

Natal/RN

revista farofa crítica

Volume 01 / Número 01 / 2021

dossiê cenhas e visualidades

Editores:

Diogo Spinelli
Heloísa Sousa

Colaboradores:

Alex Cordeiro
Amilton de Azevedo
Diane Veloso
Flávia Teixeira
Geibson Nanes
Giuliana Maria
Júlia Martins
Marcelo de Sousa
Matheus Fernandes
Naara Martins

ISSN: 2764-2097



JORIS AUGUSTUS



RIO GRANDE
DO NORTE

SELECIONADA EM ELIMINATÓRIAS
CULTURA

PROJETO CULTURAL
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL

A **Revista Farofa Crítica** é uma publicação semestral do site Farofa Crítica, de Natal no Rio Grande do Norte.

Editores reponsáveis:

Diogo Spinelli
Heloísa Sousa

Revisão:

Diogo Spinelli
Heloísa Sousa

Projeto gráfico:

Luiza Saad

Contatos:

farofacritica@gmail.com
www.farofacritica.com.br/revista

Sumário

EDITORIAL 5

Dossiê

Cenas e Visualidades

ENTREVISTAS

Traços de um Nordeste Desobediente 7
Alex Cordeiro (RN) entrevista Gyl Giffony (CE)

A Linguagem do Teatro Lambe-Lambe e a 16
Caminhada de um Caixeiro com Geibson Nanes
Marcelo de Sousa (PB) entrevista Geibson Nanes (PE-PB)

ARTIGO

Um Relato de Criação no Precário: Dimensões da 25
Gambiarra na Criação de Mexo
Matheus Fernandes (PB)

RELATOS DE PROCESSO

Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo: 37
Diálogos entre modos de produção do Núcleo Atmosfera
e do Grupo Xama de Teatro
Júlia Martins (MA)

'Onde Vc Estava Quando Eu Acordei? 48
Um Atentado Virtual' - Atuação e Virtualidade:
Experiências, Riscos e Encruzilhadas
Diane Veloso (SE), Flávia Teixeira (MA) e Giuliana Maria (SP)

Necroperformance ¿Y si muero aqui? –
Escrivência de Processo **58**
Naara Martins (RN)

CRÍTICA

Panorâmica Magiluth: A Experiência Teatral
enquanto Convite ao Convívio **68**
Amilton de Azevedo (SP)

Especial

Panoramas da Cena Potiguar

Panoramas da Cena Potiguar: Dança **73**
Heloísa Sousa (RN)

Panoramas da Cena Potiguar: Arte da Performance **79**
Heloísa Sousa (RN)

Panoramas da Cena Potiguar: Teatro Popular **84**
Diogo Spinelli (RN)

Panoramas da Cena Potiguar: Teatro Contemporâneo **90**
Diogo Spinelli (RN)

Heloísa Sousa

Diogo Spinelli

A primeira edição da Revista Farofa Crítica é inaugurada com o Dossiê *Cenas e Visualidades*, publicando textos diversos entre entrevistas, relatos de processo, artigos e críticas que versam sobre a produção de artistas e/ou grupos que residem na Região Nordeste. O lançamento dessa Revista só foi possível graças aos recursos da Lei Aldir Blanc Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal; materializando o desejo e a urgência de publicar textos que dialogam, problematizam e afirmam a diversidade nas produções e pesquisas artísticas nordestinas, observadas por diferentes óticas estéticas, éticas e geográficas – produzindo formas de registros, contemplações e discussões sobre o que elaboramos nesse recorte espacial.

Com o Dossiê *Cenas e Visualidades* abrimos caminhos para uma Revista que terá periodicidade semestral e que, mesmo afirmando as práticas circunscritas em uma região específica do Brasil, também colabora com a desarticulação de referenciais estereotipados e opressores que determinam nossas poéticas a partir de parâmetros estéticos que, por vezes, não condizem com as vivências e necessidades ressaltadas nessas terras. Essas cenas e visualidades são híbridas, performativas, políticas, poéticas, contemporâneas e, simultaneamente, dialogam e observam expressões da tradição que, ao invés de serem percebidas como estigmas, são vivenciadas como elaborações emergentes da cultura em corpos que vivem e criam a partir de seus próprios trajetos.

Para abrir esta edição, trazemos uma entrevista realizada pelo ator e encenador Alex Cordeiro (RN) ao Gyl Giffony, integrante da Inquieta Cia. (CE), com o título *Traços de um Nordeste Desobediente*, e que reelabora noções sobre as práticas em artes cênicas e a ideia de grupalidade, sugerindo uma ótica crítica sobre os formatos de elaboração e criação em grupo, evidenciando a *desobediência* como estratégia poética, política e ética.

Em seguida, temos outra entrevista feita pelo ator e diretor Marcelo de Sousa (PB) com o artista Geibson Nanes (PE/PB) sobre o Teatro Lambe-Lambe, trazendo imagens, reflexões e o percurso histórico de uma forma teatral contemporânea, com raízes nordestinas e que afirma uma possibilidade de democratização da experiência cênica e estética.

Contemplando as criações nas Artes Visuais, o multiartista Matheus Fernandes (PB) traz um artigo sobre seu projeto multímidia *Mexo*, dialogando com as ideias de gambiarra e precariedade como dispositivos poéticos, na escrita de um texto que argumenta ideias e experimentações, onde o artista produz pensamentos coletivos e partilhados a partir do próprio fazer.

Esta edição também conta com a publicação de três relatos de processo na criação de uma obra teatral, uma obra em performance e uma obra híbrida entre a cena e o audiovisual. A atriz Júlia Martins (MA) escreve sobre a criação de sua encenação a partir dos escritos de Maria Firmina dos Reis, enquanto que a escritora Naara Martins traz relatos sobre sua pesquisa prática em performance compartilhada no México; e por fim, as atrizes Diane Veloso (SE) e Giuliana Maria (SP) junto com a encenadora Flávia Teixeira (MA) falam sobre atuação e virtualidade na criação de *Onde vc estava quando eu acordei? Um atentado virtual*, elaborado através de plataformas de conferência em virtude da pandemia do coronavírus que marcou o ano de 2020 e que exigiu outras estratégias artísticas a partir da necessidade do isolamento social.

Além desses textos, temos também a crítica escrita por Amilton de Azevedo, crítico do site Ruína Acesa, que, através de uma análise da trajetória do grupo de teatro pernambucano Magiluth, aponta como esses artistas se debruçam sobre a ludicidade e o convívio marcados em suas produções cênicas tanto em experiências físicas quanto virtuais.

Para encerrar essa primeira edição, nós, Heloísa Sousa e Diogo Spinelli, editores dessa Revista, apresentamos quatro textos, em uma seção Especial, que resumem a pesquisa *Panoramas da Cena Potiguar* realizada através de debates com artistas e pesquisadores convidados e residentes no Rio Grande do Norte sobre dança, performance, teatro popular e teatro contemporâneo produzido no estado entre os anos de 2000 e 2020. Uma forma de registrar em diferentes mídias, diálogos tão fundamentais que recuperam aspectos históricos e políticos de nossas práticas artísticas.

A Revista Farofa Crítica torna-se presente nesta primeira edição, vislumbrando as imensas possibilidades de discussões possíveis nas edições que virão em sequência. Esta publicação é também a materialização de um desejo antigo de seus editores em tornar esse espaço cada vez mais múltiplo de vozes e palavras que reconheçam as possibilidades e potencialidades de quem produz e pensa arte no Nordeste.

Algoniz Alex Cordeiro Diniz¹

Resumo: Numa conversa franca Alex Cordeiro (RN) e Gyl Giffony (CE) traçam um mapa subjetivo de suas trajetórias artísticas, compondo assim, uma topologia simbólica que conduz o leitor ao universo múltiplo do teatro de grupo como modelo de convivência que gesta sujeitos desobedientes e do Nordeste como território criativo diversificado.

Palavras-chave: teatro, grupalidade, desobediência, território.

ALEX CORDEIRO: Gyl, falaremos de ti e das vozes vivas e mortas que te rondam. Falaremos do teatro que te habita, este que como ação simbólica arquiteta conceitos na mesma medida que os destrói. Teatro feito por gentes que se atritam no infindo desejo de responder artisticamente as perguntas do mundo. Somos, eu e você, da geração do teatro de grupo, essa que surgiu no fim dos anos 90 e se fortaleceu nos anos 2000. A primeira provocação tem como ponto de partida isso de ser um, sendo muitos. A noção de teatro de grupo te move?

GYL GIFFONY²: Primeiro celebro as contribuições importantes que a cultura do teatro de grupo, principalmente de coletivos dos anos 1970 e 1980, em nos permitir sonhar em fazer em contextos tão adversos, muito mais do que passamos agora. É uma memória exemplar. Por outro lado, hoje eu me debato com a noção de teatro de grupo, com a cultura de teatro de grupo. Ela me traz muitas contribuições e inquietações, e tudo isso me leva a questioná-la. Posso falar com segurança, não porque eu desacredite do coletivo, mas por desacreditar de algumas formulações que criam determinados entendimentos e beneficiam determinados coletivos, especificados a partir de parâmetros contraditórios. Sabemos que as formulações de relações, dos modos de estabelecer relações, são contextuais, sofrem variantes de sociabilidade e que em alguns casos, de modo evidenciado, resultam num exercício subjetivo violento entre os sujeitos de partilha.

1 Alex Cordeiro é encenador, ator e professor de teatro. Mestre em poética de direção teatral pelo PP-GARc/UFRN (2015). Configura seu campo de interesse temas como encenação, pedagogia do teatro e poéticas do teatro contemporâneo. Integra o Coletivo Artístico Atores à Deriva (Natal/RN).

2 Gyl Giffony trabalha com as Artes Vivas desde Fortaleza (CE). Integra da Inquieta Cia. É ator, encenador, professor, pesquisador e produtor. Dentre seus trabalhos estão *PRA FRENTE O PIOR*, *Esconderijo dos Gigantes*, *Metrópole*, *METRÓPOLE ON-LINE* e a publicação *De quem é a cena? A regulamentação do exercício amador e profissional de atores e atrizes*. Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde desenvolve a pesquisa *O Lugar Invocado: Teatralidades, espaços e memórias da violência política na América Latina contemporânea*.

Estão aí os lados entre capitalismo e socialismo, que muitas vezes mudam o conteúdo, mas não o sistema e suas violências sistemáticas. Vejo que muitas das construções, que vem de uma perspectiva histórica, localizada, no contato com uma ideia de organização coletiva importante a sua época tem sentido, porém, em 2021, questiono se deveríamos seguir com as mesmas ideias de grupos, do início dos anos 2000. Outro dia vi uma fala do Miguel Rubio Zapata, do Grupo Cultural Yuyachkani, que este ano faz cinquenta anos desse coletivo, reconhecia que a cultura do teatro de grupo foi a resposta de uma geração e que ele mesmo compreendia que as pessoas hoje têm outras urgências e formulações. Eu reconheço que muito do que compreendo de arte e militância vem da cultura do teatro de grupo, porém, nem sempre estive em grupo e essa distância me faz perceber a existência de práticas coletivas potentes não associadas a noção de teatro de grupo, mas de grupalidades. Devemos perceber que há práticas importantes também quando não se está em grupo, práticas essas atreladas aos sujeitos e a efemeridade do encontro. Sob essa ótica, o fim de uma agrupação não se torna doloroso. O que no Brasil me parece difícil aceitarmos diante da instabilidade e ausências de nossas políticas culturais, contudo, estou me provocando a considerar como não tornar menos importante outros modos de existência na arte, e também de compor coletivamente, e indo além do artístico. Há ainda pessoas que carregam multidões e multidões que carregam pessoas, isso serve para pensar a grupalidade hoje, principalmente ao evidenciar a fricção política desses encontros, não só micro ou macro, no entre e na conjunção do micro e do macro. Não me interessa a importância ou desimportância do teatro de grupo, pois sua existência nos é mais que necessária, porém, convido a reconhecer que podemos conviver com as experiências acumuladas ao longo da história, de modo a não estarmos amarrados a elas e encontrarmos o nosso próprio. Devemos considerar as existências, celebrando cada grupo, porém, muito atentos para a criação de totens ou insígnias monumentais, afinal, monumentos ao passo que marcam historicamente uns, apagam a existência de outros.

A.C.: Enquanto te escuto, percebo como temos aqui um papel histórico, político e artístico. Essa borracha seletiva que apaga existências é uma ferramenta colonial que além de silenciar, estimula uma conduta de mentiras. Nessa conversa interessa-me a sinceridade, por mais que eu saiba que a sinceridade tem seu preço, afinal ela pode desconstruir trajetórias, seja em grupo ou individuais, por isso estou me dando conta o quanto esse nosso encontro marca contrapontos... apagar individualidades me parecem ações castradoras. O que revelam as experiências grupais?

G.G.: Alex, para alguns contextos a cultura do teatro de grupo faz o teatro efetivamente existir. Falo desde Fortaleza, e do que sabemos de nossa história no teatro aqui, nossa existência seria inviável sem os grupos. As pessoas se unem, se fortalecem num coletivo, se suprem encontrando modos de fugir de uma existência vazia. Encontram vida compartilhada. Isso é um dado. A gente sabe que essa formulação tem um contexto, ela não nasce assim, digamos, “um belo dia resolvi fazer”... Estamos falando de um fazer teatral, um “quehacer teatral”, formulado na diversi-

dade... A tradição do teatro de grupo possibilitou muitas existências, e numa perspectiva do que vivemos em Fortaleza, localizando um eixo de pensamento geográfico numa colonialidade do saber e do ser, a gente foi traçando como parâmetro dos nossos movimentos coletivos por políticas culturais, ideias que se conectavam no início com os movimentos ali da capital do estado de São Paulo. De uns anos para cá, percebo que não encontrávamos mais parâmetros e respostas que fossem condizentes com o nosso lugar e esse tempo. E isso não por que uma experiência fosse melhor do que a outra, fomos também nos libertando e formulando nossas compreensões, dentro das nossas necessidades e fazendo muita coisa até então impossível acontecer. Partimos ao encontro de nossas próprias formulações políticas e de experiências de convívio e aprendizado, o que nos deu muito trabalho, erros e acertos, quando digo nossas, são de uma parte de Fortaleza, porque nosso olhar estava condicionado ao modo de organização dos grupos paulistanos – que tem uma formação muito diferente da nossa, ou agindo e pensando com as teorias nascidas nas universidades. Nossa subjetividade está repleta desses discursos, e muitas vezes vinculamos sem maior crítica nossas vidas e nossas práticas.

A.C.: Minando a possibilidade da alteridade, da construção de um comum a partir das experiências local...

G.G.: É além, pois reconheço que hoje a universidade, a partir de algumas pessoas que a ocupam e confrontam suas cristalizações, pode vir a exercer o papel de destruir paradigmas e colonialidades, mudando a própria universidade. Já temos experiências de pluriversidades, como na Bolívia. Fico alerta é para como nós nos relacionamos na construção do diálogo com a universidade. A Jota Mombaça, que é de Natal, diz “só existe um modo possível de se relacionar com universidade: a partir do crime”, e sinto que as gentes da arte tem subvertido, mas durante algum tempo, principalmente quando estávamos no processo de adentrar o espaço acadêmico no Brasil como um todo, e isso é recente, usamos o traje burocrático por um tempo, para que as novas gerações portem-se e vistam-se de modo a romper, pois já estão rompendo e construindo fissuras, sem que para isso peçam licença. Traje anti-normativo. Essa geração tem o movimento como princípio de vida.

A.C.: Diria que são desobedientes. Por mais automático que pareça, há no traje pistas sobre o modo político que lidamos com a vida. O traje que o grupo adota é parte dessa composição criminosa, para reviver aqui a afirmação da Jota Mombaça. Ainda sobre isso de ser um e ser muitos vamos para a próxima provocação. Você é da Inquieta Cia. O termo “Inquieta” é por si só um disparador de leituras. Inquieta pode ser uma pessoa, uma coisa, uma imagem, uma lembrança, uma sensação. Mas, o que é a Inquieta Cia.?

G.G.: A Andréia Pires, que é da Inquieta, deu uma resposta ótima para essa pergunta “é um grupo de teatro que faz dança, um grupo de dança que faz teatro e um grupo de performance que não performa” e eu complemento dizendo que nós não somos um grupo de teatro de grupo.

Lutamos internamente para que não seja, exatamente porque viemos de experiências cujos parâmetros de relação nós estranhamos. Muita gente de Fortaleza não entende como nos organizamos, mas nós, internamente, temos a estratégia de não nos entendermos como nos organizamos. Pode parecer explosivo, e é, porque isso não é funcional, é vivo e aceita a perda. E pode parecer muito contraditório falar isso, sendo eu uma pessoa que atua na gestão e na produção. A organização que buscamos tem haver diretamente com nosso relato de vida. Até nos compreendermos que não nos formulávamos pelos modelos tradicionais do formato de um grupo de teatro, foi preciso viver, e sofrer um bocado. Nós não adotamos alguns pilares conceituas do teatro de grupo, como o de manutenção, que pressupõe que os sujeitos tenham que prover seus sustentos única e exclusivamente do grupo (retórica comum no início dos anos 2000). O que é difícil pelo nosso local, pelos tipos de trabalhos que realizamos, e por que ainda não nos engajamos nisso. Viver unicamente da Inquieta, somente criar entre a gente, pode vir acontecer, mas não é uma meta, hoje.

A.C.: Não é um relacionamento monogâmico, institucional, como um casamento que violenta subjetividades...

G.G.: Não. Não há promessas em passar o resto da vida juntos. Nosso compromisso é com a intensidade que vivemos cada aventura em que estamos metidos. Nossa ética de convívio atual não determina que seremos um coletivo fadado a passar a vida toda ali, juntos a qualquer custo. Tentando responder o que é a Inquieta. A Inquieta é um encontro de individuações, no qual cada pessoa que o faz tem a sua vertente, e isso reflete nos diferentes modos que agenciamos linguagens. Basta olhar as nossas proposições artísticas, o *Metrópole*, o *Esconderijo dos Gigantes* e o *PRA FRENTE O PIOR*, as exposições e residências artísticas que fazemos, são expressões muito distintas. Aliás, revivendo os processos eu reconheço o coletivo como reproduzidor de violências, e nossa última proposição de realização cênica, o *PRA FRENTE O PIOR* é uma marca simbólica, afinal, o que está em performance são nossas consonâncias e ressonâncias como coletivo, dizendo de nossas violências. Foi um modo de enxergar as violências cometidas entre nós, e trabalhar com elas. Lidamos com realizações e fracassos e não nos responsabilizamos em suprir expectativas externas. Como deve ser nos relacionamentos, acredito, a gente está se reconhecendo enquanto indivíduo e parcerias o tempo todo. É inquieta por isso: toda ação artística parte da provocação: “O que me inquieta? O que te inquieta? O que nos inquieta?”. Importante dizer que não procuramos uma resposta-chave intelectualizada. A resposta se faz em ação prática, o que envolve também uma lapidação contínua do pensamento envolto nela.

A.C.: É como se fosse um princípio filosófico individual que invade a existência coletiva. Inquietar a própria vida para sacudir a vida ao redor. Conversando agora, lidamos com particularidades de uma parcela da sociedade que tem o teatro como pulsão de vida. Esse viver gera imagens e, a partir do filtro de quem olha, estereótipos. O historiador Durval

Muniz diz que o Nordeste, enquanto sociedade, é uma invenção das elites brasileiras. Isso me faz pensar nas muitas invenções que são construídas em torno da linguagem teatral nordestina, como por exemplo, a “estética da seca”. Superamos essas invenções?

G.G.: Alex, somos isso também. Não vamos dizer que não somos “seca”, porque estaríamos negando o que existe, sistematicamente, de fato. Porém, o que devemos questionar são os modos de representação. Aí sim, questionar a herança “estética”. Somos a seca, o cangaço, somos nossas culturas populares, mas muito e muito mais que isso. Nem essas questões param nelas...

A.C.: Somos muitos nordestes e isso racha a lente que cobre o olhar estrangeiro?

G.G.: É muito importante a gente lidar com nossas falências, que reduzem uma grandeza de manifestações e expressões em fitas coloridas. Temos que reconhecer que essa monomatiz está falida, ou lidamos com a diversidade, ou então faliremos mais ainda enquanto artistas e sociedade. Qualquer tentativa de compreensão dos territórios e imaginários que exclua a diversidade, está morta. Território, desde sua perspectiva de componente de um estado-nação, que está na circunscrição de um mapa, da área, porém, uma comunidade, principalmente as originárias, ao falar de território, não se refere unicamente a terra, superfície. O território como ser vivente possui subjetividade própria, como todes nós temos, por essa e outras questões, é impossível demarcar Nordeste na figuração de algumas estéticas e poucos grupos.

A.C.: Toda tentativa de monotematização do viver é atestar o fracasso?

G.G.: Sim, mas é preciso lidar com isso para que possamos entender que o importante, ao falar de uma cena do Nordeste, não é ter um, dois ou cinco grupos que se reúnem e fazem um movimento. O que importa é ter uma cena forte! Cinco grupos de uma região não fazem uma cena forte. Cinco artistas numa cidade que falam a mesma língua não fazem uma cena forte. A diversidade de vozes e modos de fazer compõem uma tessitura imagética plural do Nordeste. E nesse sentido, trabalho para que reconheçam a amplitude de nosso léxico cênico, que perpassa a violência rural e também urbana. Das vozes que se levantam para exigir as reparações sociais que são bandeiras históricas arqueadas há muito tempo, mas que agora vislumbram o topo do monte, tudo refletido na movência vibrante de pessoas transexuais, indígenas, mulheres, negras e quilombolas. Tem muita vida se afirmando e compondo o mapa sóciocriativo do Nordeste, um mapa que para além de ser visto ou tocado, precisa ser sentido.

A.C.: Digo mais, Gyl, mapa a ser sentido por sujeitos que tenham a *esthesia* como modo de ser e estar no mundo. Eu costumava conversar com meus alunos do ensino médio que há um projeto anestésico espalhado por aí com um objetivo muito óbvio: desumanizar os sujeitos. A arte e a diversidade de pessoas que a expressam estão aí para afirmar o sentir. Continuemos nessa esfera da linguagem artística como despertar desobediente, e mais que isso, despertar crítico. A Inquieta Cia. participou da MITsp 2020. Além de apresentar o

espetáculo *PRA FRENTE O PIOR*, você compôs a mesa de olhares críticos intitulada “Contradições no debate da cultura como bem comum”. Na ocasião você disse “posso estar errado, mas pela primeira vez eu não vejo o Nordeste representado pela obviedade dos grupos nordestinos (...) é muito bom pra gente tá aqui, mas é melhor ainda para São Paulo ter a oportunidade de conhecer outras gramáticas criativas, outras vozes (...) me espanta perceber mesmo em 2020, que alguns críticos do eixo RJ-SP adotam uma lente de análise que se embaça diante de certas propostas, e digo mais, não tem gramática para lidar com o que estamos fazendo” (informação verbal). É política essa ação de fechar os olhos para muitas visualidades cênicas nordestinas?

G.G.: É, porque é estrutural. É tranquilo ler o *pop*, assim como é aceitável a cultura popular bem-acabada. Esses critérios de avaliação que ditam como qualitativos artísticos um bom gosto ou uma ideia de técnica que exclui expressões.

A.C.: Forjado numa cultura que nega o ruído?

G.G.: Exato. Que avalia o acabamento de uma cena ou de um figurino pela excelência da costura, ou o virtuosismo de atuação, ou só a sincronia de um duo de dança. Esse sistema coloca as culturas populares e originárias num patamar inexistente, abaixo. Perde-se o encantamento da expressão em si, da vida, e se evidencia a apropriação forjada de releitura pela arte. Basta um olhar atento para as programações de festivais de quinze anos atrás para atestar o olhar monotemático para o Nordeste, e não por ausência de produções desassossegadas. Os poucos artistas e grupos que furam ou rasgam os circuitos de festivais e programações à muita custa desenvolvem sua própria voz, ou não, mas, muitas e muitos de nós acabamos por reproduzir comportamentos coloniais, já que muitas vezes forjamos escutas com nossos pares internos, nas nossas cidades, que não se efetivam. A validação de nossos trabalhos parece ainda dada por um outro que não ocupa nosso território geográfico, e quando surgem vozes potentes interessadas em fincar laços com seus territórios, são ainda em 2021 estimuladas a partirem. Fortaleza, e ainda mais as gestões públicas de cultura daqui, dizem o tempo inteiro que devemos, temos que ir embora, literalmente, pegue o beco! Como se a cidade nunca fosse oferecer condições dignas de trabalho e vida, e digo mais, é um jogo perverso, já que por vezes instituições de outros territórios pagam dignamente pelo trabalho, coisa que quase nunca acontece em se tratando de Fortaleza. É muito, muito perverso. Então, ao retomar a questão do léxico, do como se nomeia, do que se legitima ou não, que está associada sim a colonialidade, nesse ponto a gente não pode tirar o nosso: tem um trabalho desconstrutivo entre nós, subjetivo e intersubjetivo. Temos que aprender a nos aplaudir, a nos referir, e não achar sempre mais interessante quem carregue um sotaque que não o nosso e uma filiação artística, teórica já legitimada por cânones. O que se vive em Natal e em Fortaleza é situado, e não podemos ter medo de reconhecer isso já não como um problema, mas como uma riqueza, aliás, essa coragem eu aprendi também com Yuyachkani, ao escutar muito do Miguel Rúbio Zapata que

a gente não pode ter medo de fazer desde os nossos locais, uma teatralidade que faça frente a qualquer teatro do mundo. Abraçar os nossos modos próprios de falar, mover, organizar a cena, sem medo. Habitar nosso aqui e nossas fronteiras, e fluir.

A.C.: Você considera que o artista cria arapucas para o seu fazer em prol da inserção em um mercado estabelecido?

G.G.: Eu não tenho medo de vender meu trabalho, pois tenho criticidade na relação de oferta e procura. Antes de vender meu trabalho, pois sou eu mesmo que vendo, antes de mesmo capitalizar ele, penso onde estou e o que mobilizo. Nós temos medo do negócio e isso revela, digamos, uma fragilidade, como se nós artistas não tivéssemos nenhum poder sobre os acordos que fazemos. Todo acordo é feito de partes. Uma vez vi uma entrevista da Grace Passô que mexeu comigo. Ela dizia assim “a gente como artista é posto numa lógica que nos divide em duas categorias: os célebres e os coitados”. Ou seja, ou você é uma pessoa referendada ou você é um nada, e, olha, nessa polarização, nos entres de ser célebre ou coitado, existem muitos modos de viver e trabalhar. Infelizmente, nas nossas formações não somos preparados para construir consciências críticas sobre nossas potências e vibrações nessa sociedade cafetina. Não tenho medo da palavra negócio, nem de fazer ou fechar um acordo, ainda mais para nós artistas, que historicamente somos esmagados por um sistema que nos precariza. Quero saber do mercado, mas me interessa ainda mais nossos direitos. Por isso, temos que inverter e buscar nos posicionar, pois é muito difícil que o mercado ou o Estado vá tomar uma posição pela gente. Ou reconhecemos o lugar de potência de acordos, que não é só com empresa ou entes públicos, mas são fechamentos como esse que eu estabeleço contigo nessa nossa conversa, ou padecemos. Há potência no encontro entre eu e tu, que me mobiliza, e ela não é financeira, porém, se preciso for, por garantia de dignidade e fazendo jus ao que temos construído, falemos e saibamos de negócios financeiros. Pensamos pouco sobre como não queremos estar. Eu não quero estar na posição do coitado. Chega desse sedimento histórico sobre nós. Negociar com o mercado a ver, a premissa é o combate; depender dele, só dele não, pois o mercado não deveria ditar nossa potência de vida ou o nosso trabalho como artistas.

A.C.: A nossa conversa tem revelado trajetórias no teatro fortalecidas por experiências coletivas, evidenciando a potência de si, ou seja, do eu artista. Você desenvolve a pesquisa de doutorado *O Lugar Invocado*, ligada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, que além de articular palavras como memória, teatro e direitos humanos, te permitiu transitar em territórios criativos do Peru, Chile e Colômbia. O que essa pesquisa invoca?

G.G.: Amigo, essa pesquisa em movimento me trouxe para casa e é interessante perceber que as pessoas ficam provocadas, pois tratar de América Latina cria muitas generalizações. Quer saber o que senti em contato com as obras e artistas do além fronteira, que me tocaram fortemente? Que existe algo muito próprio, e quando digo próprio não é afirmando que são trabalhos

sobre histórias locais. Todos os trabalhos que mexiam com as linguagens e provocavam as dimensões da violência sócio-política, tinham um tom de escavação. Cavar com as próprias mãos, e só é possível escavar a si profundamente se você, enquanto artista, estiver aberto a viver o seu local, a sua tradição, nem que seja para negá-la. Fazer essa viagem me trouxe uma vontade muito profunda de estar com minhas raízes.

A.C.: Então, a busca pela latinidade no fora que representa outros países, te fez perceber a latinidade que te habita genuinamente? Reconhecer o Gyl, nascido na cidade Acaraú, no interior cearense, sem estereotipar a marca do latino...

G.G.: Pois é. Eu percebi que as pessoas, que meu caminhar cruzou, lidam com o seu próprio, indo de encontro a sentidos e presenças que atravessam muitas temporalidades. Isso é dialogar com o passado que há no presente. Então porque eu, daqui, não busco essa ideia de América Latina que há em mim, no meu redor, na minha territorialidade? Invocar a nossa Abya Yala, que é o nome que nossas comunidades originárias escolheram para fazer frente a esse nome imposto de América Latina. Essa busca está muito veiculada a construção de laços solidários e reversos ao neoliberalismo, mas também o que o socialismo, e quem está perguntando isso é alguém desde a esquerda, sou de esquerda, o que o socialismo nos deu? Buscar países circunvizinhos me fez olhar para as naturalizações de violências em prol de uma cultura dominante: o capital. Eu não quero caminhar e envelhecer retomando aspectos de sociabilidade que ao invés de incluir, excluem. O sentido de Abya Yala é uma busca comum, do bem viver. Estando lá, em contato com o teatro de lá, foi que a ficha caiu: não é fora que encontrarei a resposta para a invocação, é no meu lar.

A.C.: A ida ao sul do sul te invocou para o retorno?

G.G.: Esse lar de mim, das minhas questões coletivizadas sempre, porque no teatro sempre será coletivo não só pela feitura do teatro, mas no teatro como convívio, pela partilha do encontro quando esse rito se dá. A prova é que eu posso estar na minha casa, abrir um celular e partilhar um encontro que tem suas teatralidades, numa disputa com o mundo que está ao redor de mim e do outro: que é a própria internet, e o que está fora do quadro de captura de uma câmera. Nisso que estamos vivendo em pandemia. O teatro é coletivizado porque gera um convívio e uma partilha. Seja ela entre quem faz, seja no encontro com as pessoas que não necessariamente estão lá para ver. Olha como somos colonizados, na organização do meu pensamento acabo reproduzindo a perspectiva grega do *theatron*, ou seja, teatro como lugar onde se vê. É um conceito excludente por excelência, pois se nega toda uma sinestesia, os sensíveis que nos habitam para além dos cinco sentidos compreensíveis, e por consequência afastamos todas pessoas cuja comunicabilidade não se dá exclusivamente pela visão. Porque, na colonialidade do saber, temos que pensar como os gregos. Abya Yala sempre pensou, a retomada começa pela reparação do nosso imaginário.

A.C.: Então, para deixar pistas que possibilitem a continuidade de nosso diálogo, eu proponho a ti uma projeção de outros mundos possíveis. Para isso uso a força da palavra poética, corporificada em Violeta Parra: “Volver a los diecisiete, después de vivir un siglo, es como descifrar signos sin ser sabio competente. Volver a ser de repente tan frágil como un segundo. Volver a sentir profundo como un niño frente a Dios. Eso es lo que siento yo en este instante fecundo”. Gyl, o que queres fecundar?

G.G.: Suscitar Violeta, revive em mim um outro cantautor, diretor de teatro chileno, que é o Victor Jara. Conhecer a trajetória do Victor me fez refletir muito sobre o querer, esse querer que não só meu, mas sim de um todo. Para que as pessoas possam ter uma vida mais digna, não só no sentido jurídico da palavra, mas sobretudo para saber discernir o que nos faz construir um bem viver e assim alcançar uma plenitude que não está ligada somente aos bens materiais. Que as pessoas não sucumbam para fome ou para a borracha histórica que apaga subjetividades, visões de mundo e nossas diversidades. E fecundo agora e sempre uma semente com Violeta e Victor: o desejo manifestado na luta pela mudança do que nos está dado, sempre em prontidão também ao aprendizado. Meu presságio junto com a Parra, o Jara e você, Alex, é esse: caminhar no agora, com atenção ao que o passado nos mostra e sussurra. Nunca silenciemos para o que os mortos têm a nos dizer.

A.C.: Gyl, nada mais simbólico para o teatro que a escuta dos mortos. Que lutemos sempre por um teatro vivo, ativo e que provoque poética e politicamente a todas, todos e todes.

A LINGUAGEM DO TEATRO LAMBE-LAMBE E A CAMINHADA DE UM CAIXEIRO

COM GEIBSON NANES

Marcelo de Sousa Júnior¹

Geibson Nanes²

Resumo: Esta é uma entrevista realizada pelo ator, diretor e ativista cultural Marcelo de Sousa com interesse em que este registro atue como multiplicador da linguagem do teatro lambe-lambe. Para tal foi estendido o convite à Geibson Nanes, um dos caixeiros de mais evidência no atual cenário da linguagem na Paraíba e Canhotinho (PE), para a presente entrevista. O artista conta suas experiências artísticas, sua pesquisa em educação, suas perspectivas sobre o teatro lambe-lambe e introduz um panorama da linguagem em relação ao coronavírus e a crise causada devido à pandemia da COVID-19.

Palavras-Chave: teatro lambe-lambe, Paraíba, rasga mortalha, educação, pandemia.

MARCELO DE SOUSA: Como você se apresenta enquanto artista?

GEIBSON NANES: Artista professor, ator, contador de histórias, performer, bonequeiro e artesão de atrevimento, eu sou Geibson Nanes, artista de Canhotinho (PE), com o pé na Paraíba.

M.S.: O que é o teatro lambe-lambe e quando você entrou em contato com a linguagem?

G.N.: É um teatro em miniatura que utiliza bonecos, sombras, objetos e outras formas animadas para contar uma história dentro de um espaço cênico minúsculo. Comumente é utilizado uma caixa, mas, podendo conter outros formatos. O espectador assiste a história por uma brecha feita na caixa e escuta a narrativa por fones de ouvido. Tem uma duração de no mínimo um e, no máximo, cinco minutos. Foi criado para que apenas um espectador por vez assista à história, como forma de valorizar a presença e diminuir a distância entre o artista e o público. Conheci a linguagem em 2017 através do ator e produtor cultural Joesile Cordeiro, que é integrante do Coletivo Hetéaçã e da Cia. Teatro de Bonecos (AL). O coletivo estava em circulação com o espetáculo *Mamulengo do Ambrósio* e se apresentaram em João Pessoa (PB). Como contrapartida do projeto ministravam oficinas, nessa ocasião recepcionados pela A Casa Núcleo - Produtora Cultural,

1 Marcelo de Sousa é ator e diretor de teatro e ativista cultural paraibano. No cinema atua e faz preparação de elenco. É Licenciado em Teatro pela UFPB.

2 Geibson Nanes é artista professor, ator, contador de histórias, performer, bonequeiro e artesão de atrevimento, de Canhotinho (PE), com o pé na Paraíba. Atualmente é estudante do curso de Pedagogia da Educação no Campo pela UFPB.

Joesile ministrou um minicurso de teatro lambe-lambe e como resultado surgiu as Lambelambeiras de João Pessoa (PB) composta por Geissy Reis, Naiara Cavalcanti e Livya Meneses, que fizeram uma apresentação com os espetáculos que foram criados no minicurso. Eu não pude fazer a oficina, mas consegui ter uma boa conversa com ele. Foi o suficiente para despertar encantamento e interesse em criar um espetáculo de pequenas dimensões. E comecei a pesquisar na internet tudo que estivesse relacionado a linguagem: espetáculos, artigos, entrevistas, monografias etc. O universo do teatro de formas animadas já fazia parte das minhas pesquisas quando estudava licenciatura em teatro pela UFPB, mas, foram a Cia Tato Criação Cênica, LesTroisClés-Eros P Galvão, a Raquel Mutzenberg e Millena Machado do Spectrolab, o grupo Boiúna Luna e Lúcia Serpa os e as responsáveis em me introduzir nas linguagens das formas animadas. As experiências que adquiri por meio de cursos e oficinas, contribuíram para que eu conseguisse criar o meu primeiro espetáculo de teatro lambe-lambe, o *Rasga Mortalha*.

M.S.: Como você analisa essa linguagem no estado da Paraíba?

G.N.: Percebo que está em desenvolvimento de uma forma lenta e natural, tanto por ser uma linguagem muito nova no cenário das artes, quanto pelo fato de não existir muitos multiplicadores. Por um tempo acreditei que Joesile havia sido o responsável por apresentar o teatro lambe-lambe na Paraíba. Então resolvi fazer uma enquete no meu *instagram* para saber se as pessoas conheciam o teatro lambe-lambe ou se alguém na Paraíba tinha algum contato com a linguagem. Havia pessoas que conheciam por ouvir falar, alguns assistiram espetáculos em outros estados. Outros não tinham a menor ideia do que se tratava. E uma grande surpresa e satisfação foi descobrir que existiam pessoas que passaram por oficinas de criação de espetáculos. O professor Osvaldo Anzolin teve uma experiência um pouco mais aprofundada, o artista e palhaço Kleber Marone chegou a criar um espetáculo, mas não apresentou. O professor da UFPB Everaldo Vasconcelos também comentou que chegou a fazer uma oficina, mas que utilizou por mais vezes sua caixa como ferramenta pedagógica para abordar questões cenográficas. Ou seja, dentro dessa pesquisa que realizei, esses foram os precursores do teatro lambe-lambe na Paraíba. É claro que possa existir muitos outros e outras das quais não tenho conhecimento, uma vez que, essa pesquisa alcançou um número pequeno. Mas, posso afirmar com total convicção enquanto um pesquisador da área, que a ação formativa ministrada por Joesile Cordeiro foi fundamental para desencadear uma sequência de ações e afetações em outros artistas como foi o meu caso e das lambelambeiras, de tal maneira que o movimento vem ganhando corpo e adeptos. Com o tempo foram surgindo outros caixeiros e caixeiras, resultado também de uma ação formativa ministrada por Livya Meneses.

Figura 01 – Cartaz Lambelambeiras.



Fonte: Cartaz extraído do Facebook.

G.N.: Infelizmente, as lambelambeiras não duraram muito tempo, assim como os outros. Somente Naiara Cavalcanti continuou com o espetáculo e juntos fizemos a circulação pelo alto sertão paraibano. Depois da turnê, Naiara encostou a caixa e continuei minha jornada. Apresentei em praças de João Pessoa, feiras de artesanato e brechó, no Castelo de Histórias, na Feirinha de Tambaú, voltei para Souza (PB), no festival FICABIII (Festival de Inverno do Castelo Branco - 3ª edição), na MUAC (Mostra Universitária Artes em Cena) da UFPB, no Armazém Teeteto, dei uma entrevista para TV Arapuan e Rádio Tabajara falando sobre o *Rasga Mortalha* e o que é teatro lambe-lambe; participei do ENEARTE (Encontro Nacional de Estudantes de Artes) e aos poucos adentrando outros espaços e olhos curiosos.

Figura 2 – Teatro Lambe-Lambe.



Foto: Sara Andrade, no FICABIII.

M.S.: Entre os profissionais que têm experiência com a linguagem é notável a relação de muitos com a pedagogia. Como o teatro lambe-lambe e a educação se relacionam?

G.N.: O teatro lambe-lambe está diretamente relacionado com a educação desde a sua origem. Eu vou contar um pouco da história de forma resumida para você entender melhor. Em 1989, no estado da Bahia, Denise Di Santos e Ismine Lima criaram o teatro lambe-lambe. Essa linguagem teve como principal referência os antigos fotógrafos de lambe-lambe. Veja bem, esse teatro vai surgir a partir de uma necessidade de repensar o lugar da encenação. Em 1989, Denise estava trabalhando em uma escola com oficinas pedagógicas sobre educação sexual e utilizava do teatro de bonecos para abordar as temáticas. Na ocasião, criou uma boneca de espuma grávida para abordar a questão do nascimento. Ismine Lima, que é sua parceira de trabalho, achou interessante, mas o espaço no qual seria encenado não era apropriado, visto que o parto é de uma natureza tão íntima e delicada, que não se faz a céu aberto, em público, portanto, era necessário pensar qual seria o espaço mais adequado para essa encenação. Então surgiu a brilhante ideia de miniaturizar o espetáculo num formato que coubesse dentro de uma caixa semelhante à dos profissionais da fotografia de lambe-lambe, desta forma, seria possível criar um lugar de intimidade e aproximar o espectador, de uma forma sensível, de um assunto tão especial e sagrado que é o parto. Nasceu, então, o primeiro espetáculo de teatro lambe-lambe *A Dança do Parto*, encenado até hoje. E é por isso que afirmo que o teatro lambe-lambe e a educação estão diretamente relacionados, pois surgiu dentro de uma sala de aula para tratar de assuntos pedagógicos. A linguagem não deve ser resumida a esse aspecto, pois é uma linguagem artística e contemporânea do teatro de formas animadas. No entanto, dentro de um ambiente escolar, seja ele formal ou não, é

uma ótima, senão uma perfeita ferramenta pedagógica para trabalhar a interdisciplinaridade. Em toda linguagem artística é possível, mas como estamos falando do teatro lambe-lambe vou pontuar algumas possibilidades. Para educadores de literatura é possível trabalhar as questões de gênero textual como cartas, contos, microcontos, crônicas, poemas, receitas, autoficção e tantos outros gêneros que podem ser adaptados a estrutura de uma dramaturgia de teatro lambe-lambe. Para educadores de matemática e física podem sugerir criar a iluminação de um espetáculo em miniatura e com isso estudar sobre cálculos e fórmulas, óptica, fontes de energia, instalação elétrica, eletrônica, amperes, voltagem, potência elétrica, lei de ohm, etc. Os de história podem sugerir que os educandos encenem a história de algum(a) personagem que foi importante e que muitas vezes nem nos livros estão ou pouco se fala, como é o caso de Esperança Garcia, Dandara, Antonieta de Barros, Carolina de Jesus e tantas outras mulheres negras e homens negros que tiveram sua importância histórica, mas por uma questão de racismo estrutural, são silenciadas(os) e apagadas(os) historicamente dos livros. Outra coisa, vivemos em uma sociedade endurecida, apática para questões humanitárias. Então, a arte-educação precisa mesmo adentrar as escolas e desenvolver uma alfabetização estética, sensibilizar e trazer a poesia para perto da vida. Melhor seria se a nossa educação estivesse voltada para a vida e não só para o trabalho, tampouco para essa corrente louca e competitiva de uma formação para passarem em vestibulares e concursos. O resultado disso é desastroso. É preciso se relacionar com o mundo de forma estética e eu acredito que as artes e o teatro lambe-lambe com sua singularidade e poética consegue acarinhar e alcançar o ser sensível, a criança interior que existe em cada um.

M.S.: E comparando linguagens próximas, qual a relação que hoje se faz entre o teatro de lambe-lambe com o teatro, digamos, formal?

G.N.: É difícil comparar linguagens, pois cada uma tem sua particularidade, né? Mas o que posso dizer é que todos os parâmetros do teatro de atores e atrizes fazem parte do teatro lambe-lambe, ou seja, dramaturgia, cenografia, iluminação, maquiagem, figurino, direção, etc. Estão todos ali num formato de pequenas dimensões. Então, para uma pessoa que nunca teve contato com teatro é possível conhecer através do lambe-lambe todas as dimensões e ciências que o compõem enquanto uma expressão artística. Uma outra coisa muito bacana nessa linguagem é a produção de baixo custo e praticidade de deslocamento. Viajar com um espetáculo de atores e atrizes requer custos altíssimos porque envolve transporte, alimentação, hospedagem e outros fatores aqui não citados. Não é que no teatro de lambe-lambe essa realidade não exista, mas devido ao fato de que você pode fazer “sozinho”, os custos se tornam menores. Como no Brasil não existe uma cultura de valorização e de programas de incentivos mais eficientes em comparação a outros países, isso acaba afetando a produção e a circulação dos espetáculos, essa é uma questão que vem afetando os grupos de teatro a ponto de reduzirem o número de participantes para que possam ter mais condições de desenvolverem e circularem com seus projetos.

Raquel Mutzenberg escreveu um artigo para a Revista Anima, que fala um pouco sobre isso:

A arte do teatro na contemporaneidade é influenciada pelas condições de produção e sobrevivência de seus atores, as questões econômicas definem os formatos que são praticados. É comum enxugar a equipe técnica para ter espetáculos ou performances que caibam dentro de uma mala e, conseqüentemente, ter uma leveza que o torne mais viável a participar de eventos e viajar para alcançar outros públicos. No teatro de formas animadas encontramos muitos exemplos de bonequeiros de rua que levam seus trabalhos a feiras ou calçadas, sem depender de equipe ou grandes cenários. (MUTZENBERG, 2016, p.10).

G.N.: Então, um teatro em miniatura, como é o caso do teatro lambe-lambe, que é encenado dentro de uma caixa que você mesmo pode carregar ou desmontar para caber dentro de uma mala de viagem, te ajuda a enfrentar essa realidade tão dura para os artistas. Sem contar o fato da democratização da arte, essa linguagem consegue chegar a lugares que um espetáculo formal não seria possível, a exemplo, a zona rural é um espaço que pouco tem acesso às artes cênicas, o teatro lambe-lambe pode ser apresentado numa calçada, na janela de uma casa, enfim, lugar não falta. Isso mesmo! Um espetáculo de lambe-lambe é uma casa de teatro!

M.S.: Qual o valor, em média, de um espetáculo de teatro lambe-lambe?

G.N.: Qual o valor de uma obra artística? É difícil mensurar, né? Bem, mas a média vai variar para cada região, ambiente ou contexto em que está inserido. É comum que os caixeiros e caixeiras passem o chapéu ou cobrem um valor simbólico entre dois a cinco reais. Há também quem coloque uma plaquinha com os dizeres: “pague quanto puder” ou “quanto vale?”. Outros utilizam maquiuetas para aqueles que dizem que não tem dinheiro em espécie, só no cartão. Quanto a essa questão, esses artistas estão se reinventando e buscando formas de sensibilizar o público. Não se tem uma cultura de consumo consciente de arte no Brasil, o artista ainda é visto como um pedinte. Nem todos entendem que aquele trabalho do artista pode ser sua principal fonte de renda. Então, acredito eu que, quando o Estado se ausenta cabe ao artista esse processo de educar e conscientizar o seu espectador sobre o valor financeiro de sua obra e de suas dimensões no campo afetivo. É um trabalho de formiguinha mesmo! Principalmente nesse momento nebuloso em que o fascismo anda solto e a golpear educadores, artistas e cientistas. Então, para rachar essa realidade é preciso golpear com poesia, acarinhar com arte. Remédio para endurecidos é arte.

M.S.: Essa é uma linguagem artística de grande ascensão, em várias partes do país e também internacionalmente. Em que nível, em sua opinião, está a propagação da linguagem em comparação com as políticas públicas para a área?

G.N.: Eu percebo que o teatro lambe-lambe está em grande ascensão, é como um vírus no aspecto positivo que vem contagiando e se propagando em todas as direções. Essa linguagem tem

apenas trinta e um anos e já ganhou o mundo, começou na Bahia, foi para o Sul e Sudeste onde se vivencia com maior efervescência. Tomou conta do Brasil e já está presente em vários países como França, Portugal, México, Argentina, Uruguai e Chile, que inclusive é onde acontece o maior festival de teatro lambe-lambe na cidade de Valparaíso. Quanto à questão de políticas públicas é preciso lutar e dialogar para ampliação e efetivação de meios que viabilizem a produção. Já existem festivais, mostras, mini-mostras, bienais, revistas sobre o assunto, disciplinas em universidades, ou seja, há um reconhecimento e portas se abrindo para esse universo.

M.S.: Vamos falar sobre o seu espetáculo *Rasga Mortalha*. Primeiro, por que *Rasga Mortalha*? E do que fala a obra?

G.N.: *Rasga mortalha*, para quem não conhece, é uma coruja muito conhecida aqui no Nordeste. Há uma crendice, que povoa o imaginário das pessoas dessa região, que seu canto ou o som que emite, que é semelhante a um tecido sendo rasgado, possa trazer mau agouro, sinal de que alguém vai morrer ou notícias ruins. Então, ouvir uma rasga mortalha é um sinal de alerta de que algo ruim pode acontecer. Parti dessa perspectiva e nomeei o espetáculo. Enquanto o espetáculo *Rasga Mortalha* aborda a questão do aprisionamento e o especismo numa inversão de valores. A história acontece em uma vila governada por pássaros, onde existe uma delegacia que suspeita que possa estar acontecendo algum crime na calada noite, e uma loja que vende animais que durante a madrugada passa a comercializar humanos engaiolados para criação doméstica. De uma forma bem resumida é sobre isso que fala o espetáculo.

Figura 3 – Teatro Lambe-Lambe.

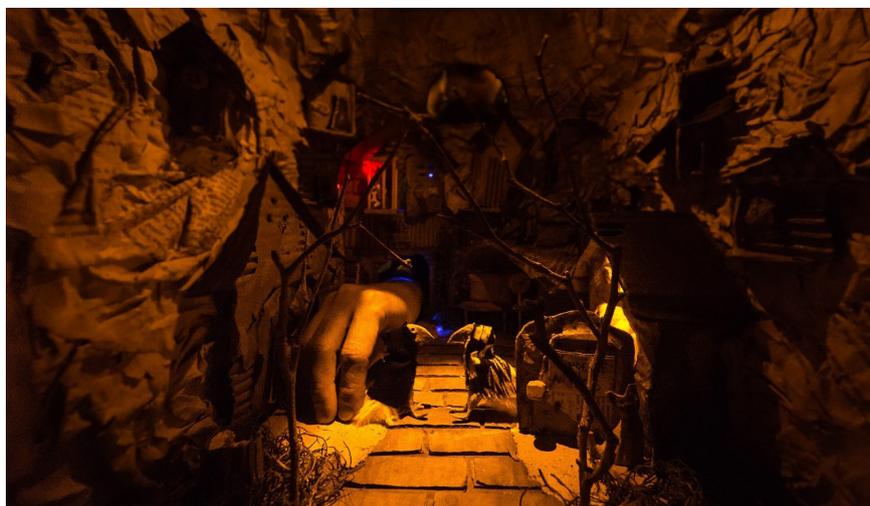


Foto: Covil Audiovisual.

Figura 4 – Teatro Lambe-Lambe.



Foto: Covil Audiovisual.

M.S.: Como foi a experiência da turnê que você fez com o *Rasga Mortalha* no alto sertão?

G.N.: Essa turnê teve o apoio da UFPB e parceria com o Coletivo Dell'Arte da cidade de Sousa (PB), que foi quem proporcionou a circulação. Foi uma experiência incrível, cada lugar que apresentamos e pessoas que assistiram foram impactadas de uma forma muito singular, tenho algumas lembranças que guardo com carinho. Na cidade de Cajazeiras (PB), por exemplo, um homem de aproximadamente quarenta anos chorou ao assistir ao espetáculo, pois o fez pensar sobre a crueldade de tirar o direito à liberdade. Complementou que nunca tinha pensado em como seria se os pássaros pudessem se vingar e engaiolar os seres humanos. Em Marizópolis (PB), um senhor da melhor idade, achou que estávamos tirando fotos de lambe-lambe; perguntou quanto custava e ficou surpreso em saber que se tratava de um espetáculo em miniatura. Também relatou algumas lembranças da juventude quando a intervenção dos fotógrafos era mais frequente nas feiras e praças públicas. Concluiu comentando sobre as semelhanças entre a caixa-espetáculo e a caixa-fotográfica. Em Vieirópolis (PB), algumas crianças achavam que era mágica e segundo elas teria sido a primeira vez que assistiram a um espetáculo de teatro na vida. Uma outra experiência que não esqueço, mas que não foi no sertão é de uma criança que ficou muito revoltada e chateada com o ser humano engaiolado, colocou a mão dentro da caixa na tentativa de pegar a gaiola e tirar a bonequinha. Ela reclamou para a mãe dizendo que eu era um homem mal.

M.S.: Como o teatro lambe-lambe e seus agentes estão enfrentando essa crise causada pela pandemia da COVID-19?

G.N.: Não é muito diferente de outros artistas, são as mesma dificuldade e desafios de se reinventar em meio ao caos pandêmico e político. Tivemos uma particularidade que é a questão de

ser um espetáculo muito próximo e as caixas, se não forem bem isoladas, podem ser um grande foco de contaminação. Assim como as demais expressões artísticas, estamos respeitando as medidas preventivas e as apresentações no formato virtual foram a melhor alternativa que encontramos para nos mantermos ativos na cena. Já em Valparaíso, no Chile, foi possível apresentar o festival de teatro lambe-lambe, mesmo na pandemia. A organização do festival seguiu todas as medidas e protocolos de prevenção: caixas bem isoladas, álcool em gel, máscaras e medidor de temperatura, tudo ocorreu bem e nos trouxe bons ensinamentos. Uma coisa muito boa que acontece dentro dessa reinvenção e utilização das plataformas como *youtube*, *instagram* e *google meet*, é que oportuniza uma rede de compartilhamento de experiências, reunindo pessoas de vários estados, cidades e países num mesmo espaço de troca e aprendizagem através de festivais, workshops, oficinas, conversas e cursos, como nunca ocorreu. Isso contribuiu de uma forma imensurável para uma descentralização e uma rede muito mais ampla de formação e troca de experiências entre caixeiros e caixeiras.

M.S.: Para finalizar, peço que nos deixe uma mensagem de incentivo para experienciar o universo do teatro lambe-lambe.

G.N.: Ismine Lima disse: “O mundo precisa de teatro lambe-lambe como as cidades precisam de bicicletas. Somos um estilo de fazer teatro, não somos um formato”. (LIMA, 2011, p. 7). Para aqueles que se aventurarem em experimentar a linguagem, saibam que é a experiência da intimidade, do encurtamento da distância entre o artista e o espectador, é a valorização da presença, é olho no olho, é compartilhar um segredo por meio de um espetáculo, é um jeito de frear a monotonia e o tédio dos transeuntes.

REFERÊNCIAS

MÜTZENBERG, R. **Consumo enquanto experiência:** caixinha de teatro lambe lambe nas ruas de Cuiabá. Revista Anima, Cuiabá, n. 05, p. 10-15, 2016.

LIMA, I. **O mundo precisa de Teatro Lambe-Lambe.** Revista de Teatro Lambe-Lambe, Itajaí, n. 02, p. 6-7, 2011.

UM RELATO DE CRIAÇÃO NO PRECÁRIO: DIMENSÕES DE GAMBIARRA NA CRIAÇÃO DE MEXO

José Matheus Fernandes Silva¹

Resumo: Esse escrito é uma tentativa de atravessamento por procedimentos processuais de criação do meu projeto multimídia, *Mexo*, a partir de uma ótica da gambiarra. O projeto é analisado por sua potência visual que nasce de um gerenciamento comunicacional de gambiarras entre corpo-computador-situação. Gambiarra aqui é pensada enquanto um sistema mutante de fatores que potencialmente emergem em contextos de precariedade. Meus movimentos vão em busca dessas mutações e suas causas, não se fixando apenas em coeficientes técnicos e materiais, mas lançando-se sobre aspectos geopolíticos, psicossociais e tecno-corpóreos, estabelecendo ligaduras e sobreposições em prol de uma análise mais cuidadosa desse ecossistema em deslocamento, onde se manifesta a criação.

Palavras-chave: processo criativo, tecnologia, precariedade, gambiarra, política.

Antes de tudo, queria me situar nesse espaço e dizer que me chamo Matheus. Eu nasci, cresci e continuo crescendo no interior da Paraíba. Aqui eu vivo, estudo, crio, fujo, deliro, às vezes é difícil diferenciar o que é o quê. Eu crio músicas², imagens³, textos, e possuo um computador que me auxilia a pensar, executar e compartilhar essas coisas. Tenho um projeto que chamo de *Mexo*, uma espécie de espectro, ficção, ocultação de IP, fuga do que Matheus deveria se tornar em uma dimensão sócio e geopolítica de interior paraibano. Por *Mexo* eu autorizo minhas criações, as quais vazo majoritariamente pela internet e são recebidas por outras existências que pouco sabem de onde saíram e como foram feitas.

Falar de internet, máquinas e tecnologias comunicacionais é um ponto que muito me interessa nessa tentativa de tradução dos meus processos de criação. Porém, me interessa menos debulhar uma espécie de tutorial ou relato técnico e me interessa mais pensar nas forças que afetam e movem tais processos, que os fazem acontecer e, não menos importante, que também os impedem de acontecer. Situar meu trabalho é também se debruçar sobre esses contornos gerados pelas impossibilidades, desde as econômicas às culturais, das fugas das compulsões heterossexuais de uma fossilizada Paraíba masculina até as fugas da escassez de recursos de uma região considerada atrasada, como é conhecido o Nordeste.

Porém, essa não é uma narrativa precária, mas uma narrativa do precário. Não é a narrativa de uma criação precária, mas de uma criação no precário. Gostaria de fazer essa desconjuntura que por um lado desencadeia os indivíduos do precário de estarem continuamente justapos-

1 De Remígio, no interior da Paraíba, é bacharel em Arte e Mídia pela UFCG, mestrando em música pela UFPB, produtor de música eletrônica/experimental, criador experimental visual, atua também nas poéticas do vídeo e em trilhas sonoras e sonoplastia para vídeo e teatro.

2 Acesse em: <https://mexo.bandcamp.com/>

3 Acesse em: <https://www.instagram.com/mmexoo/>

tos a estereótipos hostis de criações menores, ingênuas e de validade duvidosa, e que por outro lado não deixa de inscrevê-los enquanto portadores de prejuízos. Além disso, me distancio de uma tentativa de louvar a escassez na criação, concordo com Bhabha quando ele afirma que “a contingência como tempo significativa de estratégias contra-hegemônicas não é uma celebração da ‘falta’ ou do ‘excesso’, ou uma série autoperpetuadora de ontologias negativas” (BHABHA, 2010, p. 241-242). Deste modo, considero a multiplicidade de possibilidades enunciativas, fabuladoras e inventivas que emergem em meio às inconstâncias sociopolíticas e aos deslocamentos identitários de cada sujeito em situação de precariedade em seus contextos particulares.

Por precariedade eu entendo a vulnerabilidade de toda e qualquer natureza social na qual alguns corpos são subjugados, são *abjetos* (KRISTEVA, 1982). Tomo emprestado as palavras de Judith Butler (2018) que pensa essas vidas precárias enquanto não realmente vidas, logo, rapidamente esquecíveis, destrutíveis e não passíveis de luto. Butler, em seus escritos, questiona ferrenhamente o exercício dos direitos humanos universais, o que eu colocaria aqui como direitos Humanos com H maiúsculo, me referindo a lógica moderna de um projeto civilizatório Humanista que segue um perfil muito bem delineado e territorializado do que deve ser um Humano em todos os âmbitos de sua vida, incluindo sua relação com instrumentos, técnicas e tecnologias⁴. Portanto, se algumas vidas não são realmente Vidas ou vivíveis, alguns humanos também não são realmente Humanos ou humanizáveis. De forma mais categórica, Butler expõe suas noções das situações desses corpos em precariedade afirmando que:

A “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte. (...) Populações diferencialmente expostas sofrem um risco mais alto de doenças, pobreza, fome, remoção e vulnerabilidade à violência sem proteção ou reparação adequadas. A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana ou doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes. (BUTLER, 2018, p. 42).

4 “1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a ‘falácia desenvolvimentista’). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma ‘culpa’ (por opor-se ao processo civilizador) que permite à ‘Modernidade’ apresentar-se não apenas como inocente, mas como ‘emancipadora’ dessa ‘culpa’ de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter ‘civilizatório’ da ‘Modernidade’, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da ‘modernização’ dos outros povos ‘atrasados’ (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera” (DUSSEL, 2005, p. 30).

Reconheço também, de forma local, a partir dessa elucidação importada de Butler, a precariedade do meu contexto nordestino, brasileiro e sul globalista como uma *herança da colonização* (BALLESTRIN, 2013) e dos conflitos externos e internos (SAID, 1990) causados pela modernização no sul global e no Brasil, que continua a condicionar e hierarquizar existências em um degradê complexo de acúmulos de precarizações, não-mercimentos, desimportâncias e epistemicídios. O que Said (1990) coloca como Orientalismo, o que Spivak (2010) reclama enquanto violência epistêmica, o que Mignolo (2008) aponta como saberes subalternos, todos esses sendo autores das chamadas epistemologias do sul global conhecidos pelas críticas pós-coloniais à dominação dos saberes do norte. Trazendo para um lugar de ainda mais proximidade, Albuquerque Jr. (2009) traz a noção de invenção do Nordeste, explicitando os movimentos feitos para a identidade estereotípica nordestina ser considerada de tal modo que é hoje, incluindo as associações com a seca, a pobreza, o atraso, entre outros estereótipos culturais e comportamentais, como o perfil do macho nordestino, que o autor discute nesse e em outros trabalhos. A *invenção*, nesse caso, não se trata de uma auto-criação, mas de uma produção discursiva do outro por meio de essencializações e violências epistêmicas, não somente por meio de uma construção ideal do outro, mas de uma materialização dele, como Castro-Gómez explica:

Ao falar de “invenção” não nos referimos somente ao modo como um certo grupo de pessoas se representa mentalmente a outras, mas nos referimos aos dispositivos de saber/poder que servem de ponto de partida para a construção dessas representações. Mais que como o “ocultamento” de uma identidade cultural preexistente, o problema do “outro” deve ser teoricamente abordado da perspectiva do processo de produção material e simbólica no qual se viram envolvidas as sociedades ocidentais a partir do século XVI. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 88).

Assim como algumas vidas não são necessariamente vidas e alguns humanos não são tão humanos assim, o precário é a *outrização* das políticas de acúmulo de posses e privilégios. E a lógica de manutenção desse sistema é que a exigência ao precário pela sua sobrevivência seja dada ao mesmo tempo de uma indução à impossibilidade dessa demanda, por meio do obscurecimento de auxílios e direitos, acompanhado de aumentos de preços e taxas numa velocidade equivalente da hiperprodução de desejos e de imaginários de possibilidades duvidosas. Aqui opera ativamente a sedução pelo progresso juntamente ao individualismo, instaurados também no projeto da modernidade.

Como demonstra Hall trazendo as noções do surgimento de um status social associado à soberania individual afirmando que “a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção de sujeito individual e sua identidade” (HALL, 2005, p. 13). Essas concepções que trançavam um individualismo soberano, o progresso positivista e a modernização em uma confluência otimista e burguesa de futuro foram reclamadas por Adorno. A crítica de Adorno muito me interessa, especialmente a partir da leitura de Löwi e Varikas (1992) referente a seus pensamentos da destruição da civilização a partir das próprias má-

quinas como um movimento de retorno da natureza. Essa destruição seria realizada pelo sujeito oprimido, historicamente fragilizado e precarizado, no caso do texto deles, pela mulher.

Quando me refiro a uma destruição das máquinas através delas mesmas, me refiro a um uso outro das armas, instrumentos e máquinas das quais temos acesso. Não se trata de uma destruição literal das estruturas, já que em nossa posição precária seríamos os soterrados nessa catástrofe. Concordo quando Grosfoguel nos seus levantamentos sobre a divisão internacional do trabalho no sistema-mundo capitalista exclama a crise que existe na ideia “de uma ruptura moderada com os Estados Unidos e Europa que nos permita nos localizarmos como estando em um exterior (*un afuera*) absoluto e ‘livre’ e ‘soberano’ das suas estruturas de poder político e econômico globais” (GROSFOGUEL, 2012, p. 345). É complexo e até mesmo cruel nos forçar a uma estratégia no *afuera absoluto*, de ter que pensar e operar outras “máquinas” em meio ao nosso estado de dependência, submissão e imobilidade política.

Referindo-me a um ecossistema atual permeado por aparelhos e máquinas que cada vez mais possuem um caráter sistematicamente substitutivo e autônomo (não inclui autonomia operacional/técnica), a gambiarra surge como uma potência, um embate e ao mesmo tempo uma rota de fuga, uma possibilidade de destruição do processo civilizatório pelas próprias máquinas civilizadoras. Gambiarra, enquanto conceito, transborda a ideia de improviso resolutório para eventuais problemas, ela se mostra como uma tática de contorno de encadeamento das impossibilidades, gerando não só uma resposta momentânea à precariedade, mas insurgindo alguns questionamentos que se referem às construções das técnicas convencionais impregnadas em toda e qualquer coisa e seus usos. Para Obici, a gambiarra:

Em geral emerge em contextos precários – em relação a recursos, materiais, ferramentas limitadas ou inexistentes – e é uma solução técnica que não se preocupa necessariamente com a solução bem-acabada. Pela falta de projeto, o improviso configura-se como uma ação empírica e informal, às vezes com uma postura oposta ao saber formal e teorizado, porém não necessariamente contrária, porque seria possível falar em gambiarra num contexto do saber formal e técnico. Ou ainda, vista como uma ação política frente ao excesso de consumo, a impossibilidade de acesso a recursos, ao modo de uma desobediência tecnológica, como veremos nas páginas a seguir. (OBICI, 2014, p. 11).

Particularmente, a gambiarra não se fixa apenas em idealizações de materialidades, técnicas e tecnologias consideradas nobres ou não-nobres, mas também no que acontece durante a detecção da fragilidade de um sistema e no contrabandeamento de seus elementos de um lugar para outro através de fissuras. Em outros termos, gambiarra não estaria presa somente à técnica, ao material ou à ideia de obra de arte finalizada, mas sim num mecanismo que é capaz de atravessar todos os estágios conscientes e inconscientes de uma criação. Defendo esse ponto de vista trazendo aos meus processos criativos, os quais se dão no computador em suas quase totalidades, mais especificamente em programas estrangeiros, sofisticados e financeiramente inacessíveis para as minhas condições, logo, adquiridos por meio de gambiar-

ras digitais, redes de compartilhamento, ocultações de IP, alterações de VPN, *cracks*, *hacks*, vazamentos, até mesmo de mecanismos mais simples como o *print*.

Considero uma das marcas mais fortes da minha criação visual a técnica que remete a colagem feita digitalmente. O procedimento vindo das técnicas de recorte e colagem com materiais físicos, geralmente papel, tesoura e cola é usado por mim nas possibilidades dos fluxos de *bits*, que considero ainda mais provocadora que os objetos físicos por alguns fatores. O mais importante deles é o que chamo de possibilidade de *contrabando*, refiro-me a variedade de imagens que existem pulverizadas pela internet, de materiais visuais de fontes desconhecidas, sem aparente proprietário. Além de transportar essas imagens com pouco esforço, é possível transformá-las, cortá-las, multiplicá-las a um ponto que se tornem irreconhecíveis ou não sejam mais inteiramente elas. O contrabando também se mostra uma fabulação de possibilidades fictícias na precariedade de elementos, cenários, adereços que custariam uma produção mais opulenta, completamente inviável dentro das minhas condições. Contudo, essas operações provocam o surgimento de uma ética outra e adentra completamente na discussão em desterritorialização, camuflagem, bricolagem, fuga e propriedade intelectual. Por esses motivos intitulo a prática como *contrabando*, não por liderar uma facção digital de extorsão de imagens, mas pelas lacunas permissivas e/ou bloqueadoras que no espaço digital parecem ser mais transitáveis.

Figura 1 – Mexo: Corpocupinzeiro.



Fonte: Matheus Fernandes.

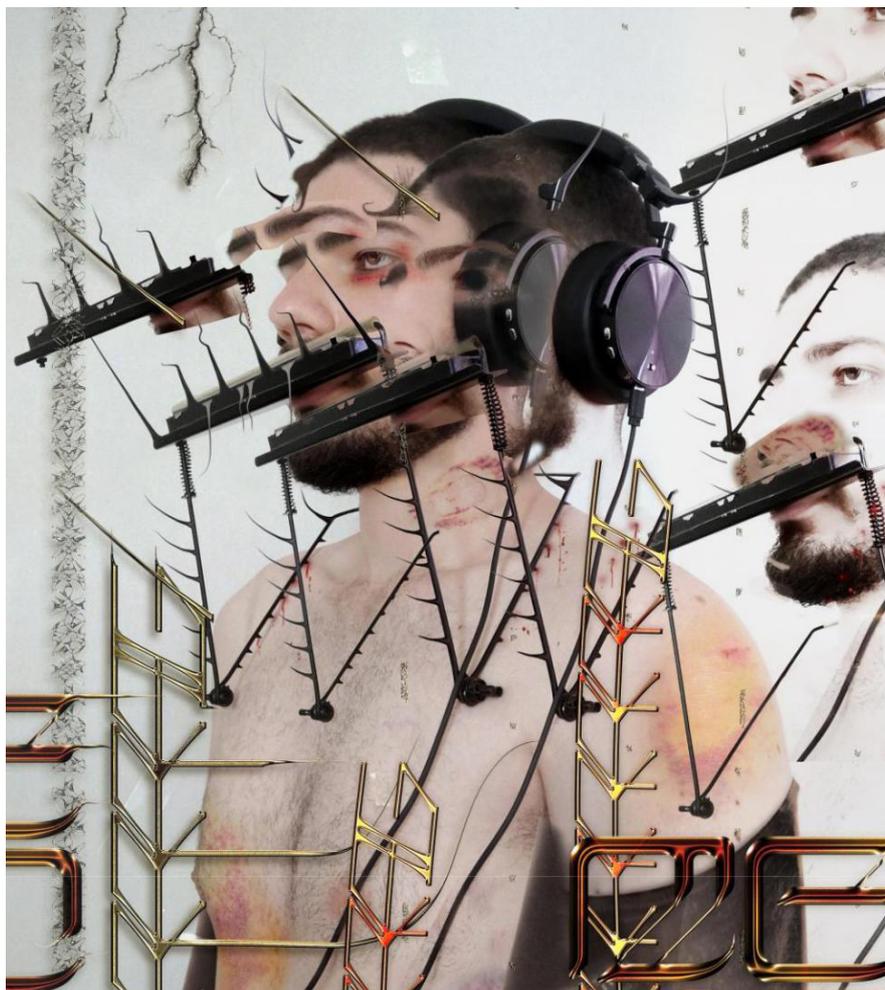
Miller Puckette (2004) faz uma associação do termo inglês IP – *Internet Protocol* (protocolo de internet) com a ideia de um outro IP – *Intellectual Property* (propriedade intelectual). Puckette relata a diferença entre possuir um objeto (bem material) e uma ideia (bem imaterial). Assim, compara a multiplicação física e exata de um pão, que seria materialmente impossível, à multiplicação informacional em um fluxo de *bits*, como exemplo uma foto de um pão, que é infinitamente possível de ser multiplicada. Afirmando, dessa forma, que o IP, no sentido de propriedade intelectual:

[...] é, no fundo, uma tentativa de atrelar duas moedas: a do material e a das ideias e informações. Os bens físicos só podem estar na posse de uma pessoa de cada vez; [...] O material obedece às leis de conservação. Informações e ideias não obedecem a nenhuma lei de conservação; mais ideias podem sair de um sistema do que entraram. As informações, na forma de um fluxo de bits, por exemplo, podem ser copiadas quantas vezes você desejar, quase sem custo. [...] A propriedade intelectual torna efetivamente um custo de mercadoria de valor zero, tornando as cópias artificialmente escassas. Todos os bilhões de dólares em "software" não valem nada intrinsecamente, e o único propósito da lei da propriedade intelectual é fazer com que custem dinheiro em vez de serem gratuitos.⁵ (PUCKETTE, 2004)

Algumas coisas podem ser consideradas nesse pensamento de Puckette. A primeira é que a comercialização e o custo da propriedade intelectual são baseados numa barata reprodução de códigos. Apesar de não adentrar nessa discussão nesse trabalho, aponto para uma notável produção de acúmulo capital das grandes empresas proprietárias e distribuidoras desses códigos que compõem *softwares* e programas. A segunda observação é a própria facilidade e barateamento da reprodução desses códigos que evidenciam suas *fissuras*, as mesmas fissuras de um sistema que observo nesse texto enquanto *gambiarra*. De certo, o sujeito do precário exposto à criação de desejos, mas também cercado pela impossibilidade que esses mesmos desejos carregam, “dão um jeito”, operam pelas gambiarras. A estratégia da propriedade intelectual para gerar lucro é também seu ponto fraco, por mais que continuamente se cerque de novas codificações de muros de vigilância e monitoramento cada vez mais difíceis de atravessar sem ser rastreado.

5 Tradução livre pelo autor da citação original: “IP is at bottom an attempt to peg two currencies together: that of material and that of ideas and information. Physical goods can only be in the possession of one person at a time; [...] Material obeys conservation laws. Information and ideas don’t obey any such conservation law; more ideas can come out of a system than went in. Information, in the form of a bit stream for instance, can be copied as many times as you wish, at almost no cost. [...] IP effectively makes a zero-value commodity cost money by making copies artificially scarce. All the billions of dollars worth of ‘software’ are intrinsically worth nothing at all, and IP law’s only purpose is to make them cost money instead of being free” (PUCKETTE, 2004).

Figura 2 – Mexo: *Gaita Glitch*.



Fonte: Matheus Fernandes.

Não tenciono afirmar aqui que o acesso dos sujeitos na precariedade se dá sempre pelas gambiarras. Nem apelo para uma romantização do acesso dos mesmos às tecnologias. A história do país evidencia como os corpos subalternos e colonizados foram sempre postos a também se comunicar com esses aparelhos, instrumentos e máquinas. Poderia apresentar uma perspectiva do *plantation* ou do pós-industrial, mas uma perspectiva contemporânea me interessa ainda mais. Basta observar quem opera caixas de supermercado, centros de telemarketing, quem detém a necessidade de operar utensílios eletrônicos de limpeza, de produção alimentícia em restaurantes, quem atende clientes em lojas de eletrônicos e precisa estar apto a entender as tecnologias e fazer demonstrações para poder vendê-las. Existe uma lógica tecnológica inclusiva, uma *inclusão diferenciada* (NEGRI, HARDT, 2005), com intenções muito bem traçadas e potencialmente dominadoras que mantêm as precarizações no mesmo lugar que estiveram desde suas implantações coloniais.

O que gostaria de levantar é que a relação da tecnologia com o sujeito do precário carrega condições, e trazendo para a discussão específica desse trabalho, que é a minha criação pessoal, afirmo que a máquina que uso pra criar não foi adquirida para fins criativos. Existem lapsos histórico-culturais numa sociedade que habitam entre o escolher uma tecnologia e ser escolhido por ela. A máquina, o computador, posso incluir também o celular, para muitos de nós se encarrega de outros trânsitos e possuem outras funções numa dimensão social que facilmente sufocam suas potencialidades inventivas, o que configuraria qualquer ato criativo feito nessas máquinas com utilidades traçadas como espécies de fugas e redesenhos das suas funcionalidades racionais, como operam as gambiarras.

Gostaria ainda de comentar que as condições da inclusão tecnológica no precário possuem subcondições e assim por diante. Volto para o progresso e sua distribuição e acúmulo geopolítico, dessa vez usando-o como uma lente apontada para o contexto de interior paraibano nordestino brasileiro sul globalista. Periferia de periferia de periferia. O avanço tecnológico aqui é movido não só pelas novidades, mas também pelos *resíduos*, termo que tomo emprestado de Ávila (2015) ao analisar a criação de Marion Martinez, artista mexicana que construiu esculturas sacras feitas com restos de máquinas, *chips* e *hardwares*. Ela faz associações literais dos dejetos que o progresso tecnológico produz, restos de um encanto vencido que transformam as paisagens hora cinzentas, esfumaçadas, hora em *glitches* multicoloridos lutando contra o verde, contra a paisagem aquática, acúmulos que se desintegram lentamente, causando danos aos ecossistemas nos quais conseguem chegar.

Aqui, eu queria ir mais longe e expandir a noção e assimilar o resíduo à sua ainda utilidade produtora de pressa e progresso. Gostaria de fazer uma leitura das minhas máquinas funcionantes, porém ultrapassadas, como itens residuais, levando em consideração seus modelos, marcas, sistemas operacionais, validades funcionais e, mais ainda, validades sociais e políticas cronológicas que esses aparelhos carregam. De fato, as atualizações de aparelhos e sistemas que surgem diariamente operam de modo que as máquinas se tornem insuficientes por sua falta de potência, de memória, causando os hiperaquecimentos, fechamentos repentinos, travamentos, desligamentos, telas azuis.

Com isso, afirmo que minhas criações também incluem todas aquelas que se perdem nessas perturbações do peso do novo com a insuficiência do resíduo, já que *softwares* são pensados para serem suportados por determinados tipos de sistemas. Muitas tendências e movimentos emergem, mesmo em países desenvolvidos, desses embates ruidosos e apropriações da falha, geralmente debaixo do guarda-chuva conceitual da arte *lo-fi*, ou de baixa fidelidade, numa tradução livre. Apesar de me apropriar da falha e do ruído, não somente por tendência artística digital, mas na maior parte do tempo por contingências, meu jogo criativo é também fugir do que me é dado.

Mas o que acontece no processo insistente de uma criação em HD nas máquinas de baixa potência? Uns podem ler HD enquanto *high definition*, eu lanço aqui uma *hiper desobediência*. Suponho então que é criada uma relação intempestiva de performatividade que se atualiza na limítrofe contextual corpo-máquina, na contingência, nos trânsitos mal feitos, na proposição inesperada e na insistência. O corpo força a máquina num redesenho por suas possíveis fissuras e a máquina dá respostas a esses forçamentos, um ecossistema que é subjetivamente, mas totalmente, engendrado por políticas e limitações socioculturais e pela tentativa de desobediência das mesmas. Com isso, percebo uma dimensão da performatividade atualizadora da gambiarra, que não se encontra em nenhum elemento separado, mas na comunicação desses sistemas de funções e disfunções.

Ao questionar o que seria a atualidade, Kastrup (2008) põe a força da intempestividade em sua conceituação. As forças intempestivas operantes na atualidade se somariam a estratos históricos constituídos por formas conservadas, e, portanto, os desestabilizaria. Intempestividade seria um agente operador de diferença num estado sólido de um presente explicado pelo passado, logo, ele se tornaria um presente deslocado numa espécie de devir, no qual o sujeito não busca exatamente pela diferença, mas se guia pela deriva da própria atualidade. Uma deriva na qual a estratificação histórica é insuficiente para equacionar com exatidão todas as causas da repetição das formas instituídas e da geração de diferença. Seria, pois, uma força atualizante que, nem totalmente consciente, nem totalmente inconsciente, opera por meio da incerteza de forma a causar uma colisão com o adestramento não propositivo das máquinas. Máquinas que, num sentido de-leuziano, podem transbordar as idealizações restritas a engenharias tecnológicas e abarcar os próprios sujeitos, usuários, controladores e especialmente seus desejos. Intempestividade é o desejo inoportuno e imprevisto formado por novas éticas vindas de multidireções durante o ato criativo.

Existe uma implicação intempestiva rito-perfomática no ato de criar com máquinas que inclui o corpo vivo e pulsante, não somente a máquina guiada por digitais ou comandos de voz. O sentido de performatividade que sugiro aqui é daquela intrínseca às atividades e movimentos corporais, outrossim de uma estratificação de programa performativo naturalizado pelo corpo em suas ações criativas. E, a ação criadora que aqui me refiro não se limita a criação considerada artística, dessa forma entendo arte enquanto vida, vida enquanto encontro, encontro enquanto comunicação, comunicação enquanto criação.

Nesse sentido, enquanto uma criação acontece, outras potências criativas, e ousos dizer criações, acontecem simultaneamente. Portanto, operações secundárias e de redesenho de funções maquinaicas ocorrem de forma oculta, e percebo nesse redesenho funcional também uma potência material e imaterial de gambiarra. Como experimento, tenho produzido imagens (Figura 3) no *software* de edição enquanto um detector de movimento capta a performance da ponta da minha digital no *touchpad*, criando uma contínua imagem-risco (Figura 4). A imagem-risco seria um redesenho criativo dentro de outro ato criativo. Um conceito-gambiarra que reflete o rastro

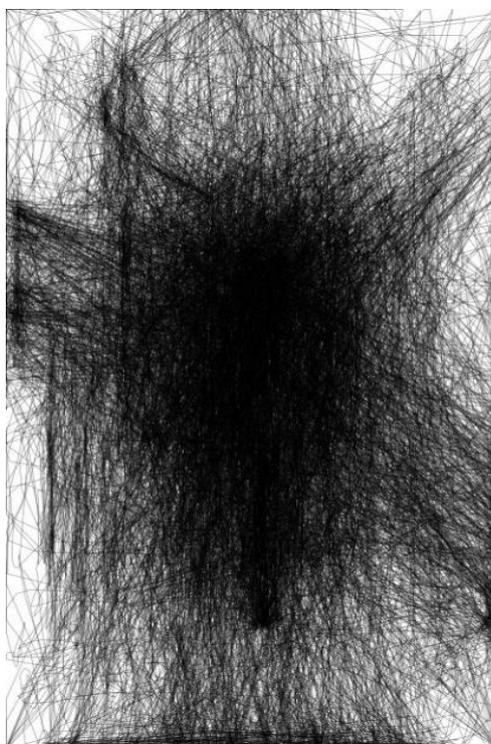
enquanto traço, o traço enquanto risco, risco enquanto perigo, perigo do latim *periri*, que está em *experiri*, ou experiência, o ato de atravessar um perigo, uma dúvida, uma intempestividade.

Figura 3 – Mexo: *fRag*.



Fonte: Matheus Fernandes.

Figura 4 – Mexo: *Riscos de fRag*.



Fonte: Matheus Fernandes

Posto isso, minhas (de)formações e (des)construções digitais nessa análise não devem ser pensadas apenas numa dimensão simbólica, técnica ou poética. As assimilações anatômicas, cognitivas, psicológicas e sociopolíticas de tempo, espaço e situação devem ser também conferidas. Durante a criação existe um corpo que cansa, que dói, que sua, que perde a paciência, que adocece, que se transforma e se deforma em semelhante cadência enquanto cria junto à máquina. Existe uma superfície-gambiarra em que o corpo se apoia, existe outra superfície-gambiarra em que a máquina é apoiada, e nisso surge uma comunicação insistente do corpo com máquina, pelas trocas de calor, de atrito, de luminosidade, de excesso de ruído. Em última instância, essa performance prostética *cybridizadora* me interessa enquanto construção e obstrução de um corpo pulsante em estado de criação no precário e todos procedimentos que numa lente biopolítica requerem maior atenção.

Para concluir, poderíamos extrair desse texto quatro dimensões de gambiarra no meu ato de criação que valem a pena ser recapituladas. A primeira dimensão seria a gambiarra enquanto detecção da fragilidade de um sistema e sua possibilidade de contrabando. A segunda, da gambiarra enquanto fuga e redesenho da utilidade petrificada do objeto-máquina. Na terceira dimensão eu colocaria a gambiarra enquanto resíduo ainda funcionante. E, na quarta dimensão, a gambiarra enquanto atualidade intempestiva na multiplicidade per-formativa e de-formativa. Acredito ainda que outras dimensões possam ser detectadas durante o desenvolver dessa pesquisa, por enquanto fico com essa passagem rápida pelas quatro que me pareceram mais explícitas.

Em contextos de precariedade como o Brasil, país apontado como maior consumidor de pirataria do mundo pela empresa especializada em segurança digital Nagra/Kudelski Group, as gambiarras se espalham, se normalizam, se imbricam, tornam-se parte da nossa paisagem, porém não resolvem os problemas que contornam. Por vezes, realmente, são ótimas expositoras dos problemas éticos e infraestruturais que tentam contornar, por vezes os camuflam despretensiosamente, por vezes criam mais problemas, já que existem outras instâncias econômicas não mais inocentes pautadas na comercialização acumulativa das gambiarras. Minha busca pelas gambiarras, seus rastros, afecções e motivos é uma pesquisa em desenvolvimento que parte de uma autoanálise crítica para detectar os sistemas que me cercam e reclamá-los de alguma forma.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., D. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Mas-sangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.

ÁVILA, E. **Do high-tech a azteca**: descolonização cronoqueer na ciberarte chicana. *Revista Estudo Feministas*, v. 23, n. 1, p. 191-206, 2015.

BALLESTRIN, L. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, n.11, p. 89-117, 2013.

BHABHA, K. H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. Em: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

DUSSEL, E. Europa, modernidade e eurocentrismo. Em: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

GROSFOGUEL, R. **Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêtricas rumo a uma esquerda transmoderna decolonial**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFS-Car. São Carlos, v. 2, n. 2, 2012, pp. 337-362.

HALL, S. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

KASTRUP, V. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. Em: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KRISTEVA, J. **Powers of horror**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LÖWY, M.; VARIKAS, E. A crítica do progresso em Adorno. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n. 27, p. 201-215, dezembro 1992.

MIGNOLO, W. **Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NEGRI, A.; HARDT, M. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OBICI, G. **Gambiarra e Experimentalismo Sonoro / Giuliano Lamberti Obici**. São Paulo: G. L. Obici, 2014. 184p.

PUCKETTE, M. **Who owns our software? A first-person case study**. Proceedings, ISEA, 2004.

SAID, E. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. 133p.

MARIA FIRMINA DOS REIS, UMA VOZ ALÉM DO TEMPO: DIÁLOGOS ENTRE MODOS DE PRODUÇÃO DO NÚCLEO ATMOSFERA E GRUPO XAMA TEATRO

Ana Júlia Martins Ferreira¹

Resumo: O presente artigo busca analisar o espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, a partir da investigação sobre os modos de produção dos grupos maranhenses Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro e Grupo Xama Teatro, tendo como ponto de partida a síntese das experiências contidas num longo processo criativo da peça e do encontro entre duas mulheres negras: a atriz-pesquisadora Júlia Martins e a escritora Maria Firmina dos Reis.

Palavras-chaves: modos de produção, atriz-pesquisadora, Maria Firmina dos Reis, processo criativo.

INTRODUÇÃO

Para realizarmos esse estudo faz-se necessário analisarmos o encontro entre duas mulheres negras maranhenses: a atriz Júlia Martins e a escritora Maria Firmina dos Reis, onde narrativas sobre a história da escritora são o alicerce que sustenta as subjetividades da atriz-pesquisadora. Logo, partiremos da autobiografia e biografia dessas mulheres.

Onde a atriz-pesquisadora traz o seguinte relato autobiográfico:

“Me chamo Ana Júlia Martins Ferreira, ou simplesmente Júlia Martins. Nasci em São Luís do Maranhão no dia 08 de janeiro de 1993. Filha de mãe solteira, criada em uma casa de mulheres, estudei a vida toda em escola pública. O gosto pela arte de atuar despertou muito cedo, aos sete anos. Olhava as atrizes nas novelas, e interpretava tudo aquilo, brincava falando sozinha, mas não se sentia representada nas telas, na verdade as poucas atrizes negras presentes na TV estavam em papéis bem estereotipados como as empregadas domésticas, mas isso é assunto para outra pesquisa. Iniciei meus estudos no teatro aos quinze anos em um projeto social, aos dezoito iniciava meus estudos no Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM). Logo comecei a integrar grupos artísticos em São Luís como o Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro e a Casa do Sol Cia de Artes”.

Sobre a vida da escritora Maria Firmina dos Reis, sabemos que:

¹ Atriz e produtora cultural. Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Ceuma; graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

“Nasceu em São Luís no estado do Maranhão em 11 de março de 1822. Filha de Leonor Felipa dos Reis e João Pedro² Esteves, mudou-se para a Vila de São José de Guimarães, município do Maranhão aos cinco anos de idade, sendo criada por uma tia materna”.

Maria Firmina dos Reis nasceu destinada a ocupar um espaço social muito pouco acolhedor: como mulher negra, bastarda e de família de poucas posses, ela estava destinada ao silêncio. Contra todas as expectativas, invadiu áreas altamente excludentes da sociedade patriarcal escravista maranhense, sobretudo marcou presença no ambiente de São Luís, onde já vigorava, no meio do século, a crença de ser essa uma Atenas brasileira, um bastião dos valores europeizados em pleno mundo tropical. (RESENDE, 2007).

Firmina era muito além do seu tempo. Foi professora, escritora, folclorista e compositora, considerada como a primeira romancista afro-brasileira da história ao escrever o romance abolicionista *Úrsula* em 1859. Maria Firmina dedicou os seus noventa e cinco anos de vida à literatura, à escrita, à educação, à luta contra a escravidão e ao reconhecimento da mulher perante a sociedade em que vivia.

Maria Firmina dos Reis fundou a primeira escola mista e gratuita do Maranhão em Maçaricó, lugarejo do município de Guimarães. A iniciativa de Firmina causou grande impacto às autoridades, que a forçaram a fechar a escola dois anos depois de sua abertura. Na imprensa, Firmina teve grande atuação, escrevendo para grandes jornais da época, a citar: *A Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *O Federalista*, entre outros. Mas mesmo sendo recebida por intelectuais e pela imprensa maranhense com grande estima, Maria Firmina dos Reis foi esquecida por décadas por aqueles que a aclamaram, vindo falecer no dia 11 de novembro de 1917, pobre e cega.

A partir desse encontro, a atriz-pesquisadora Júlia Martins, considera que Maria Firmina dos Reis e toda a sua obra encorajam a luta, contra o preconceito imposto às mulheres, principalmente negras, com muita garra e determinação. Firmina é atualíssima para a sociedade brasileira do século XXI. Logo, precisamos dar voz à poesia de Maria Firmina; precisamos que seus escritos e sua biografia cheguem às escolas, as periferias e em todos os lugares do Brasil.

O INÍCIO DO PROCESSO CRIATIVO

A partir de treinamentos corporais conduzidos pelo ator e diretor Urias de Oliveira na Casa do Sol Cia de Artes em 2016, a atriz-pesquisadora colaborou na criação de uma performance intitulada *Procissão dos Ossos*, baseada em uma lenda urbana da capital maranhense conhecida como *Procissão das Almas*.

2 Alguns escritos constam como ausente o nome do pai de Maria Firmina dos Reis.

A peça apresentava a lenda urbana composta por personagens que fazem parte da história da velha São Luís, dentre eles a personagem Maria da Conceição, ou popularmente conhecida como Mariquinhas Devassa.

Como exercício foi proposto pesquisar poesias que transmitissem à essência dos personagens, no caso de Mariquinhas Devassa, que apesar de sua condição social, era uma jovem sonhadora que amava e cuja vida lhe foi tirada de forma cruel. Encontramos na poesia de Maria Firmina dos Reis a essência da história de Mariquinhas Devassa.

Aqui na solidão minh'alma dorme;
Que letargo profundo!... Se no leito,
As horas mortas me revolve em dores,
Nem ela acorda, nem me alenta o peito.
No matutino albor a nívea garça
Lá vai tão branca doudejando errante;
E o vento geme merencório - além
Como chorosa, abandonada amante.
E lá se arqueia em ondulação fagueira
O brando leque do gentil palmar;
E lá nas ribas pedregosas, ermas,
De noite - a onda vem de dor chorar.
Mas, eu não choro, lhe escutando o choro;
Nem sinto a brisa, que na praia corre:
Neste marasmo, neste lento sono,
Não tenho pena; - mas, meu peito morre.
Que displicência! Não desperta um'hora!
Já não tem sonhos, nem já sofre dor...
Quem poderia despertá-lo agora?
Somente um ai que revelasse - amor.
(REIS, 1871, p. 177-178).

Esta poesia impulsionou nas construções de pesquisas e exercícios cênicos, onde a intérprete-criadora passou a apresentá-los em eventos locais, a citar a I Edição do Godôvirá Festival de Cenas Curtas³ em 2016, sendo premiada como Melhor Cena Curta pelo Júri Popular do Festival.

A cena apresentada era um fragmento do romance *Úrsula*, onde a personagem Suzana, uma mulher negra escravizada, relata como chegou ao Brasil e as dificuldades enfrentadas durante todo o caminho.

A primeira parte do processo criativo foi encerrada após essa apresentação, porém o processo de pesquisa continuou a instigar a elaboração de novos olhares dos processos descritos a seguir.

A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO

Dando continuidade ao processo em 2019 foram iniciadas novas etapas na pesquisa, desta vez, com saltos mais amadurecidos, potencializando o material criativo já experimentado, alterando sua estética e dramaturgia. O diretor do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro, Leônidas Portella, foi convidado para participar desta nova fase e imprimir nela os seus procedimentos de criação.

Logo, alguns métodos foram utilizados por ele na busca das singularidades da atriz-pesquisadora. Podemos citar o método da pedagogia da pergunta, bastante utilizado nos processos criativos do *Wuppertal Tanztheater*, explorado na dança-teatro pela coreógrafa e diretora alemã Pina Bausch, expoente mundial dessa linguagem.

O método baseia-se no desenho coreográfico a partir de perguntas, as respostas são trazidas através de improvisações. Estas improvisações estão sempre ligadas ao subtexto que a artista-pesquisadora traz em seu corpo a partir do seu olhar sobre Maria Firmina dos Reis. Para melhor visualizarmos esse procedimento, segue um quadro contendo as seguintes perguntas trazidas pelo diretor:

Pergunta 1: Como você sente Maria Firmina dos Reis?

Pergunta 2: O que você e ela tem em comum?

Pergunta 3: Como você imagina o lugar onde ela vivia?

Pergunta 4: Onde você se encontra em suas poesias?

3 Festival promovido pelo curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão que visa promover um encontro horizontal entre profissionais e estudantes das artes cênicas, incentivando produções e processos de criação na área teatral.

Pergunta 5: Pra onde você quer ir com essa história?

Pergunta 6: O que é ser uma mulher negra nos dias atuais?

Pergunta 7: Você pode contar sobre algum bullying cometido por amigos na escola?

Pergunta 8: O que Maria Firmina dos Reis falaria da educação brasileira de hoje se ela retornasse do passado?

Pergunta 9: Quem é Júlia Martins?

Pergunta 10: O que Maria Firmina dos Reis falaria a você se a conhecesse?

Essas foram algumas das inúmeras perguntas feitas durante o processo, elas foram acionadoras de movimentos corporais. Cada pergunta conduzia a atriz-pesquisadora à elaboração de respostas, essas respostas eram trazidas principalmente através de ações. A fase inicial do processo foi marcada por um longo período de experimentações dessas ações, num constante jogo de improvisações que eram repetidas até ganhar um significado social e estético, até que o corpo se dilatasse e se posicionasse politicamente, emocionalmente e psicologicamente.

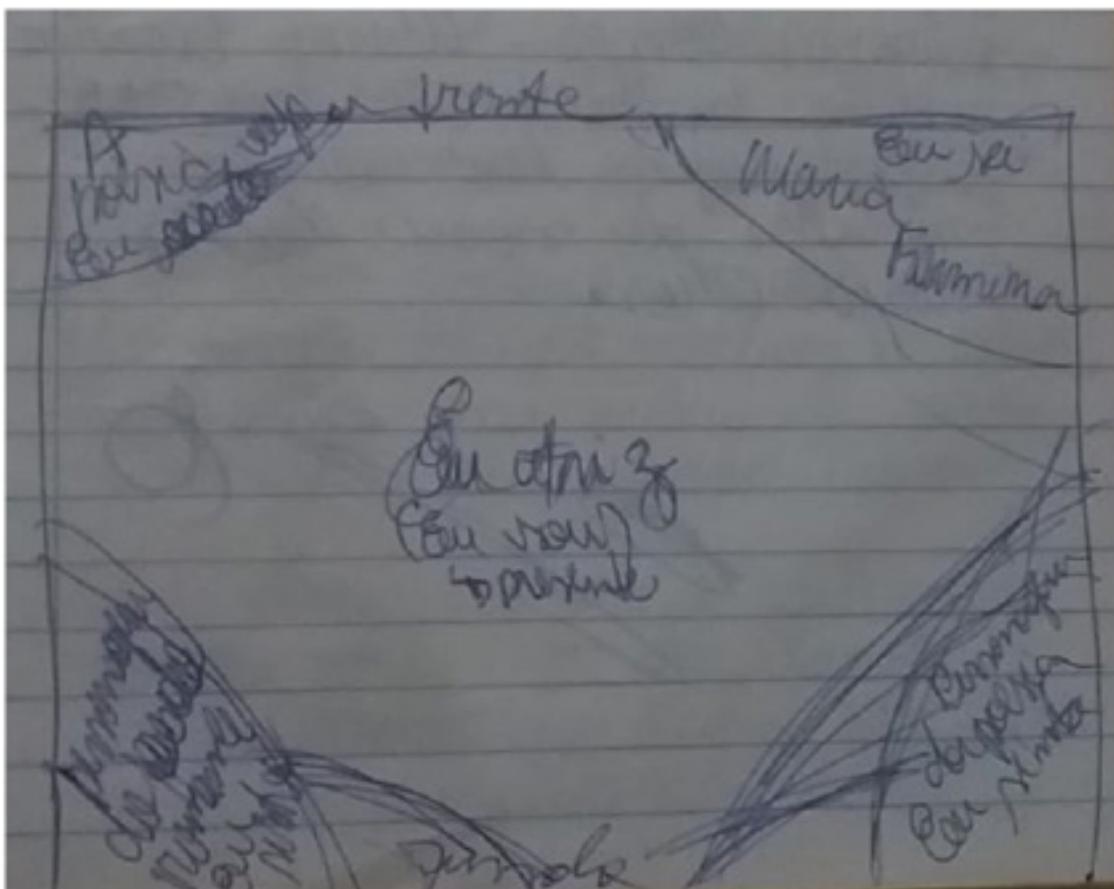
Nas obras de Bausch, o futuro não repete e nem se afasta do passado, mas segue “trabalhando retroativamente através” dele, transformando-o ao repeti-lo. O conceito de “trabalhando através” foi inicialmente colocado por Sigmund Freud, em contraste aos de “repetição” e de “lembranças”. (FERNANDES, 2007, pg. 127).

A repetição é um método bastante utilizado nos processos criativos do *Wuppertal Tanztheater*, através dela os atores-bailarinos parecem desconstruir padrões estéticos, ela desarranja esses padrões e os transformam em significado social, são repetidas ações, falas, gestos, sons. Nos processos criativos de Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo, a repetição é trazida como uma forma de demarcar uma ideia de resistência, sendo no corpo da atriz-pesquisadora, a resistência da mulher negra na sociedade, a resistência do corpo negro, a resistência da memória de Maria Firmina dos Reis, a resistência à escravidão. Cada ação repetida durante o processo criativo conduz a uma pré-expressividade que visa reforçar a demonstração dos anseios e das emoções traduzidas através do corpo a cada ensaio.

As respostas trazidas através da repetição das ações conduziam a atriz-pesquisadora na elaboração do desenho do espaço cênico. Esse lugar de experimentação de jogos foi subdividido em diferentes espaços que definiu o trajeto a ser percorrido pela intérprete.

Os seguintes espaços foram encontrados como mostra a imagem abaixo:

Figura 1 – Esboço do espaço cênico.



Fonte: Júlia Martins.

Ao centro a atriz representando o tempo presente, eu sou;

À esquerda alta, a poesia de Maria Firmina (eu lírico atemporal), eu vejo;

À direita alta, a personagem Maria Firmina dos Reis, tempo presente- eu sei;

À esquerda baixa, a personagem do romance Úrsula, tempo passado- eu sentir;

À direita baixa, a personagem da poesia, eu lírico da intérprete, atemporal, eu sinto.

A fusão dos processos citados anteriormente corrobora na tessitura da dramaturgia do espetáculo a ser descrita a partir das seguintes etapas:

Etapa 1- A construção das matrizes corpóreas de cada personagem.

Etapa 2- Criação da dramaturgia do texto.

Etapa 3- Criação da cenografia.

Etapa 4- Criação do figurino.

Etapa 5- Criação da iluminação.

Etapa 6- Criação da trilha sonora.

Etapa 7- Criação da identidade visual.

Etapa 8- Produção e execução do espetáculo.

Para sintetizar este estudo, faz-se necessário um recorte da primeira e segunda etapas.

Na primeira etapa, para a construção das matrizes corpóreas de cada personagem, a atriz-pesquisadora mergulhou em estudos e práticas voltadas a matriz de danças afro-brasileiras, como o Tambor de Crioula⁴, Bumba Meu Boi⁵ e a dança dos Orixás.

Para participar desta etapa, foi convidada a dançarina Shamach Pacheco para compor a equipe como preparadora corporal, onde a mesma selecionou movimentos a partir do material cênico produzido anteriormente, resultando no seguinte roteiro conectado as personagens.

Matriz 1 – A escrava: experimentações a partir do Tambor de Crioula que reforça a resistência da memória trazida no corpo da mulher negra escravizada. Ações elaboradas com movimentos súbitos, aterrados, dinâmicos.

Matriz 2 – A preta velha: experimentações a partir do Bumba Meu Boi que imprime o traço ancestral de Maria Firmina dos Reis, a mulher negra idosa, rememorando seu contato com a cultura popular. Ações lentas, aterradas, trêmulas e compassadas.

Matriz 3 – A poesia: experimentações a partir do eu-lírico da intérprete mesclada à dança dos orixás, mais especificamente a orixá Oxum, arquétipo da beleza das águas doces. Ações suaves, fluidas, expansivas.

Matriz 4 – Memória da intérprete-criadora: experimentações de gestos a partir do personagem espantalho, extraído de contos lidos na escola e depoimentos pessoais da atriz. Ações contorcidas, controladas e pausadas.

4 O Tambor de Crioula do Maranhão é uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Seja ao ar livre, nas praças, no interior de terreiros ou associado a outros eventos e manifestações, é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito. Essa manifestação afrobrasileira ocorre na maioria dos municípios do Maranhão, envolvendo uma dança circular feminina, canto e percussão de tambores. Dela participam as coreiras ou dançadeiras, conduzidas pelo ritmo intenso dos tambores e pelo influxo das toadas evocadas por tocadores e cantadores, culminando na punção ou umbigada – gesto característico, entendido como saudação e convite (Portal do IPHAN).

5 O Bumba Meu Boi do Maranhão é uma celebração múltipla que congrega diversos bens culturais associados, divididos entre plano expressivo, composto pelas performances dramáticas, musicais e coreográficas, e o plano material, composto pelos artesanatos, como os bordados do boi, confecção de instrumentos musicais artesanais, entre outros. Em todo seu universo, destaca-se também a riqueza das tramas e personagens. Em geral, dividem-se os sotaques em cinco - baixada, matraca, zabumba, costa-de-mão e orquestra - contudo, estes estilos não são os únicos e existem ainda muitas variações, assim como os bois alternativos (Portal do IPHAN).

Matriz 5 – Educadora Maria Firmina dos Reis: experimentações de gestos a partir da releitura sobre a biografia da escritora. Gestos sociais, políticos. Ações firmes, fortes, determinadas.

Na segunda etapa, a criação da dramaturgia do texto, as respostas trazidas pela intérprete-criadora a partir das perguntas feitas pelo diretor, eram registradas em diferentes formas, em determinados momentos, traduzidas em gestos e em outros descritos através de palavras.

Durante o processo, alguns relatos, desabafos e pontos de vista foram gravados no celular, essas gravações eram transcritas pela intérprete e somaram na definição das cenas. Alguns áudios foram trazidos para o espetáculo.

A descrição dessa dramaturgia resultou no seguinte roteiro⁶:

Atriz já em cena entra o público;

Atriz se apresenta;

Personagem Escrava;

Atriz;

Personagem Velha;

Poesia – Orixá Oxum;

Atriz;

Maria Firmina dos Reis.

O ESPETÁCULO

O espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo* carrega traços do teatro negro numa releitura contemporânea onde a biografia da autora e suas obras literárias mesclam-se à autobiografia da artista-pesquisadora Júlia Martins. O que apreciamos como resultado final, o espetáculo em si, é a síntese das experiências contidas num longo processo criativo.

O espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo* faz uma releitura sobre a vida e obra da primeira romancista afro-brasileira da história, Maria Firmina dos Reis. Em paralelo a vida de Firmina, a atriz Júlia Martins traz a sua história de vida e de outras mulheres e homens negros que se intercalam com a história de vida de Maria Firmina dos Reis. Firmina é símbolo de resistência e luta contra a escravidão, seu discurso é o nosso passado, presente e futuro.

⁶ Para acessar o roteiro completo acesse o link:
https://drive.google.com/file/d/1y4J9nVekg11tDcyoQ3WA_mMpZXR8jyDY/view?usp=sharing

O espetáculo estreou em São Luís, no Maranhão, nos dias 30 e 31 de outubro de 2019, no Museu de Artes Visuais do Maranhão em duas sessões lotadas em cada dia. A peça teve o patrocínio do Banco da Amazônia.

Para descrever os traços da dramaturgia do espetáculo a atriz-pesquisadora propõe um diálogo com os métodos utilizados nas produções do Grupo Xama Teatro.

A performance da atriz em cena se traduz de forma narrativa em primeira pessoa (atriz-pesquisadora), em segunda pessoa (diálogos com o público) e terceira pessoa (referindo-se a Maria Firmina dos Reis). E isso nos remete a seguinte proposta de espetáculo produzido no Grupo Xama Teatro:

“A Besta Fera”, biografia cênica de Maria Aragão (2008) é um solo teatral, com a atriz-contadora Maria Ethel que apresenta a vida da maranhense, médica e comunista Maria José Camargo Aragão e sua luta por uma sociedade justa e igualitária, o que a fez ser presa e torturada por cinco vezes. Nele, identificamos aquele ator-contador que narra em primeira ou terceira pessoa, como personagem ou narrador, uma história de vida, podendo ser autobiografia, biografia ou depoimento pessoal e que segue os rastros do sujeito épico. (VASCONCELOS, 2016, p. 17).

Outro traço importante a ser citado é a dramaturgia pautada na memória, a força poética trazida pela intérprete Júlia Martins sobre Maria Firmina dos Reis é semelhante à força trazida pela intérprete Maria Ethel sobre Maria Aragão.

Apesar dos diferentes contextos aos quais estavam inseridas ambas foram mulheres à frente do seu tempo, que lutaram por uma sociedade igualitária e justa.

A arte de narrar é a raiz que sustenta o trabalho do Grupo Xama Teatro, e a opção pela investigação da figura que conta, canta e fala faz referência à prática artística do grupo, do qual participo como atriz-pesquisadora-educadora. Denominamos ator-contador a figura que reveza o diálogo entre personagens e a fala direta para o público, a voz em terceira e em primeira pessoa, o canto, o verso e a prosa. (VASCONCELOS, 2016, p. 16).

No caso do espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, a arte de narrar é também a raiz que sustenta a dramaturgia, uma vez que ela é trazida com o corpo e fala inserido o público como participante da ação.

Na busca de um chão para caminhar o ator-contador principia nas trilhas dos portadores da palavra pública e divina e seguindo esse vestígio encontra a arte dos griots. Os griots são os senhores da palavra, são propagadores da memória do continente africano, são responsáveis pela transmissão oral da arte da palavra no âmbito da música, da poesia lírica, dos contos e da história. São “espécies de trovadores e menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família. (VASCONCELOS, 2016, p. 25).

As narrativas trazidas durante o espetáculo nos remetem aos vestígios dos *griots*, a citar o fragmento extraído do romance *Úrsula*, depoimento da personagem preta Suzana:

Meteram-me a mim me a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio, trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes de nossas matas. (...) Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de leva-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS, 1859, p. 116-7).

Nessa narrativa a atriz-pesquisadora negra reafirma a sua ancestralidade como senhora da palavra, abrindo espaço para Maria Firmina dos Reis propagar sua história maranhense e isso parece remontar o jogo do corpo-voz dos atores-contadores nos espetáculos propostos pelo Grupo Xama Teatro.

Todas as etapas descritas falam de um processo em constante movimento, assim como a vida da atriz-pesquisadora Júlia Martins, em sua busca incessante por mais representatividade de mulheres negras na cena teatral, assim como Maria Firmina dos Reis na literatura brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que os diálogos entre os diferentes procedimentos de produção existentes no Núcleo Atmosfera e no Grupo Xama Teatro acrescentam a esse espetáculo uma gama de possibilidades não só criativas, mas também ao que tange à ampliação do olhar sobre a arte, sobre a composição do trabalho da artista-pesquisadora dentro e fora da cena. A cena é um lugar que expõe as experiências pessoais de Júlia Martins reforçando seus discursos e lutas no palco da vida. A atriz-pesquisadora, a intérprete-criadora, a atriz-narradora, a atriz dançarina, todas elas se conectam para tornar viva a memória de Maria Firmina dos Reis, e consequentemente valorizar a imagem da mulher negra na atualidade.

O que trazemos nesse momento através desse estudo é uma oportunidade de olharmos para a relação entre o processo e o produto, entre a cena e a vida, entre os caminhos percorridos pela artista-pesquisadora até aqui, estes que já chegaram a lugares que ela considera importantes. Logo um caminho aberto continua a ser percorrido nesta pesquisa de inúmeras trilhas e direções.

E assim, Júlia Martins segue de mãos dadas com Maria Firmina dos Reis nesse caminho de experimentações, memórias e afetos. Honramos e reverenciamos aqueles que vieram antes de nós!

REFERÊNCIAS

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

IPHAN. **Tambor de Crioula do Maranhão**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>>

IPHAN. **Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/80>

PORTELA, L. **A criação de dramaturgias no Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro**. Disponível em: <https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt4/leonidas.pdf>

REIS, M. Úrsula. 1859.

REIS, M. **Cantos à Beira Mar, Nas Praias do Cuman / Solidão**. São Luís do Maranhão, 1871.

RESENDE, R. S. **Da Ágora ao Pantheon: intelectuais de “Atenas” e a literatura romântica no Maranhão**. Outros Tempos, v.4, n.4, 2007. Disponível em: <https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/413/348>.

VASCONCELOS, G. **Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do Grupo Xama Teatro / Gisele Soares de Vasconcelos**. São Paulo: G. S. Vasconcelos, 2016.

“ONDE VC ESTAVA QUANDO EU ACORDEI? - UM ATENTADO VIRTUAL”

ATUAÇÃO E VIRTUALIDADE: EXPERIÊNCIAS, RISCOS E ENCRUZILHADAS

Diane Veloso ¹

Flavia Teixeira ²

Giuliana Maria ³

Resumo: “Onde Vc Estava Quando eu Acordei? - Um Atentado virtual” é um espetáculo de teatro on-line, apresentado ao vivo, concebido em meio ao distanciamento social de 2020, que marca o reencontro em cena, após quinze anos, das atrizes Diane Veloso, artista sergipana residente em Sergipe, e Giuliana Maria, criada em Sergipe e residente em São Paulo, dirigidas pela maranhense Flavia Teixeira. A montagem se constrói entre a realidade do momento de cada atriz (em quarentena) e a ficção das personagens, como uma espécie de documento em várias camadas: os quinze anos de história dessa dramaturgia em composição com a trajetória das atrizes até seu reencontro virtual.

Palavras-chave: #teatro; #teatroonline; #teatroexpandido; #feminismos; #avessagrupa.

“Aqui estamos. No princípio e no fim do mundo” (Sara)

Um relato sobre o espetáculo “Onde Vc Estava Quando Eu Acordei? - um atentado virtual” (por nós abreviado como “OVEQEA?”) requer uma digressão à fundação do Grupo Caixa Cênica, em Aracaju/SE, passando pela dificuldade em se fazer arte no Brasil, principalmente no menor estado do país, e pelo inusitado reencontro, por vias digitais, de duas atrizes que teimaram em continuar existindo durante a tragédia de uma pandemia, num país que vive um dos maiores desmontes do setor cultural.

1 Diane Veloso é natural de Aracaju, atriz, vocalista da “A banda dos corações partidos” e do projeto “Bacuri”, fundadora do Grupo Caixa Cênica e artista colaboradora da Aversa Grupa;

2 Flávia Teixeira é maranhense, diretora, atriz formada pela EAD/ECA/USP, licencianda pela Faculdade Paulista de Artes e artista colaboradora da Aversa Grupa e da Dual Cena Contemporânea;

3 Giuliana Maria é mineira, criada no Nordeste, atriz premiada no cinema brasileiro, formada pela EAD/ECA/USP, com articulação em projetos de ação cultural no Brasil e exterior.

O ano é 2002. Diane Veloso, Leandro Goddinho e Fábio Rodrigues eram jovens atores na busca pela possibilidade de se fazer teatro em um terreno de políticas públicas culturais in-existent; um teatro que pudesse dar conta de tantas questões geopolíticas, sociais, culturais e humanas, que até hoje envolvem o “ser artista” no menor estado do Brasil. O caminho escolhido não foi simples de se definir: o chamado **teatro de pesquisa** talvez fosse uma via para que esse trio pudesse desvendar um fazer teatral “autêntico”, com uma linguagem que transbordasse tantos quereres e peculiaridades de artistas de teatro nordestino, sergipano.

Ainda em 2002, o Caixa Cênica recém-nascido ingressa em sua primeira montagem, em parceria com o diretor carioca Sidnei Cruz e o escritor pernambucano Marcelino Freire. Acontece que Leandro Goddinho migra para São Paulo e o grupo entra num primeiro período de “crise”. Diane, na tentativa de encontrar um novo caminho de pesquisa para a próxima montagem, encontra a dificuldade de acesso a textos dramáticos, textos que abordassem a questão de ser mulher num mundo patriarcal - um dos pontos centrais do seu discurso artístico - e, em meio a conversas com Sidnei Cruz, fica decidido que ele seria o autor dessa nova empreitada. Longas conversas, sonhos, conflitos, desenhos e, em 2005, surge “Onde Vc Estava Quando Eu Acordei?”.

A dramaturgia é inspirada no “SCUM Manifesto - Society for cutting up men” (da feminista Valerie Solanas - 1968) e cola muitas coisas ao mesmo tempo: a) a técnica do cut-up - de William Burroughs, que tem a intenção de disseminar a colagem, o aleatório e o pensamento sensível em uma nítida associação hilária ao texto de Solanas; b) a ideia do cinema de flashbacks, de close e recortes; c) com procedimentos que vêm dos surrealistas, do cinema contemporâneo, da dramaturgia beckettiana, do absurdo de Ionesco, de Nelson Rodrigues - os vários planos, um tempo real e um tempo psicológico; e d) o rompimento com o tempo contínuo dos pós-dramáticos.

“Que bom que você veio, Sara,”... (Vera)

Figura 1



Fonte: Vinícius Fontes, Aracaju (SE), 2005.

Quase em sincronia, a atriz Giuliana Maria é convidada a fazer parte não só dessa viagem, mas também da construção de grupo. As duas atrizes começam uma primeira imersão na dramaturgia e, dentro do procedimento de trabalho do grupo, criam performances de fragmentos do texto, fragmentos da pesquisa que abrem ao público em forma de “banquete”. Foram quatro “Banquetes-OVEQUEA?”, quatro experimentações onde o público era convidado ao mergulho nas profundezas de um terreno ainda pantanoso, de um universo ainda em descoberta pelas duas jovens atrizes: uma lona de circo, um porão, uma sala de dança e um galpão foram os espaços habitados por suas propostas. Vinho, frutas, pão, banda fazendo um rock improvisado e visceral; na cena: cutelo, ossos e sangue cênico; no suporte: mulheres, suas próprias mães, amigas não-atrizes que cederam a essa convocação e formaram o coro em uma das vivências/instalações. O espetáculo da forma mais tradicional não foi montado: a sina se repetiu e o terreno pedregoso não permitiu que a experiência tivesse um fluxo mais frutífero, mas ela ficou tatuada na história do grupo e das duas atrizes. Nessa viagem, Giuliana parte para São Paulo em busca de uma formação teatral dita oficial. O tempo trouxe a distância, e as duas seguiram trilhando suas trajetórias artísticas, mas o desejo “engavetado” de um reencontro habitou suas corpos, e o inusitado nos faz supor que o destino tinha planos mais ousados para este projeto, com data, hora e dia marcados.

Em fevereiro de 2020, Diane e Giuliana haviam retomado alguns diálogos, levantando interesses de pesquisas artísticas em comum, e já neste momento, remotamente, sem poderem supor o que aconteceria com o mundo logo mais... 17 de março de 2020 - Brasil pandêmico - o mundo parou, as pessoas foram proibidas de se encontrarem e as atrizes então assumem que a virtualidade seria o lugar possível de sobrevivência artística, humana e afetiva entre elas. A densidade do momento trouxe à tona a lembrança do projeto inacabado, numa impressão de

que nunca fora encerrado, mas de que o processo continuava secretamente seguindo seu curso, para chegar neste dia. Até o texto original impresso do “OVEQEA?”, com data de 2005, escrito à caneta na capa, estava ali, numa gaveta, aguardando este momento. Como um poema-bilhete-manifesto escrito para o futuro. E a primeira leitura, após 15 anos, foi cheia de emoções, lembranças de muitas histórias nas vidas das atrizes, e de reconhecimento deste tempo como fundante para o projeto artístico de cada uma. A distopia “perfeita” e a maturidade das atrizes se tornaram terreno fértil: o reencontro de Vera e Sara aconteceu.

“Quem alguém ninguém por puro acaso ou coisa
parecida encontrar esse poema bilhete manifesto
saiba que num passado presente futuro distante
duas mulheres corajosas resolveram dar um fim
na vidinha merda que levavam sem saber até
que acordaram e voaram para um lugar distante e
ainda muito desconhecido por todos sem mala sem
bala sem flor sem iaiá e sem iôô para nunca mais voltar”.

(Vera e Sara)

O desejo era explícito: realizarmos este projeto virtualmente juntas. Porém, faltava um olhar feminino que orquestrasse a obra, uma artista que tivesse a sensibilidade de construir junto, atenta à singularidade desta montagem, não só pela sobreposição dos reencontros das personagens e das duas amigas em cena, mas também pelo momento histórico trágico que o mundo inteiro, e principalmente o Brasil, vivem. Além disso, pelo fato de ser um projeto totalmente independente, sem apoios nem aprovação em nenhum edital que garantisse remuneração, essa artista precisaria aceitar se engajar conosco de forma apaixonada, mas um tanto despretensiosa quanto a garantias futuras - aliás, como falar em garantias ou futuro em 2020? Foi assim que chegamos a um nome, dentro do nosso círculo íntimo de afetos e admirações: a convidada seria a artista maranhense e amiga de Giuliana da Escola de Arte Dramática (EAD/USP) e também de outras experiências cênicas, Flavia Teixeira, que aceitou animada o convite para assinar a direção do trabalho, para a nossa surpresa e alegria. Três mulheres cientes dos desafios do projeto, entendemos que a reelaboração do fazer, do *como* e de que *forma* seria feito, era fundamental. A proposta foi então a construção de uma direção horizontalizada e a reelaboração do olhar que resultasse numa postura **decolonial** sobre a montagem. Muitas leituras, experimentações, exercícios, conversas e desabafos numa vontade de fazer com que os 2167 km de distância não fossem um impedimento para nossa ação.

Figura 2



Fonte: Jetmir Idrizi, Berlim/São Paulo/Aracaju, 2020.

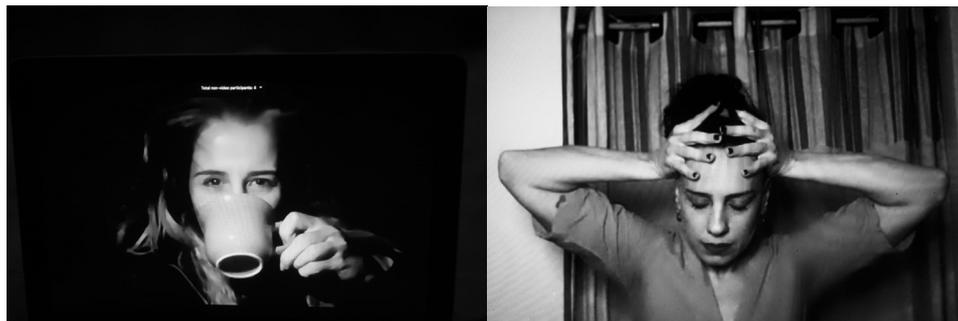
“A Aversa Grupa se forma no desejo de borrar fronteiras, no enfrentamento das distâncias físicas que nos caracterizam, pois para além da necessidade de isolamento físico, cada integrante da grupa é de um estado do Brasil; e na tentativa de investigar os limites das linguagens teatro/cinema/performance em meio à ocupação das redes sociais e plataformas digitais, que se tornam a nossa sala de ensaio e projeto a ser pesquisado, ao mesmo tempo que único lugar seguro e possível de encontro com o público, de elaboração e produção poética em tempos de pandemia e de sobrevivência artística no Brasil de 2020”.

(Aversa Grupa)

Adentramos o espaço virtual com a mesma curiosidade e disponibilidade de quando começamos um novo processo teatral: reconhecendo o espaço, nosso corpo diante dele, mas agora, também ajustando as percepções, a escuta, o jogo e o texto em relação às novas circunstâncias, às dificuldades e ao desafio da saída do tridimensional para o bidimensional, dentre outros. E logo nos deparamos com a questão da necessidade de conhecimento técnico para utilização desses espaços e das linguagens que se revelavam durante os ensaios.

“... as mutações biológicas necessárias ainda estão começando. Nós nem percebemos, mas já estamos mudando. Asas, rotações de cabeça, membros que aumentam e encolhem, essas coisas, sabe? Novos ambientes exigem novos corpos, novos tipos de seres, de espécies, adaptações, adequações, desapegos, transferências, esquecimentos, desmemórias, trans-sentimentos. Quem ficar nessa que nós estamos será pesquisado como passado, como aquilo que um dia fomos” (Vera)

Figura 3 e 4



Fonte: Jetmir Idrizi, Berlim/São Paulo/Aracaju, 2020.

Investigamos a linguagem cinematográfica a fim de ampliarmos as possibilidades de produção poética e de jogo na rede, em específico as técnicas de montagem e edição. Nesse sentido, outro material base para o trabalho foi o documentário *Everything is a Remix*, que desmistifica a figura do artista supremo, aquele que se acredita isento de qualquer inspiração ou mesmo “cópia” prévia, que modela sua arte a partir do nada e de lugar nenhum - ele serviu para abandonarmos o fardo da ideia genuína e o perigo de qualquer pioneirismo diante do processo. A ideia de remixar: copiar, transformar e combinar elementos diversos para a partir daí, ressignificar a experiência, nos interessava. E por entendermos que as redes têm sua própria linguagem: formatos, tamanhos - e que em alguma medida estamos cada vez mais condicionadas a ela, começamos a investigar como se conta uma história, para além dos 60 segundos ou 3 minutos.

Nesse novo espaço, a própria tecnologia, a internet e sua conexão, a investigação das linguagens já existentes na rede e o domínio dos elementos da cena revelaram-se como campo de batalha. Manipular esses elementos ao vivo foi e é um desafio, pois ser atriz nessas circunstâncias significa acumular as funções de iluminadoras, cenógrafas, contrarregras, sonoplastas, câmeras, figurinistas. Tudo enquanto atuamos, contamos, além do próprio desafio de como contracenar nessa nova condição. Esse panorama nos levou a elaborar a ideia/imagem de uma **atriz-polvo**, com nosso arsenal de guerra montado em casa. E isso também escancara uma grande questão em torno do que temos feito/elaborado: o que fazemos é ou não é teatro? Já que fomos arremessadas violentamente em nossas casas, nos afastamos fisicamente, e na tentativa de diminuir as distâncias, tivemos que ressignificar os afetos, estarmos presentes. A internet tornou-se **o lugar**. Já o era, para alguns, mas diante da pandemia, da necessidade de distanciamento físico, ganhou dimensões e proporções de grande relevância no cotidiano das pessoas: a internet, as mídias, as redes sociais, podcasts - **a grande rede**, onde “todes estão juntas”, onde a ideia de distanciamento só encontra dificuldade na ausência de uma boa conexão - se o sistema é o mesmo, mudam-se os lugares mas a exclusão permanece. Porém, apesar da cena virtual ter feito surgir nosso conceito de “atriz-polvo” em ação, isso não nos distraiu, em nenhum momento,

da compreensão de que não pretendemos abraçar a “precariedade” no fazer: as funções de cada profissional técnico do teatro, de toda uma cadeia produtiva das artes cênicas é definitivamente insubstituível e consideramos importante marcar esta posição.

Os ensaios e a montagem foram acontecendo em vários eixos, sem que em nenhum momento nós nos encontrássemos pessoalmente. Fomos dilatando percepções, fortalecendo os vínculos e tornando mais palpável a nossa conexão, ao mesmo tempo em que também fomos elaborando um jogo que passou a absorver as “dificuldades” de criar nessas plataformas: os delays, falhas de conexão, microfônias e a manipulação de todos os objetos e recursos de cena (luz, sonoplastia, câmera, etc) além de criar metalinguagem a partir desses elementos. Realizamos três apresentações no formato *work in progress*, pela plataforma Zoom. Utilizamos os flashbacks, filtros, projeção de imagens, inversão de planos, espelhamentos, sons externos, closes, cortes, movimentos de câmera, edições, mixagem, mas preferencialmente a artesanaria, na tentativa de ressignificar os objetos das nossas casas para compor os jogos de cena, criando uma teatralidade que vai do hiper-realista ao onírico, assumindo sim a precariedade, mas como linguagem.

Em sequência, experimentamos o que chamamos de “atentado virtual” pelo Instagram (em formato de *live*) como tentativa de ampliação dos sentidos do próprio trabalho na rede/em rede e em busca do encontro de possíveis espectadores curiosos pela experiência. A chegada e a permanência do público durante toda a apresentação, além da grande repercussão e o retorno daqueles que viram, impulsionou a projeção de um novo “atentado”. Porém, podemos dizer que os 7 meses de pesquisa/montagem e as apresentações, foram tecendo o entendimento de que a escolha da plataforma de exibição também compõe a linguagem do projeto e, portanto, a plataforma Zoom foi eleita para a atual versão do espetáculo - o que não significa exatamente que seja algo definitivo, pois tudo aqui parece seguir em processo de constantes perguntas. E assim foi se tornando possível a viagem juntas, em cumplicidade de memórias, desejos, sonhos e ações das personagens que saem do papel, entram no mundo digital e ganham outras poéticas. Só faltava uma coisa: experimentar o importante detalhe de monetizar a empreitada. Nesse sentido, seria possível entrar em temporada? Existiria um público interessado em pagar para assistir esta obra? Como chegar nesse público? Como despertar o interesse?

Figura 5 – Cartaz.



Fonte: Rafaella Simbol, São Paulo, 2020.

Percebendo que as parcerias são a forma de resistência dessa arte que vive em crise por toda sua existência, dentro e fora das redes, a primeira temporada aconteceu em outubro de 2020, em parceria com a Pandêmica Coletivo Temporário de Criação - coletivo que se formou durante a pandemia e ocupou a plataforma Zoom com uma qualidade técnica, artística e de gestão que muito nos interessava conhecer. Esse também foi o momento da chegada da quarta componente da grupa, a artista visual Rafaella Simbol, que criou o cartaz da temporada e ampliou a linguagem da colagem dentro do processo e, juntas, chegamos ao entendimento do quanto uma experiência digital exige uma nova forma de ocupar as redes e produzir conteúdos que dialoguem com o conceito da própria obra, para chegarmos no público.

Além disso, como estratégia para ampliar o interesse na temporada virtual, produzimos três formatos de apresentação do espetáculo, oferecendo uma possibilidade de estender prazerosamente o encontro com o público, dialogando com o procedimento dos primórdios do nosso encontro artístico, o teatro festa/banquete: a) abrimos uma pista de dança ao som do músico Alex Sant'Anna; b) criamos uma descontraída sala de conversa sobre o processo e as impressões do público; e c) oferecemos um bate-papo disparado pelos temas abordados na peça, com as convidadas Mara Caffé (psicanalista) e Thereza Rocha (pesquisadora em artes da cena) - sempre ao final do espetáculo, em cada dia de apresentação nesta 1ª temporada. A experiência nos trouxe *feedbacks* e impressões que nos levaram de volta à nossa sala virtual de ensaio, com novas inquietações. Surgem novos experimentos e desapegos, que culminam

em novas propostas de cenas, confirmando para nós uma característica fundante deste projeto que é permanecer em processo de escuta e criação contínua.

Em dezembro de 2020, “Onde Vc Estava Quando Eu Acordei? - um atentado virtual” foi um dos espetáculos selecionados para participar do 11º Festival Popular de Teatro de Fortaleza, ao lado de vários coletivos e artistas de todo território brasileiro. Aqui, a quinta componente, Luana Nogueira, chegou pra repensar com a grupa, de forma mais profunda, o caráter audiovisual da obra. E assim segue nossa pesquisa: três atrizes, sendo uma a diretora desta obra, uma artista visual e produtora de conteúdo, uma profissional de audiovisual. Novas formações para uma grupa que nasce num tempo ao avesso, em que é preciso se agrupar (sem aglomerar) e se reinventar para existir. Aliás, a pesquisa desenvolvida diante deste processo tão singular, a ocupação das redes, a autogestão, as fronteiras entre as linguagens são temas que têm despertado encontros, e por isso, durante nossa trajetória, foi oportunizada também a ampliação de diálogos com alunes das faculdades de teatro como a UFU (Universidade Federal de Uberlândia) e a UFMA (Universidade Federal do Maranhão).

O que é, se é ou não é teatro, se deixou de ser, passaram a não ser as perguntas mais importantes a serem feitas. Embora elas existam e nos acompanhem até hoje, elas não nos paralisaram; ao contrário, nos mobilizaram, menos pelo desejo de respondê-las e mais pela vontade de invençã-las, como criança que brinca. A encenação de “Onde Vc Estava Quando Eu Acordei? - um atentado virtual” é a nossa resposta à ocupação das redes, a elaboração do que reconhecemos enquanto fricção das linguagens fundantes da obra - o teatro e o cinema - e as novas possibilidades estéticas possíveis. É uma resposta a todas essas questões e a tentativa de, enquanto artistas, continuarmos produzindo sentidos e reflexões, existindo.

Figura 6

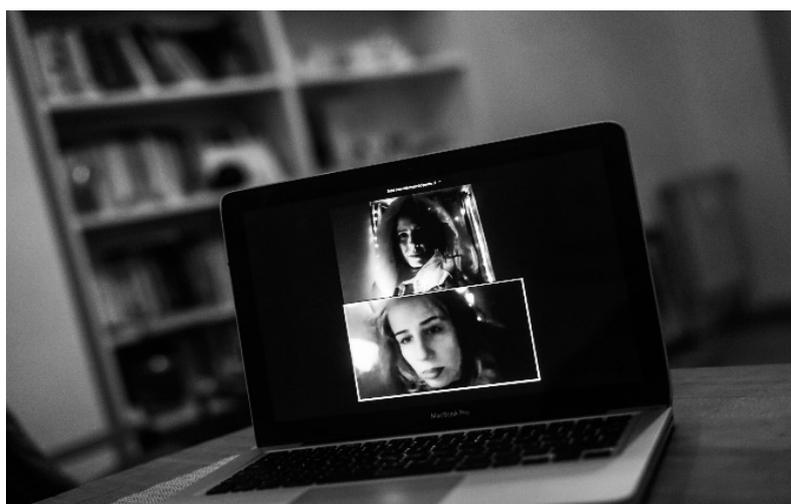


Foto 6 - Jetmir Idrizi: Berlim/ São Paulo/ Aracaju 2020

“Ficar parada é a forma mais terrível de ação.

Adrenalina pura.

Encontrar a forma certa de respirar é quase impossível.

É quase não respirar.”

(Vera e Sara).

NECROPERFORMANCE ¿Y SI MUERO AQUÍ?

ESCREVIVÊNCIA DE PROCESSO

Naara de Oliveira Martins¹

Resumo: Este relato de processo cartografa a **necroperformance** *¿Y si muero aquí?*, realizada nas cidades de Oaxaca de Juárez e Cidade do México / México, no ano de 2019, pela artista potiguar Naara Martins. Tratam-se de algumas das *escrevivências* que permearam a construção desse processo necroperformático, que partiu do conceito de “necropolítica”, de Achille Mbembe, enquanto política da morte, supressora e mantenedora das narrativas hegemônicas sobre os corpos negros. Trata-se, portanto, da *escrevivência* de dois processos de morte de uma artista negra fora de sua diáspora “de origem”.

Palavras-chave: Necroperformance; *Escrevivência*; Poéticas Pretas.



Necroperformance *¿Y si muero aquí?*, realizada no dia 18 de novembro de 2019 na Cidade do México, México. Registro: Marbella Figueroa.

¹ Naara Martins é escreviente, educadora e pesquisadora, onde desenvolve estudos e denço nas áreas de performance, dança, teatro, trabalhando como atriz e dramaturga. Pesquisa sobre negritude, africanidades, literaturas e produções artísticas negras. É licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e mestra em Artes Cênicas (PPGArC/UFRN).

Essa *escrevivência de processo* é implicação e fruto de um Intercâmbio de Estudos realizado no México entres os meses de setembro e novembro de 2019, mais “incisivamente” na cidade de Oaxaca de Juárez, no Estado de Oaxaca. Tive contato com diversas/os artistas, pesquisadoras/es e com pessoas que não tinham aproximação com esses campos-bolhas; algumas dessas pessoas se tornaram grandes amigas/os; contatei danças, músicas, paisagens, me relacionei com o espaço timidamente, outras vezes compartilhando diásporas, outras vezes sendo negada e/ou me afirmando. Transitei por escolas, institutos de artes; teatros, universidades de sociologia e antropologia, ruas. A intensidade de choques culturais manifestada nesses três meses.

Foram muitos encontros em oficinas, laboratórios, orientações, eventos, reuniões em grupos de estudos, em grupos mais informais com outras discentes e pesquisadoras negras brasileiras, que estavam assim como eu passando por um processo de *banzo* e Intercâmbio.

Mas filtros se fazem necessários aqui, pois são imensidões de experiências e por isso ao invés de relatar *passo a passo* como numa receita de bolo, resolvi focar no quando e como a experiência e vivência artística é transformada pela vivência e experiência do racismo e da violência. No *banzo*.

São atravessamentos que tecem **Poéticas Pretas**².

Meu *banzo* teceu poética de morte.

Acabou por tecer uma **necroperformance** –

Definição do Dicionário das Semânticas Ordinárias Cotidianas³:

Performar coisas que matam a (nossa) gente,
modo não vulgaris: ou eu faço ou eu morro ou eu morro enquanto faço.

2 Noção explanada em minha dissertação de mestrado. Muitas palavras e processos que seguem aqui começaram a serem gestadas numa pesquisa intitulada *A gente combinamos de escrever: poéticas pretas e modos de autopotência nas Artes Cênicas* (Pesquisa realizada no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte / PPGArC-UFRN, defendida no ano de 2020).

3 Esse Dicionário – ou *Diciordinário*, como gosto de chamar – foi motivado pela vontade em resignificar algumas palavras que atravessam a minha vida de forma mais latente. Aqui ele aparece de forma tímida, mas trata-se de um dicionário pessoal, onde me libero a desencaixar algumas palavras que me pulsam. A partir dessas reestruturas tento me resignificar também perante o mundo, cercando-me assim de palavras e significados menos concretos e mais maleáveis.

A **necroperformance** é a performance de morte ou das mortes. Ela é escurecidamente uma encruzilhada com o conceito de **necropolítica** pensado por Achille Mbembe. Ela é um pulo do navio, um além-corpo mergulhado no Atlântico. A morte de corpos pretos fala incisivamente sobre poder, bem como sobre a sua representação nefasta em nossos imaginários. Essa performance, portanto, trata-se da construção de estado de emancipação do Estado e de várias outras *políticas de morte* que nos permeiam. Essa(s) morte(s) pode(m) ser “performada/s” através de resgates diretos ou indiretos de experiências, que assim podem ser *escrevidas* (em uma linguagem de encruzilhada) em lugares (seja esse lugar uma plataforma como essa – escrita / ruas / sala fechada / ambientes vários / lugares que não nos são “permitidos”/ lugares que dizem que podemos “ocupar” / etc.), de modo a nos reafirmarmos enquanto pertencentes desses lugares, seja ele um desses múltiplos espaços ou nosso próprio corpo, porque muitas vezes tendemos a não nos cabermos, porque dividimos espaço e aluguel com dores. Sim, a **necroperformance** entre outras questões, busca fazer uma reescrita da dor de morte. E é dor diferente da vivida obviamente – falo de memória de dor, visita de dor nossa (vivida por nós ou pelos/as nossos/as ancestrais). Trata-se de construir também através dela o entendimento ou consciência da importância dessa dor, já que ela existe. Escrever sobre dor é liberar dor, por mais que doa. A **necroperformance** diz sobre a necessidade – de formas bem plurais, visto que assim somos – de trabalharmos com o momento do nascimento dessa dor geradora de morte, para assim construirmos um novo caminho de nascimento-morte. A morte aqui não é entendida como fim, mas como processo para outra coisa: é caminhada, cortejo, andança, pulo, *ebó*. A performance da morte diz então sobre processos de curação, processos de *macumbaria*, diz sobre processo de emancipação de dor e medo, do que vem desse processo de colonização que mata nossos corpos, línguas, culturas, epistemologias, poéticas, enfim, as nossas existências. Morro porque isso é curso natural de vida. Causo minha própria morte para confrontar a morte que me causam. Mas essa morte é uma escolha. Escolher morrer. Escolher caminhar. Escolher pular.

A **necroperformance** reverberou da sensação forte da diáspora em meu corpo. Reverberou desta investigação do que poderiam ser as **Poéticas Pretas**. Percebi que não conseguiria falar sobre elas de forma “ampla” ou “geral” como gostaria; no momento, por enquanto, eu consigo falar sobre elas através da minha própria experiência, através do meu corpo diaspórico – em curso – em movimento pela *Latinoamérica*. Esse relato, portanto, diz sobre esse (meu) corpo diaspórico em outra diáspora.

Quando cheguei ao México me deparei com outra realidade de **negração**. Pude perceber nesse território estrangeiro (para mim) outras perspectivas sobre a encruzilhada e sobre o que o meu corpo estrangeiro (para os/as outros/as) suscitava. E por muitas vezes foi nela, a encruzilhada, que eu me fortaleci, por entendê-la como lugar metafísico de múltiplas travessias e também como reversão do que é atravessado ou nos atravessa. Por muitas vezes também me vi como encruzilhada ambulante atravessando outros caminhos, de pessoas que se dizem não estarem acostumadas com a minha existência (esse é sempre o argumento), mas que na realidade só endossam um racismo estrutural e estruturante, permeado por toda uma ideologia de branqueamento.

A população “negra”⁴ no México é pouco mencionada em livros e nos sistemas de ensino – e quando o é, tratam-se de estudos a partir das perspectivas de pessoas brancas e não-negras. População que não escreve sobre si, que está à margem e que só recentemente teve o seu reconhecimento jurídico. Sim, **raça e racismo** no México tratam-se de temas complexos pela ótica da população em geral, mesmo sendo temas vivenciados na pele.

Talvez entender isso como uma complexidade só nos sirva para nos afastar desses temas, para não discutirmos e problematizarmos essas violências e *fabulações*⁵.

Cartografia de uma necroperformance

07 de setembro de 2019
Oaxaca de Juárez, Oax. / MX

Ruínas, Fragmentos e Narrativas –

Penso em morte desde que cheguei aqui. Vejo a morte santificada em algumas ruas e em alguns santuários, protegidas por vidro, rodeadas de velas. Esse tipo de morte me conforta e sempre me inspirou... O que explica um pouco dessa curiosidade que tenho pelo México. A morte e a sua celebração de alguma forma me trouxe até aqui.

E estando aqui me deparo com relatos e notícias sobre sequestros de mulheres (de que tenho que tomar cuidado e não andar sozinha nas ruas, tomar cuidado com os taxistas, principalmente à noite), relatos de mortes violentas por causa do narcotráfico (mais fortemente na região norte do país). Vejo corpos ensanguentados nos jornais, fico sabendo de pessoas que morreram no dia anterior.

A arte que tive contato aqui (teatro, *performance*, fotografia, música e dança) de alguma forma permeia esse espaço da violência. E penso: a subjetividade gera ou é gerada por ela?

4 A população negra do México se identifica e se autodeclara com/como os seguintes termos: *negros*, *afromexicanos* ou *afrodescendientes* (termo utilizado pela ONU). Porém muitos utilizam a palavra “moreno” para definir o tom da sua pele. No censo comum, para população em geral chamar alguém de “negro” é algo ofensivo, por isso o “moreno” é bastante utilizado.

5 MBEMBE, Achille. **Crítica de la Razón Negra**. Futuro Anterior Ediciones: Barcelona, 2016.

São/somos corpos em estado de guerra. Enfermos.
O BR também está em guerra nesse momento. Queimando.
Alvejando muitos corpos pretos.

Dias atuais,
Natal, RN / BR

Necroperformance

E me questiono: tinha que ir para tão longe para falar sobre o que me atinge? O que me atinge não me atinge enquanto ser humano, porque a minha dor não é universal. Tampouco minha morte. **E se eu morrer aqui?** Isso foi uma das primeiras coisas que pensei quando cheguei no México. Não tenho seguro, então como seria para levar meu corpo de volta pra casa? Pensei sobre a segurança de morrer em casa, veja que absurdo. A segurança em morrer “perto”. Pensei mais na minha mãe, porque enfim, eu já estaria morta de toda forma, e morta não me importaria tanto com a geografia dessa morte. Mas a geografia dita a morte! A morte lá é sagrada, celebrada, festejada.

São abundantes: as festas e a violência – porque o México, assim como o Brasil é um país de muita desigualdade, e sabemos que onde ela está a violência reina. *Narcos*, tráfico de pessoas, sequestros, feminicídios. Por onde passava ouvia sobre morte e violência.

+ e + morte

+ e + violência

Me questionei incontáveis vezes sobre quais os papéis da arte diante dessa violência e da morte. São papéis em branco que geralmente se pinta de vermelho? No México essas mortes não são racializadas – a população negra *afromexicana* (e boa parte do cânone branco acadêmico que fala por ela) está debatendo sobre o censo populacional que ia acontecer em 2020.

Como trabalhar com essa violência de forma não estereotipada, inflamada, sensacionalista, *high fashion*, por mostrar o que vende e o que querem ver? Sangue na tela, nos holofotes, sangue banal. Mas o sangue é banal quando nós sabemos de que corpos eles escorrem, mesmo que esses corpos não sejam contabilizados.

“Eu não comovo”, penso em voz alta aqui neste papel.

Quem vai chorar? Quem vai reparar a minha morte?

¿Y si muero aquí?

Através do conceito de Necropolítica de Mbembe pensei em *necroperformance*, por assim dizer – que são como *performances de/da morte*. Não num sentido literal de morte, mas também nesse sentido. Me propus a pensar em uma *necroperformance* com essa pergunta **disparadora/diasporadora**.

Porque a morte tem me afetado nesses últimos meses e a violência, sobretudo a sexual, tem me afetado já faz uns anos. A ideia dessa *necroperformance* seria a do medo – e essa pergunta em questão era o meu medo naquele momento.

Sempre foram questões que me afetaram, mas de forma óbvia eu passei a me sentir menos segura (por estar num território distante, com outra cultura e língua). E foi a partir dessa pergunta que comecei a pensar – muito atravessada por Lélia Gonzalez – sobre o quanto elas (a violência, o medo da morte e a morte em si) podem ser pensadas através de geografias distintas, diásporas distintas, “não-lugares”.

Lá o racismo e o sexismo que vem dele me afetaram muito fortemente. Sair na rua era sempre um acontecimento. As pessoas não estão acostumadas com uma “*performance* de fentótipo” como a minha. Me achava tão “normal” e de “passabilidade” no Brasil, por ser uma negra-da-pele-não-retinta. Lá quando não sabiam que eu era brasileira, achavam que era uma “mestiza” estrangeira, depois que descobriam minha nacionalidade se calavam – mas eu sentia no ar que me viam como uma “*afromestiza brasileña*”, ou apenas “*brasilena*” (essa era minha racialização, digamos assim), me entendiam como diferente das outras “mestizas”. Era frequentemente sexualizada, em espaços conhecidos e desconhecidos.

Principalmente na rua. Principalmente por homens: comerciantes, policiais, passantes, donos de teatros. Era constantemente olhada com nojo por mulheres. Era constantemente chamada de puta por homens em seus carros velozes – “*how much, puta?*”. E eu sempre andava coberta na rua, mas não é disso que se trata. “*Hey, Morenita*”.

O medo da violência sexual voltou a me visitar. E conseqüentemente esse medo vem acompanhado de um medo de morte, de sequestro, de silêncio... O medo de me verem *apenas* como um corpo, um corpo para além das potências que eu tenho, um corpo que não abre a sua boca, mas que “sabe sambar”, como *boa mulata*.

Comecei a pensar sobre essas geografias tão impressas em meu corpo, tão distintas das geografias dos corpos que aqui estão⁶. Ele já comunica então, meu corpo sempre comunicou, mas eu não conseguia perceber isso. O distanciamento me afetou e assim então me mostrou.

6 Quando pensei nessa **necroperformance** ainda não havia ido à Costa Chica de Oaxaca, lugar mais pobre, precário e miserável de recursos que estive no México, e que não por acaso é o lugar em que mais convivi e vi pessoas negras – *afromexicanas*.

O meu fenótipo é performativo aqui, porque se destaca, causa reações diferentes. Meu cabelo causa reações diferentes. A mais comum é o estranhamento. Mas não tenho a pele muito “morena”, como chamam em seu omissivo racismo – e negra/o aqui é que tem a pele muito-muito-muito “morena”. Aquele tom de “moreno” que não dá para fugir de ser *nêga/nêgo* – ou *prieta/prieto*, no espanhol.

Vi a necessidade de parir essa *necroperformance* para fora de mim, escoamento de fome e de medo. Pensei então no seguinte programa performativo, onde foquei nas seguintes ações e objetos:

- Estar em espaço considerado público: a rua, lugar-alvo com mais abordagens e situações de assédios;
- Pegar um pano com a seguinte pergunta-disparadora-diasporadora bordada: *¿Y si muero aquí?* (E se eu morrer aqui?) – esse mesmo pano tem flores também bordadas e que estão próximas à frase;
- Caminhar de braços rígidos segurando esse pano;
 - Parar em cada encruzilhada que passe;
- Deixar um *ebó-ação-movimento-fotografia* pensado naquele momento com a relação estabelecida com o espaço, com as pessoas e com a caminhada;
- Partir para a próxima encruzilhada quando achar necessário, em cortejo, com os braços rígidos segurando o tecido.
- Fazer essas ações até acabarem as encruzilhadas ou até eu estar *morta de cansaço*.

Essa foi parte de uma cura para as violências que passei nas ruas, violências institucionais e artísticas, violências de existência – envolvendo esse Intercâmbio, mas que vem de muito antes dele. Pelo racismo, mesmo que não assumido e que articula meu sumiço (de várias ordens) por causa da minha origem – e não falo de **BR**, falo da origem que se faz visível no meu corpo, corpulência, nos meus *rasgos*.

Essa *necroperformance* foi um parto difícil, a pensei no primeiro mês, mas só a fiz no terceiro e último, pois tive medo de realizá-la – por ser na rua, por ser num ambiente que eu frequentava bastante e que me deixava desconfortável de várias formas. E ela foi pensada mediante a influência que recebi naquele mesmo lugar (Centro de Oaxaca de Juárez e alguns *pueblos* que visitei), com os vários panos bordados sendo vendidos para turistas. Mulheres dos *pueblos* ou lojas que compravam esses bordados por um preço baixíssimo e vendiam a preços absurdos.

A exploração turística de pessoas indígenas é uma realidade no México. E não é o indígena que é valorizado, mas sim o seu “artesanato” (palavra esta que, inclusive, é utilizada para diminuir aquilo que é arte). *Souvenir mexicano*.

No terceiro mês veria que o bordado também é bastante feito pelas mulheres negras da Costa Chica, porém não tem a mesma “notoriedade” que a arte indígena. Por se tratar de algo mais comum e que não “se destaca” por ser “algo negro”, como é o caso de algumas danças representativas dos *pueblos negros*⁷.

Mas bem, eu queria algo que conversasse com aquele espaço e que ao mesmo tempo abraçasse a minha estranheza naquele mesmo espaço. O bordado me atravessou – não pela beleza, mas pela crueldade que aquilo tudo envolvia, pela recordação familiar que também me trazia (a minha avó era bordadeira, costurava também a tarrafa que meu avô usava pra pescar).

Pensei num pano branco com aquela pergunta bordada. Só tinha um problema, o bordado havia morrido com a minha avó, nenhuma de suas filhas ou filhos aprenderam o ofício, nem as suas netas e netos. Eu não sabia e ainda não sei bordar.

Uma das pessoas que me recebeu no México, a artista-*dançante* Beatriz Robles, me disse que sabia bordar, que aprendeu com a sua mãe em seu *pueblo* e que poderia fazer. Me senti estranha com aquele autoconvite afetuoso, porque pensei inicialmente que teria que ser uma tarefa minha. Aceitei, mas se fosse um processo nosso. Ambas toparam. Compramos o material no Centro. Esse material ficou parado por um tempo. Nem Betty, nem eu, demos conta naquele momento, o tempo passava e já já teria que ir embora. Tinha desenhado a frase no tecido, viajei para um estado vizinho e lhe disse que quando retornasse poderíamos retornar o projeto. Retorno então e Betty me diz que deixou o tecido em seu *pueblo*, que falou com a sua mãe e ela fez questão de bordar o tecido. Emma Reyes Reyes – a havia conhecido semanas antes, nos comunicávamos com sorrisos e gargalhadas, ela me achava bonita e eu a achava bonita também. Eu aceitei.

Eu estava recebendo um presente no meio de tudo aquilo que me puxava pra baixo: afeto e trabalho, juntos. Isso tudo fez parte da minha cura. Isso e a felicidade de ter conhecido várias bordadeiras, mães e avós de amigas que fiz. Pessoas que me alimentaram, me receberam em suas casas, me contaram histórias de abuso e de dor também. Confiaram e compartilharam.

E tiveram outras pessoas que me ajudaram a realizar essa *necroperformance*: Alma Navaerz, outra pessoa que me recebeu na cidade e que também costurou a barra do tecido utilizado; Viviana Lorenzo, que topou filmar a *necroperformance* realizada em Oaxaca; Marbella Figueroa, que me recebeu em sua casa na Cidade do México e que topou filmar a *necroperformance* por lá; Shayane Santana, que me recebeu durante um mês em sua casa (e que literalmente me

⁷ A *danza de los diablos*, a *danza del toro petate* o *de los vaqueiros*, *los sones de artesa*, a *danza de la tortuga*, a *danza del macho mula*, que são dançadas também como forma de reconhecimento de sua existência naquele país (em especial a *danza de los diablos*).

salvou) e aceitou registrar por fotografia as duas ações, em Oaxaca e na Cidade do México.

Super clichê e tenho problemas com eles, mas...

Essa experiência foi sobre dor e muito afeto envolvidos. Não conseguiria me curar sozinha, eis uma realidade. Então dou por encerrada essa escrivência de processo de morte com duas autópsias:

Cartografia-Autópsia da morte Nº I

Oaxaca de Juárez, Oax. / MX

10 de novembro de 2019

Decidi realizar a *necroperformance* pela primeira vez no dia do meu aniversário (10/11), não por coincidência ou insistência de um expurgo. A escolha da data foi porque sempre achei curioso pessoas que morrem no mesmo dia do seu nascimento. E quis ter essa experiência de ter nascido e morrer no mesmo dia.

Fui para o Zócalo Oaxaca, Vivianna e Shayane me acompanharam. Conversei com elas sobre o trajeto que caminharia, sobre as paradas nas encruzilhadas, sobre as possíveis ações em cada encruzilhada – os *ebós*, trabalhos que deixaria ali, falei também sobre estar na rua e bastante nervosa. Combinamos um sinal entre nós três, pois disse que a partir do momento que começasse eu só seguiria.

Atravessei o Zócalo e passei em frente à Catedral de Nuestra Señora de La Asunción, dobrei para a direita na *Av. de la Independencia* e em seguida passei boa parte do percurso na *Calle Macedonio Alcalá* – por ser uma rua de maior fluxo de pessoas e sem circulação de carros. Essa rua é um “andador” – onde o fluxo de carros só acontecia nas ruas que a transpassavam, por isso que nas encruzilhadas eu tinha que escolher algum dos quatro pontos na calçada ou em alguma parte da rua que era andador, antes ou depois da zona de carros.

Em seguida, ao encontrar o Templo de Santo Domingo nessa mesma rua, eu dobrei na *Calle de la Reforma* e parei na encruzilhada do Jardín del Pañuelito⁸, finalizando a *necroperformance*. Foram seis encruzilhadas no total. Seis *ebós*.

Cartografia-Autópsia da morte Nº II

Ciudad de México, CDMX / MX

18 de novembro de 2019.

8 A ideia era terminar a *necroperformance* dentro desse Jardim, porém estava acontecendo um evento particular no local e o mesmo se encontrava “fechado”.

A minha segunda morte também aconteceu no Centro Histórico, mas dessa vez na Cidade do México, capital do país. Partimos do metrô em direção a Estação Bellas Artes. No metrô estava segurando o tecido, contei de algumas situações de violência que tinha passado naquele espaço. Pensei que poderia levantar e abrir o tecido, assim o fiz. Foi uma encruzilhada de outro plano que esteve ali. Eu, em pé e o pano sendo aberto e mostrado.

Saímos do metrô e da estação e caminhamos em direção a *Av. Juárez / Av. Francisco I. Madero*, outro andador que funciona na mesma dinâmica do andador da primeira morte. Caminhei do início dele até o Zócalo da Cidade do México, onde finalizei a ação. Ao todo foram cinco encruzilhadas, mas dessa vez os trabalhos foram diferentes.

Não senti de realizar os *ebós*, não de forma direta com movimentações/fotografias, “apenas” ficava parada por um tempo em algum ponto da encruzilhada com os braços estendidos, segurando o tecido. Às vezes me cansava e o colocava como uma faixa de *miss_muerte*. Era um andador bastante comercial e de fluxo intenso, principalmente porque era feriado (*Buen Fin* – uma piada pronta). Geralmente parava na frente de alguma loja que estava na esquina ou então no meio do acesso à faixa de pedestre.

Os *ebós* aconteceram naturalmente e não necessariamente nas encruzilhadas. Encontrei uma vitrine de bonecas e parei na frente dela com o tecido erguido (*segundo ebó*); parei ao lado de um artista de rua pintado de verde e vestido de soldado (*terceiro ebó*); parei em frente a uma livraria, e foi o momento em que uma policial que estava do outro lado da esquina falasse com as minhas amigas e companheiras de *necroperformance*, onde insistiu que elas dissessem quem era pessoa responsável e que passassem os dados e explicassem o porquê daquela ação estar sendo feita. Minhas companheiras argumentaram que se tratava de uma expressão artística independente, que não estávamos ali a mando de nenhuma organização política. A policial continuou insistindo, disse que era para a nossa proteção, elas argumentaram que não andaríamos muito e que a ação já estava perto do fim, que estávamos resguardadas pela constituição mexicana com o direito de liberdade de expressão, por fim a policial cedeu e liberou as minhas companheiras (essa tensão com a polícia foi o *quarto ebó* – dessa vez numa encruzilhada).⁹

Referências Bibliográficas

MBEMBE, Achille. **Crítica de la Razón Negra**. Futuro Anterior Ediciones: Barcelona, 2016.

9 Uma compilação de algumas imagens e momentos dessa **necroperformance** foi registrada por Marbella Figueroa e pode ser vista através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ae9L-Q6kB8o&feature=youtu.be>

Amilton de Azevedo¹

Homens que brincam. A sentença simples pode servir como espécie de síntese da pesquisa teatral dos recifenses do Magiluth, fundado em 2004. Encarar o teatro na dubiedade permitida pela língua inglesa - *play*, simultaneamente *peça* e *jogo*, *brincadeira* - é característica basilar dos seis artistas que integram a companhia. Considerando a última década, é possível verificar o desenvolvimento da linguagem do grupo tomando certos aspectos enquanto exemplares.

Este texto pretende observar parte da produção do grupo nos últimos dez anos, destacando a ênfase dada ao trabalho de interpretação e às relações propostas e estabelecidas com os espectadores, a fim de lançar luz aos dois experimentos on-line estreados em 2020. Serão objetos desta análise panorâmica os seguintes espetáculos: *O Canto de Gregório* (2011), *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), *Dinamarca* (2017), *Apenas o fim do mundo* (2019) e os experimentos sensoriais em confinamento *Tudo que coube numa VHS* e *Todas as histórias possíveis*, ambas do último ano.

O recorte é circunstancial: tratam-se dos espetáculos apresentados em São Paulo, cidade deste autor, nos últimos anos², além dos experimentos on-line. Desse modo, é evidente que tal análise não se pretende absoluta no que diz respeito a um destrinchamento linear da trajetória do grupo, visto que, de certa forma, ignora obras importantes elaboradas no período. Ainda assim, parece pertinente lançar mão das percepções construídas neste sobrevoo a fim de estabelecer pontes entre a pesquisa pregressa do Magiluth e suas propostas desenvolvidas no contexto da pandemia.

Das seis obras selecionadas, apenas duas contam com dramaturgias exógenas - cronológica e curiosamente, tratam-se da mais antiga e da mais recente encenação *tradicional* (estranho adjetivar o que antes era desnecessário). *O Canto de Gregório* carrega nas palavras do dramaturgo paulista Paulo Santoro as tantas incertezas que habitam um indivíduo; já o francês Jean-Luc Lagarce traz *Apenas o fim do mundo* no que se diz, no que se escuta e no que se cala em família.

1 Artista-pesquisador, crítico e professor de teatro. É mestre em artes da cena, especialista em direção teatral e bacharel em teatro pelo Célia Helena Centro de Artes e Educação, onde lecionou. Publica seus textos no Ruína Acesa, que criou em 2017. Escreveu para a Folha de S. Paulo e para festivais como o MIRADA e a MITsp. É membro da seção brasileira da IACT (Associação Internacional de Críticos de Teatro).

2 *Aquilo que meu olhar guardou para você*, *Dinamarca* e *Apenas o fim do mundo* foram vistas na ocasião da programação especial do Sesc Avenida Paulista (São Paulo/SP) em 2019, quando da estreia da última encenação. A única exceção é *O Canto de Gregório*, assistida na programação de comemoração dos 15 anos do grupo na cidade de Recife, no mesmo ano.

Dentre as aproximações possíveis entre as obras, pode-se apontar para a presença de Pedro Wagner como o protagonista de ambas. Nos trabalhos com dramaturgia própria do grupo, assinadas por Giordano Castro, não há uma figura central - nos experimentos sensoriais, seria possível dizer que todos os atores se tornam protagonistas, visto que o acontecimento se dava de forma individual.

Pode ser que sejam apenas coincidências, mas de todo modo cabe ressaltar as diferentes lidas das encenações com seus materiais dramáticos. No caso de *Gregório*, dirigido por Pedro Vilela, as tensões entre forma e conteúdo são visíveis no enfrentamento do imbricado discurso do texto de Santoro - é como se, assim como o protagonista, o Magiluth também estivesse buscando de maneiras diversas atingir a própria compreensão.

Ainda que extremamente cerebral, *Gregório* já apontava para a ludicidade tão presente no trabalho de interpretação do grupo. Nas tantas voltas e procuras por lógicas internas, o público se via dentro da mente daquela personagem, acompanhando construções e desconstruções, se perdendo e se encontrando junto dos atores - que, visivelmente, divertiam-se em cena.

Nesta viagem ao interior de um complexo cérebro, uma comunhão entre artistas e público permitia a todos os interessados uma *viagem*. O compartilhamento de um cigarro de maconha firmava um pacto de outra ordem entre palco e plateia: talvez uma tensão inicial, enquanto se compreendia o que estava sendo proposto; mas, depois, um inevitável relaxamento. Era como se o convite fosse “*embarque nessa*”.

Já no caso de *Apenas o fim do mundo*, a direção de Luiz Fernando Marques Lubi e Giovana Soar faz outras escolhas no enfrentamento de um material denso. A dramaturgia de Lagarce é encenada na íntegra, em um apurado e preciso trabalho de interpretação do grupo. Concebida como um *site-specific* para o espaço cênico do Sesc Avenida Paulista, a montagem transporta o público pelos diversos ambientes de uma casa de família - e por tempos que podem ser um domingo ou um ano inteiro³.

Na movimentação pelo espaço, a plateia ora espalha-se, ora aglomera-se, seja em torno de uma grande mesa ou em um canto apertado. Há uma surpreendente transformação dos ambientes, realizadas tanto dentro quanto fora do campo de visão do espectador - Lucas Torres *atua* nesta contrarregragem, discreta ou gritante.

Desta reorganização constante, é possível apreender sentidos internos e externos à dramaturgia. Na contrarregragem feita por todo o elenco, as personagens parecem estar sempre adequando um cômodo àquele retorno do filho ausente. Ao mesmo tempo, há uma nítida intenção em desestabilizar a recepção do público.

3 Para uma análise aprofundada de *Apenas o fim do mundo*, ver DE AZEVEDO, 2019a.

Na proposta *site-specific*, Lubi e Soar fazem escolhas que intensificam uma distinção presente no texto de Lagarce: quando a família está toda reunida, parecem correr pela superficialidade das coisas; há uma distância entre o que está acontecendo e o que se diz. Nas cenas onde estão apenas Luis, o protagonista, e um de seus parentes, ele escuta atentamente aos tantos derramar-ses da obra.

A encenação constrói espacialmente tais situações de modo que o público também oscile entre esta confortável superficialidade e o incômodo de uma frágil intimidade exposta. O Magiluth organiza fisicamente os convívios entre artista e espectador para compor as atmosferas de *Apenas o fim do mundo*.

No que diz respeito à ludicidade do trabalho de interpretação, é possível destacar o caráter performativo na construção de personagens, principalmente no caso dos três atores que interpretam personagens femininas (Castro, Bruno Parmera e Erivaldo Oliveira). Assim como em obras anteriores, não há a busca por trejeitos e maneirismos a fim de apoiar o trabalho numa chave de representação. O estabelecimento desta convenção - *são atores homens cisgêneros, com figurinos lidos como masculinos, que interpretarão mulheres* - faz saltar aos olhos o jogo teatral, o brincar (*to play*) tão caro ao grupo.

Ao mesmo tempo, não há leviandade nesta lida com dados concretos - e caros à debates do teatro contemporâneo. De fato, o que se percebe em *Dinamarca* é uma grande atenção lançada à problemática de tratar-se de um grupo formado apenas por homens. A dramaturgia de Castro é uma interessante tentativa de olhar para *Hamlet* na atualidade.

Muitas das personagens da tragédia shakespeariana estão lá, e são evocadas sem a necessidade de utilizar seus nomes. Os atores transitam de forma orquestrada e fluida, preenchendo com tons pessoais as atuações referentes a cada um - ou uma. No caso das duas figuras femininas centrais à obra, duas escolhas distintas.

Castro, evocando Gertrudes, responde rispidamente à afirmação “*fragilidade, teu nome é mulher!*”, trecho do texto original: “*Oi? que merda é essa que você falou? repete! Que você sabe sobre mulher? Você sabe o que é uma mulher? Você sabe o que é ser uma mulher?*”⁴. Na sequência, sublinha o caráter performativo do trabalho ao dizer “*Você não sabe... eu também não sei!*”⁵, antes de seguir falando como a personagem.

Já Ofélia está presente enquanto narração, violência e ausência. Oliveira se remete a um espaço iluminado da área cênica, em um dos momentos mais plasticamente belos da encenação assinada por Wagner, para falar *daquela que o rio não conservou*. Ainda que ao final a *menina das fitas* volte para uma última dança, é aquela ausência que marca forte; a impossibilidade de evocar a morte de Ofélia no corpo de um homem - apenas, talvez, na leveza de Parmera, de algum modo celebrando uma vida que teima em dançar.

4 CASTRO, 2019, p. 32

5 Ibidem.

Dinamarca é um brincar de faz-de-conta desde seu início. Uma inebriante celebração do que há de podre no humano. O clima de festa está no champanhe oferecido ao público na entrada, nas cervejas viradas por Torres logo na primeira cena, no convite à bailar. Na dramaturgia, o brincar de ser dinamarquês. De ser feliz. De viver um momento *hygge*⁶. Na encenação, os atores estão a todo momento se aproximando do público, comentando as ações, *focando*. O convívio se estabelece neste pacto, mesmo que não haja alterações na hierarquia palco-plateia. Basta a atmosfera festiva e as ações contínuas da cena para que o espectador se mantenha inserido no jogo cênico.

Antes de chegarmos em 2020, este voo panorâmico fará um último pouso, voltando no tempo até *Aquilo que meu olhar guardou para você*. Na obra com direção de Lubi e dramaturgia de Castro, o Magiluth faz, refaz e desfaz o espaço de ação. Começam inquietos, caminhando pela ágora mas agindo efetivamente na plateia. Ao final, estaremos todos juntos no palco.

Das fotografias de fora, exibidas com um miniprojetor, vamos aos poucos nos atentando cada vez mais às fotografias de dentro⁷. As três *playlists* estruturantes do espetáculo estão escritas na parede, permitindo que o público perceba que até mesmo interrupções que soam espontâneas e aparentam sair do controle estão ali previstas. Desse modo, as narrativas interpretadas pelos atores - onde mais uma vez evidencia-se o caráter performativo dos trabalhos do grupo - podem ser facilmente lidas como ficcionais.

Ainda assim, o que se estabelece é uma bonita intimidade entre quem vê e quem faz. É tudo teatro, talvez nem tudo seja ficção, mas parece que isso pouco importa. Relevante mesmo são os afetos construídos naquele espaço, naquele momento. Aliás, reorganizando a frase: são os afetos que constroem aquele espaço, aquele momento.

Então, chegamos em obras que não são nada teatro. *Tudo que coube numa VHS* e *Todas as histórias possíveis* foram as respostas viáveis do Magiluth ao período de pandemia. Nomeados pelo grupo de experimentos sensoriais em confinamento, ambos contam com direção e dramaturgia de Castro e transformam a ansiedade tão presente em nossa lida cotidiana com os tantos aplicativos em uma deliciosa expectativa⁸.

Uma expectativa tal qual sentimos ao som do terceiro sinal, à abertura do espaço cênico, à aparição de uma trupe de teatro de rua. Os experimentos não são teatro, mas são absolutamente teatro. Se é impossível estar junto no mesmo espaço, que se possa comungar de um mesmo tempo⁹. O pacto convivial se estabelece dentro de uma operação curiosa da dramaturgia que permite ao espectador trafegar entre testemunha, cúmplice e personagem da narrativa.

6 “Se no português fomos prestigiados com a intraduzível e dolorosa *saudade*, os nórdicos têm uma palavra exclusiva mais confortável: *hygge* é, grosso modo, um bem-estar tão acolhedor que, ao invés de traduzido, ele poderia apenas ser sentido. Não uma ação; um modo de se viver.” (DE AZEVEDO, 2019b).

7 Para uma análise aprofundada de *Aquilo que meu olhar guardou para você*, ver DE AZEVEDO, 2019c.

8 Para uma análise aprofundada de *Todas as histórias possíveis*, ver DE AZEVEDO, 2020.

9 Ouvi sobre a possibilidade de comungar um mesmo tempo em uma fala do músico Gregory Slivar.

Em ambos os trabalhos, o Magiluth continua nos apresentando duas de suas principais características: o lúdico inerente à teatralidade e a delícia do convívio. Afetivamente constrói-se um espaço em comum, mesmo à distância, para que o público, aqui individualizado, acompanhe histórias de homens que brincam, que amam e que choram.

No doloroso ano da pandemia, o grupo cria obras *moment-specific*. Elas versam sobre o nosso contexto em diversos sentidos. Formalmente, ao compreender a potência possível na dinâmica multiplataforma que, convencionada com o espectador, fornece uma experiência totalmente contemporânea.

Mas, sobretudo, na acertada escolha temática. Suspendendo o real e mergulhando na ficção, o Magiluth propõe uma aproximação afetiva em isolamento. A relação individual, iniciando e terminando em telefonemas, traz consigo um importante acolhimento para este momento. É uma, entre tantas, das possibilidades de construir obras durante estes tempos tão difíceis.

É impossível mensurar tudo o que se transforma ao longo de uma década. Mas é também bonito verificar o que permanece vivo, pulsante e em pleno movimento. Em seus dezesseis anos de trajetória, o Magiluth segue brincando de teatro - e convidando o público a brincar junto. *Um brinde aos pulos de olhos fechados nas piscinas*.

Referências bibliográficas

CASTRO, Giordano. **Dinamarca**. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2019.

DE AZEVEDO, Amilton. dos não-ditos à meia-luz aos destroços de nós todos (ou apenas um domingo). **ruína acesa**, 2019a. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/apenas-o-fim-do-mundo/>>. Acesso em: 23 de jan. de 2020.

_____. imagine se fossemos dinamarqueses (uma inebriante celebração do podre em nós). **ruína acesa**, 2019b. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/dinamarca/>>. Acesso em: 28 de jan. de 2020.

_____. fotos de dentro, fotos de fora; homens que brincam, homens que choram. **ruína acesa**, 2019c. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/aquilo-que-meu-olhar/>>. Acesso em: 28 de jan. de 2020.

_____. o efêmero do que poderia ter sido. **ruína acesa**, 2020. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/todas-as-historias/>>. Acesso em: 28 de jan. de 2020.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa¹

O projeto *Panoramas da Cena Potiguar*² ao mesmo tempo que se apresenta como um desejo de dialogar mais sobre aspectos históricos da produção artística e cênica no estado, também se configura como uma etapa do movimento que o Farofa Crítica vem desenvolvendo ao escrever sobre obras que estreiam e circulam pela cidade. No encontro contínuo com obras em teatro, dança e performance, associado a escrita e publicação de textos críticos sobre as mesmas, delineamos esse panorama do que vinha sendo produzido e apresentado na cidade desde 2016 (ano de surgimento do Farofa Crítica) até os dias atuais. Embora o surgimento de um espaço virtual de publicação dessas críticas tenha uma data estabelecida, a prática de acompanhamento dos percursos vividos pelo estado nas criações cênicas antecede esse período e se confunde com vivências, histórias e memórias que desenharam a paisagem que temos atualmente, ao mesmo tempo em que revelam alguns apagamentos.

No dia 16 de janeiro de 2021, para inaugurar este ciclo de debates sobre a cena potiguar, convidamos os artistas e pesquisadores Ana Claudia Albano³ e Alexandre Américo⁴ para dialogar conosco sobre a produção em dança no estado do Rio Grande do Norte entre os anos 2000-2020. Esse debate está disponível, em formato de vídeo, no canal no Youtube do Farofa Crítica⁵. Esse texto, apesar de ter a intenção de tratar sobre o que foi discutido nesse debate, oferecendo outra mídia de acesso a essa discussão tão fundamental, não necessariamente consiste em uma transcrição do que foi dialogado. As ideias que serão aqui apresentadas partem das provocações

1 Heloísa Sousa é encenadora, crítica de teatro e pesquisadora. Graduada no curso de Licenciatura em Teatro pela UFRN e mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição. Atualmente é doutoranda no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP e trabalha no Teatro das Cabras e no site Farofa Crítica.

2 Projeto realizado com os recursos da Lei Aldir Blanc Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Secretaria Municipal Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal. Consistiu na realização de quatro debates, transmitidos ao vivo pelo canal no *youtube* do Farofa Crítica, onde artistas e pesquisadores foram convidados para falar sobre dança, performance, teatro popular e teatro contemporâneo produzido no Rio Grande do Norte.

3 Ana Claudia Albano é intérprete, criadora, professora em dança, com mestrado em Artes Cênicas e doutorado em Educação pela UFRN. Desenvolve, desde 2010, um trabalho que integra dança e artes visuais nos seus estudos, preparações corporais, oficinas, aulas, processos de criação e espetáculos. Atualmente é sócia do Espaço a3, onde realiza seu trabalho em parceria com o artista visual Daniel Torres e ministra a oficina permanente em dança contemporânea *Um lugar de partida*, tendo atuado também como educadora no Projeto ArteAção, do Espaço Cultural Casa da Ribeira, em Natal, entre os anos de 2009 a 2013, e como dançarina na Gaya Dança Contemporânea - UFRN, entre os anos 1990 a 2008. Para ver mais sobre o trabalho da artista, acesse: <http://anaclaudiaviana.art.br/>

4 Alexandre Américo é artista e pesquisador da dança com Licenciatura em Dança e Mestrado em Artes Cênicas pela UFRN. Hoje é atuante na área da investigação em arte contemporânea, com enfoque em estruturas performativas e seus desdobramentos dramaturgicos e diretor artístico da Cia. Gira Dança (Natal-RN).

5 Para assistir aos vídeos dos debates do "Panoramas da Cena Potiguar", acesse: <https://www.youtube.com/channel/UCml26ZeRX9p1RB7MaNNJstQ>

colocadas por todos os participantes do debate como dispositivos para acessar algumas memórias e pensar sobre percursos e trajetórias.

Para iniciar esse panorama, trouxe para os convidados a provocação de conseguir citar nomes de artistas, obras, eventos e outras ações em dança no estado do Rio Grande do Norte, entre os anos de 2000-2020, atravessando inclusive as suas próprias práticas e trajetórias, compreendendo essa historiografia como algo do momento presente - compor história em tempo real. Como afirma Alexandre Américo, a historiografia está sendo escrita no aqui e no agora. E a partir da citação a essas memórias, vamos afirmando potências, políticas e poéticas, além de desenvolver outros pensamentos sobre elas que nos auxiliem na compreensão das práticas na atualidade.

A primeira problemática evidente, que se expõe e se repete nos outros debates que integram o *Panoramas da Cena Potiguar*, é sobre a dificuldade em delinear traços históricos que possam abranger, de fato, o estado do Rio Grande do Norte. As geografias nesse país ainda insistem em contínuas hierarquias que distanciam regiões, estados, cidades, zonas, bairros – os deslocamentos e circulações não são estratégias simples e acessíveis, nem a nível pessoal, nem profissional. Dessa forma, acabamos por circunscrever esse panorama nas práticas desenvolvidas na capital potiguar, Natal, reconhecendo as lacunas que isso gera, os apagamentos que podem provocar, ao mesmo tempo em que entendemos que o território da capital é também ponto de convergência entre corpos que se deslocam, que transitam, que migram em busca de outros terrenos possíveis a criação. Ainda assim, mesmo sabendo desse trânsito contínuo, de que as práticas desenvolvidas em Natal não se restringem a artistas apenas natalenses, é importante pontuar as necessidades de criar políticas públicas, desejos e alternativas aos movimentos de circulação que permitam encontros entre corpos e vivências em diferentes territórios. A multiplicidade da paisagem expande o referencial do horizonte.

Pensando na importância de criar formas de registrar percursos históricos, destacam-se movimentos da pesquisa acadêmica em Natal, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que findam por trazer contribuições muito significativas nesse campo e que precisam ser continuamente ampliadas enquanto discussão crítica e teórica, assim como, uma ampliação territorial. Nessa perspectiva, Ana Claudia Albano cita o trabalho de conclusão de curso do historiador Gleydson Dantas, da Cia. Edição Limitada, intitulado “A arte de Terpsícore em Natal -1959 a 1979: por uma construção histórica da dança teatral” (2005), orientado pelo Prof. Dr. Durval Muniz. E a esse, acrescento os textos que vêm sendo publicados pelo Prof. Dr. Marcílio Vieira, também da UFRN e que trazem outros panoramas dessa dança em décadas subsequentes, como é o caso dos textos “Dança sobre águas claras: A construção de grupos e companhias de dança na UFRN por Edson Claro” (2016), “Décadas de 1960 a 1970: registros em dança da cidade do Natal” (2013) e “Trajetórias e histórias da dança em Natal” (2012).

O professor e pesquisador Marcílio Vieira ainda é autor da pesquisa de pós-doutorado intitulada “Persona de Dança: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces em dança” (2016) na UNESP, se debruçando sobre a trajetória de um dos artistas da dança potiguar mais significativos e sua importância ímpar nas práticas artísticas e pedagógicas. Edson Claro (1949-2013) foi coreógrafo, professor, pesquisador e bailarino potiguar, criador do Método Dança Educação Física e que, não apenas influenciou na criação de vários grupos de dança na cidade e na estruturação acadêmica das pesquisas em dança na UFRN, como também atravessou e tornou-se referência na trajetória de muitos outros artistas potiguares. Uma personalidade que sobrevive enquanto memória e representação de uma investigação incansável em dança.

Alcançar essas referências históricas não dizem somente da construção de narrativas sobre o passado, mas também de compreender esse passado como parte constituinte do presente.

Entre os eventos citados por Ana Claudia Albano como situações de mobilização da prática artística dos fazedores da dança no estado, estão o Encontro de Dança, festival realizado por Diana Fontes, que já conta com doze edições ocupando cidades diferentes do estado. Esse evento é pontuado não apenas pela possibilidade de criação de espaços de convergência entre artistas e públicos sobre a dança contemporânea produzida em vários estados do país e também no exterior; mas, por se configurar como espaço pedagógico contribuindo com a formação de artistas através da realização de oficinas e residências de média duração que proporcionam encontros entre artistas da dança potiguar e outros articuladores. Novamente, retomamos a dificuldade de circulação enfrentada pelos artistas daqui, não somente no sentido de distribuição de sua obra artística por outros espaços, como também no sentido de aperfeiçoamento técnico e formação. Na impossibilidade de realizar deslocamentos, a chegada de outros profissionais na cidade, traz alguns respiros e possibilidades de movência das pesquisas, ao mesmo tempo em que merecem ser problematizadas e questionadas em suas configurações. Reitero aqui, uma fala de Ana Claudia Albano, durante o debate, que elucida bem o panorama da dança em Natal, quando diz que: “A dança na cidade é pouco escoada, embora muito vivida”.

Em uma perspectiva mais ampla, Ana Claudia Albano traz uma abordagem pertinente ao visualizar que na primeira década do século XXI, temos uma ênfase em estratégias grupais – focadas na criação artística a partir de companhias e grupos de dança, enquanto que a segunda década fortalece a coexistência entre esses coletivos e trabalhos individuais e autorais; reforçando ainda os hibridismos entre a dança e outras linguagens artísticas como o audiovisual, a instalação, a performance, entre outras. Os próprios artistas convidados para esse ciclo de debates representam essa configuração, quando tanto Ana Claudia Albano quanto Alexandre Américo conseguem versar entre criações em grupo e criações individuais, transitando entre diversos formatos de organização e diversificando as possibilidades de suas pesquisas. Considerando Natal, esse é, inclusive, um movimento bem mais caracte-

rístico na dança do que no teatro, enquanto neste último ainda prevalece a necessidade da grupalidade⁶ para que haja criação.

A artista e debatedora convidada pontua ainda o *ArteAção*, projeto idealizado pelo espaço cultural da Casa da Ribeira, onde Ana Claudia Albano foi educanda e educadora, e que era destinado aos artistas da dança, como espaços de núcleos coreográficos que provocavam o pensamento em dança. A dimensão pedagógica ressaltada e destacada, também, por Alexandre Américo, ganhou tanta relevância em todos os debates realizados do *Panoramas da Cena Potiguar*, que podemos considerar a urgência em se acrescentar a temática das *pedagogias* em próximos debates como esse, afirmando nomes e estratégias pelo estado que pensem a elaboração de práticas educativas sobre as artes da cena em diferentes contextos. Alexandre Américo destacou ainda a importância do curso de Licenciatura em Dança da UFRN, criado em 2009, assim como seus projetos de extensão, de pesquisa e programas de pós-graduação que mobilizam a pesquisa e as inquietações em dança na capital e para além dela, se considerarmos a crescente migração de estudantes das outras cidades do estado para Natal a fim de cursar a graduação. O curso, enquanto licenciatura, se destaca pela formação contínua de profissionais da educação em dança ocupando instituições públicas e privadas pelo estado, além de contribuir com o desenvolvimento do pensamento, da pesquisa e da prática em dança para atingir outros lugares de criação e desejo. Américo ainda pontua as Semanas de Licenciatura em Dança, eventos anuais que já ocorrem há alguns anos e que trazem ênfase nas pesquisas e produções de pensamentos em dança dentro do espaço acadêmico em consonância com outros espaços e articuladores da arte na cidade.

Inúmeros nomes de grupos e artistas podem ser citados quando se pensa na história da dança no Rio Grande do Norte, em qualquer recorte histórico e temporal. No entanto, faço a escolha, neste texto, de pontuar as obras artísticas pensadas em conjunto durante o debate, citadas pelos participantes e algumas, inclusive, com textos críticos publicados no site do Farofa Crítica. Essa escolha se deve por tentar considerar a grupalidade como emergência da criação e a elaboração da obra artística como aquilo que marca o percurso histórico e produz memórias.

Pensando em obras que provocam os lugares comuns de exploração na dança, que propõe hibridismos e performatividades, questionando padronizações, podemos citar: *Missa de Alcaçuz* (2004) com direção de Edson Claro para a Cia. Dos Meninos (UFRN) sobre a obra musical de Danilo Guanais; *Fragmentos da Hora Absurda* (2007) com direção de Andrea Copeliovitch para a Gaya Dança Contemporânea (UFRN) onde uma atriz e diretora de teatro conduz um processo criativo com um grupo de dança; *Proibidos Elefantes* (2013) com direção de Clébio Oliveira para a Cia. Gira Dança.

6 Para problematizar e discutir mais sobre a questão da grupalidade entre artistas do teatro na Região Nordeste, ver a entrevista “Traços de um Nordeste Desobediente” de Alex Codeiro (RN) publicado neste dossiê.

Importante citar ainda a obra *Sobre o que restou* (2009) de Anátria Rassyne e Rodrigo Silbat da Procura-se Cia. De Dança. O último artista também dança a obra *Quer TC?* (2011) que trata de relações virtuais a partir do corpo em movimento.

Outra obra que afirma uma experimentação híbrida é o espetáculo *Sente-se* com Maurício Motta e Anízia Marques da Sí-La-Bas Cia. de Dança que durante alguns anos foi um dos grupos da cidade que explorou a linguagem da dança-teatro. Além de espetáculos da própria Ana Cláudia Albano e suas composições coreográficas e imagéticas em parcerias com artistas visuais, como é o caso de *Pelo Pescoço*⁷ (2018) criado com Daniel Torres e *Ad Infinitum* com direção de Mathieu Duvignaud.

Entre as produções de Alexandre Américo, é necessário citar a obra *Exit* (2018) criada em parceria com os artistas Rayanna Guesc, Yasmin Rodrigues, Ana Vieira e Iêgo José, dando destaque para a versão dançada no Beco da Lama na Cidade Alta em Natal, onde misturados ao público, os artistas dançam entre luzes alucinantes e música eletrônica em um espaço restrito e não convencional, vulnerável e potente.

Acrescento ainda, neste texto, uma obra dirigida por mim para a Sociedade T, em 2017, intitulada *Tratados de Mim Mesma na Infertilidade*⁸, contemplada com o Rumos Itaú Cultural 2015-2016 e que traz em cena dois atores e duas bailarinas encenando um espaço psicológico e simbólico de uma figura de mulher, que através de uma lógica coreográfica também propõe fusões entre dança e teatro.

E dentre muitas outras obras possíveis, citar ainda o repertório do Coletivo Independente Dependente de Artistas (CIDA) com trabalhos que atravessam dança, performance, videodança, intervenções e composições curtas e pontuais que experimentam lugares limites dos corpos, em sentido poético e físico. Dentre essas obras destaco *Etéreo* (2014) de René Loui e *Eu, Fêmea*⁹ (2015) de Rozeane Oliveira.

Para encerrar esse texto, evoco as percepções de Alexandre Américo durante o debate, ao sugerir se pensar a dança que estamos criando a partir das ideias de simultaneidade e permanência, compreendendo ainda “dança como escolha política”. Enquanto artistas e pesquisadores que se debruçam sobre a arte e suas emergências contemporâneas, Américo reafirma a potência da arte colaborativa como ações sistemáticas e não apenas curtas e pontuais, que se esvaem no tempo e desaparecem na movência das dunas, para citar a metáfora trazida pela artista e escritora Naara Martins no debate sobre performance. Deixo aqui, palavras de Alexandre Américo, como desejo coletivo para que haja continuidade de uma “cena menos colonial, menos hegemônica e mais experimental”.

7 Heloísa Sousa publicou a crítica “Bruto, rústico e sistemático” no site do Farofa Crítica sobre essa obra.

8 Diogo Spinelli publicou a crítica “Enunciados que vêm de dentro” no site do Farofa Crítica sobre essa obra.

9 Diogo Spinelli e George Holanda publicaram críticas sobre essa obra no site do Farofa Crítica.

REFERÊNCIAS

DANTAS, G. R. **A arte de Terpsícore em Natal – 1959 a 1979**: por uma construção histórica da dança teatral. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

VIEIRA, M. S. Dança sobre águas claras: A construção de grupos e companhias de dança da UFRN por Edson Claro. In: SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS, 2016, Campinas. **Anais do Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas**. Campinas, 2016.

VIEIRA, M. S. Décadas de 1960-1970: Registros em dança da cidade do Natal. In: VII Reunião Científica da ABRACE, 2013, Belo Horizonte. **Anais Arte da Cena: A pesquisa em diálogo com o mundo**. Belo Horizonte, 2016.

VIEIRA, M. S. Trajetórias e histórias da dança em Natal. In: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2021, Porto Alegre. **Anais Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre, 2016.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa¹

A performance é, comumente, uma arte de guerrilha, de desvio, de desobediência. Deslocando-se dos formatos institucionais, estéticos e quaisquer outros parâmetros que busquem defini-la em algum tipo de estrutura reconhecível e reproduzível. A performance é uma linguagem artística de experimentação que compõe a si mesma no próprio ato, delinea seus próprios termos na prática para que no minuto seguinte esses limites sejam imediatamente questionados e postos em dúvida. O hibridismo de linguagens, o experimentalismo, os debates políticos, éticos e estéticos, as crises da representação são algumas das características que marcam as práticas em performance. Mas, reconhecendo e afirmando as inúmeras referências teóricas e artísticas sobre o assunto, com abordagens históricas, conceituais, antropológicas, estéticas e procedimentais já existentes², não almejo nesse texto elaborar quaisquer tentativas de definição da ideia de performance. Mesmo compreendendo algumas dificuldades existentes em se compreender as práticas em performance, que de sobremaneira se reduzem a cenas curtas ou aquele material insuficiente para compor uma encenação em sua extensão convencional, como também não se restringem aos estigmas de nudez, violência e visceralidade (embora, ao mesmo tempo, exponha tudo isso e rasguem paisagens reais com aquilo que pode mover nossos sentidos a partir desses tabus); não recorrerei aos vacilos de tentar definir algo mutável, antes disso, prefiro que as ações falem por si.

Escolho essa abordagem em alusão a uma experiência pedagógica que pude desenvolver com alunos da terceira série do ensino médio em instituição escolar privada onde lecionei Artes durante o ano de 2015. Na ocasião, seguindo os parâmetros sugeridos pelo livro didático adotado na época, um dos assuntos a serem tratados em sala de aula era sobre a arte da performance. A excitação em tentar compreender o que era aquilo que parecia tão estranho aos olhares, comparando com o que convencionamos a nomear como arte, tornou-se combustível para que alunos e alunas se concentrassem no exercício de tentar apreender a linguagem artística em questão. Ao invés de apontar alguma definição no quadro branco ou trazer algum texto para ser lido ou qualquer outro recurso teórico, decidi apenas mostrar várias e várias performances realizadas no Brasil e em outros países durante algumas aulas. Fotos, vídeos, descrições e até reperformances em sala de aula foram feitas, na tentativa de apresentar a ideia de “isso é uma performance”. Ao final do prazo estipulado para elaboração desse conteúdo, seguindo as normas de avaliação por provas, em uma das questões coloquei a pergunta:

1 Heloísa Sousa é encenadora, crítica de teatro e pesquisadora. Graduada no curso de Licenciatura em Teatro pela UFRN e mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição. Atualmente é doutoranda no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP e trabalha no Teatro das Cabras e no site Farofa Crítica.

2 Para citar alguns nomes de pesquisadores e pesquisadoras que publicaram textos e pesquisas sobre a arte da performance, podemos elencar: Renato Cohen, Roselee Goldberg, Diana Taylor, Zeca Ligiéro, Tania Alice, Victor Turner, Jussara Setenta, Richard Schechner, Paul Zumthor e John Austin.

O que é performance?

Obviamente que eu sabia que não havia conceituado isso em sala de aula, assim como, tinha consciência da impossibilidade de reduzir a linguagem em uma frase que contemplasse todas as possibilidades em torno dessa prática, embora haja inúmeros livros, dissertações, teses e artigos que versem sobre as características da performance. A pergunta era mais uma provocação do que algo que teria uma resposta correta. Para minha surpresa e deleite, ao corrigir as avaliações, me deparei com dezenas de parágrafos escritos por adolescentes tentando organizar o pensamento sobre o que seria performance a partir de todos os exemplos mostrados a eles em sala de aula. As palavras, termos, sensações, ideias escritas por eles não se diferenciavam muito dos pensamentos elaborados por grandes nomes como o do pesquisador Renato Cohen. Em uma turma de quase quarenta alunos, talvez quatro ou cinco não tenham conseguido elaborar uma resposta devido as suas ausências em sala de aula; dos demais, estive diante de pensamentos elaborados com complexidade que me emocionaram enquanto docente.

Em homenagem a esses alunos e alunas, buscarei tatear essa estratégia nesse texto e trazer um panorama da performance potiguar a partir da citação de artistas, eventos, obras e também ideias elaboradas durante o debate dedicado a esta linguagem no *Panoramas da Cena Potiguar*³ da qual participaram eu, Diogo Spinelli⁴, Franco Fonseca⁵ e Naara Martins⁶. Assim como no texto anterior, onde escrevi sobre o debate acerca da produção em dança⁷ no estado, não há, aqui, o desejo de fazer uma transcrição do que foi debatido nos vídeos. Ainda mais, no debate sobre performance, as pontuações feitas por Franco Fonseca e Naara Martins são tão fortes e singulares que não há como evitar de assistir o debate inteiro⁸ se desejar continuar a saber mais sobre esse panorama.

Talvez um dos pontos mais altos do debate tenha sido a metáfora das *dunas* trazida por Naara Martins. A pesquisadora propõe que pensemos a própria geografia da capital potiguar,

3 Projeto realizado com recursos da Lei Aldir Blanc Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Secretaria Especial de Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal.

4 Diogo Spinelli é integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/RN), no qual atua e dirige, e é cofundador e crítico do Farofa Crítica (Natal/RN).

5 Franco Fonseca é bicha potiguar, ator, performer e Arte Educador, graduado em teatro e mestre em Artes cênicas, investiga as interfaces da aids nas artes da cena desde 2015, refletindo sobre os processos criativos de artistas que vivem com hiv no Brasil.

6 Naara Martins é escritora, educadora e pesquisadora, onde desenvolve estudo nas áreas de performance, dança, teatro (atuação e dramaturgia). Pesquisa sobre negritude, africanidades, literaturas e produções artísticas negras, a partir da noção de sua autoria intitulada de Poéticas Pretas. É licenciada em Teatro pela UFRN e mestra em Artes Cênicas (PPGArC/UFRN).

7 Debate realizado com os artistas e pesquisadores Alexandre Américo e Ana Cláudia Albano no dia 16 de janeiro de 2021, através de transmissão ao vivo pelo canal no youtube do Farofa Crítica.

8 Acessar em https://www.youtube.com/watch?v=EPF3gTRhpB4&feature=emb_logo

marcada por esses ecossistemas de areia fina que se movem pela ação do vento, como sendo uma metáfora também das relações culturais, artísticas e históricas que aqui se elaboram. As dunas, em sua mobilidade, mutabilidade e inconstância revelam não somente a performatividade da cena natalense – em seus experimentalismos, termo que me parece tão marcante nas práticas cênicas de Natal – mas também a “inconstância das nossas histórias e registros”, nas palavras de Martins. Essa ação do vento faz a duna se mover, infiltrar casas abandonadas ou ainda desaparecer. Não à toa, o pensamento de que poucas coisas conseguem permanecer em Natal nos rodam, seja a impermanência e descontinuidade dos corpos em vivência e arte, dos eventos, das obras em temporadas ou das pesquisas.

Duas questões de ordem política atravessam essa metáfora. São elas, a ausência de políticas públicas de fomento da produção cênica potiguar que garanta a continuidade de projetos, eventos e trajetórias artísticas e que influenciam diretamente nas impossibilidades de circulação dos artistas em seu próprio estado – como já foi pontuado anteriormente no debate sobre dança. Essas barreiras dos deslocamentos no próprio território potiguar colaboram para que as discussões sobre as práticas no estado acabem circunscritas ao que é percebido na capital. A outra questão diz respeito ao conservadorismo, pontuado por Martins como uma das grandes problemáticas na cidade, quando as estruturas hegemônicas insistem na negação dessa mesma mutabilidade, fluxos e deslocamentos, permanecendo na repetição e reafirmação de lógicas rígidas, moralistas e opressoras que confundem expressões de guerrilha, de questionamento e provocação como uma ameaça à ordem vigente que exclui violentamente corpos dissidentes. Basta pensar nas reações midiáticas da cidade a performance de Pêdra Costa no XIII Salão de Artes Visuais (2010) ao retirar um rosário do cu; a intervenção *Corpo Livre* (2012) do Cruor Arte Contemporânea onde corpos nus dançavam no campus universitário ou ainda na reperformance de Liliane Bezerra onde a artista caminha pelas ruas arrastando painéis e outros objetos acoplados no seu corpo.

É diante desse conservadorismo de políticas, práticas e pensamentos que ideias, grupagens e estratégias vão se formando em espaços de encontro de artistas pela cidade e fora dela. Necessário destacar que, mesmo pontuando que a maior parte das ações que serão citadas estão em Natal, há um fluxo significativo de artistas e pesquisadores que se deslocam das cidades interioranas para a capital e, algumas vezes, regressam a suas cidades de origem carregando essas vivências para continuar a elaborar suas poéticas nesses territórios.

Pontua-se a relevância de docentes do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) na introdução de teorias e práticas performativas que contaminam as linguagens cênicas já desenvolvidas na cidade. Um deles é o Prof. Dr. Marcos Bulhões, que atualmente leciona na Universidade de São Paulo (USP) e que durante seu período de docência na UFRN, com a criação do coletivo de performance Maribondo Cabôco, influenciou

muitos artistas e pesquisadores nas investigações relacionadas a arte da performance e suas possibilidades de afetação e hibridismo das demais linguagens cênicas. Além da Prof. Dra. Naira Ciotti, coordenadora do Laboratório de Performance da UFRN e proponente de eventos como o Reperformar o Afeto e o I Fórum de Performance Potiguar. Destaco ainda a relevância da docente na orientação de várias pesquisas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN que perpassam o campo da performance e suas pedagogias.

São nesses atravessamentos, que surge em 2008, como uma iniciativa de alunos do curso de Licenciatura em Teatro da UFRN, o Projeto Disfunctorium. Coletivo fundado por João Nyn, Christyne Silva, Catarina Alice, Melina Varela, Carlos Eduardo de Oliveira, Yuri Kotke Cunha, André Bezerra e Carol Piñeiro. O projeto se debruçava sobre experimentações e pesquisas em linguagens híbridas, propondo performances e intervenções que contaminaram espaços dentro e fora da universidade. É importante destacar o fato da proposta do projeto ser independente, ocupando inúmeros lugares da cidade com performances e ações diversas, promovendo ainda experiências pedagógicas que acabaram introduzindo muitas pessoas que frequentavam o espaço universitário dentro dessa linguagem.

Em 2011, ex-integrantes do Projeto Disfunctorium criaram o Coletivo ES3 dando continuidade às suas práticas nessa linguagem e ainda, acrescentando ao seu repertório, obras em teatro e dança performativas. O Coletivo ES3, formado por André Bezerra, Christyne Silva, Felipe Fagundes e Yuri Kotke, foi um dos coletivos mais expressivos na história da cidade a partir dessas práticas, obtendo ainda reconhecimento em outros estados pelo país. Entre os anos de 2011 e 2013, o coletivo produziu o Circuito Regional de Performance BodeArte⁹, evento que reuniu dezenas de outros grupos e performers independentes de diversas partes do país para intervirem pela cidade; chegaram a integrar a programação desses circuitos artistas como Jota Mombaça, Rubiane Maia, Otávio Donasci, Lúcio Agra, Bia Medeiros, Guto Lacaz, Ricardo Alvarenga, entre outros.

Desse ponto em diante, muito grupos de teatro e dança da cidade acabam por permitir que suas obras sejam atravessadas por essa performatividade, seja nos limites da representação, nas composições de imagens, nos hibridismos de linguagem ou ainda na exploração dos limites do corpo, do tempo e do espaço em cena. Podemos citar as experiências do Grupo Cores de Teatro (UFRN) que sob a direção de Lina Bel Sena criou obras como *As Cores Avessas de Frida Kahlo* (2010) e *O Som que se faz debaixo d'água* (2016)¹⁰; o Cruor Arte Contemporânea (UFRN) com uma montagem de instaurações cênicas intitulada *Carmin* (2012); a Bololô Cia. Cênica em obras como *Na Mesa com o Bobo* (2011) e *o Retrato do Artista quando Coisa* (2012);

9 Para saber mais sobre esse evento, indicamos o documentário “Perfoda-se: um documentário sobre performance arte” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos&t=2s>. Além da dissertação de mestrado de André Bezerra intitulada “Circuito Regional de Performance BodeArte: encontros, coletividade e política na performance do Rio Grande do Norte”, orientada pela Prof. Dra. Naira Ciotti e defendida no ano de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN.

10 Heloísa Sousa e Diogo Spinelli publicaram críticas sobre essa obra no site do Farofa Crítica.

o Grupo Estandarte de Teatro com a obra *Uma coisa que não tem nome*; a Cia. Gira Dança com a obra *Proibido Elefantes* (2013) e *Dança que Ninguém quer Ver* (2015)¹¹; além do trabalho da Sociedade T, onde maior parte das obras de seu repertório dialogam com a possibilidade de teatros e danças performativas. Nesse último grupo, é destacável a atuação de Pablo Vieira como performer em suas práticas contínuas como *O Desembalador de Memórias*, *Linha Branca* (2015) e *Deixa eu andar com meu arco-íris* (2021).

Outros artistas da performance, que viveram ou vivem em terras potiguares, continuam exercendo suas práticas na atualidade como João Nyn, Civone Medeiros, Carol Piñeiro, Sun-sarara, Agah Precária | Natã Ferreira, David Dallas e os próprios debatedores convidados Franco Fonseca e Naara Martins¹².

Para finalizar esse texto, sem intentar encerrar a discussão, ao contrário, apresentando possibilidades de (im)permanência, é fundamental destacar a percepção que Franco Fonseca traz da performance potiguar como sendo eminentemente *queer* - ou seria *cuir*, para pensar ainda em nossa localização geográfica, no cu desse elefante que é nosso estado; onde as corpos dissidentes, LGBTQIA+, pretos, pretas, indígenas e periféricas são aquelas que mais tem movido a performance no estado, mesmo que esses movimentos encarem retaliações e êxodos forçados diante do contrafluxo conservador que insiste em fincar nessas terras. Essa compreensão e afirmação, reposiciona nossas práticas e localiza os contextos em que criamos, para que os termos e conceituações arriscados sejam condizentes com as trajetórias que vêm sendo produzidas ao invés de repetir ou ser validada por estruturas externas a nós. Retomo o termo de Franco Fonseca ao sinalizar que sofremos com uma “amnésia sustentada”. A quem interessa essa sustentação? Quais mecanismos, estratégias, fugas, dunas ou proposições são possíveis para reverter essas lógicas para que haja mais “memórias sustentadas”? O fim do debate recupera práticas antigas, humanas e tão potentes como a cultura oral, a escrita e suas pedagogias como formas de encontro, de compartilhamento e de afetação dos corpos, fazendo reavivar latências e urgências naqueles que se desafiam no mundo enquanto existência e poética de si.

11 Heloísa Sousa publicou a crítica “Quem tem medo do bando?” no site do Farofa Crítica sobre essa obra.

12 Veja mais sobre as performances e pesquisas de Naara Martins no relato de processo publicado pela autora neste dossiê.

[...]Somos frutos da rua e do mundo. Somos o grito, eco do coração. Somos o povo cantado em cortejos. Somos brincadeiras, luta em canção. Somos velhos sentados em canteiros, contando estórias de terreiros para crianças deitadas no chão. Somos o saber esculpido na memória dos MESTRES populares com suas oratórias que semeiam nossa imaginação. Somos - pelo perigo que corremos - teatro. Somos - pelo perigo que trazemos - teatro. Somos - pela alegria em que vivemos - teatro. Somos - Pela tristeza, pela dor que sentimos do outro, no outro, pelo outro - teatro. Somos - pelo abrigo do novo e do antigo - teatro. Somos por todos os atos - Somos teatro.²

Quando propusemos a realização do Panoramas da Cena Potiguar³, Heloísa Sousa e eu tínhamos como objetivo mapear de forma abrangente a produção das artes cênicas realizadas no estado do Rio Grande do Norte. Para tanto, propusemos quatro encontros com pesquisadores e artistas do estado, sendo que em dois deles buscamos explorar as demais linguagens que o termo “Artes Cênicas” abrange para além do teatro – a Dança e a Performance – e nos outros dois procuramos passar em revista a produção teatral norte-rio-grandense de modo a agrupá-la sob duas amplas categorias que corresponderiam a duas tendências que julgamos permear as obras criadas nos últimos anos no Estado. Assim, chegamos aos quatro conceitos que deram origem aos debates realizados em nosso canal no YouTube, sendo aqueles dedicados à linguagem teatral realizados sob os seguintes títulos: *Teatro Popular*, no qual recebemos Junio Santos, Lourival Andrade e Romero Oliveira e *Teatro Contemporâneo*, com a presença de Alex Cordeiro e Pablo Vieira.

De saída, partimos dessa problemática da necessidade de reunir determinada produção sob um conceito específico, o que, inevitavelmente, permeou e norteou ambos os debates. Ainda que, para se estabelecer um recorte sobre a produção teatral seja necessário aproximar certos aspectos de produções muito plurais entre si, é sempre árduo encontrar ou fazer uso de termos que por um lado identifiquem algumas das escolhas éticas ou estéticas de determinados trabalhos, sem, com isso, incorrer no risco de ser redutor. Essa tarefa torna-se ainda mais complexa quando a escolha dos termos possui vasta e diversa utilização dentro e fora dos meios acadêmicos e carregam em si, como é de praxe, aspectos de prestígio ou de desvalorização históricos e sociais.

1 Diogo Spinelli é integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/RN), no qual atua e dirige, e é cofundador e crítico do Farofa Crítica (Natal/RN).

2 Trecho do “Manifesto do Movimento Escambo Livre”, elaborado pelos grupos CERVANTES do Brasil, Cirandúis e Ginga Faceira, de Janduí/RN; Ar-te-ria e Abelhar, de Felipe Guerra/RN; Sertão Vivo, de Carnaúba dos Dantas/RN; Arte e Riso, de Umarizal/RN; Soltando a Voz, Semearte e Escuta, de Fortaleza/CE, com fragmentos do poema “A Título de Paixão” do poeta do Escambo Ray Lima, publicado no blog Teatro de Rua e a Cidade: <https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2009/07/manifesto-do-movimento-escambo-livre.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

3 Projeto realizado com recursos da Lei Aldir Blanc Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Secretaria Especial de Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal.

Desta maneira, é legítimo e necessário que nos perguntemos sobre o que estamos falando e ao que estamos nos reportando quando falamos de *Teatro Popular* e de *Teatro Contemporâneo*.

Desde que comecei minhas pesquisas sobre o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare durante a realização da minha dissertação de mestrado acerca do coletivo, tenho me deparado com a dificuldade de determinar quais supostamente seriam os aspectos que definiriam o que chamamos de Teatro Popular. Ainda que muito já se tenha escrito sobre o tema, e que, via de regra, exista um senso-comum sobre o que seria o Teatro Popular, quais seriam os aspectos que, em conjunto, determinariam ou não que uma obra possa ser classificada ou se vincular a esse tipo de teatro? E o que isso significa do ponto de vista simbólico, prático, político e frente a programadores, curadores e ao público?

Nesse sentido, aconselho a todos que leem esse texto que, caso ainda não o tenham feito, interrompam momentaneamente esta leitura para que possam ver agora mesmo a conversa realizada com Romero, Lourival e Junio e que se encontra disponível em nosso canal no YouTube⁴. Em pouco menos de duas horas, há ali uma quantidade imensurável de informações acerca do conceito do Teatro Popular e de sua realização especificamente no Rio Grande do Norte, que este texto não dará conta de abarcar. Apenas para mencionar algumas contribuições ali contidas, destaco a noção de Teatro Popular como um teatro de códigos coletivos, e que, portanto, fala diretamente a todos; o Teatro Popular como fundamentalmente político; e as aproximações entre práticas do Teatro Popular e do Teatro Contemporâneo, como aquelas vinculadas à intervenção urbana, e ao hibridismo de linguagens.

Tentando contribuir para o que já foi exposto naquela ocasião, acredito ser possível determinar alguns parâmetros presentes em certas produções potiguares que favorecem com que elas sejam identificadas como pertencentes ao espectro do popular. Nesse sentido, creio que seja bastante útil compartilhar a noção de “solaridade”, conceito com o qual me deparei no decorrer da minha pesquisa sobre os Clowns e que, mesmo sem uma definição concreta, era utilizado por grande parte dos integrantes do grupo para se reportar às características das obras do coletivo. Cito aqui trecho da minha dissertação no qual discorro sobre alguns aspectos apontados pelos Clowns naquela ocasião e que, sobrepostos formariam esse conceito macro de “solaridade”, para que, a partir destes elementos, possamos voltar a discutir uma determinada noção de teatro popular. Segundo o apurado naquele momento, a “solaridade” seria resultante da combinação/ utilização em cena de aspectos como:

[...] a forte presença da musicalidade, destacando-se a utilização de música ao vivo executada em cena pelos atores; a aproximação com uma cena teatral de grande comunicação com o público, e que faz uso de elementos regionais; a associação a uma cena onde se fazem presentes o prazer, o jogo e a comicidade, como elementos apropriados pelo Grupo a partir da linguagem *clownesca*. (SPINELLI, 2016, p.78).

4 <https://www.youtube.com/c/farofacriticarn>

Acredito que esses aspectos, presentes em grande parte da produção teatral dos Clowns ao longo dos anos – como em *Muito barulho por quase nada*, *O capitão e a sereia*, *Sua incelença*, *Ricardo III* e até mesmo na mais recente *CLÃ_DESTIN@* – dão pistas sobre possibilidades de combinações de elementos que, sem que seja necessário seguir um receituário, tendem a resultar em uma cena que aqui identificaremos como popular.

Para além de um certo reconhecimento inicial do público com os códigos e com as formas que aparecem em cena e que de certa maneira remetem à demais manifestações da cultura popular de modo mais abrangente, creio que há um fator adicional fundamental que, apesar de citado dentre os elementos que compõem a “solaridade”, não parece ter merecido o devido destaque necessário da minha parte naquela ocasião. Trata-se daquele relativo à presença de uma narrativa mais tradicional – composta, portanto, de começo, meio e fim bem determinados – cuja partilha entre cena e público é realizada, a maior parte das vezes, por meio de uma dramaturgia textual que remete às tradições fincadas na oralidade.

Obviamente, de modo isolado, essa característica não seria suficiente para indicar uma obra como popular. Do mesmo modo, uma obra que não se utiliza da comunicação oral pode certamente orbitar nas esferas do popular, como bem exemplifica o caso dos exercícios cênicos com máscaras expressivas resultantes da disciplina ministrada pela profa. Ana Caldas no DEART/UFRN que deram origem ao grupo Boi Teodoro. Mas ainda assim, identificamos que em todas as obras que discutiremos a seguir há o claro objetivo de que, através de sua narrativa, seja contada uma história (mesmo que essa seja permeada por outras histórias em seu interior), e que os demais elementos cênicos como a música, o uso de máscaras, ou o jogo entre os atores ou com a plateia vem potencializar essa narrativa a ser contada.

Antes de abordar a produção mais recente do Estado no que tange o Teatro Popular, o que, de fato, é o objeto de estudo deste Panorama, cabe mencionar a relevância de alguns grupos, movimentos e obras anteriores que pavimentaram o solo para as produções atuais. Iniciamos destacando a relevância da Cia. Teatral Alegria Alegria, que, fundada inicialmente como companhia circense, é uma das principais referências do teatro amador surgido nos anos 1980 no Estado. Sua montagem mais emblemática reside no espetáculo *As aventuras de Pedro Malazarte*, de Racine Santos, que foi apresentado mais de 2.500 vezes, segundo relata em reportagem à Tribuna do Norte o ator Alex Ivanovich, um dos fundadores do grupo. Ainda de acordo com Ivanovich, o interesse pela utilização do espaço da rua, palco desta e de outras montagens do grupo – como a mais recente *O auto do Caldeirão*, estreada em 2003 com direção de Grimário Farias – teria nascido a partir de uma passagem do grupo sergipano Imbuaça pela capital potiguar.

Criado em 1991 na cidade de Janduís, por Ray Lima e por Junio Santos – esse, à época, também integrante da Alegria Alegria –, o Movimento Popular Escambo Livre de Rua continua em atividade até os dias de hoje, articulando política e poeticamente vários fazedores da cultura

popular, sendo importante referencial para o teatro realizado no interior do Rio Grande do Norte e para o teatro de rua brasileiro. Em seus trinta anos de atividade, o movimento realizou mais de cinquenta encontros (entre maiores, denominados “Escambos”, e menores, chamados de “Escambitos”) em várias cidades do interior do estado, reunindo “[...] grupos de teatro de rua, brincantes, capoeiristas, mamulengueiros, poetas, repentistas, grafiteiros, cordelistas, mestres e artistas populares das mais variadas vertentes da cultura nordestina” (SANTOS, 2019, p. 92).

Cabe também a menção ao Grupo Tambor, pelo fato de que vários de seus ex-integrantes virem a desenvolver futuramente trabalhos que mantem o viés popular em suas passagens por variados coletivos teatrais de Natal, como o caso das atrizes Nara Kelly e Titina Medeiros, nos Clowns de Shakespeare e posteriormente no Grupo Estação e na Casa de Zoé respectivamente, mas, sobretudo, pela figura de João Marcelino. Diretor do Grupo Tambor, cuja principal obra foi *O príncipe do Barro Branco*, com texto construído a partir de um conto de Luís da Câmara Cascudo e do cordel de autoria de Severino Milanês da Silva, João Marcelino é um dos principais artistas da cena potiguar, influenciando decisivamente a visualidade do teatro popular desenvolvido no Estado. Prova disso, é a presença de João Marcelino – seja como figurinista, cenógrafo, consultor em ambas as áreas ou diretor de arte – em grande parte das fichas técnicas dos trabalhos que falaremos a seguir.

A partir do percurso traçado até aqui, é possível começar a alinhar as referências que precedem o Teatro Popular desenvolvido atualmente no Estado, sobre o qual trataremos agora. Importante ressaltar que, embora existam no Rio Grande do Norte muitos coletivos que trabalhem sob a perspectiva do Teatro Popular, conforme os registros do Movimento Escambo e a fala de Junio Santos no Panoramas da Cena Potiguar fazem comprovar, meu olhar mais detalhado recairá sobre a produção a qual tive acesso nesse curto período de tempo em que vivo em Natal (desde meados de 2015). Desse modo, a maior parte das obras de variados e vigorosos coletivos em atividade espalhados pelo RN não serão citadas especificamente, pelo fato de haver o risco de incorrer em erros sobre as mesmas, uma vez que essas não foram vistas por mim e tampouco foram encontrados registros audiovisuais das mesmas disponíveis online. Inclusive, é importante ressaltar a dificuldade de trânsito e de comunicação entre as obras realizadas no interior e na capital do Estado, conforme foi constatado e reafirmado em todos os debates promovidos por esse projeto, o que acaba por dificultar que se estabeleça uma maior comunicação entre os fazedores e os públicos das várias regiões do Rio Grande do Norte.

Com relação às obras que tive acesso, um dos fatores que podemos destacar é a grande presença de espetáculos pensados para a rua – ainda que parte deles possa eventualmente ser adaptado para apresentações em casas de espetáculos; ou desde 2020, devido ao contexto da pandemia de Covid-19, para formatos virtuais. Apesar de em menor escala, o movimento inverso também ocorre, havendo a possibilidade da adaptação de espetáculos criados originalmente para o palco serem apresentados/adaptados em/para espaços abertos.

Essa predileção do Teatro Popular pelo espaço da rua parece existir por uma combinação de fatores, tais como uma resposta à escassez de espaços para apresentação em Natal e nas demais cidades do estado, como um desejo de possibilitar uma maior democratização de acesso e de aproximação com públicos de regiões e comunidades com pouco acesso à linguagem teatral, como forma de dar continuidade a certa tradição das culturas populares, como possibilidade de atingir um amplo número de espectadores de uma só vez, ou ainda como meio de permear/interferir e ser permeado/interferido pelo entorno de onde são realizadas as apresentações.

Este último aspecto, contudo, parece ter sua potência diminuída ao se optar por apresentações a céu aberto, mas em espaços de apresentação muito mais controlados do que as praças públicas, como ocorre, por exemplo, no caso das apresentações realizadas na quadra externa do TECESol ou no pátio interno da Pinacoteca do Estado, em Natal. Podemos citar como obras pensadas para espaços abertos *Sua incelença, Ricardo III*, dos Clowns de Shakespeare com direção de Gabriel Vilela; *Quintal de Luís*, do Grupo Estação e direção de Rogério Ferraz; *Casa do Louvor*, da Cia. Bagana de Teatro e *O tombo da Rainha*, do Grupo Pele de Fulô, ambos dirigidos por Carla Martins; *A casatória c'a defunta*, da Cia. Pão Doce, dirigida por Marcos Leonardo; *Meu Seridó*, da Casa de Zoé, dirigida por César Ferrario e *Julieta mais Romeu*, do Grupo Asavessa, com direção de Paula Queiroz.

Voltando para os aspectos que compoem a “solaridade”, é interessante verificar que todos os espetáculos citados no parágrafo anterior contam com a execução de música ao vivo pelos atores em cena. Tendo esse aspecto como norteador, é possível agregar ainda outras obras, pensadas para espaços fechados, mas que têm na musicalidade advinda da cena um aspecto central da obra, como *Estação dos Contos* e *Um sonho de Rabeca*, do Grupo Estação, dirigidos respectivamente por Rogério Ferraz e Caio Padilha; *Sem choro, nem vela*, do Avante Grupo de Teatro e direção de George Holanda, *Meu nome é Zé*, da Cia Arte e Riso, com direção de Emanuel Coringa e *Chico Jararaca*, da Trapiá Cia Teatral, com direção de Lourival Andrade.

A Trapiá, aliás, destaca-se por fazer um teatro que, apesar de fincado nas tradições da cultura popular – sobretudo a cultura sertaneja e do cangaço – dificilmente poderia ser identificado como “solar”, sobretudo, por não trazer aspectos de comicidade em seus trabalhos. Se ainda é possível identificar certo traço cômico na forma como são levados à cena os causos da vida do cangaceiro seridoense Francisco Nicácio Sobrinho em *Chico Jararaca*, dificilmente seria possível dizer o mesmo sobre o relato parricida de P em *P's*, inspirada no livro *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* de Michel Foucault.

Nesse caso, a filiação ao Teatro Popular se dá em maior parte devido à aproximação com os aspectos regionais, ao localizar a narrativa e a personagem a situações mais próximas do público, do que aos elementos elencados na solaridade, havendo um tensionamento com os aspectos “tradicionais” de determinado Teatro Popular, mas sem deixar de sê-lo, sobretudo

segundo a ótica apresentada por Lourival Andrade no Panoramas da Cena Potiguar, na qual faz referência ao artigo de Oduvaldo Viana Filho intitulado *O teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo*. Do mesmo modo, são obras menos solares sem deixar de beber nas fontes populares a já citada *Casa do Louvor*, e *Aboiá*, do Grupo Arkhétypos – sendo que esta última, junto com *Santa Cruz de não sei*, obras inaugurais do grupo de extensão da UFRN coordenado por Robson Haderchpek, guardam uma maior ligação com a Cultura Popular, vínculo esse que foi diminuindo gradativamente nas obras posteriores do grupo.

Ao realizar esse sobrevoo, há ainda um último aspecto que gostaríamos de destacar, que é aquele relativo à capilaridade das práticas do Teatro Popular no Estado, estando presente tanto em grupos de Natal (Clowns de Shakespeare, Estação, Casa de Zoé), quanto em grupos do interior do estado (Cia. Pão Doce e Bagana, de Mossoró, Trapiá, de Caicó, Cia Arte & Riso, de Umarizal, Cia Ciranduís de Janduís, apenas para citar alguns), abarcando tanto coletivos com décadas de história quanto jovens grupos vinculados ou advindos de alunos da UFRN (Arkhétypos, Asavessa, Avante! e Boi Teodoro).

A pluralidade e contemporaneidade do Teatro Popular desenvolvido no Rio Grande do Norte apontam para uma manifestação que se reinventa ao se alimentar constantemente de si mesma, utilizando-se de códigos e modos de fazer e contar histórias que dialogam diretamente com as múltiplas ancestralidades que permeiam o Rio Grande do Norte, o Nordeste e o Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

MANIFESTO do Movimento Escambo Livre. **Teatro de Rua e a Cidade**, 2009. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/07/manifesto-do-movimento-escambo-livre.html>>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

RIBEIRO, Ramon. O fascínio da rua. **Tribuna do Norte**, Natal, 21 de outubro de 2018. Disponível em: <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/o-fasca-nio-da-rua/427849>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2021.

SANTOS, Márcio Silveira dos. **Movimento Escambo: teatro e cultura popular**. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/07/manifesto-do-movimento-escambo-livre.html>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2021.

SPINELLI, Diogo. **O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare**. 2016. 361 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP. São Paulo: 2016.

Diogo de Oliveira Spinelli¹

Quais são as obras criadas nos últimos anos no Estado do Rio Grande do Norte que podem ser identificadas sob a chancela de Teatro Contemporâneo? E quais são os coletivos e artistas teatrais potiguares interessados em produzir uma cena que dialogue com este termo? E ao que exatamente esse conceito se refere em nosso contexto? Estas foram algumas das perguntas norteadoras do quarto e último encontro do ciclo de debates proposto pelo Farofa Crítica no projeto Panoramas da Cena Potiguar². Na ocasião, após terem sido realizados os debates sobre Dança, Performance e Teatro Popular, Heloísa Sousa e eu recebemos Alex Cordeiro e Pablo Vieira para discorrer sobre essas e outras questões na *live* denominada Panoramas da Cena Potiguar: Teatro Contemporâneo no RN.

Assim como o ocorrido anteriormente naquele dia, no encontro acerca do Teatro Popular, para que fosse possível traçar essa panorâmica sobre o Teatro Contemporâneo se fez necessário estabelecer primeiramente algumas balizas para que fosse possível compartilhar noções sobre o que se entende quando nos utilizamos desta terminologia.

Em sua fala, Alex Cordeiro trouxe a *desobediência* como principal característica do Teatro Contemporâneo: ao serem obras que contestam ou desviam da norma ou da tradição dramática, essas teatralidades se propõem a criar/compartilhar experiências capazes de retirar o público de um estado/cotidiano anestesiado. Pablo Vieira, por sua vez, desembalou três palavras-conceitos para se pensar essa produção: *narrativas*, *materialidade* e *corpo*.

O encontro sobre o assunto me fez revisitar a teórica Silvia Fernandes, que reuniu uma série de artigos, críticas e ensaios acerca do tema em seu livro *Teatralidades Contemporâneas* (2010). Uma vez que a coletânea perpassa textos escritos ao longo de uma década (de 1999 a 2009), é possível perceber pelas reflexões da autora como o termo “Teatro Contemporâneo” está sempre em trânsito, adquirindo novos sentidos e significados – e até mesmo novas denominações – à medida em que determinadas tendências parecem irradiar de produções cênicas com aspectos desviantes, desobedientes, em relação às noções mais tradicionais do teatro, tanto do ponto de vista da dramaturgia, quanto da cena em si. Assim, seria mais adequado falar que existem múltiplas “teatralidades contemporâneas” que podem ser reunidas sob a denominação mais abrangente de Teatro Contemporâneo.

¹ Diogo Spinelli é integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/RN), no qual atua e dirige, e é cofundador e crítico do Farofa Crítica (Natal/RN).

² Projeto realizado com recursos da Lei Aldir Blanc Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Secretaria Especial de Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal.

Na apresentação de seu livro, a autora aponta alguns dos olhares teóricos sobre os diversos teatros que estariam contidos nessas teatralidades contemporâneas, começando pela visão do alemão Hans-Thies Lehmann, indicando que sua obra, *O Teatro Pós-Dramático*:

[...] Talvez seja o primeiro estudo a dar conta, de forma abrangente, da teatralidade fragmentária dessas espécies estranhadas de cena total, que rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente é a frequência com que se situam em espaços miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, além de recusarem a ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido (FERNANDES, 2010, p. XI)

Seguindo em sua apresentação, Fernandes discorre sobre a tendência para o uso cênicos dos espaços públicos, a partir da experiência do Teatro da Vertigem, indicando também como traço da contemporaneidade as “[...] formalizações instáveis e a valorização dos processos de criação em detrimento do produto acabado, o espetáculo” (FERNANDES, 2010, p. XII). Por fim, a autora discorre sobre os *Teatros do Real*, tendo como base livro da francesa Maryvonne Saison, no qual a psicanalista:

[...] vê, nas práticas híbridas que conformam o novo teatro, a mais completa rejeição da reprodução da realidade, ao menos nos moldes realistas, e a busca de mecanismos de intervenção direta no real, ou até mesmo de sua anexação, seja pela incorporação de não atores aos espetáculos, seja pela escolha de espaços públicos para as apresentações. (FERNANDES, 2010, p. XII)

Às tendências elencadas por Fernandes, é possível ainda acrescentar outras, que permearam a última década, posterior à publicação do livro, portanto, e que possuem clara filiação ao que já foi exposto até aqui. Uma delas é aquela que foi denominada de *Teatro Documental*, no qual amplo material biográfico dos atores (ficcional ou não) e de arquivos documentais (supostamente, reais) passam a fazer parte da cena, dando continuidade aos teatros do real estabelecidos por Saison. As discussões acerca da mescla de ficção e realidade demarcam também, por outro viés, as discussões e as produções que debatem sobre o binômio representação e representatividade, passando a ser questionados os limites da representação nos tempos atuais. Por fim, ainda como desdobramento dessas tendências, há uma proliferação de obras no formato de *Palestra-performance*, que borram elementos que tradicionalmente pertenceriam a essas duas categorias em separado, trazendo grande parte do processo de criação para a cena, e assemelhando-se, a seu modo, aos procedimentos das chamadas *desmontagens*.

É a partir deste grande espectro de teatralidades contemporâneas que iremos olhar para a produção potiguar mais recente. Cabe ainda apontar que as formas virtuais de teatro surgidas em 2020 devido ao contexto da pandemia do coronavírus – produção contemporaneíssima, portanto – não serão abordadas neste panorama, ficando este restrito às produções pré-pandêmicas; e res-

saltar que as obras nas quais pousarei meu olhar mais demoradamente são aquelas às quais pude assistir nesses cerca de seis anos em que vivo na cidade de Natal, sendo este panorama certamente parcial e insuficiente para abarcar a totalidade da produção potiguar das duas últimas décadas.

O debate com Alex Cordeiro e Pablo Vieira também me suscitou a refletir sobre três outros pontos sobre os quais não conseguirei me demorar, mas que pontuo aqui antes de prosseguir como possibilidades para desdobramentos futuros:

- A necessidade de olharmos para nossa produção teatral contemporânea a partir de outros referenciais teóricos decoloniais (faço a *mea-culpa* de trazer para esta conversa os pensadores europeus via Fernandes, mas não sem reafirmar a urgência dessa revisão), para que possamos identificar em nossas tradições mais profundas traços de performatividades que nos interessem, parando de reforçar a suposta dicotomia entre conceitos como Contemporâneo e Popular: A quem interessa nos ver divididos?

- A importância da educação formal básica no fomento e na criação de inúmeros grupos teatrais potiguares nas últimas décadas, a influência do corpo docente na educação superior sobre a produção que irrompe as paredes da Universidade e deságua no mundo, e o movimento de rede que é possível se desenvolver com o retorno dos alunos, já formados como professores de teatro, às suas cidades natais no interior do Estado. O ensino (não apenas teatral) apareceu fortemente como um assunto transversal em todos os debates do Panoramas da Cena Potiguar;

- Se por um lado, há a tendência à restringirmos nosso olhar sobre a produção teatral potiguar àquela realizada em Natal, é preciso ponderar que essa produção é realizada por artistas advindos de diversas regiões do Estado, devido a um movimento diaspórico tal qual mencionado por Franco Fonseca no debate acerca da Arte da Performance, o que acaba por concentrar parte dos artistas na capital do Estado. Mas de onde são, de fato, os corpos que fazem as artes cênicas natalenses?

Antes ainda de nos dirigirmos aos anos 2000, referencio aqui duas experiências anteriores, que foram citadas por Alex como importantes precursoras e referências para a linguagem do Teatro Contemporâneo no Rio Grande do Norte: o espetáculo *La Serpento* (1977), dirigido por Vécio Lisboa, encenado a bordo de uma embarcação no Rio Potengi e que possuía a presença de uma jiboia verdadeira em cena, e a Stabanada Cia de Repertório, formada por Chico Vila, Carlos Nereu, João Marcelino, Castelo Casado, Danilo Guanaes e Marcos Bulhões, que dentre suas obras, possui a montagem de *A missão* (1989), de Heiner Müller.

Chegando aos anos 2000, uma das primeiras experiências do Teatro Contemporâneo cujas memórias coletivas parecem resgatar é aquela referente à montagem de *Devorando Fausto* (2008), dirigida por Marcos Bulhões, figura central no Teatro Contemporâneo potiguar do pe-

ríodo, seja por sua atuação como professor do Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN, ou como artista. Concebida para ser realizada no Forte dos Reis Magos, a obra teve sua temporada impedida pelo corpo de bombeiros antes da estreia. Mesmo assim, a superprodução ainda figura como grande marco de obra *site-specific*³ e de hibridismo de linguagens. A descrição realizada por Piñeiro com a lista de artistas envolvidos na montagem consegue dar a dimensão do projeto:

2008 “Devorando Fausto” é gravado pela TVU no Forte dos Reis Magos, com direção de Marcos Bulhões, Direção de Arte de Marcelo Denny e coreografia de Maurício Motta o espetáculo performático reuniu cerca de 200 performers, atores bailarinos e músicos, contando com por exemplo o núcleo de performance Marimbondo Caboclo, Balé da Cidade do Natal, Gaya Dança Contemporânea, bem como com o Quarteto de Cordas da UFRN, Banda Elegia e seus Afluentes, Banda Pau e Lata, Danúbio Gomes, Poetas Elétricos e Gabriel Souto. O espetáculo infelizmente teve a temporada impedida pelo corpo dos bombeiros dias antes de sua estréia [sic], adiando as atividades para a procurara de um novo espaço, porém realizou uma apresentação interna para a gravação para a TVU – Tv Universitária. (PIÑEIRO, 2016, p. 41)

Três anos antes de *Devorando Fausto*, outra experiência transformava o uso tradicional da Casa da Ribeira, ao conduzir uma parcela dos espectadores vendados pelos diversos espaços da Casa, em uma experiência sensorial e sinestésica baseada no livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Trata-se da obra *Uma coisa que não tem nome* (2005), do Grupo Estandarte de Teatro, dirigida por Jefferson Fernandes e Lenilton Teixeira. Apresentado originalmente na Casa da Ribeira, o espetáculo realizou temporadas também no TECESol, que, conjuntamente com a Pinacoteca do Estado, se tornou um dos principais locais de apresentação de propostas cênicas que propunham outros tipos de relação espacial entre elenco e público.

Exemplo disso é *O bizarro sonho de Steven* (2009), do Grupo Facetas, Mutretas e Outras Histórias, com direção assinada por Alex Cordeiro, Ênio Cavalcante e Rodrigo Bico. A obra, que pôde ser revisitada em outra versão no ano de 2019 durante a Ocupa Facetas+20, em comemoração os vinte anos do grupo, demarca a ocupação pelo Facetas no espaço do TECESol, transformando-o em um dos mais importantes polos teatrais da cidade de Natal. Sem que haja uma separação clara entre público e atores-performers, as cenas fragmentárias irrompem nas pequenas instalações também fragmentadas espalhadas pelo espaço cênico – no caso do TECESol, seu pátio interno – fazendo com que o público esteja sempre em trânsito, seja para ver melhor as cenas, seja para desviar-se dos potenciais perigos reais que emergem de uma cena extremamente violenta e performativa, embebida de uma atmosfera onírica de pesadelo.

3 O termo *site-specific* pode ser traduzido literalmente como local-específico, e é adotado para falar de obras concebidas para serem realizadas especificamente em determinada localização, levando em conta seus aspectos arquiteturais, históricos ou simbólicos.

A obra opera em uma estética do inacabamento, da gambiarra e do risco, remetendo à fragmentação e a um submundo do subconsciente. A noção de rascunho, de *work-in-progress*, ou de ação performativa também regeu as apresentações de *Tubo de Ensaio A: Saturação* (2018) e *Tubo de Ensaio B: Essência* (2018), apresentadas apenas três vezes cada pelos Clowns de Shakespeare como última obra criada no Barracão Clowns em seu antigo endereço no bairro de Nova Descoberta.

Essas ações claramente receberam a influência de outro projeto do grupo, desenvolvido desde 2015: o *Laboratório da Cena Clowns de Shakespeare*, que anualmente recebe por duas semanas artistas do Brasil e América Latina para uma imersão que resulta em um exercício cênico apresentado uma única vez. Desde sua terceira edição, o Laboratório da Cena vem explorando de diversas formas as relações entre o teatro e a cidade, sendo sua última edição presencial sido realizada já no TECESol, que desde 2019 abriga o coletivo.

Além d'*O bizarro sonho de Steven*, o TECESol também foi o local de estreia e apresentação de outras obras que possuíam na itinerância por diversos espaços/instalações um de seus eixos principais. É o caso de *Revoada* (2014), do Grupo Arkhétypos de Teatro, dirigida por Robson Haderchpeck, e de *Entre o choro e o controle* (2014), direção coletiva que marca a estreia da *Sociedade T*. Uma grande atenção aos aspectos visuais e o flerte com outras artes da cena – sobretudo a dança – marcam outros dos trabalhos da Sociedade T, estes já novamente pensados para a caixa cênica, como *Pode ser que seja* (2015), com direção de Felipe Fagundes, e *Tratados de mim mesma na infertilidade* (2017), com direção de Heloísa Sousa.

Apesar dos aspectos visuais continuarem sendo importantes componentes de sua poética, a última direção de Heloísa Sousa, *A tragédia mais insignificante do mundo* (2019), já no Teatro das Cabras, aponta para outro uso da palavra em cena, a partir da dramaturgia proposta e levada à cena pela atriz e dramaturga Fernanda Cunha. Composta por textos que ora possuem um caráter mais narrativo, ora transitam entre o poético, o metalinguístico e o depoimento pessoal, a obra apresenta na investigação/autópsia da morte de três cabras um retrato da violência, no qual a atriz/legista confunde-se/nos ora com as vítimas e ora com seu algoz.

A performatividade, por sua vez, talvez seja o aspecto mais marcante das obras da Bololô Cia Cênica, cuja sede, a A.BO.CA Espaço de Teatros (depois ABOCA Cultural), foi um dos redutos mais efervescentes do Teatro Contemporâneo em Natal até fechar as suas portas em abril de 2018. Dentre as obras mais importantes da Bololô, destacam-se o *Retrato do artista quando coisa* (2012), inspirada na obra de Manoel de Barros, com direção da Cia Luna Lunera de Teatro, *Quer tc?* (2011/2015), com concepção, atuação e direção de Rodrigo Silbat, *Manga Rosa* (2015), dirigida por Luana Menezes e Rodrigo Silbat e *Memórias de Quintal* (2015), com direção de Alex Cordeiro e Rodrigo Silbat.

Ao olhar essas obras em conjunto – sobretudo a tríade criada em 2015 – é possível identificar a forte presença dos corpos, dos relatos íntimos e das memórias dos atores/performers-criadores como importantes componentes dos trabalhos, não apenas na composição de suas

dramaturgias, mas também enquanto materialidade e performatividade. A exploração da nudez, da sexualidade e de arquivos pessoais tais como fotos e páginas de diário, gerava um teatro com uma linguagem que falava diretamente a um público jovem e que permitia vislumbrar as relações político-sociais por uma lógica que caminha do privado em direção ao público.

Em via contrária, as duas obras mais recentes do Grupo Estandarte – *Desaparecidos* (2012), com dramaturgia de Henrique Fontes, e *Mulheres Invisíveis* (2018), com dramaturgia de César Ferrario, ambas dirigidas por Jefferson Fernandes e Lenilton Teixeira – partem de notícias/documentos/casos de episódios reais ocorridos no Rio Grande do Norte para criar obras que tencionam uma camada ficcional e os posicionamentos sociopolíticos do próprio grupo, numa aproximação com o chamado Teatro Documental.

Por sua vez, essa tendência será ainda mais explorada pelo Grupo Carmin, principalmente nas obras *Jacy* (2013), dirigida por Henrique Fontes, e *A invenção do Nordeste* (2017), com direção de Quitéria Kelly. Além de fazer uso de arquivos documentais, a dramaturgia de ambos os trabalhos – notadamente mais em *Jacy* – inclui em cena o próprio processo de criação da obra, fazendo com que possamos acompanhar “pelo avesso” parte do processo criativo, dos caminhos e pensamentos que resultaram na obra que está sendo apresentada.

Outra característica basal dessas obras é a relação estabelecida com a linguagem audiovisual manipulada ao vivo em cena seja por Pedro Fiuza no caso de *Jacy*, seja pelos próprios atores em *A invenção do Nordeste*, constituindo-se em mais uma camada de dramaturgia levada ao palco. Apesar de mais evidenciada nos trabalhos do Grupo Carmin, a utilização de recursos audiovisuais está presente também em outras das obras aqui mencionadas, como *O Bizarro Sonho de Steven*, *Tratados de mim mesma na infertilidade*, *Quer tc?* e *Memórias de Quintal*.

Conforme podemos perceber ao percorrer este pequeno panorama, ao longo destes últimos vinte anos, as teatralidades contemporâneas estiveram presentes na produção potiguar *desobedecendo* as normas de múltiplas maneiras. Quando for possível voltar ao teatro de forma presencial, será interessante verificar que aspectos das experiências virtuais vivenciadas desde 2020 serão resignificados por esse teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

LIMA, Artemilson Alves de. **Escaladas da contracultura**: Natal, década de 1980 / Artemilson Alves de Lima. 2017. 231f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal: 2017.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva: 2010.

PIÑEIRO, Maria Carolina de Hollanda Cavalcanti. **Estudos em Reperformance**: Registro da prática Pina, Marina em Carolina. 2016. 247f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal: 2016.

REVISTA FAROFA CRÍTICA
www.farofacritica.com.br
@farofacritica
farofacritica@gmail.com

Natal/RN