

# O DOCUMENTO COMO DISPARADOR DE AFETOS: PROCESSOS PERFORMATIVOS A PARTIR DO REAL

Data de submissão: 02/01/2025

Data de aceite: 09/01/2025

### Andréa Stelzer

Professora Adjunta 4 da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando como Professora de teatro no CApUERJ e Professora Colaboradora da Pós-graduação em Artes na UERJ na linha de pesquisa Arte, pensamento e performatividade (PPGARTES/UERJ).

Autora dos livros: *A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Théâtre du Soleil e no Amok Teatro* (2021), *A escritura corporal do ator contemporâneo* (2010), *Ana da Amazônia* (2022)

**RESUMO:** Este texto buscou investigar as diferentes performatividades realizadas a partir de documentos, memórias, testemunhos e de fatos reais, buscando perceber, indagar e contrapor esses documentos reais a fim de descobrir novas epistemes, reflexões éticas e estéticas que possam auxiliar as formas de perceber o real. O viés analítico busca apresentar uma reflexão entre os campos teóricos do teatro documental, autoficcional, do biodrama, dos estudos decoloniais e da performatividade em interlocução com a prática na cena contemporânea. Esse texto visou também analisar algumas performances realizadas pelos discentes na disciplina lecionada por mim no Programa de Pós-graduação em Artes na UERJ (PPGARTES/UERJ), “O

documento como disparador de afetos: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real”, buscando colaborar com a reflexão sobre os processos artístico-pedagógicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** performatividade; documentos; autoficção; processos pedagógicos.

### THE DOCUMENT AS A TRIGGER OF AFFECTIONS: PERFORMATIVE PROCESSES BASED ON REALITY

**ABSTRACT:** This text search to investigate the diferente performativities carried out from documents, memories, testimonies and real facts, seeking to perceive, question and oppose these real documents in order to discover new epistemes, ethical and aesthetic refletions that can help the ways of perceiving the real. The theoretical analysis seeks to presente a reflection between documentary theater, autofiction, biodrama, decolonial studies and performativity in dialogue with the practice in the contemporary scene. This text also search to explain the performances of the students, in the discipline taught by me called “Documents as a trigger of affections: an artistic-pedagogical experience from the real”, relating theory and practice in the scene.

**KEYWORDS:** performativity; documents; autofiction; pedagogical process.

Início este texto explicando sobre a disciplina “O documento como disparador de afetos: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real”, ministrada por mim no PPGARTES UERJ em 2022, a fim de estabelecer uma relação entre performatividade e documentos. A disciplina buscou realizar um estudo teórico e prático dos diferentes procedimentos e metodologias da performatividade das subjetividades, dentro de um processo de criação com documentos, memórias e testemunhos, estabelecendo uma reflexão sobre a escrita documental e autoficcional na cena contemporânea.

No decorrer do período letivo realizou-se um estudo teórico/prático sobre performatividade, cena documental, teatro jornal, teatro decolonial, espaço biográfico, autoficção, biodrama e poéticas do real com o objetivo de investigar os modos de operação e inovação nas artes contemporâneas. Foram estudados os métodos de criação a partir de documentos em companhias teatrais, performances, cinema, artes visuais, além de textos e artigos de pesquisadores estabelecendo um diálogo com a filosofia, a antropologia e os estudos culturais. Este estudo visa recorrer a novas epistemologias, como o pensamento teórico feminista interseccional, a reflexão decolonial, a resignificação de conceitos como marginalidade e subalternidade.

A cena contemporânea tem procurado refletir sobre as várias formas de correção da História, buscando revelar os pontos de vista das subjetividades antes desconhecidas. Esta cena tem se pautado muito mais por elementos biográficos, documentos e memórias das subjetividades do que por uma ideia de texto dramático com personagens escritos por um autor. A grande mudança na configuração desta balança é a maneira fulgurante da presença do “real”, ou de elementos de realidade, no teatro, a partir de uma linha de pesquisa que tem se instalado nas experiências teatrais contemporâneas: o teatro documentário e autoficcional.

O trabalho com os documentos, a memória e testemunhos propõe desafios que buscam tornar presente fatos históricos do passado por meio de registros sonoros, imagéticos, plásticos e escritos de forma a criar uma poética na elaboração do discurso cênico. A performatividade do ator torna-se um fator central para a elaboração deste teatro. A forma como os atores se apropriam dos documentos reais estabelece uma relação de experiência com a alteridade que passa pela relação de afeto e de incorporação desse outro.

Esse texto buscou analisar as diferentes poéticas criadas pelas companhias teatrais contemporâneas de acordo com a estruturação do programa da disciplina lecionada. Desta forma, o curso foi dividido em três módulos a fim de refletir sobre as diferentes poéticas criadas a partir dos documentos: O teatro documentário e político; Autobiografia, Autoficção e biodrama; Teatro decolonial e ativismo.

Os três módulos foram explicados e exemplificados com uma performance final apresentada pelos discentes pesquisadores de modo a compreender de que forma o trabalho com os documentos torna possível a criação de uma performance potente e que configure uma experiência de resistência e de afeto das subjetividades.

## O TEATRO DOCUMENTÁRIO E POLÍTICO

O teatro documentário surgiu com o dramaturgo e diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966) resultado de uma tendência que surgiu na Alemanha (1923) que desejava representar a própria vida no palco sem um tratamento artístico, ou seja, contenta-se com a ação direta e imediata no meio dos acontecimentos descritos, sem uma sequência causal. Piscator buscou fazer um grande teatro político e provocar uma ação direta no público diante dos acontecimentos urgentes e dos fatos reais projetados na cena.

A pesquisadora francesa Beatrice Picon-Vallin afirma que os teatros documentários podem ser analisados em três momentos a partir da sua relação com os meios de comunicação. O primeiro momento foi com Piscator, ao afirmar que o teatro documentário deveria informar os acontecimentos urgentes da época tão rápido quanto a mídia. No segundo momento, Peter Weiss aborda o teatro documentário como uma crítica aos meios de comunicação, de modo a investigar os dados ocultos e se contrapor às informações da mídia, principalmente em relação aos crimes do nazismo e do holocausto.

Nos dias atuais, o teatro documentário deve ir além das informações da mídia e responder às investigações que o jornalismo perdeu. Na época da pós-verdade, torna-se importante sair da exposição e do fluxo acelerado da mídia para descobrir uma verdade a partir do encontro e da experiência com as subjetividades.

Picon-Vallin afirma que, em razão da complexidade de nossa relação com o real, atualmente tão mediada por imagens, os artistas buscam informar o público de modo diverso do que faz a mídia, trazendo à tona, de modo não consensual, fatos que ele já conhece para alertá-lo, desestabilizá-lo ou integrar aos fatos a dimensão subjetiva. Assim, a cena não institucional aqui revelada é vista como mais um espaço de debate político, sendo as contradições e os questionamentos em torno da vida pública da cidade trazidos para os espectadores.

Em seu livro *Les théâtre documentaires*, Picon-Vallin nos fala de um teatro que “perfura os abcessos da História”, o que se pode observar em acontecimentos cênicos que analisam questões ligadas à guerra, ao genocídio, às ditaduras, ao exílio, à migração e aos deslocamentos compulsórios de populações no quadro europeu. Diretamente vinculado a modalidades de trabalho coletivo e ao teatro de grupo, os teatros documentários, além de informar e denunciar, procuram trazer à berlinda a palavra de quem é privado dela no âmbito social. Uma interrogação recorrente emerge: como retomar em cena a palavra de quem testemunhou os fatos tratados?

Picon-Vallin traça considerações sobre o processo de criação do espetáculo documental *Le dernier caravansérail*, encenado em 2003 pelo Théâtre du Soleil. Picon-Vallin chama atenção para as sucessivas viagens do grupo, visando entrar em contato com refugiados em busca de asilo europeu. A convivência deu origem a um volumoso acervo de falas, anotações variadas, desenhos e canções, que foi transformado em matéria poética.

Em meu livro *A dramaturgia do ator e a poética do real: os teatros documentários do Théâtre du Soleil e do Amok Teatro*, faço uma análise comparativa entre os teatros documentários do Théâtre du Soleil e do Amok Teatro no Rio de Janeiro, dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, que foi membro do Théâtre du Soleil antes de criar o Amok. Ambas as companhias têm em comum a busca por um teatro antropológico, de pesquisa cultural das diferentes subjetividades envolvidas nos espetáculos, que, além de ser um teatro político, não no sentido partidário, também se caracteriza pela partilha de um olhar sensível e renovado sobre as subjetividades. Ambas as companhias proporcionam uma experiência e um mergulho mais profundo com a alteridade, bem como possibilitam um encontro verdadeiro e potente ao incorporar as vozes e os sofrimentos das vítimas.

O que eu chamo de dramaturgia do ator, em meu livro, consiste na escritura corporal desenvolvida pelos atores por meio das improvisações a partir das temáticas e da materialidade dos documentos pesquisados em cena e, mais do que isso, as próprias cenas passam a ser criadas pelos atores num processo de apropriação corporal e afetiva dos documentos. Portanto, a dramaturgia do ator consiste nas formas pelas quais os atores criam um olhar ético e estético para realizar a transposição deste real para a cena.

O que nos interessa abordar neste texto, a partir do trabalho performativo com os documentos reais, não se trata somente de saber o que se quer falar, mas também com que potência de afetos a dramaturgia do ator pode estabelecer conexões com os fatos apresentados, de forma a buscar um olhar esclarecedor, político e transformador deste real. De acordo com o pesquisador Marcelo Soler:

“Documentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade. O ato adquire uma conotação investigativa, já que solicita do documentarista um olhar, compreendido aqui sinesteticamente, ou seja, um olhar com olhos, ouvidos, pele e narinas, para a realidade, tentando perceber nela dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. No contexto, o termo olhar se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado.” (SOLER, 2008, p.6-7).

O convite a ser feito é para que se estranhe o que foi dado como expressão da verdade e se a passe a descobrir o que nos foi escondido, muitas vezes, por uma visão viciada e simplificadora. Vale destacar a relação da cena documental com alguns textos filosóficos que irão ajudar a embasar o pensamento a partir de um olhar contemporâneo. Desta forma, a disciplina iniciou com uma reflexão sobre o texto *O que é o contemporâneo?* do filósofo Giorgio Agamben.

O texto de Agamben nos leva a compreender a contemporaneidade como a relação que o indivíduo assume com o seu tempo (ou com qualquer outro tempo sobre o qual lance seu olhar), por meio da qual produz ou identifica, no desenrolar da história, pontos de cisão e, a partir deles, pode neutralizar o brilho, que tudo aquilo que é novo e moderno emite, para enxergar suas trevas. É também o contemporâneo que, conhecendo o escuro do seu tempo, pode voltar-se para a origem (para o passado) e questioná-la quanto às suas consequências. Agamben afirma:

“A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. *Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.*” (AGAMBEN, 2009, p.59).

Partindo desta reflexão, a ideia era relacionar o trabalho com os documentos à cena performativa contemporânea, no momento em que o sujeito consegue ter uma visão sobre o seu tempo conhecendo os pontos de cisão que marcaram o passado, no intuito de questioná-los e transformá-los e, assim, dar um significado renovado para a realidade. A cena documental busca exatamente este tipo de operação de reconhecer os erros e as lacunas da história a fim de potencializar as subjetividades, antes desconhecidas, e estabelecer um olhar renovado, ético e estético da História.

Num segundo momento deste módulo, abordou-se a importância da experiência no processo performativo com os documentos. Relacionou-se a noção de experiência com o conceito de liminaridade, conforme explicitado por Ileana Diegues em *Liminaridades: práticas de emergência e memória*, no qual ela associa o liminar à hibridização, contaminação e fronteira, o que aponta também para o processo de criação na cena documental como um espaço de fronteira entre o eu e o outro, real e ficcional, arte e vida, teatro e ativismo.

Diegues afirma, ao explicitar o conceito de antropologia da performance do antropólogo Victor Turner, que uma performance é a conclusão de uma experiência:

“O que na vida não é possível expressar nos âmbitos da reflexão ou da teoria, é possível expressá-lo no âmbito da arte. A palavra experiência, etimologicamente tomada do inglês como do francês antigo, denota prova, ensaio, risco, perigo, passagem, viagem. A experiência está diretamente associada à vivência e à necessidade de ser comunicada para que emergja seu sentido profundo. (Diegues, 2016,p.57)

Nota-se, então, que na cena documental torna-se importante perceber a experiência como testemunho do sujeito ou ainda como um processo de encontro com a alteridade que se deseja documentar. O espetáculo colombiano *Testemunho das ruínas* do Mapa Teatro foi analisado exatamente por buscar esse tipo de experiência. Ele buscou responder às questões: como o teatro pode dar conta de uma tragédia da história? Como a arte pode ajudar a elaborar simbolicamente a saída dos habitantes de El Cartucho e a desapareição de um lugar?

Durante anos os irmãos, criadores do Mapa teatro, imergiram na vida de El Cartucho para recolher pouco a pouco a palavra de seus habitantes e recolher os traços materiais e imateriais, doces e terríveis e, sobretudo, para trazer a ideia de que a arte pode ajudar a compreender o que lhes aconteceu.

*Testemunho das ruínas* revisita os quatro anos do processo artístico em que os irmãos realizaram experimentos cênicos e apresentações com os próprios habitantes do bairro El Cartucho, que era tido como um bairro decadente, de prostituição e tráfico de drogas, e se tornou matéria documental a fim de não esquecer esse mundo devastado. O espetáculo refaz a narrativa da destruição do bairro e a resistência de seus habitantes.

Em cena quatro telas de projeção móveis, nos quais as testemunhas contam as suas histórias, e Juana (antiga moradora de El Cartucho) cozinhando arepas em um fogão antigo em um canto do palco. Essa relação da presença viva de Juana em cena e o que se passa no vídeo (os testemunhos dos antigos moradores) permite um entrelaçamento entre passado, presente e futuro, entre fatos e ficções.

A força poética se dá pelo encontro dos artistas do Mapa Teatro com os desalojados, pessoas ditas monstruosas por uma casta da sociedade que quer formatar uma sociedade limpa e bem sucedida, mas que reluzem como resistência e potência no espetáculo. Trazê-las para a cena é uma forma de afirmar a construção de um espaço comum formado por singularidades, de enxergar o outro em suas possibilidades e de focar a arte como espaço de exercício da alteridade.

Neste caso, já não é somente a memória dos que habitaram o bairro e foram desapossados, mas também dos que testemunharam e ficaram marcados fisicamente pela experiência de um tempo compartilhado. O Mapa teatro toma posição e se coloca politicamente, ao compartilhar as memórias das subjetividades e a destruição de um pedaço da História buscando despertar um olhar mais afetivo para os que ficam.

As teorias e práticas analisadas foram revelando caminhos e métodos para a própria criação dos discentes da disciplina a partir de um fato real e de suas próprias experiências. A seguir analiso a performance final de uma aluna, no qual um acontecimento real serviu com um disparador de afetos ao criar a sua performance, revelando os atravessamentos entre real e ficção, vida e arte.

“As justiceiras de Capivari”: A aluna Roberta Nascimento, artista performer, feminista e ativista, realizou, no trabalho final, uma performance a partir de um curta-metragem sobre um fato real, disponível no YouTube, sobre as justiceiras de Capivari. O curta é uma espécie de documentário que parte de relatos de pessoas sobre o assassinato de uma menina de forma brutal por um pedófilo em 1998, na cidade de Capivari. As mulheres da cidade resolveram se unir para pegar o assassino e proteger as meninas no caminho da escola. Esse grupo de mulheres feministas ficou conhecido como as Justiceiras de Capivari. Roberta falou que conheceu essa história em 2012 e ficou tão chocada que resolveu que iria trabalhar com esse documento.

Sua performance iniciava com o vídeo dos relatos das mulheres justiceiras e de pessoas da cidade de Capivari que mostrava a foto da menina assassinada. Paralelamente, Roberta foi colocando objetos em cima da mesa, como em um ritual. Ela colocou um prato de barro, uma bonequinha preta e acendeu uma vela, como um despacho e depois colocou

duas bandeiras do Brasil em cima da mesa e duas facas cruzando as bandeiras. Ela estava vestida como se fosse uma das justiceiras, com um cinturão, cabelo preso com duas longas tranças e, durante a apresentação dos relatos das justiceiras, ela fazia um movimento repetido de afiar as facas uma na outra.

No final do vídeo ela se colocou na frente da imagem projetada na tela, como se ela fosse uma das justiceiras e levantou as facas como em um sinal de guerra, criando uma imagem potente de luta e de ativismo contra esse crime. Ela colocou a música “Juízo final”, de Clara Nunes, e cantava como se fosse um hino em homenagem a todas as crianças que foram vítimas de pedofilia. A subjetividade de Roberta foi atravessada por esse fato real e sua performance potencializou a luta e a resistência das mulheres guerreiras e feministas que lutam para viver em um mundo mais justo.

## **AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E BIODRAMA**

Nota-se a importância em abordar a escrita de si na cena contemporânea visto que, nos últimos anos, ocorreu uma explosão de espetáculos autoficcionais relacionados à temática familiar, tal como a relação com os pais, os traumas, os amores, as doenças e a ditadura. Trata-se de acontecimentos da vida real que marcam uma identidade e que une público e privado ao abordar a intimidade do sujeito. Surgem algumas questões: Por que narrar a si mesmo? De que forma se vai tecendo uma narrativa de si mesmo? O fato de ser verdade ou ficção realmente importa ou o que importa é a forma criativa elaborada pela autoficção?

Algumas autoficções ajudam a recuperar um eu disperso ou ferido, outras têm maior acento político-estético. O “eu”, afinal, não é uma entidade isolada e distanciada do mundo, mas sim fruto de uma cultura, de um país, da relação com o Outro que, ao se expressar, levanta questões político-sociais relevantes, contribuindo para reflexões mais amplas, coletivas e uteis.

O teórico francês Phillipe Lejeune define a autobiografia como “o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1996, p. 14, tradução nossa). A autobiografia, segundo Lejeune, pressupõe a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade através de um “pacto autobiográfico”, isto é, um pacto de autenticidade em que não há dúvidas a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor.

Para Serge Doubrovski, “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente do tema, mas também da produção do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p.77). A autoficção dilui o espaço fronteiro entre biografia e ficção dando mais importância à construção de um efeito de linguagem que se aproxima da noção de performance, conforme afirmou Diane Klinger:

“O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que representa um papel na própria vida real, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz.” (KLINGER, 2012, p.50).

Para Diana Klinger, a autoficção é o resultado de uma construção que opera tanto na ficção quanto na vida mesma, assim como a performance, de forma que ambas se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ao vivo o processo de escrita. No teatro autoficcional a escritura ocorre no ato da performatividade com os documentos reais (memórias, imagens, objetos, músicas, textos), assim como no contato direto e íntimo com o espectador, como uma testemunha e uma co-presença no espetáculo.

Partindo dessas reflexões, analisou-se a cena autoficcional de Janaína Leite, no espetáculo *Conversas com meu pai*, e da argentina Lola Arias, em *Melancolia e manifestação*, que se trata de um biodrama sobre a depressão de sua mãe. Porém, qual é a diferença entre autoficção e biodrama? O biodrama, conforme definido por Vivi Tellas, é uma biografia cênica ou a encenação de uma biografia. A encenação que se constrói da vida de alguém, que pode ou não ter relação com a sua experiência.

O trabalho de Vivi Tellas busca a teatralidade fora do lugar institucional do teatro observando como as vidas de pessoas comuns podem servir como arquivos de textos, comportamento performático e experiência. Nos espetáculos que Tellas chamou de *Arquivos*, as pessoas cujas histórias são contadas são as mesmas que falam em nome de si próprios para compartilhá-las no palco (não atores). No entanto, toda a construção está organizada por um olhar externo (da encenadora), o qual lhe deu uma forma e fez com que essas histórias se transformassem em teatro. Ou seja, a experiência de vida do outro é mediada pelo olhar cênico da encenadora, que vai buscar nas histórias cotidianas os signos de teatralidade.

O biodrama é diferente da autoficção, de Janaína Leite, visto que Janaína narra um trauma ocorrido com ela e seu pai, mas é ela quem se apresenta construindo a sua performance na cena. A cena autoficcional de Janaína Leite possui um olhar investigativo de um fato que aconteceu na sua vida, pois não se sabe se o que ela conta aconteceu realmente ou se foi a sua imaginação. Janaína performa uma cena autoficcional, que ela mesma constrói de si mesma, não importando se foi verdade ou ficção.

Já Lola Arias aparece como narradora/testemunha e não como protagonista da história, ela cria uma biografia relacional da mãe, na qual também está envolvida, tal como no biodrama. Lola faz valer poeticamente tanto a própria experiência quanto a da mãe, esse momento íntimo, do qual ambas sobreviveram, e do início do golpe militar, a cujas consequências continuam sobrevivendo. As imagens adquirem um estatuto político-afetivo, ao serem apropriadas não para buscar uma verdade dos fatos históricos, mas para recontar o ocorrido pelo viés da memória subjetiva.



Partindo destes conceitos, surgiu a performance autoficcional de Ribamar Ribeiro, pesquisador e encenador da companhia Os ciclomáticos, chamada “O oráculo de mim”. A performance abordou a sua história desde o seu nascimento a fim de refletir sobre a ausência do pai em sua vida. Para isso, ele criou várias cartas de tarô com textos escritos no verso sobre a sua história de vida. Cada carta se relacionava com um documento que ele tirava de dentro de uma mala e mostrava relatando a sua história. A mala também corresponde a um objeto importante em sua vida, visto que, como encenador, ele viaja bastante com os espetáculos.

Ribamar criou uma escrita autoficcional que, na verdade, busca investigar o fato dele não ter conhecido o seu pai e de ter sido criado somente pela sua mãe e pela sua tia. Os documentos vão revelando o trauma de ele ter crescido sem saber quem era o seu pai, criando uma relação com o seu contexto atual como diretor de uma companhia teatral (Os Ciclomáticos) e de estar ensaiando o texto teatral Édipo rei, traçando pontos em comum do texto com a sua realidade.

A sua performance foi uma tentativa de reconstrução de sua identidade a partir da investigação em torno da ausência do pai, como aquele herói que faltou na sua infância. O encontro com o teatro o salvou deste vazio. Memória e imaginação se unem para a construção de sua autoficção. No final, foi colocada a música “Cálice” de Chico Buarque e ele terminou falando:

“Vinte de novembro de mil novecentos setenta oito, a música que fazia sucesso neste ano era Cálice, de Chico Buarque. A música “Cálice” foi censurada porque fazia uma crítica à Ditadura Militar no Brasil e à censura imposta por ela, que calava as pessoas que denunciavam a violência do regime. A palavra “cálice” é gritada na música num tom imperativo, lembrando uma ordem para se calar – “cale-se!”, nascido no meio de uma ditadura encaminhando-se para o Diretas Já. Tinha mãe, mas sem pai! O oráculo de mim mesmo continua como uma página ainda sendo escrita. Agora em 2023, libertando-se de uma EXTREMA DIREITA cruel, mas ainda assim com temor no coração, verbalizando o ESPERANÇAR e aguardando o próximo ENIGMA DA ESFINGE!” (RIBEIRO, apresentação final, 2022).

## TEATRO DECOLONIAL E ATIVISMO

As novas subjetividades e a questão da representatividade estão despontando na cena contemporânea, ou seja, o teatro decolonial, marginal, o feminismo na cena e todas as formas de desopressão do sistema vigente da sociedade patriarcal e colonial. A importância da cena ativista que luta por uma transformação do real por meio da arte.

A decolonialidade ou o pensamento decolonial é uma escola de pensamento, utilizada essencialmente pelo movimento latino-americano emergente, cujo objetivo é libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica. Visa realizar uma crítica sobre a suposta universalidade, atribuída ao conhecimento ocidental, e o domínio da cultura ocidental.

As perspectivas decoloniais veem essa hegemonia como sendo a base do imperialismo ocidental. Por isso, a decolonialidade se refere às abordagens analíticas e práticas socioeconômicas e políticas opostas aos pilares da civilização ocidental. Desse modo, a decolonialidade se torna um projeto tanto político quanto epistêmico (do campo do conhecimento). Para Walter D. Mignolo, sociólogo americano, o pensamento decolonial busca instaurar um movimento de “desobediência epistêmica”, cujo ideal político consiste em reforçar processos de liberalização das experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade.

Adriana Scheiner, professora da UFRJ e encenadora de teatro, explicita em seu artigo (2019) as relações entre cidade e violência que têm perpassado o trabalho de grupos, como o Nós de Teatro, de Fortaleza, e o Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro. Os locais de moradia dos integrantes e os percursos que fazem na cidade, assim como suas experiências de vida, corporeidades, memórias e vivências, são decisivos para seus processos de criação e também para seus modos de produção. Schneider explica:

“O conceito de “escre(vivência)” de Conceição Evaristo foi também uma chave para a compreensão do elo entre arte e vida, privado e público, cotidiano e sala de ensaio, determinante no processo. Em *Becos da memória* (2006), Evaristo parte de uma perspectiva autobiográfica e das memórias de infância e, com a força da vivência, vai desfazendo os estereótipos representativos de mulheres negras na literatura e na história do Brasil. O procedimento memorialista torna-se um gesto político para tensionar a historiografia e romper os silenciamentos.” (SCHNEIDER, 2019, p.215).

Em *Cidade correria*, a dramaturgia foi construída coletivamente através da fricção entre as estratégias de transformação urbana no Rio de Janeiro, com vistas à realização dos Jogos Olímpicos, e as táticas de ocupação da juventude. A dinâmica entre corpo e territorialidade e as reflexões sobre “feridas coloniais” que permeiam essas relações foram fundamentais nesse processo.

Dessa forma, os artistas, que vivem na margem, antes quase invisíveis, estão debatendo as políticas da cena contemporânea. Desse debate vem a compreensão de que os processos que resultaram nessas ausências, ou que definiram quais presenças teriam direito à existência, ou visibilidade, são análogos ao que Achille Mbembe (2018) – filósofo e teórico da política – vem tentando argumentar como o devir-negro no mundo.

Achille Mbembe tem feito revisões críticas sobre o conceito de biopoder, explorando sua relação com os de soberania e estado de exceção e daí surge o conceito de “necropoder”, que interroga sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte. O necropoder de Mbembe reverbera com os problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras, onde a violência não tem hora nem local para acontecer, e onde é inevitável a percepção de que determinadas mortes possuem maior valor que outras, o que causa medo nessa parte da população.

A pesquisadora francesa Lîla Bisiaux, no artigo *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial*, contextualiza a modernidade, de maneira incomum, na medida em que ressalta, como seu fundamento, a colonização. Para Bisiaux, a modernidade, ao exaltar a emancipação do homem, a racionalidade, o progresso, a ciência e a universalidade, cria uma sobreposição a vários outros modos de vida e às diversas outras epistemologias às custas da escravização e da subalternização de corpos africanos.

Com o advento da descoberta da América e toda a história de colonização decorrente desse episódio, aos poucos, foi sendo criado um relato eurocêntrico da modernidade, cuja característica predominante é a valorização da retórica emancipadora, ao mesmo tempo em que omite a sua lógica opressiva. De acordo com ela, essa operação moderna foi fundamental para a perpetuação do capitalismo, pois não se pode esquecer jamais que ele se estrutura a partir do lucro com a compra e venda de corpos negros.

Nas Artes Cênicas, atualmente é possível identificar estratégias para o combate à violação da própria imagem por meio de criações de deslocamentos epistêmicos e estéticos com pretensão de decolonizar o teatro e seus corpos. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, é possível analisar a representação e a representatividade de pessoas negras nas Artes Cênicas, nos últimos anos, como autoconstrução da imagem e disputa de imaginários dos corpos racializados. Questões como representação, representatividade, comunidade e identidade estão intrinsecamente ligadas ao movimento negro artístico e também do público em busca de maior representatividade e construção de contranarrativas.

A performance do discente José Tomaz chamada “Corpos ausentes, um caminhar com os nossos mortos” trouxe essa proposta decolonial. José Tomaz realizou uma caminhada pelo corredor do 11º andar do Instituto de Artes da UERJ (IARTES) até a sala de aula, como um ato político em homenagem aos mortos nos campos de concentração do Ceará que detiveram os sertanejos durante as secas em 1932, fazendo uma relação com o Cais do Valongo (maior polo receptor de pessoas escravizadas no Rio de Janeiro). Para isso, ele compôs uma performance cênica como espaço de memória e espaço que se grafa no corpo. A sua performance se baseou na perspectiva da necropolítica e na ideia de corpos ausentes, que também se estendem à política de morte das pessoas de rua e de pessoas que ainda trabalham em regime de escravidão contemporânea, assim como o genocídio dos indígenas.

José relatou a importância dos objetos colhidos por ele nos campos de concentração do Ceará e do Cais do Valongo tentando recuperar a memória e as vozes das ruínas dos lugares. Colocou os objetos em forma de mandala, tornando-os os protagonistas da história, pois traziam as reminiscências da catástrofe que durou um ano no Campo do Patu (Ceará).

Ele realizou oito dias de caminhada pelo Cais do Valongo com investigações, ensaios e descoberta de um plano de produção desta corpografia da memória. José reuniu registros de fotos e de áudio como documentos que entraram na cena como, por exemplo, uma caixinha de som que ele carregava junto ao corpo por onde se escutavam falas de padres, da liderança local, cânticos religiosos, que se misturavam com os cânticos em saudação aos orixás. A sua caminhada tinha a perspectiva do Butô, como uma dança sacrifício para

aqueles corpos que resistiram e lutaram pela vida na iminência da morte. Resistir como um projeto político de não silenciamento e de não apagamento dos corpos minoritários como uma luta contracolonial.

No final da caminhada pelo corredor da UERJ, há uma rampa com vista para o Morro da Mangueira, então, ele retirou areia e folhas secas e lançou no ar como um ritual de despedida e homenagem aos mortos, criando um ato potente de performance e ativismo, dando a ver os abcessos da História.

“Quando realizei esta simbiose ao jogar a areia e folhas, na passarela do 11º andar, onde há relatos de suicídio e em frente ao Morro da Mangueira, era como se eu estivesse trazendo o campo para dentro daquele território e pedindo a permissão para entrar e entrecruzar as histórias, atualizar os acontecimentos, borrar as barreiras entre o real e o ficcional, ou seja, fundir os nossos mortos que morreram em cenários parecidos, de necropolítica, tanto no Rio quanto no Ceará nos séculos XIX e XX, com o cotidiano atualizando o cenário de morte pela falta de políticas que garantam o direito à vida à população periférica, indígena, negra, lgbtqiapn+, às mulheres e pessoas que sofrem a escravização contemporânea. As folhas que deixavam minha mão, saíam como que levadas pelo vento, fluidas, dançando pelo espaço. Foi um momento de forte conexão entre os dois cenários.” (TOMAZ, trabalho final, 2022).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

BISIAUX, Lílã. **Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial**. Rio Grande do Sul: Revista brasileira de estudos da presença, 2018.

DIEGUES, Ileana. **Liminaridades**: práticas de emergência e memória. Rio de Janeiro: Revista Percevejo, 2016.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N.1 Edições, 2018.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Les théâtres documentaires**. Paris: Éditions Deuxième époque, 2019.

SCHNEIDER, Adriana. **Ninguém tem como falar da gente**: políticas outras para o teatro contemporâneo. São Paulo: Revista Sala Preta, 2019.

SOLER, Marcelo. **O espectador no teatro de não-ficção**. São Paulo: Revista Sala Preta, 2008.

STELZER, Andréa. **A dramaturgia do ator e a poética do real**: O teatro documentário no Amok Teatro e no Théâtre du Soleil. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.