

SILVA, Daniel Furtado. **Formas do político**: dramaturgias em resistência. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. Professor Adjunto.

RESUMO: A partir da observação de que a temática política atravessa o conteúdo de inúmeras experimentações criadas por ex-alunos, alunos e professores dos cursos de Teatro e Dança da UFPel, interessa-nos, neste artigo, discutir duas questões: as novas formas do político em cena e a opção pelo político assumida pelos criadores, opção que pode ser pensada a partir de suas motivações e pelas estratégias cênicas encontradas para trazer esta temática a público.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgias contemporâneas. Resistência. Teatro e política. Formas do político em cena.

ABSTRACT: From the observation that the political theme crosses the content of innumerable experiments created by former students, students and teachers from UFPel's Theater and Dance courses, we are interested to discuss two questions in this article: the new forms of political in scene and the option for the political assumed by the creators, an option that can be thought from their motivations and the scenic strategies found to bring this theme to public.

KEYWORDS: Contemporary dramaturgies. Resistance. Theater and politics. Shapes of political on the scene.

Corre à boca miúda, que vivemos tempos árdusos. Nos últimos 03 ou 04 anos no Brasil as áreas da Cultura e da Arte viveram ataques sistemáticos ao seu valor, sua organização e seus mecanismos de fomento e sustentação. Desde a tentativa de extinção do Ministério da Cultura quando Michel Temer assumiu o governo de nossa república, após o golpe contra a presidente Dilma Rousseff, o teatro e as artes em geral vêm sendo acusadas de desvios, desmandos, de estarem atrelados a ideologias de “esquerda” e de “mamar nas tetas” do governo.

Um dos primeiros atos do presidente eleito no final de 2018 foi justamente extinguir o Ministério da Cultura. Tendo vencido uma eleição manchada pelas *fake news* e máquinas descarregando mensagens em grupos de *whatsapp*, não houve em janeiro de 2019 nenhum movimento de ocupação da Funarte. A censura cresceu e o estado policialesco e militarizado mostrou que estava disposto a intervir onde seus interesses fossem contrariados,

extinguindo ou alterando a composição de órgãos colegiados que atuavam na área cultural.

Como se age ou se reage em tempos de crise? Dando aulas em uma universidade pública localizada no sul do Rio Grande do Sul, pude observar que a temática política – isto é, a colocação em cena de temas como o racismo, a violência, a tortura, as relações de gênero - atravessava o conteúdo de inúmeras experimentações criadas por ex-alunos, alunos e professores dos cursos de Teatro e Dança. Neste artigo, interessei-me por discutir duas questões: as formas atuais que o político assume em cena e a opção pelo político feita pelos criadores, opção que será pensada a partir de suas motivações e pelas estratégias cênicas encontradas para trazer esta temática a público.

Lama, Uma Performance

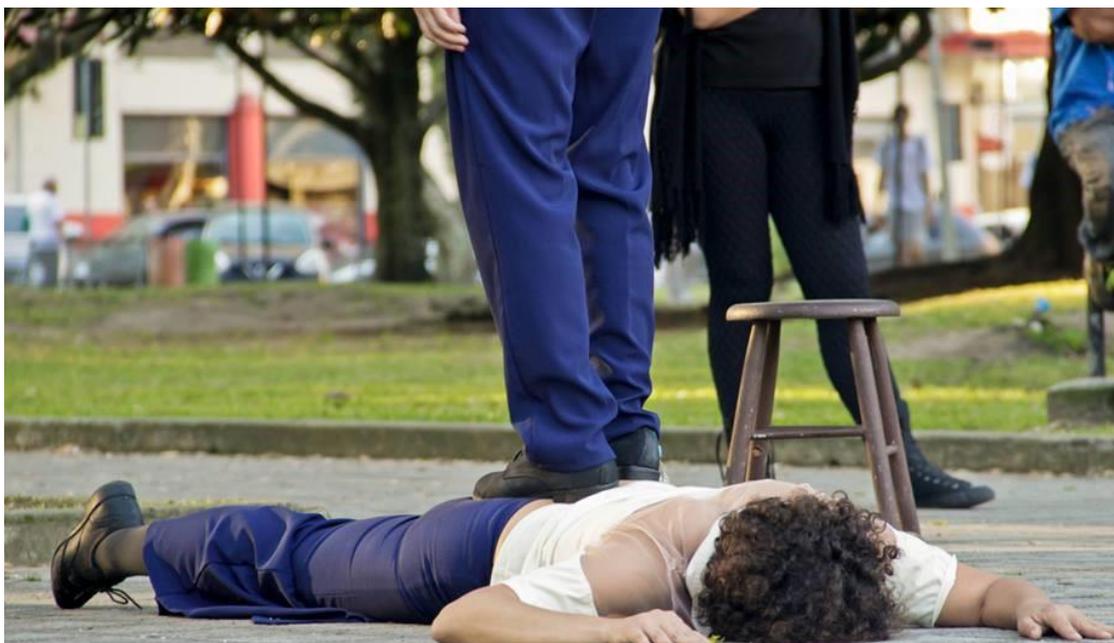


Foto: Geovani Corrêa

Assim, irei aqui me deter sobre alguns trabalhos como *Tereza da Silva*, criado pela Companhia Teatral Filhas de Tereza (2016, escrito e dirigido por Ingrid Duarte, ex-aluna do curso de Licenciatura em Teatro da UFPel – Universidade Federal de Pelotas), as cenas *64* (2019, criado por Shay Beatriz) e *Preto é o lugar onde moro* (2019, criado por Naiane Ribeiro, ambas alunas do curso de Licenciatura em Dança da UFPel) e a performance *Lama, uma performance* (2015-17, criado por Maria Falkembach e por mim, professores do

curso de Dança e Teatro da UFPel, respectivamente), discutindo com os seus criadores a integração entre as motivações políticas e as opções estéticas adotadas.

Formas do Político

Antes de pensar que tipo de tensionamento social os diferentes espetáculos e trabalhos teatrais propõem e provocam, convém discutir um pouco a própria natureza política do teatro, se é que ela existe.

Bernard Dort (2007), em um texto que analisa a vocação política do teatro¹, inicia suas reflexões perguntando ao leitor se, ontologicamente, o teatro não seria, de alguma maneira, sempre político. Não podemos nos esquecer que a acepção mais ampla do termo *político* refere-se aos interesses públicos, ligando-se etimologicamente às *polis*, as cidades-estado gregas. A ação política, portanto, seria toda ação voltada a defender e proteger os interesses do povo, dos cidadãos da *polis*, da cidade. No texto, Dort se pergunta “de que modo autores e encenadores, nos dias de hoje, aceitam ou recusam tal dimensão” (p. 366). Lembrando que o teatro não é o texto teatral, a obra dramática, mas sim a obra que é apresentada diante de uma plateia específica e para ela, o pensador francês propõe que, em algum momento da história, houve uma profunda identificação entre a história contada no palco e a história vivida pelos espectadores. A obra

...exposta no palco, sob o olhar de centenas ou milhares de espectadores que a decifram como sua própria ação – uma ação que lhes é comum – a obra passa a significar a história destas centenas ou milhares de espectadores. Fala por eles e em seus lugares. Exprime literalmente sua comunidade. Reflete o acordo social, político, que fundamenta essa comunidade. (Dort, 2007, p. 370)

Especialmente a partir do século XIX haveria uma cisão nesta unidade, da obra com o público que a assiste. Não é mais possível encontrar “o acordo comum de um povo ou de uma confissão, o interesse comum de uma classe” (p. 370). A cidade já não pode revelar a si mesma, pois explodiu em fragmentos, em identidades multifacetadas e heterogêneas; a plateia dos

¹ “A vocação política do teatro”, publicado no livro *Théâtre Public*, em 1967, na França.

espetáculos teatrais, ela mesma está mergulhada em contradições por vezes extremamente violentas. Daí a percepção de que o teatro, que já foi, de alguma maneira, naturalmente político, passa a ser “deliberadamente político, apolítico ou antipolítico” (p. 371)².

Para Dort o teatro político hoje teria que “aceder à História”, isto é, teria de ser aquele que, através da descrição do cotidiano, pudesse propiciar um acesso à história, baseando-se em um tipo de dramaturgia que, sem negar o “particular em proveito do social” (p. 378), revele sua interdependência. Herdeiro de Brecht, ele considera que é possível criar um teatro político talvez mais modesto, longe daquele teatro histórico e político no qual “a ação cênica representaria simbolicamente a evolução social no seu conjunto, com personagens típicas encarnando as forças fundamentais da sociedade e os conflitos dramáticos que refletem os grandes conflitos deste mundo” (p.395), mas talvez mais eficaz. Em outro texto da mesma época³, Dort destaca um movimento que só veio se acentuar nestes últimos 50 anos: a fragmentação e a divisão do público, de maneira que podemos falar em “públicos”, ao invés de um só público. Assim, também começamos a falar em “teatros”, que se especializam em produzir para um determinado público. Neste texto, ele também traz algumas reflexões sobre o “teatro-documento” (ou, como diversos autores – Soler, 2010, Giordano, 2014 – se referem a ele no Brasil, teatro-documentário), considerando-o “a recusa de toda simbologia e a recusa de uma visão global, bem organizada, do conjunto da realidade” (Dort, 2007, p. 397). Uma vez que só podemos captar fragmentos da realidade que nos cerca, são estes fragmentos, tais como são, que devem ser levados para o palco, onde o espectador poderá ressignificá-los, talvez retirando-lhes o verniz impingido pelas mídias e pela sua própria ideologia.

Nesse texto, Dort faz uma pertinente reflexão sobre a impossibilidade do teatro em abarcar a complexidade da realidade contemporânea, que está na base do questionamento filosófico pós-moderno, da inalcançabilidade da

² O texto de Dort, escrito no final dos anos sessenta, traz a perspectiva brechtiana de uma possibilidade de intervenção nos rumos da história por parte do espectador, a partir do próprio conhecimento dessa história e da inserção dos fatos do cotidiano numa perspectiva histórica. Percebendo a realidade que o cerca como algo em permanente transformação, o espectador pode agir sobre ela; transformando-se, pode transformá-la.

³ “Teatro Político: uma reviravolta copernicana”, publicado no livro *Théâtre Réel*, de 1971.

verdade: “Na origem destas novas formas do teatro político atual, há uma dupla verificação: a impossibilidade de apreender a realidade em seu conjunto e de transpô-la simbolicamente no palco; a falsidade ou, pelo menos, a insuficiência das imagens da realidade que os teatros se habituaram a nos dar.” (p. 397). Esta insuficiência revela-se, ou é percebida, em inúmeros aspectos das manifestações e construções humanas, mesmo nas simbólicas.

Assim, Dort vê que a possibilidade de a atividade teatral ser algo que dá acesso ao político, neste sentido de ser uma atividade que se liga aos interesses públicos, está condicionada ao teatro tornar-se “uma crítica de nossas ideologias e preparação à ação” (p. 403). Expondo a fragmentação de nossas percepções da realidade, questionando nossas representações dos fatos, nossa visão de mundo, o teatro pode nos dar a consciência da necessidade de transformar essa realidade, o mundo que habitamos. Fernando Peixoto, no prefácio de *O teatro e sua realidade*, afirma que o objetivo do teatro “é fazer o espectador, depois, intervir na vida” (Peixoto, 2010, p. 08). Este nos parece que é justamente o objetivo não da atividade teatral como um todo, mas do teatro político que se assume como político – ou que o é, além de suas pretensões.

Há ainda uma outra forma de pensarmos a relação entre o teatro e a atividade política, quando a consideramos ontologicamente como uma atividade própria dos seres humanos. Assim observarmos o fazer teatral como um ato público, realizado pelas pessoas em um encontro comunal e público. O filósofo do teatro Jorge Dubatti (2012) postula que o “teatro é um acontecimento que produz entes em seu acontecimento, ligado à cultura vivente e à presença aurática dos corpos” (p. 15). No seu cerne, o acontecimento teatral está ligado ao encontro de seres humanos, que se reúnem para observar algo que é produzido por outros seres humanos. Dubatti define que o teatro, enquanto acontecimento,

...é internamente complexo, porque o acontecimento teatral se constitui de três subacontecimentos (por gênero próximo e diferença com outros acontecimentos): o convívio, a *poíesis*, a contemplação. (...) Segundo a redefinição lógico-genética, o teatro é a contemplação da *poíesis* corporal em convívio; conforme a definição pragmática, o teatro é a fundação de uma região particular de experiência e subjetividade na qual intervêm convívio-*poíeses*-contemplação. (Dubatti, 2012, p. 19)

Enquanto uma arte que se baseia no convívio, no encontro público entre pessoas, o teatro pode ser encarado como uma ação política. A questão de ser um encontro público assume aqui extrema importância. É possível pensar na ação teatral como um encontro entre um único ator e um único espectador⁴. Porém, o teatro traz consigo o conceito de assembleia, de conjunto tanto no palco quanto na plateia.

O encontro de pessoas para, sem intermediações tecnológicas, assistir a uma apresentação artística, é uma ação convivial, como diz Dubatti. Considerando o teatro como uma “arte aurática por excelência”, ele lembra que “não somos os mesmos em reunião, pois se estabelecem vínculos e afetações conviviais, incluindo os não percebidos ou conscientes” (2012, p. 20). Somos afetados pelos que estão ao nosso redor, e esta relação não se dá apenas na relação entre palco e plateia, atores e espectadores, mas dentro do próprio público, entre as pessoas que o compõem. A forma como cada um recebe ou reage às ações que são produzidas diante de si, afeta a maneira como as pessoas que estão ao seu lado recebe e reage a elas. Reunidas em um ato público, o teatro se torna uma ação pública, daí política.

Portanto, acredito ser necessário distinguir o teatro, enquanto acontecimento que é político por sua própria natureza, daquele tipo de acontecimento teatral que traz em seu bojo a discussão da inserção histórica dos seres humanos. Dessa forma, conquanto não se possa negar que todo teatro é, em si, político, e que produzir ações artísticas pode ser considerado, em essência, ações políticas, é preciso pensar nesse tipo de acontecimento teatral que, de uma forma ou de outra, coloca em cena a discussão das ideologias que se encontram implicadas nas ações humanas.

O encontro humano para contemplar as ações artísticas criadas por outros seres humanos pode ou não assumir um viés desvelador que, de alguma forma, questione a organização e os hábitos das pessoas vivendo em sociedade. Sem esgotar a questão e a validade de outras definições, é a partir desse ponto de vista, do questionamento das motivações ideológicas, que irei

⁴ O próprio Dubatti faz esta redução enquanto cerne ontológico do teatro: “Un hombre, que produce una acción con su cuerpo, en una encrucijada espacial y temporal compartidas con otro hombre, que mira (percibe con todos sus sentidos) esa acción, ambos de cuerpo presente, necesariamente próximos en el espacio, sin intermediación tecnológica”. Dubatti, 2007, p. 35.

pensar as dramaturgias que se voltam para a afirmação das identidades, das diferenças, da constatação dos diferentes tratamentos que grupos sociais, étnicos ou raciais recebem no seu dia-a-dia, e da forma como a sociedade como um todo se relaciona com estes grupos, sejam eles indígenas, negros, homossexuais, mulheres ou outros, frequentemente colocados à margem dos direitos básicos dos seres humanos.

Racismo estrutural, homofobia, machismo, censura, restrições à liberdade individual, de pensamento e expressão, violência, todos estes temas estão presentes nos muitos palcos das cidades do Brasil, mesmo com as dificuldades de financiamento e produção que as artes cênicas vêm enfrentando nos anos recentes entre nós.

É possível observar na cena brasileira uma constante presença de questões sociais nos diversos espetáculos e acontecimentos cênicos neste início de século XXI, fruto tanto de uma tendência dramaturgica ligada à autobiografia, incorporando o depoimento autobiográfico e as histórias vividas pelos atores à encenação, quanto da incorporação de práticas da performance no teatro e na dança, e do protagonismo de diversos grupos anteriormente excluídos da prática artística, num processo de empoderamento que inclui o questionamento sobre o lugar de fala – quem está autorizado a falar por quem? Essa maneira cênica de problematizar as questões sociais normalmente foge da tentativa de dar uma resposta e encontrar uma verdade – de criar aquela “visão global e bem organizada” a que se referiu Bernard Dort.

Veremos a seguir algumas dessas ações, criadas dentro ou no entorno dos cursos de Teatro e Dança da Universidade Federal de Pelotas, observando o tensionamento social que os diferentes trabalhos propõem e provocam, os motivos e inspirações desses criadores.

Variações e Abordagens Políticas

De inúmeros trabalhos produzidos no âmbito dos cursos de Teatro e Dança da UFPel, escolhi alguns que acredito serem representativos por sua temática ou estrutura. A peça *Tereza da Silva* foi criada em 2016 pela Companhia Teatral Filhas de Tereza (que à época se chamava Filhos de

Tereza, pela presença do ator Everton de Lima, tendo seu nome alterado quando da saída do mesmo da Companhia), tendo sido escrita e dirigida por Ingrid Duarte⁵, e centrava-se na discussão do racismo. A cena 64 foi criada por Shay Beatriz⁶, em 2019, como parte da disciplina de Montagem do curso de Dança, tendo como orientadora a professora Maria Falkembach, e tratava da tortura. *Preto é o lugar onde moro*, era uma cena criada por Naiane Ribeiro⁷ também para a mesma disciplina, tendo como orientadora a professora Alexandra Dias e trazendo igualmente como temática o racismo.

Tereza da Silva



Foto: Niel Nie

Já *Lama*, uma performance foi criado por mim, Daniel Furtado, e Maria Falkembach em 2017 (houve uma primeira versão da performance em 2015⁸),

⁵ A peça estreou em 03 de setembro de 2016, no seminário realizado na Universidade Católica de Pelotas “A importância das cotas para a democratização do acesso à direitos sociais”, tendo no elenco Ingrid Duarte, Andreza Mattos, Tati Cuba e Everton de Lima, com Junior de Mattos na percussão.

⁶ O trabalho foi apresentado em Pelotas no dia 15 de junho, na UFPel (na OCA), tendo no elenco, como intérpretes-criadores, Daniela Ricarte, Janiel Bitencourt, Bianca Ascari, Stéphânia Lengruber, Tainá Madruga Romero, Julia Garagorry Garcia, Nayane Lima, Alice Braz, Eduardo Bemfox e Alêxander Christopher Garcia.

⁷ A cena foi apresentada no dia 26 de junho, no Museu do Doce, tendo no elenco Tayson Furtado, Denilson Cosseres, Airtton Marinho e Juliana Coelho, e como musicistas, Desiree Salles, Bruno Freitas e Dilermando.

⁸ A primeira versão estreou em novembro de 2015, criada para a Virada Cultural de Pelotas, tendo sido apresentada na esplanada em frente ao Teatro Sete de Abril, na praça Coronel Pedro Osório, e a versão ampliada estreou em setembro de 2017, dentro do projeto Sete ao Entardecer, no Mercado Público de Pelotas.

e tratava de vários temas, como a questão do feminino/gênero, dos direitos universais do ser humano, a necessidade de escuta, terminando a performance com uma cena criada a partir do crime ambiental que devastou o povoado de Bento Rodrigues, em Mariana, MG, em novembro de 2015.

Conversei com as criadoras desses trabalhos⁹ interessado principalmente naquilo que as levou a trabalhar com esses temas, nas motivações que fizeram com que escolhessem os assuntos que escolheram, e na relação entre arte e política, como isso era percebido e pensado por elas. No que toca ao tema escolhido pelas diretoras/dramaturgas, por mais que se pense que o próprio fazer teatral, em tempo de crise e ações proto-fascistas, possa ser considerado como um ato político, a opção por temas como o racismo, a tortura e a liberdade de ser e existir, eram ações muito claras no sentido de um questionamento da forma como a sociedade brasileira se organiza e sobre o nosso comportamento no cotidiano.

Os motivos das escolhas dos temas pelas artistas-criadoras, é certo, estão ligados à história de vida de cada uma, mas são sempre reveladores de um desejo de mudança e de um questionamento de atitudes ou posicionamentos. O que é colocado em cena frequentemente é percebido como algo controverso ou agressivo, até mesmo como afrontoso, e sempre traz algum receio sobre a reação de outras pessoas ou de segmentos da sociedade.

Os dois trabalhos que tratam do racismo, e que foram criados por diretoras negras, têm muitos pontos de origem comuns, sendo um deles o processo de reconhecimento enquanto mulher negra. Ambas não se sentiam representadas dentro da universidade, e apontam a falta de referenciais negros como algo que impedia uma real identificação com pressupostos teóricos e estéticos abordados nos cursos de dança e teatro. Ingrid Duarte pontuou que esse encontro com a cultura negra só ocorreu após a universidade, depois do processo de Teresa: “Dentro das disciplinas, das cadeiras, das coisas que a gente estudava, era muito pouco para nós. (...) Porque a gente não se sentia

⁹ As entrevistas com as diretoras foram realizadas por mim entre setembro e novembro de 2019.

representado”. As poucas referências negras estudadas no curso de teatro, como Abdias do Nascimento e o TEN – Teatro Experimental do Negro, ainda não tinham repercussão, não eram suficientes, pois [a gente] “não conseguia nem chegar no Abdias, não conseguia se ver”. Naiane Ribeiro aponta que, além de encontrar poucos desses referenciais em relação às danças de matriz africana e à cultura negra¹⁰, se sentia isolada por não haver outros alunos que questionassem o lugar do negro na sociedade brasileira: “apesar de ter outros negros nas turmas, o quanto eu me sentia sozinha, sabe, em falar sobre essas questões, o quanto as pessoas muitas vezes rasas para problematizar isso, para argumentar sobre, e o quanto a gente não era ouvido também, em alguns momentos”.

Preto é lugar onde eu moro



Foto: Amanda Correa

Podemos considerar que os dois trabalhos são dirigidos tanto para a comunidade negra como para a comunidade branca. Ambos trazem um afrontamento à posição dos brancos na sociedade. A cena inicial de *Tereza da Silva* é “Cala a boca”. Ator e atrizes mandavam o público calar a boca, porque

¹⁰ Na entrevista ela conta ter feito um “levantamento das disciplinas que tratavam das questões negras dentro do curso. E aí eu encontrei duas, uma era História da Dança IV, e pincelava, apenas, e, depois, Corpo, Dança e Brasilidade, que não funcionou”.

agora quem iria falar eram eles. Ingrid, descrevendo a montagem e a escolha das cenas, conta:

O que é que a gente quer falar primeiro? Todo mundo falou: Cala a boca! A gente tá cansado de ouvir isso. Tava cansado de ouvir os brancos falarem sobre umas coisas que eles não sabem! O Brasil foi construído por mãos negras. E aí a história vai, chega nas pessoas toda inversa, outra história, entendeu? Então a gente falou: não, como queremos começar? Queremos começar “Cala a boca”. Cala a boca que agora a gente vai contar a história, de fato, pelo menos a nossa história a gente vai contar agora, pelo nome de Tereza¹¹.

Preto é lugar onde eu moro



Foto: Amanda Correa

Na cena dirigida por Naiane Ribeiro, o público era acorrentado antes de entrar no espaço de apresentação (o trabalho foi apresentado nos porões do Museu do Doce). A senha para entrar era uma pulseira de couro que era presa ao pulso e pela qual era passada uma corda, que era segura atrás e na frente por pessoas da produção do trabalho e que, enrolando bastante a corda,

¹¹ Em outro momento da entrevista concedida, Ingrid relaciona a escolha da rua como palco para a peça com a necessidade de falar para um amplo espectro de pessoas, não apenas para a comunidade negra: “Como ele é pensado para ser um espetáculo de rua, a gente sempre pensou assim: a gente não pode fazer isso e ir lá para o Guarany, sabe? Porque aí a gente não vai tocar quem a gente quer também tocar. Que esse grito, que Terezas é um grito, ele precisa tocar ambas as pessoas, e aí a gente pensou em fazer um espetáculo de rua”. Para os que não conhecem Pelotas, o Teatro Guarany é um teatro tradicional da cidade, palco de shows, formaturas, eventos, e esporadicamente alguma peça teatral. Localiza-se no centro de Pelotas e é considerado um teatro para a elite, embora aconteçam eventos e shows gratuitos ou a preços populares.

faziam com que as pessoas praticamente se tocassem¹². Havia uma ideia clara de provocar, de “tirar as pessoas da zona de conforto”, pois, segundo Naiane “sempre foi muito difícil, sabe, ver a reação das pessoas, porque eu ficava com muito ódio. Porque eu estava muito embebida por aquilo, do *corpo negro incomoda*, e eu via as pessoas se incomodando em serem tocadas”. O desejo e a estratégia aqui, não é apenas expor as situações, os incômodos, insultos ou discriminações que os negros sofrem no dia-a-dia, mas desacomodar os *brancos*, tirá-los de sua situação de conforto. Sobre esse desacomodamento, Ingrid afirmou que “era isso, era causar esse desconforto, que esse desconforto que as pessoas sentiam, que era uma das coisas que a gente falou, a gente quer fazer com que as pessoas sintam o desconforto que a gente sente o tempo inteiro, enquanto corpo negro”.

O fato de serem corpos negros em cena é destacado pelas diretoras como potencialmente transformador. O corpo negro, normalmente periférico e excluído, o lugar de preferência para as balas perdidas se encontrarem (como disse Ingrid: “o tiro da bala perdida, engraçado que sempre encontra um corpo negro, é uma bala perdida, mas.... a gente sabe onde a gente vai encontrar essa bala perdida”), que traz memórias doloridas e repleta de feridas que, por isso mesmo, são ocultadas e silenciadas¹³, colocado à frente da cena, não em

¹² Perguntei a Naiane porque prender a pulseira no pulso e não no tornozelo, e ela me respondeu que “A gente pensou em colocar na barriga, a gente tentou vários modos, mas eu fiquei com medo. A minha dificuldade em colocar no pé foi por causa de ser itinerante o espetáculo. Como têm subidas e descidas, muitas, dentro do porão, a questão de acabarem caindo mesmo. A gente cuidou do povo não se machucar”. Foram realizadas três sessões da cena, e Naiane descreve assim a relação do público em cada uma delas: “A primeira sessão, a das 13h, era com o pessoal mais do curso, ali surgiram outras questões, o espetáculo gerou outras questões. Eram as pessoas mais do curso, no meio da arte, então as pessoas não tiveram problema nenhum em serem acorrentadas, em ter que se tocar, em estarem acompanhando o espetáculo umas atrás das outras, na fila, em terem de caminhar, ninguém. A segunda sessão já tinha mais uma imersão do público mais disperso, do comércio e tudo o mais, e já deu mais ou menos um tumulto, mas foi tranquilo. (...) Mas a terceira sessão foi caos desde o momento da fila: as pessoas enlouqueceram, mandaram me chamar 20 vezes lá dentro, porque “como assim?”, porque “tá frio, e eu não quero ficar”... e quando entraram rolou toda uma questão de não se tocarem mesmo. (...) E aí, como as salas são minúsculas, para eles chegarem no espaço, e enquanto o último não entrava, a cena não acontecia naquele espaço. (...) Tanto que na primeira vez, nas duas primeiras vezes, a maioria das coisas todo mundo viu, todos conseguiram entrar nas salas... Só que na última vez foi muito difícil, muitas pessoas perderam muitas coisas, porque eles não eram atinados a caminhar e não queriam se encostar”.

¹³ Novamente cito Ingrid: “A gente só queria falar que a gente tava cansado, tava cansado. Cansado de sair e nos chamam de macaco a troco de nada, que mulher negra é agressiva, de ocupar esse lugar de corpo que a sociedade coloca de lado. Cansado disso sabe.”

Preto é lugar onde eu moro



Foto: Amanda Correa

um lugar de submissão ou comicidade caricatural, já implica em subversão da ordem vigente. Abdias do Nascimento (2014), o fundador do TEN, observou que esse protagonismo traz para a cena algo bem diferente do que o branco pode expressar: “Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível”.

Naiane destaca a dificuldade de se reconhecer como negro, principalmente na frente dos outros, e aponta que a dificuldade de falar sobre ser negro se relaciona com este lugar ocupado pelo negro, marcado pela exclusão (é fácil reconhecer-se *excluído*?) e com a dor que as memórias trazem:

Mas é difícil falar sobre a gente, falar sobre memória, falar sobre ancestralidade, falar sobre esse corpo enquanto memória, enquanto lugar de memória, eu acho que é mais isso, que são memórias que estão feridas, que é uma coisa que eu falo muito no espetáculo, que são memórias que doem para a gente.

Trazer essas memórias para a cena, por mais doloroso que seja, implica sim em uma transformação. Inicialmente dos próprios performers,

depois – é o que se espera e pretende neste tipo de ação teatral – da própria plateia. Ingrid destaca tanto o empoderamento resultante de todo o processo (“Então as nossas posturas, enquanto isso, assim, a nossa postura mudou. A gente começou essa coisa de se sentir mais poderosa, mesmo.”), que incluiu tanto a realização das “Afrocinas”, oficinas de teatro construídas a partir do caminho utilizado para a montagem do *Tereza*, quanto a apropriação dos próprios referenciais de estudo¹⁴. Já Naiane, falando dessa transformação pela qual passaram alguns dos integrantes do *Preto é o lugar onde eu moro*, destaca o aprofundamento na maneira de entender e questionar a situação do negro em Pelotas, criando um outro entendimento de sua própria negritude¹⁵.

64



Foto: Luis Gonçalves

Embora também trouxesse memórias dolorosas para o palco, a cena 64, de Shay Beatriz, revestia-se de um outro caráter, já que se tratava de uma memória coletiva que não tinha sido vivenciada pelas bailarinas e bailarinos

¹⁴ Nas suas palavras: “Quando a gente começou a voltar a pegar os livros para ler um Artaud, o Abdias, essa moça chilena, foi uma outra coisa. Tá, agora eu entendo isso. Antes eu não entendia. Esse processo todo, agora faz sentido. Antes não fazia. Agora eu entendo porque é que a gente tem de fazer isso aqui. Porque a gente tava realmente se reconhecendo, ali.”

¹⁵ “Tanto que a gente tem um grupo [no *whatsapp*] e às vezes eles trazem questões muito problematizadoras, que de muitos que eu conheço ali com certeza naturalmente não viria, que eles ainda eram um tanto limitados nisso de questionar sua própria negritude. E que vejo que hoje eles se questionam muito mais, e me questionam também porque às vezes eu faço alguma coisa e eles vêm e me dão uma alfinetada com alguma coisa para eu me ligar. E eu vejo que a gente tem um elo muito forte hoje nesse entendimento enquanto negros e principalmente enquanto negros daqui, da cidade de Pelotas.”

que compunham o elenco da montagem. No caso dela, havia uma abordagem mais explicitamente política, pois seu foco era justamente um movimento político, o golpe dado pelos militares em 1964 para depor o presidente João Goulart e assumir o poder no Brasil, detendo-se no seu desdobramento mais tenebroso, a tortura.

Shay relatou-me sua “obsessão” pelo tema da ditadura brasileira, que a acompanha desde suas primeiras disciplinas na universidade: no primeiro semestre do curso de Dança, na disciplina Técnica de leitura e produção de texto, “não tinha outro assunto”, falou sobre arte e ditadura. O seu Trabalho de Conclusão de Curso, defendido em novembro de 2019, intitula-se “Dança na Ditadura Militar: reflexões a partir da trajetória de Eva Schul”. A sua discussão em torno da ditadura está centrada em dois pensamentos: a falta de liberdade resultante do golpe militar – “não consigo enxergar uma sociedade sem liberdade de expressão, não é sociedade sem a sua liberdade” – e a quebra cultural decorrente da implementação da ditadura brasileira, no sentido da ruptura com os avanços ocorridos desde o modernismo e a necessidade de uma reconstrução da história político-artístico-cultural do Brasil devido ao apagamento histórico posto em prática pelos militares.

64



Foto: Luis Gonçalves

Uma das principais preocupações da diretora nesta cena foi encontrar como transmitir as suas concepções políticas através do movimento: “A dança

tem um fator, que entre aspas pode significar uma desvantagem, pois como ela não usa palavras, as pessoas não conseguem identificar política dentro dela”. Assim, para ela, os signos devem ser utilizados de forma bem clara, tem de ser “bem marcantes”. Para as sessões de tortura, foram escolhidos o afogamento e o choque, este último porque “o corpo, quando está levando uma descarga elétrica tem uma reação física muito intensa”. O incômodo e o desassossego na plateia eram provocados pela fisicalidade dos movimentos dos bailarinos e bailarinas. O uso da água na cena das sessões de afogamento foi, como revelou Shay, uma exigência dos próprios intérpretes – “não, vai ter água sim!” – destacando ainda a “presença dos bailarinos o tempo todo dentro desse processo” e a “forma como eles se interessaram, tinha gente que não sabia muito sobre a ditadura”. O processo de montagem da cena foi também uma descoberta da própria história brasileira recente, em um momento em que as pessoas estão se distanciando da política, pela identificação que fazem da Política com o sistema político¹⁶ e de enfrentamento do medo de tocar em temas como a repressão, a ditadura e a tortura, “Porque eu estou falando de um assunto que as pessoas não querem falar sobre. Eu tenho medo de falar sobre isso.”.

Em se tratando de *Lama, uma performance*, a opção por temas políticos foi de ordem quase pragmática: quando Maria Falkembach recebeu o convite da Prefeitura para apresentar um trabalho na virada cultural de Pelotas, em 2015, foi informada que o espaço reservado para as apresentações era a pequena esplanada situada em frente ao Teatro Sete de Abril, na praça Coronel Pedro Osório. Na entrevista que realizei com ela para resgatar os detalhes da montagem, relatou: “E aí eu pensei: que é que eu vou fazer ali? Ah, vou falar de política! Porque o espaço da rua é o espaço para falar disso”. Pensando neste espaço, ainda democrático, embora já alvo de cerceamentos, quando ela me fez o convite para montarmos a cena juntos, elencamos uma série de temas que queríamos trabalhar, coisas que estavam acontecendo naquele momento: líamos o livro da Márcia Tiburi, *Como conversar com um fascista*, as crônicas da Eliane Brum, ficamos estupefados com a declaração do

¹⁶ Como disse Shay, “As pessoas identificam o termo política com o congresso, mas a política é a nossa formação enquanto sociedade. (...) Hoje a palavra política traz consigo outras coisas – a rejeição ao sistema político”.

deputado Luis Carlos Heinze (PP-RS) dizendo que no gabinete de Gilberto Mendonça (à época Ministro da Secretaria Geral da Presidência da presidente Dilma), “estão aninhados quilombolas, índios, gays, lésbicas. Tudo o que não presta ali está aninhado”, e com a repercussão da inclusão de um trecho do livro da filósofa Simone de Beauvoir, *O segundo Sexo*, na prova do Enem daquele ano¹⁷. E, acima de tudo isso, havia a lama que devastara o povoado de Bento Rodrigues, em Mariana, MG, que metaforicamente simbolizava várias outras lamas que assolavam e devastavam – e ainda devastam – o nosso país.

Lama, uma performance



Foto: Geovani Corrêa

As cenas criadas em 2015 foram revistas e outras cenas foram incluídas na versão criada em 2017. Nesta versão simulávamos rasgar a constituição, numa alusão ao poder exercido tanto por nossas elites econômicas quanto pela bancada BBB – Boi, Bala e Bíblia – no congresso¹⁸,

¹⁷ O trecho era o seguinte: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino”. A Câmara de Vereadores de Campinas aprovou uma moção de repúdio a esta questão, encaminhando-a ao MEC.

¹⁸ Esta discussão começa já em 2015, quando o deputado Cabo Daciolo, então filiado ao PSOL, propôs uma emenda à constituição, alterando o trecho do artigo 1º da Constituição Brasileira de “todo poder emana do povo” para “todo poder emana de Deus”, fato que acabou gerando sua expulsão do partido. O poder crescente desta bancada é sentido em projetos como o da “Escola sem partido”, que propõe a censura à ação dos professores dentro da

colocando-se acima de nossa Carta Magna, e aprofundávamos a discussão sobre os direitos universais do homem. Trabalhávamos com a materialidade dos objetos – flores sendo despetaladas ou pisoteadas, a lama sendo jogada sobre as flores ou sobre o corpo dos performers, oscilando entre o concreto do fato histórico e o simbólico das ações realizadas:

Assim, a ação de despetalar ou pisar a flor não assumiam a função de representar algo além da própria ação: eram flores sendo pisadas e amassadas. O que se via era algo belo e frágil sendo destruído sem que nenhuma explicação ou justificativa fosse dada. A crueldade de acabar com algo lírico não era *representada*, era realizada diante dos olhos da audiência. A remissão feita era à própria ação, ao próprio gesto e ao que ele pode significar, em si mesmo, não como representação de algo. Da mesma forma a lama jogada sobre a flor ou sobre o corpo dos performers/bailarinos era, em si mesma, um barro que cobria e inundava os corpos; ali não ocorria uma ação ficcional, o que não impossibilita que cada uma das pessoas que assistiu a performance possa ter observado e criado significados outros e reverberações múltiplas. (Falkembach e Silva, 2019, p. 145)

Este trabalho foi construído já na esteira do recrudescimento da onda fascista que nosso país enfrenta. Como toda ação gera uma reação contrária (nem sempre igual em tamanho e força), sentimos a necessidade do posicionamento, de nos colocar enquanto cidadãos e artistas. Como pontuou Maria, nesse momento “parece que [a gente] vem se envolvendo cada vez mais, tendo que se colocar politicamente, não só se colocar, mas verbalizar, se expressar politicamente, porque a gente está sendo abafado por um momento em que, se a gente não ir contra isso que está acontecendo, a gente vai desaparecer”. Trata-se portanto de uma estratégia de sobrevivência, não só de todo o setor cultural, mas da própria democracia.

A Opção Pelo Político: resistências e re-existências

Em um momento em que a maioria da população brasileira revela seu desgosto e desinteresse pela política institucional, os trabalhos aqui citados revelam um desejo de se aproximar e abordar temas políticos. Esta opção talvez decorra até pelo próprio descrédito que as instituições políticas sofrem, da sua incapacidade de acolher os anseios de mudança que inúmeros grupos

escola, pela liberação dos agrotóxicos, pelo incentivo – ou não repressão – às milícias armadas e dezenas de outros fatos recorrentes no Brasil.

e setores da nossa sociedade têm, e que não vem possibilidade dessa mudança realizar-se através dos canais institucionais¹⁹.

Optar por temáticas políticas configura-se, em muitos casos, estratégias de sobrevivência. Para mim e Maria era claro que precisávamos denunciar atitudes anti-democráticas e proto-fascistas. Não havia como ignorar os diversos ataques que estávamos sofrendo e que pareciam vir de todas as frentes. Os crescentes ataques à educação e à arte, as tentativas de cerceamento da liberdade de cátedra, impeliavam-nos à ação da forma como melhor sabíamos. Latente a isso, um desejo por um mundo melhor, mais belo, “um mundo mais fraterno, com mais justiça, porque na arte a gente se encontra, porque na arte a gente congrega, tem mais sensibilidade, mas é sempre nessa ideia de um mundo melhor. De construção de mundo”, como disse Maria Falkembach ao conversar comigo. Obviamente este desejo, no qual talvez ainda reste algo de um romantismo (no sentido da possibilidade de mudança das relações entre as pessoas) ou do socialismo utópico (de mudança das relações sociais), defronta-se com as limitações que as ações humanas em geral e as ações artísticas em particular enfrentam, de repercussão e transformação no microcosmo no qual atuam e acontecem. Enquanto micropolíticas que buscam o desacomodamento do espectador e por vezes o seu empoderamento, trazem a problematização do político para além do seu viés puramente econômico e de relações de classe.

A indissociabilidade entre arte e política está presente nas falas de todas as entrevistadas. Há a compreensão do entrelaçamento entre o contexto social em que se vive e atua e a política, e do papel da arte neste fazer político. O próprio processo de criação dos trabalhos atuou como desencadeador da tomada de consciência dessa relação, implicando numa mudança de visão e de postura em relação à arte, como diz Ingrid Duarte: “Depois de *Terezas* eu até pensei tentei voltar a fazer um teatro que não seja político, mas eu não consigo. Parece que eu não estou dizendo o que eu precisava dizer”.

¹⁹ Não iremos abordar neste artigo, por fugir do seu escopo, a questão do descrédito das pessoas nas instituições democráticas. A falta de confiança política, de crença na ação futura de pessoas e instituições, é com certeza extremamente importante para a discussão da falta de interesse na Política, e pretendemos oportunamente abordar esta questão na sua relação com as artes cênicas.

A partir da compreensão desse entrelaçamento entre Arte e Política, da percepção de que a arte está inserida no contexto social enquanto uma manifestação política, as diretoras encaram o fazer artístico como uma maneira de expressar o que é urgente, de *dizer o que é preciso*, e de resistência:

Shay Beatriz: Falar de política para mim eu acho que é falar de arte. É falar da gente, é falar do que acontece, porque acredito que ao falar sobre arte e não falar de política a gente não está falando de uma sociedade em que a gente vive, a gente não está falando de um contexto social em que a gente está inserido. Então, trazer esses elementos para dentro da universidade é importante. Não me vejo fazendo uma arte que não seja política, no sentido não partidário, é um sentido mais do contexto social, um contexto de trazer, de falar, de falar em movimentos o que precisa ser dito, ali naquele momento.

Naiane Ribeiro: Para mim está dado, não tem como negar. Porque é um modo de resistir. Eu acho que eu encontrei na arte, encontrei na dança, encontrei nas danças de matriz africana, principalmente, um modo de resistir perante a todos esses momentos. E resistir aqui dentro da universidade, mesmo. Porque é o que me dá força, é o que me dá vontade de continuar. (...) Hoje eu não sei, eu não consigo ver outra função para a arte que não seja essa, política. É isso que nos faz existir. E sou uma pessoa muito grata por viver esse meio, por entender a arte como meu modo de me manter. (...) Porque é isso que me faz ter vontade de continuar no campo científico, de continuar escrevendo, de continuar produzindo de continuar agindo. Ou reagindo.

Falei acima na esperança e desejo de transformação da plateia a partir da ação teatral. Se não é possível medir a eficácia política de uma ação teatral, e nem acredito que isso deva ser um critério de definição para uma ação que se insere não apenas como artística, mas também com este viés político, o desejo de transformação da sociedade, das pessoas que irão assistir as apresentações, a vontade de *desacomodar* o público, também é uma constante nestes trabalhos. Surge como um dos desejos principais a esperança que as pessoas reflitam sobre seu comportamento a partir das situações colocadas nas cenas: “...eu não quero fazer aquele espetáculo em que todo mundo aplaude e depois vai curtir uma balada. Eu quero que as pessoas reflitam mesmo.” (Naiane Ribeiro). Naiane percebe claramente que este impulso para a reflexão é uma ação política: “No momento em que a gente faz refletir sobre alguma coisa, que te tira da tua zona de conforto, que faz te mexer, que te acorrenta, que te tira mesmo da tua estabilidade, eu acho que a partir disso a arte já tomou totalmente o lugar de ato político”.

Esse desacomodamento do espectador talvez seja uma característica importante que os trabalhos apresentam. As estratégias cênicas adotadas, de

formas diferentes, desestabilizam a “zona de conforto” em que muitos dos membros do público se encontram, e que pode ser traduzida na condição do espectador como *voyeur*. Quando esses espectadores são acorrentados ou lhes mandam “calar a boca”, não é apenas a quarta parede que se rompe, mas são implicados na ação de uma forma direta e levados a se colocar mais próximos ao lugar histórico e social em que o corpo negro foi mantido no Brasil. A proximidade física entre atuentes e plateia em *64* e *Lama* fazia com que os respingos da água e da lama, concretamente, atingissem os espectadores.

64



Foto: Luis Gonçalves

É claro que, enquanto ação artística, a reação do público, o desacomodamento pretendido, não ocorre apenas através de uma reflexão racional. Após a apresentação de *64* Shay Beatriz conta que “Vieram muitas pessoas me abraçar, e chorando. Uma mãe de uma minha veterana, me abraçou e disse: eu tinha nove anos”. A reação das pessoas pode até mesmo ser aparentemente de rejeição, sem que isso não se constitua em um impulso

para um processo de transformação. Ingrid Duarte conta que se surpreendia pelo fato de diversas pessoas voltarem para assistir o espetáculo:

Vamos agredir o público. O público vai reagir, e aí? A gente achou que ninguém ia nos chamar para nada, as pessoas iam nos atirar pedra... Mas, por incrível que pareça, o público recebeu de uma forma... o público estava necessitado disso, sabe? Tinha gente que voltava para assistir. A gente não entendeu isso. A gente está mandando a pessoa calar a boca e volta para assistir, de novo a gente mandar calar a boca? E como é que volta?

Em tempos de recrudescimento da repressão e de impulsos fascistas, o medo também faz e fez parte da construção e das apresentações dos trabalhos. Todas as diretoras relataram que em algum momento do processo, antes, durante ou depois das apresentações, sentiram medo da ação de grupos ou indivíduos de extrema-direita que pudessem agredir os integrantes da equipe ou criminalizar a ação artística:

Colocar o medo de lado e continuar agindo, porque não há uma outra maneira de se continuar a fazer arte, de continuar sendo um cidadão da *polis*, esta parece ser a tônica. A apresentação de *Lama* que fizemos para o Festival de Teatro de Rua de Pelotas – TEATRUUA, no dia 08/10/18, na Praça Pedro Osório, centro de Pelotas, um dia após a votação do primeiro turno da eleição presidencial, foi marcada por bastante nervosismo, pois íamos apresentar em um espaço público e não sabíamos qual poderia ser a reação de algum (ou alguns) dos partidários do candidato mais votado, que, à época, já faziam manifestações muito violentas em vários rincões do Brasil. Entretanto não podíamos deixar que este receio nos impedisse de nos manifestar. Sem intenções panfletárias ou partidárias, acreditávamos que as questões que levantávamos na performance precisavam ser compartilhadas e repercutidas, especialmente em um momento em que as liberdades individuais começavam a ser ameaçadas, seja pela censura pura e simples, seja por outras formas de cerceamento à liberdade de expressão, como o corte de verbas ou o fim de programas e editais que financiavam diversas manifestações artísticas.

O que pude perceber, durante o processo de construção de *Lama*, nas suas apresentações, e na conversa com as diretoras e com outras pessoas das áreas da educação e da arte, é que, se há recuos estratégicos, há a percepção de que continuar falando e se expressando apresenta-se como a única forma

de existência e resistência, Pois, como disse Naiane Ribeiro “eu acho que trazer à tona isso, trazer para a arte, que é o lugar de onde eu falo, eu acho que é o modo de dizer que estamos vivos, e que sim há um espaço para todos, e que, apesar de todos os pesares, há esse espaço”.

Configura-se nas artes cênicas, é o que observo aqui, uma outra forma de fazer política, menos dogmática, que amplia o espectro da ação política para além das questões de classe e do viés econômico. Trazer para a cena outras questões que dizem respeito às relações sociais amplia o espectro do político no teatro. Outras lutas, outras reivindicações, protagonizam essas cenas, trazendo temas como o racismo e a igualdade de gênero para o centro dessas discussões políticas. Não que esses temas estivessem ausentes da nossa dramaturgia como um todo, mas, o que se deve ressaltar, é que, no caso de *Tereza da Silva e Preto é o lugar onde eu moro*, são dramaturgias e cenas criadas por diretoras negras. Este ato de assumir o protagonismo e contar a sua própria história é um diferencial em relação a dramaturgias políticas que ocorreram no passado.

A afirmação da luta contra a opressão, nas suas várias esferas e manifestações, apresenta-se nestes trabalhos em uma forma menos rígida, menos fechada, mais fluída e, por isso, com maiores possibilidades de penetração. Se até os anos 60 do século passado a herança brechtiana se fazia sentir muito claramente no sentido da necessidade de contar uma história em que as forças sociais e econômicas pudessem ser identificadas pelo espectador, as dramaturgias trazidas aqui se evidenciam não só pela sua fragmentação e não linearidade, mas pela implicação tanto dos atores-atrizes/performers na sua construção quanto do público. Não se trata apenas da atualidade dos temas tratados ou da utilização de notícias recém-acontecidas como mote para cenas (estratégia cênica que as apresentações performático-teatrais do agit-prop russo já utilizava no início do século XX), mas sim da afirmação de uma maneira de contar que traz a vivência dessa luta. Não são dramaturgias que se destinam a serem replicadas por outros coletivos, mas que se inserem como uma experiência para seus criadores e para a comunidade a que se destina.

Referências

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro 1**: convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. *In*: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; TORRES NETO, Walter (Org.). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: ABRACE, 2012. p. 12-37

FALKEMBACH, Maria; SILVA, Daniel Furtado. Lama: performance e perspectivas para o século XXI. p. 141-152. *In*: CONCÍLIO, Vicente; CRUVINEL, Tiago (Org.). **Pedagogia das Artes Cênicas**: atuar e agir. Série Encontros, Volume 4. Curitiba: Editora CRV, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **Abdias do Nascimento e o teatro negro no Brasil**. Disponível em: <https://www.brasil247.com/pt/247/favela247/134048/Abdias-do-Nascimento-e-o-teatro-negro-no-Brasil.htm>. Acesso em: 17 jul. 19.

PEIXOTO, Fernando. Bernard Dort e a realidade do teatro. *In*: DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 07-13