



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT ARTES CÊNICAS NA RUA - POÉTICAS DESCOLONIAIS NO ESPAÇO URBANO/PÚBLICO - OCUPAÇÕES, DEAMBULAÇÕES, INTERVENÇÕES NO ESPAÇO URBANO/PÚBLICO

NARRATIVAS DE UM MASSACRE: ANÁLISE DA AÇÃO “1, 2, 3 INDIOZINHOS” DO GRUPO DE PESQUISA “TRANSEUNTES - ESTUDOS SOBRE PERFORMANCE”

MARCELO EDUARDO ROCCO DE GASPERI

GASPERI, Marcelo Rocco. **Narrativas de um massacre: análise da ação “1, 2, 3 Indiozinhos” do grupo de pesquisa “Transeuntes - Estudos sobre Performance”**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ); Professor Adjunto. Diretor Teatral.

RESUMO

O presente texto irá analisar a ação artística “1,2,3 Indiozinhos”, criada pelo grupo de pesquisa “Transeuntes: Estudos Sobre Performance” da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). A ação consiste em uma espécie de “leilão de índios” em que dois performers, trajados de maneira caricatural, tentam reproduzir os estereótipos construídos pela mídia acerca dos povos indígenas. Os passantes podem “arrematar” os índios a partir de diferentes “lances” no leilão.

PALAVRAS-CHAVE: Questão indígena. Estereotipia. Performatividade.

RESUMEN

En este trabajo se examinará la acción artística "1, 2, 3 Indiozinhos", creado por el grupo de investigación "Transeuntes: Estudos Sobre Performance" (UFSJ). La acción consiste en una especie de "subasta de los indios" en el que dos intérpretes, vestidos de manera caricaturesca, intentan reproducir los

- 1298 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

estereótipos produzidos por los medios de comunicación en torno a los pueblos indígenas. Los transeúntes pueden comprar los indios.

PALABRAS CLAVE: las cuestiones indígenas. Estereótipos. Performatividad.

SUMMARY

This text will examine the artistic action "1,2,3 little Indians", created by the research group "Transeúntes: Estudos Sobre Performance" (UFSJ). The action consists of a kind of "Auction of Indians" in which two performers, dressed in cartoonish way, try to reproduce the stereotypes produced by the media around the indigenous peoples. Passersby can "buy" the Indians from different "bids" in the auction.

KEYWORDS: Indigenous Issues. Stereotype. Performativity.

Dia 21 de julho de 2015, as 20h30, Praça conhecida popularmente como Praça do Coreto¹ em São João del-Rei (MG). A performer Tamara Ribeiro² anuncia aos passantes que dará início a “um leilão”³. Usando um vestido vermelho e calçando sapatos pretos, Ribeiro divulga um suposto evento, cujos produtos parecem ter – segundo ela – “um preço acessível a toda população sanjoanense”, tentando seduzir os passantes a partir de falas acerca do “custo-benefício” expressos nos produtos a serem leiloados. Contudo, a performer ainda não revela quais serão os produtos leiloados. Os espectadores começam a se aglomerar, curiosos sobre o acontecimento, sobre “o que está por vir”. Ribeiro propõe aos espectadores uma formação circular, de modo que a mesma permaneça no centro da roda, em meio ao gramado da Praça. Atrás dela estão quatro performers⁴ vestidos com roupas similares entre

¹ Há habitantes da cidade que a denominam popularmente como Praça da Bíblia, Praça Central, etc.

² É importante ressaltar que Tamara Ribeiro é branca, possui cabelos lisos e claros e é alta. Sua beleza se integra em parte do padrão de beleza europeu. Esta informação é fundamental para a temática da cena que envolve as relações acerca do racismo.

³ A ação se desenvolve dentro do projeto de extensão Urbanidades: Intervenções.

⁴ Gabriela Lucenti; Luís Firmato; Matheus Correa; Sabrina Mendes.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

eles, mesclando as cores dourada e bege em seus vestuários. Os quatro performers parecem formar uma pequena banda musical, segurando, entre eles, instrumentos de percussão, além de violão, triângulo e chocalho, e os respectivos microfones. Todos estão posicionados, lado a lado, aguardando qualquer ordem por parte de Ribeiro. Deitada no chão se encontra outra performer: Lucimélia Romão, visivelmente abalada, ela traça um vestido florido, calçando sapatos vermelhos, sendo que um dos sapatos parece ter saído do seu pé. Aparentemente resignada e imóvel, a mulher se mostra contorcida, possibilitando a leitura acerca de um corpo que fora maltratado, um indivíduo “deixado ali”, anteriormente aos passantes.

FIGURA 01 – Performer Lucimélia Romão



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

Ao ver tal corpo estendido no chão, Ribeiro percebe que a figura da “mulher negra”, Romão, tenta se arriscar a um início de movimento⁵, Ribeiro então, pede a presença de dois homens⁶ (também performers), aparentemente trajados a partir do estereótipo típico de seguranças particulares: terno preto, gravata, sapato preto. Ribeiro acena aos mesmos, ordenando que tais

⁵ A “mulher negra” cria uma tentativa de saída da inércia em que se encontra. O termo “mulher negra” é usado pelos performers.

⁶ Diogo Resende e Nathan Marçal.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“seguranças” amarrem a “mulher negra”, para que ela não possa se levantar, diminuindo a possibilidade de movimento.

FIGURA 02 – Performers Lucimélia Romão (ao chão), Diogo Resende (à esquerda), Nathan Marçal (à direita)



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

Após garantir que Romão esteja amarrada, Ribeiro confere se a mesma está com a boca vedada, revelando o desejo de silenciar totalmente aquele corpo. Ribeiro diz aos espectadores para “não se preocuparem” com o ocorrido, pois ela (Ribeiro) costuma “tratar bem seus objetos valiosos”. Unindo essa frase às amarras na boca de Romão, às cordas enlaçadas ao redor de seu corpo, à sua mudez, ao corpo em si estirado ao chão e em diferente plano em relação aos outros performers⁷, à forma contorcida de seu corpo⁸ e à pele negra como elemento principal deste jogo, pode-se traçar uma possível leitura sobre o início desta ação. Uma leitura que permite ao espectador fazer uma alusão historiográfica à escravidão. Uma referência que traz o corpo negro aparentemente coisificado, na função de um “objeto valioso”, mas que, paradoxalmente, se apresenta também a partir de uma alusão à sociedade

⁷ Revelando fortes traços de inferioridade deste corpo em relação aos demais corpos que se apresentam para o público.

⁸ Revelando a dor, à angústia daquela posição corporal.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

atual, percebida por causa das vestimentas da performer, que não condizem com os trajes do período colonial brasileiro, mas sim, com a moda contemporânea. Com isto, a plataforma montada permite a dúvida, consente as associações entre diferentes tempos históricos, gerando indagações ao espectador, edificando assim, perguntas sobre do que se trata, afinal, o corpo estendido no chão. Um corpo que se apresenta frágil, objetificado e debilitado pelas amordaças. O contraste está no reconhecimento imediato de um corpo escravizado, sequestrado e imóvel. Um corpo que necessita de ajuda externa para sair daquela posição de humilhação pública. Porém, é um corpo que traz em suas vestimentas os códigos similares à figura da mulher atual⁹, em um conjunto de adereços contemporâneos – como brincos, sapatos, vestido, anéis – colocando à figura de Romão (a mulher negra) na posição de uma pessoa comum, consumidora, cidadã da sociedade contemporânea.

A partir desse paradoxo, paira a dúvida sobre o real motivo da violência cometida àquela mulher. Os vestígios encontrados entre o passado histórico escravocrata e a atualidade¹⁰ são colocados no espaço da Praça através dessa cena de violência, praticada pelos performers como algo banal. Entre os performers não parece haver solidariedade com aquele corpo. As bases do escravismo, tão enraizadas em nossa sociedade, revela parte das construções imagéticas que os performers desejam construir ao vivo, a partir da aceitação pacífica da humilhação alheia e aos modos de violência que eles submetem àquela mulher. A rapidez com que os “seguranças” amarram o corpo da mulher negra – bem como a perspicácia do ato – permite uma rápida analogia entre os seguranças e os “capitães do mato” da época do escravismo (propondo saltos temporais na cena). Embora, explorados pelos senhores de engenho, os capitães do mato faziam o “trabalho sujo” da captura dos escravos, caminhando em uma contínua cegueira e/ou aceitação compulsória diante do caráter subalterno em que viviam, sem qualquer status social. Mediante aos saltos históricos que esta ação permite, pode-se dizer que os

⁹ Ou do estereótipo da mulher atual.

¹⁰ Que, por sua vez, continua submetendo os cidadãos negros às formas de sujeição e aos constantes processos de violência.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

capitães do mato (em grande parte) – assim como os seguranças – não se revoltavam, apenas cumpriam ordens, eram as *mãos extensoras da lei* e do pensamento sobre a escravidão. O performer Marçal descreve sobre este momento da ação: “Consigo perceber muita relação entre o capitão do mato e os seguranças, pois os seguranças ficavam simplesmente no fundo, obedecendo ordens, sendo tratados como seres sem sentimento [...]” (MARÇAL, 2015). Além disto, nota-se a afrodescendência que um dos *performers seguranças* possui¹¹ como parte de sua identidade – podendo ser percebida pela foto acima – revelando certa similitude entre a etnia da mulher ao chão e um dos *performers seguranças* que a amarra. O performer em questão é um ator que possui cabelos crespos e a pele negra, podendo ser visto – no campo da historiografia e dos estudos acerca da escravidão brasileira – como um ser oprimido e injustiçado historicamente, mas que, por ora, se torna, na sua ação, em um *feitor* para o opressor, um recebedor de ordens, cumpridor de deveres, em função de não correr o risco de deixar recair sobre si o mesmo sofrimento posto à mulher.

A associação entre os traços físicos, étnicos do corpo do performer e a sua função na ação de “segurança” admite uma leitura comparativa entre o corpo da mulher negra ao chão, oprimida, e o corpo do segurança que a oprime e, de certa, forma também é oprimido e, paradoxalmente, cúmplice do seu opressor. Pode-se ler que ambos os performers – segurança e mulher negra – têm seus corpos marcados na cena pelo discurso de racismo, mesmo que essas marcas apareçam em diferentes níveis, tais como eram as marcas diferenciadas entre os capitães do mato (negros em sua maioria) e dos seres humanos escravizados. Ou seja, o corpo de um dos seguranças aparece – em menor escala que o corpo da mulher negra – como um corpo oprimido, na condição de subalterno, um corpo negro, cuja convivência com a performer Ribeiro – aparentemente a patroa – mostra também um corpo adestrado, que se silencia perante a violência ocorrida com outro ser humano, revelando ali pequenos fragmentos do discurso do opressor já introjetados em seu cotidiano de homem negro. Isto se mostra tanto na feitura da ação – ao amarrar a

¹¹ Nathan Marçal.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

performer negra – quanto na qualidade *anestesiada* de seu corpo, em que se permite realizar a ação de amarrar. Nas palavras de Rezende, outro performer que no trabalho se assemelha a um segurança: “Obedecemos sem hesitar” (REZENDE, 2015).

Tal como o capitão do mato¹², vemos um círculo vicioso do “segurança” igualmente explorado, dando continuidade à violência que – em menor escala – também atinge o seu corpo. Mas será que o capitão do mato na época poderia se revoltar? Será que o preço de alguma revolta à época não seria a própria morte? Evidentemente o status baixo dado ao capitão do mato ainda é melhor preço que o valor dado ao ser escravizado, no caso, a figura da “mulher negra”, amarrada ao chão¹³. A banalidade ocorrida acima, tomada as suas devidas proporções, atravessa os séculos estando impregnada ao *modus operandi* “normatizado” de se amarrar a figura da “mulher negra”, como se este ato fosse “mais um acontecimento”, mais uma fatalidade. O que se coloca aqui é o poder atual da domesticação, a força da colonização cultural que se impôs sobre ambos os corpos: de quem amarra e de quem é amarrado. Ou seja, entre o segurança que *naturaliza o terror*, a barbárie, e a performer que está ao chão, que não consegue lutar, pois está amarrada e diante da força implacável dos homens que atuam sobre o seu corpo. A potência de agressão que os dois seguranças evocam sobre o corpo de Romão, força-a a ceder, a se resignar. Romão passa a abdicar de sua luta, da sua condição humana, pois não encontra outro caminho a não ser de aceitação da violência, visando (talvez) diminuir os danos causados à sua integridade. O que resta é também

¹² Profissional de um trabalho sem qualquer prestígio social durante o período colonial, ocupando uma função sem grande valor perante a sociedade e ainda vagando sendo odiado pelos seres humanos escravizados (devido à função de captura e agressão).

¹³ Pode-se ver este fenômeno também em um passado menos remoto, como nas prisões e nos campos de concentração europeus durante 2º GM, em que havia as diferenciações de status entre os prisioneiros. Os prisioneiros de guerra, intelectuais, marxistas, possuíam entre os nazistas (e, com isto entre os próprios prisioneiros) certos status em relação aos judeus. Os judeus, por vez, tinham melhores reputações nos campos que os homossexuais e os ciganos, considerados por muitos nazistas, como a última camada dos miseráveis escravos. Nestes graus terríveis entre os próprios miseráveis, qualquer tentativa de analisar atualmente as negociações, pode-se correr o risco de certo anacronismo, pois, em tempos de escravidão, as negociações, os agenciamentos, são fundamentais para uma possível sobrevivência.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

obedecer. Mas diante do colonialismo, não há sadismo na ação dos seguranças? Eles são apenas obedientes? Querem garantir seu emprego? Mas porque eles dão continuidade aos atos de violência? A demonstração de violência já virou parte do trabalho, mecanizando-se? Essas questões são geradas pelas provocações propostas pela obra, que não possuem quaisquer respostas conclusivas.

Dando continuidade à ação, Ribeiro pede aos seguranças¹⁴ para trazerem “dois produtos pré-coloniais”, a fim de serem leiloados. Os seguranças conduzem, separadamente, dois performers acorrentados a uma coleira canina, puxados pelo pescoço por uma corrente de uso para “passeios com animais domésticos”. Os performers compõem duas figuras criadas a partir de uma estereotipia indígena, comumente vista em programas televisivos e cinematográficos, constantemente ligada ao imaginário da sociedade brasileira sobre o “ser indígena”. Trajando saias “indígenas” feitas com folhas secas e formando um desenho bem rudimentar, os performers mostram os seus corpos pintados (nas cores vermelha e preta), tendo em seus rostos traços feitos com tinta à base de água. A composição estética de ambas as figuras é bem caricatural, colocando em jogo a imagem do indígena como uma figura genérica, estereotipada, construída a partir do *olhar de fora*, podendo ser o olhar do conquistador, da mídia, enfim, de um imaginário construído a partir da dominação branca, europeia. Nas palavras de Rezende, performer do grupo:

Ainda é muito visível a estereotipização [sic.] dada aos indígenas e sua condição de “objeto de exposição” perante a sociedade. Uma cena como essa se utiliza desses estereótipos para mostrar como toda essa visão é artificial e comercial, como há uma gigantesca – e óbvia – construção social de mercado em cima da imagem do índio. E o paradoxo expresso por essa cena se dá definitivamente pela

¹⁴ Tomarei a liberdade por denominá-los de seguranças, mas a partir de agora sem aspas.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

oposição entre os gestos corporais (a dança) e a expressão facial dos atores que fazem o papel dos índios, que se movimentam estereotipadamente [sic.] ao mesmo tempo em que mantém uma expressão de seriedade no rosto, representando a exploração. (REZENDE, 2015).

O desenho corporal de ambos os “índios” é estruturado a partir de um contorno mal desenhado, quase uma garatuja infantil, podendo remeter o espectador aos desenhos típicos produzidos em muitas escolas de ensino fundamental durante a celebração ao dia do índio. Os dois performers se apresentam dentro do universo gasto, repetitivo e massificado dado à figura do indígena, sendo a representação de duas caricaturas produzidas cotidianamente pela sociedade brasileira. Kauê Rocha, um dos pesquisadores que performatizam o estereótipo do indígena, descreve a sua construção corporal:

Construí um corpo humilhado, basicamente. Cansado de ser explorado por uma cultura que não era sua e extremamente indignado por ter visto a sua sendo levada e apropriada por uma mídia ridicularizadora [sic.], que usava dos signos indígenas mais fortes para criar músicas, cenas e desenhos, tornando esses signos populares e sem significado. Cansado mais ainda de ter seu corpo físico usado como instrumento para trabalho e vendo outros povos de sua cultura sendo dizimados pouco a pouco, ao lado de uma população conhecedora dessa dizimação [sic.], mas que preferia não se intrometer. (ROCHA, 2015).

Os performers “índios” montam, em seus corpos, uma estrutura cristalizada que categoriza o lugar do indígena na memória social. Duas figuras rígidas que não expressam qualquer sentimento, parecendo estar ociosas,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

padronizados, como bonecos que saíram de uma fábrica, caminhando diretamente para *as mãos do consumidor*.

FIGURA 03 – Performers Tamara Ribeiro (trajando vestido vermelho), Kauê Rocha (sem camisa), Nathan Marçal (de costas)



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

A crítica à construção social estereotipada acerca dos povos indígenas passa a ser aprofundada quando Ribeiro pede para que a banda musical dê início a uma música “tipicamente de índio”, pois a performer deseja mostrar ao público “as feitura dos indígenas que estão com preços promocionais”. Ribeiro solicita à banda uma música dita “de raiz”, uma música “típica” dos Guaranis Kaiowás, algo que possa fazer com que as duas figuras indígenas sintam o desejo de dançar, “resgatando as memórias pessoais de suas vidas em suas tribos”, ou seja, despertando “possíveis lembranças” a partir da escuta musical. Ribeiro salienta este pedido, reiterando seguidas vezes o seu objetivo de mostrar ao público “quais as vantagens de se obter um verdadeiro índio em casa”. A banda dá início imediato à música “Brincar de índio” (SULLIVAN, 1988), música popularmente interpretada pela

- 1307 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

apresentadora infantil Maria das Graças Xuxa Meneghel (vulgarmente conhecida como Xuxa). Uma música ouvida e cantarolada por diferentes gerações de crianças, exibida exaustivamente em programas televisivos infantis, tocada em diferentes rádios, usada em festas infantis, em trabalhos escolares relativos à comemoração do dia do índio, etc. Enfim, uma música midiática que amplia o olhar estereotipado do restante da população sobre os indígenas, devido ao seu caráter generalizante, tipificado¹⁵. Ao som dessa música, os *performers índios* iniciam uma dança também estereotipada, irônica acerca da figura do indígena. Os performers realizam diferentes mímicas, inseridas no universo preconcebido ao redor do indígena. A coreografia que se segue mostra os dois performers fingindo “caçar algo”, usando flechas, fazendo a “dança da chuva”, em um conjunto de clichês, cuja previsibilidade leva o espectador ao riso.

FIGURA 04 – Performer Edder Cardoso realizando a coreografia da dança da chuva

¹⁵ Há diferentes partes desta música em que o olhar sobre o indígena se torna generalizante e preconceituoso, tais como a suposta brincadeira onomatopaica em que se imita o indígena a partir de batidas sequencias na boca, emitindo um som vocal. Algo que se desgasta ao longo de muitas reiterações corporais nas últimas décadas, referindo-se ao índio a partir desta sonorização. Outro ponto é na suposta concordância verbal aplicada nas frases “Índio fazer barulho”, “Índio quer apito”, entre outros clichês produzidos por uma mídia totalizante, destinada também ao público infantil.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

Após a dança, Ribeiro começa a descrever as possíveis utilidades que cada espectador pode ter, caso leve um índio para a casa, tais como: “Não precisar mais ir ao supermercado, pois o índio, com sua flecha, caçará o alimento para você [espectador]”; “nos dias de seca, o índio fará a dança da chuva para voltar a ter água em seu jardim”, “na data em que se comemora o dia do índio, seu filho ou sua filha terá as melhores notas no trabalho escolar,

- 1309 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

pois terá um índio autêntico em sala de aula”, “um índio que pode animar a sua festa, fazendo pinturas tribais”, entre outras frases que tentam propor uma crítica ácida sobre as caricaturas que construímos ao redor da figura do indígena.

Posteriormente, Ribeiro começa os lances do leilão, objetivando vender aqueles dois corpos. Ela diz: “quanto vale um índio para você?”. “vale o grama do ouro, do cobre?”. Os espectadores dão início às ofertas. Em princípio, os espectadores parecem bem acanhados, envergonhados com a proposta e com o fato de terem que se posicionar. Porém, aos poucos Ribeiro conquista os mesmos, trazendo-os para dentro da obra. Quando o valor do lance é um pouco mais alto, envolvendo dinheiro ou algo assim, Ribeiro faz questão de mostrar que ambos os índios ali presentes “não valem tanto assim”. Com isto, o espectador começa a perceber que o jogo do leilão parece inverter a lógica do lucro pelos preços altos para o valor da liquidação, do preço mais baixo. Ou seja, quem “der menos” pelos índios os levarão para a casa. Isto caminha desde “dez reais” até um “par de meias”, ou “um maço de cigarros”, etc.

Como última amostragem do leilão, Ribeiro diz ter “preparado uma surpresa ao público”, deixada exclusivamente para o final da obra. Uma mistura, uma forma “eclética de acasalamento entre duas espécies diferentes”: “a mulher negra ao chão e os indígenas em pé”. Ribeiro diz estar “pesquisando um novo produto para a sua nova coleção”, denominado um “híbrido” “nascido a partir da mistura genética entre estas duas espécies dóceis e trabalhadoras”, criaturas que, segundo ela, “não se cansam”, “não reclamam”, “só obedecem”. Neste jogo final, apresentado pela performer, há a tentativa de se abordar ironicamente os discursos da eugenia que tentaram comprovar cientificamente as diferenças das raças, colocando-as em grau de superioridade e inferioridade, resultando em uma categorização discriminatória sobre o ser humano. Grosso modo, o discurso eugenista, muito difundido no século XIX, foi grande suporte para o nazismo no início do século XX, que visava “melhorar a raça humana” a partir da eliminação de “raças inferiores”. Defendida por cientistas, escritores, filósofos, esta teoria ampliou a discriminação acerca de

- 1310 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

diferentes povos. Aqui, no entanto, a performer Ribeiro coloca as figuras que considera *objetos menores* na condição de um produto não eliminável, não suprimido, mas sim, lucrável a partir da *suposta mistura entre negros e índios*, gerando algo novo, uma terceira espécie. Um “híbrido” (segundo Ribeiro) que permaneça com algumas características primárias e, ao mesmo tempo, fundamentais para a venda e para o lucro: “as características da servidão e da docilidade”, ambos os atributos apontados pela performer como fatores de ordem genética e não impostos culturalmente. Ribeiro fala sobre a necessidade de *misturar as figuras inferiores entre elas mesmas*, para que assim, se produza uma terceira “espécie” amplamente mais obediente. Após isto, Ribeiro dá um sinal à banda para que a mesma comece a tocar a música “Índia” (GUERRERO, FLORES, 1995). Ao ouvirem a música, os “índios” começam a tocar sexualmente o corpo da “mulher negra” ao chão, lambendo-a em várias partes, forçando ao beijo, simulando um estupro. Romão, a “mulher negra”, começa a se contorcer, a gritar, mesmo que sufocada pelas amarras em sua boca. Ela luta diversas vezes. São, em média, cinco minutos de tortura. Os espectadores riem, alguns se afastam, outros vão embora, alguns parecem se comover, mas ninguém intervém na ação. Tudo acontece ininterruptamente.

Após se debater inúmeras vezes, depois de negar os corpos dos índios atacando o seu, Romão parece se entregar. Estratifica-se no chão, entrando em um aparente estado de choque. Ribeiro percebe o seu esgotamento, e diz ao público que dará um “pequeno intervalo” para que a “mulher negra” se recomponha. Assim, Ribeiro sai juntamente com seus seguranças, índios e banda. Ribeiro não termina o leilão, não retorna à cena. O que resta é o corpo de Romão jogado ao chão. Aos poucos, Romão tenta se levantar, enquanto o público que restou a observa. Nesta última ação, além da percepção de racismo, claramente imposta aos negros e aos índios, há a figura de uma mulher negra que é violentada publicamente. A sistemática da violência é acompanhada por uma estatística que caminha muito além do âmbito artístico: a violência sexual contra a mulher, e a violência sexual *alastrada estatisticamente* quando se fala em mulheres negras.

A AÇÃO E A ESPACIALIDADE

- 1311 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Referente à ação 1, 2, 3 Indiozinhos, o espaço escolhido para a realização da mesma foi na Praça em frente ao Coreto Maestro João Cavalcante¹⁶, na região central de São João del-Rei. A ação foi realizada em tal espaço por três motivos principais: o espaço é bem amplo, podendo abarcar muitas pessoas no seu interior; há grande fluxo de pessoas neste local; tal espaço abriga um Monumento à Bíblia¹⁷, criado pelo Conselho de Pastores Evangélicos das Vertentes, como um símbolo do marco cristão no local. Este último motivo foi uma tentativa do Grupo Transeuntes de propor uma livre associação entre um espaço considerado sagrado por muitos cristãos, e que, no entanto, se estabeleceria ali uma espécie de leilão de índios, na contraposição entre a fé e o mercado, entre um lugar sacro e a comercialização de seres humanos. Não houve aproximação física e direta com o Monumento à Bíblia. Os performers sequer fizeram menção a tal patrimônio, mas tal monumento aparecia no alcance de visão para grande parte das pessoas que assistia à ação, como um elemento simbólico do local. Ou seja, o Monumento estava em volta da cena, ao redor como um elemento de composição da Praça e, por conseguinte, da ação. Qualquer olhar distraído poderia, por ventura, enxergá-lo em algum momento.

A ideia de propor uma conformação circular ao espaço era para que todos os espectadores pudessem ver a ação, dialogando horizontalmente com a mesma. Os passantes poderiam parar, observar, procurando (ou não) a aproximação com a obra, na tentativa de enxergar as passagens da mesma. A

¹⁶ Construído em 1922 e localizado na Avenida Presidente Tancredo Neves, o Coreto recebeu este nome após ser restaurado em 2007, em homenagem ao Maestro João Cavalcante. Dentre as várias ações que o maestro desempenhou ao longo da vida, as mais importantes foram a fundação da “Sociedade dos Concertos Sinfônicos”, a atuação como Maestro da Banda de Música do Regimento Tiradentes e a criação do Hino da cidade. Com estilo neoclássico, tal Coreto foi palco de numerosas apresentações musicais, e sede do Centro de Atendimento ao Turista (CTA). Atualmente está interditado para a reforma devido às rachaduras causadas pela falta de manutenção. O Coreto é um bem público municipal, patrimônio histórico da cidade.

¹⁷ O Monumento foi criado pelo, então prefeito, Rômulo Antônio Viegas em 1990, atendendo ao pedido de missionários evangélicos da Igreja Assembleia de Deus. No entanto, devido a atos de vandalismo, tal monumento foi destruído e um segundo monumento foi inaugurado em novembro de 2010, acompanhado por um culto de louvor, realizado por diversas igrejas evangélicas de Minas Gerais. Trata-se de uma escultura em granito, com formatos de púlpito e uma bíblia sobre o mesmo.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

proposta de experiência circular possibilitava que os espectadores visualizassem a cena, o entorno do espaço e também, enxergassem uns aos outros, na percepção das reações alheias em relação à recepção da obra. Nesta ação, os espectadores se transformaram, sem querer, em colaboradores da obra, pois, sem eles a mesma não teria continuidade. A performer Ribeiro necessitava das respostas verbais dos espectadores para dar prosseguimento à ação. Ao convidar os espectadores para o leilão, Ribeiro esperava que os mesmos pudessem dar lances aos “produtos”: os corpos indígenas estereotipados e ao corpo da mulher negra. As respostas eram esperadas também na competição entre os espectadores, entre quem daria o pior lance para arrematar os indígenas e a mulher negra. Por último, os espectadores eram convidados a entoar as músicas conhecidas e propagadas popularmente pela televisão, tais como “Brincar de índio” conhecida na voz de Xuxa Meneghel, e “Índia”, regravação por diversos cantores da Música Popular Brasileira. Neste aspecto, os espectadores foram necessários em vários estágios da ação. Suas reações foram solicitadas desde o momento inicial de lances para um leilão, até como coro musical da cena. Sobre este assunto, pode-se dizer que 1, 2, 3 Indiozinhos experimentou a participação do espectador sobre vários aspectos: pela afetação física a partir do estreitamento, pelas respostas imediatas, reais e pelo sentido de comunhão com a obra a partir da musicalidade da ação: “O espectador atual é irremediavelmente reenviado ao seu tempo, o tempo real” (LEHMANN, 2007, p. 327).

Lehmann (2007) acredita que as novas artes buscam ampliar as relações corporais e afetivas entre artistas e espectadores, alargando mais o sentido de participação que a compreensão racional de uma obra. O espectador passa a prestar a atenção, então, para outros modos de recepção de uma obra, escapando de uma observação mais distanciada, para ser afetado pela mesma através do caráter sensibilizador que ela possui. Nesse contexto, o espaço público pode servir como lugar de trocas diferenciadas com o espectador, entrelaçando vida e arte na construção de uma obra inacabada, que precisa do outro para o seu desenrolar. Nas palavras de Lehmann, quando

- 1313 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

uma obra se mostra como esboço, sem se encerrar: “[...] propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua presença, de refletir, de contribuir ele mesmo com algo incompleto” (LEHMANN, 2007, p. 185). Concordando com os pressupostos de Lehmann acerca do espectador, Féral (2015) acredita que o espectador, determinado por uma soma de fatores sociais, políticos, culturais, emocionais, entre outros, acaba tendo a liberdade de privilegiar certos elementos de uma obra que o interessem mais, colaborando com a mesma a partir de suas escolhas e reações frente à obra que se apresenta. A autora acredita que o espectador pode elencar alguns códigos promovidos pela obra performativa, jogando com a mesma. Isto possibilita a ele desconstruir determinados códigos para realizar a construção de outros, juntamente com os performers.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse jogo de tensões, entre obra e espectador, deu maior sentido à 1, 2, 3 Indiozinhos, pois os espectadores eram os responsáveis pela decisão sobre quais caminhos a obra deveria percorrer. O lance do “leilão de índios” estabelecido pela performer Ribeiro – quem, aliás, mais dialogava com os espectadores – promovia entre os espectadores uma competição irônica sobre o corpo indígena como mercadoria, tendo um enfoque a partir do escárnio, da espetacularização do corpo alheio, transformado, naquele momento, em um fetiche para o consumo. Esta questão social bem enfatizada na obra – referente aos corpos dos indígenas e da mulher negra, vistos como meros objetos feitos para o uso doméstico – tentou sensibilizar os espectadores a partir da ironia como linguagem.

REFERÊNCIAS

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- 1314 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GUERRERO, Manuel Ortiz; FLORES, José Asunción. Índia. In: *Cascatinha e Inhama: revivendo*, Vol. 1. Curitiba: Revivendo, 1995. CD. Faixa 01.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MARÇAL, Nathan. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

REZENDE, Diogo Brito. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

ROCHA, Kauê. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

SULLIVAN, Michael. Brincar de Índio. In: MENEGHEL, Xuxa. *Xou da Xuxa 3*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. 1 CD. Faixa 07.