



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RAFAELA DE MATTOS

MEMÓRIAS E FICÇÕES COLETIVAS: A AUTOFICÇÃO COMO EXERCÍCIO DE
REELABORAÇÃO DO LUGAR NO TEATRO LATINO-AMERICANO

Uberlândia
2024

RAFAELA DE MATTOS

MEMÓRIAS E FICÇÕES COLETIVAS: A AUTOFICÇÃO COMO EXERCÍCIO DE
REELABORAÇÃO DO LUGAR NO TEATRO LATINO-AMERICANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Conhecimentos e Interfaces da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Santos Costa.

Uberlândia
2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M444 Mattos, Rafaela de, 1996-
2024 MEMÓRIAS E FICÇÕES COLETIVAS [recurso eletrônico] : A
AUTOFICÇÃO COMO EXERCÍCIO DE REELABORAÇÃO DO LUGAR NO
TEATRO LATINO-AMERICANO / Rafaela de Mattos. - 2024.

Orientador: Daniel Santos Costa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.352>
Inclui bibliografia.

1. Teatro. I. Costa, Daniel Santos ,1986-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em
Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	29 de abril de 2024	Hora de início:	19h00	Hora de encerramento:	21h00
Matrícula do Discente:	12212ARC014				
Nome do Discente:	Rafaela de Mattos				
Título do Trabalho:	Memórias e ficções coletivas: a autoficção como exercício de reelaboração do lugar no teatro latino-americano				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e interfaces da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Corpo, festa e diásporas político-performativas: suleando pedagogias decoloniais em processos criativos e pedagógicos nas Artes da Cena				

Reuniu-se através de plataforma digital a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Vilma Campos dos Santos Leite (UFU), Ricardo Augusto de Lima (UEM – Universidade Estadual de Maringá) e Daniel Santos Costa (UFU), orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Daniel Santos Costa, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Santos Costa, Usuário Externo**, em 02/05/2024, às 19:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Augusto de Lima, Usuário Externo**, em 02/05/2024, às 19:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Vilma Campos dos Santos Leite, Usuário Externo**, em 02/05/2024, às 20:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5322577** e o código CRC **089E27E5**.

Para todas as pessoas que têm a estrada
como morada e que desejam um dia
poder migrar de forma digna

Para os/as artistas de teatro que vieram
antes e que me ensinaram a seguir
sonhando e inventando um mundo
melhor

AGRADECIMENTOS

Ao som de Minha vida, Rita Lee

Redigir os agradecimentos desta pesquisa me causa um frio na barriga e um sentimento de dever cumprido. Encerrar alguns ciclos e poder reconhecer como eles me transformaram é realmente muito feliz, mas nada disso seria tão emocionante se eu não tivesse com quem partilhar cada conquista. A grande alegria da vida é celebrar os bons momentos ao lado das pessoas que mais amamos e esse breve espaço no texto permite que eu assim o faça.

É possível que alguns nomes sejam esquecidos, mas peço que me perdoem. O esquecimento é inevitável no exercício da lembrança, então saibam que nas entrelinhas desse texto há uma série de esquecimentos tão importantes quanto o que foi lembrado.

Agradeço, primeiramente, ao programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-UFU), que ao aceitar o meu projeto de pesquisa, possibilitou que as minhas inquietações conquistassem novos espaços.

É de grande importância destacar que o presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), por isso agradeço à FAPEMIG que possibilitou a minha dedicação integral à pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Daniel Santos Costa, pelo suporte oferecido ao longo da pesquisa e por me direcionar com sabedoria sempre que necessário.

Agradeço aos professores Ricardo Augusto de Lima e Vilma Campos dos Santos Leite pela generosa contribuição no momento da qualificação, e por aceitarem o convite em seguir presentes na banca de defesa.

Agradeço também aos professores Eduardo Coutinho e Narciso Telles por aceitarem compor a banca de defesa como suplentes.

Aos professores Narciso Telles, Jarbas Siqueira Ramos, Alexandre Molina e Mário Piragibe, muito obrigada por todos os ensinamentos ofertados durante as disciplinas que tive a felicidade de cursar ao longo do programa.

À professora Jane Kelly, que me acompanhou durante o estágio docente na UNESPAR, agradeço pelo acolhimento e pela mediação amorosa. Espero ser uma professora tão gentil quanto você.

Complemento o meu agradecimento ao professor Ricardo, porque sua contribuição com esta pesquisa transcende o tempo do programa de mestrado. O Ricardo é uma referência para mim, dentro e fora da universidade. Por sempre ter se mostrado disponível a me auxiliar e pelos incentivos sinceros, muito obrigada!

Aos meus colegas de mestrado, companheiros de jornada, meus sinceros agradecimentos. Em especial aos que hoje tenho como amigos: Washington, Julia, Gabriel, Eduarda e Fabrício. Obrigada por fazerem desse um percurso menos solitário.

Aos meus pais, Silvano e Marisa, agradeço por terem me incentivado a seguir os meus sonhos e por acreditarem genuinamente na minha capacidade de conquista-los. Agradeço pelo esforço, pelos conselhos, pelo acolhimento e pelo amor imensurável. Obrigada. Amo vocês!

Agradeço a toda a minha família, meus pais, minha irmã Rauana, minha sobrinha Ana Clara e meu cunhado João Paulo, por respeitarem as minhas escolhas e os meus deslocamentos e por serem um lugar seguro para onde posso voltar sempre que necessário.

À Ana Clara, também agradeço por me deixar ser criança ao seu lado e por mostrar que a imaginação é tão forte quanto qualquer outra coisa. Você adicionou a dose de encantamento que faltava à minha vida. Obrigada!

Agradeço à Laisla, minha namorada, por me apresentar um amor tranquilo e respeitoso. Obrigada por ler tudo que escrevo, por me aturar por horas falando sobre esta pesquisa e por aceitar os meus trânsitos. Você é um lugar para onde sempre desejo verdadeiramente voltar.

Aos meus amigos e amigas, agradeço por serem a minha experiência mais feliz em comunidade. Em especial a Bianca, Lua, Mileni, Lucas e Rafael que permanecem na minha vida mesmo com a distância diária. Obrigada por todo amor e incentivo.

Por fim, agradeço especialmente ao Coletivo Estopô Balaio que definiu o rumo desta pesquisa e mostrou que fazer teatro na comunidade pode ser revolucionário. Espero que este trabalho contribua ao menos um pouco com a difusão do grupo e de seus projetos. Serei uma eterna admiradora de vocês. Agradeço também à Ana Carolina Marinho e Wemerson Nunes que mediarão os meus contatos com o grupo. Espero que possamos ter os encontros que não conseguimos realizar durante o tempo da pesquisa.

A todos aqueles que vibram comigo, muito obrigada!
Eu sempre me lembrarei de vocês.

“Reencantar a cidade, subverter o território em terreiro, entender a cidade como lugar de encontro, comer pelas beiradas driblando os perrengues, malandreado entre o horror e o gozo, é seguir vivendo e sobrevivendo para fazer o gol na partida que não termina: num lance rápido e certo do contraataque que nos resta para salvar a rua”

(Simas, 2019, p. 56).

RESUMO

Esta dissertação elabora o modo como o teatro intervém na relação estabelecida com os lugares a partir de trabalhos que têm a memória como eixo norteador, tendo como elo entre o teatro e a relação com o lugar a noção de autoficção coletiva. Assim, a pesquisa discute a potência de estar junto em ações mediadas pelo acontecimento teatral. O trabalho apresenta tal reflexão a partir da análise de práticas de grupos de teatro da América Latina, com ênfase no Coletivo Estopô Balaio de São Paulo-SP. Para isso, os objetivos da pesquisa foram analisar a presença da memória do lugar no teatro de grupo latino-americano; investigar a viabilidade de uma autoficção coletiva na América Latina; e argumentar pelo teatro como caminho possível para viabilizar uma sensação de pertencimento com o lugar. Para atingir esses objetivos, os caminhos metodológicos que optei por adotar foram a cartografia, muito aliada ao exercício do ensaio visual que propõe uma textualidade alternativa à escrita; e a pesquisa-narrativa, em especial a partir da construção de um texto que oscila entre narrativas pessoais e debates de cunho coletivo, em um processo de constante reelaboração, de mim, do outro, do mundo. Em diálogo com o referencial teórico e artístico, em destaque Leda Maria Martins (2023), bell hooks (2022), Milton Santos (1988), André Carreira (2012), Ecléa Bosi (2004), Grupo Cultural Yuyachkani, Grupo Carmin, Cia KIMVN e Coletivo Estopô Balaio, a dissertação demonstra que há uma tendência no teatro contemporâneo da América Latina em reescrever as histórias dos lugares, vislumbrando uma narrativa plural, que não reduza as sociedades a uma imagem hegemônica. Nesse sentido, foi possível notar duas potências de ação, são elas: a rua e a comunidade. Por fim, a pesquisa demonstra que o teatro, a partir do exercício da autoficção coletiva, convoca a comunidade a reelaborar as memórias do lugar, propondo, assim, novas imagens sobre ele. Com este movimento, os lugares passam a ser praticados pelos seus moradores e a comportar novas narrativas sobre si, o que corrobora com o vínculo entre a comunidade e o lugar, contribuindo com o sentimento de pertença.

Palavras-chave: Memória coletiva; teatro latino-americano; autoficção; teatro de rua.

ABSTRACT

This dissertation elaborates on how theater intervenes in the relationship established with places through works that have memory as a guiding axis, with the notion of collective autofiction serving as a link between theater and the relationship with the place. Thus, the research discusses the power of being together in actions mediated by theatrical events. The work presents this reflection through the analysis of practices of theater groups in Latin America, with emphasis on the Estopô Balaio Collective from São Paulo, Brazil. To achieve these objectives, the methodological approaches adopted were cartography, closely linked to the exercise of visual essay proposing an alternative textuality to writing, and narrative research, most of all through the construction of a text that oscillates between personal narratives and collective debates, in a process of constant re-elaboration involving myself, others, and the world. In dialogue with the theoretical and artistic framework, including notable figures such as Leda Maria Martins (2023), bell hooks (2022), Milton Santos (1988), André Carreira (2012), Ecléa Bosi (2004), as well as cultural groups like Yuyachkani Cultural Group, Grupo Carmin, Cia KIMVN, and Coletivo Estopô Balaio, the dissertation demonstrates a trend in contemporary Latin American theater to rewrite the stories of places, envisioning a plural narrative that does not reduce societies to a hegemonic image. In this sense, two impactful forces were noted: the street and the community. Lastly, the research demonstrates that theater, through the practice of collective autofiction, calls upon the community to reinterpret the memories of the place, thereby proposing new images of it. With this movement, places become practiced by their inhabitants and accommodate new narratives about themselves, reinforcing the bond between the community and the place and contributing to a sense of belonging.

Keywords: Collective Memory; Latin American Theater; Autofiction; Street Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena de <i>As Pedras do meu sapato</i>	p. 18
Figura 2 - Caminhos e encruzilhadas: Ensaio visual I.....	p. 46
Figura 3 - Uma ruka sendo construída no centro de Santiago.....	p. 49
Figura 4 - Cenas do espetáculo <i>Há mais futuro que passado</i>	p. 50
Figura 5 – À deriva: Ensaio visual II.....	p. 53
Figura 6 - Mapa invertido da América do Sul.....	p. 54
Figura 7 - Janaína Leite em <i>Conversas com meu pai</i>	p. 60
Figura 8 - Saldão latino: Ensaio visual III.....	p. 80
Figura 9 - Cena do espetáculo <i>A Invenção do Nordeste</i>	p. 96
Figura 10 - <i>Tempos de Cléo</i> no Festival de Teatro de Curitiba.....	p. 123
Figura 11 - <i>Tempos de Cléo</i> na Feira do produtor em Maringá-PR.....	p. 124
Figura 12 - A cena do beijo em <i>As Pedras do meu sapato</i>	p. 132
Figura 13 - América Vulcânica: Ensaio visual IV.....	p. 137
Figura 14 - Cena de <i>Daqui a pouco o peixe pula</i>	p. 147
Figura 15 - Espectadores em uma apresentação de <i>Daqui a pouco o peixe pula</i>	p. 150
Figura 16 - Cena de <i>A Cidade dos Rios Invisíveis</i>	p. 152
Figura 17 - Cena de <i>A Cidade dos Rios Invisíveis</i>	p. 154
Figura 18 - Cena de <i>Carta 3 - a velhice, o artista</i>	p. 156
Figura 19 - Cena de <i>Reset Brasil</i>	p. 158
Figura 20 - Cena de <i>Reset Brasil</i>	p. 162
Figura 21 - Arte do flyer de <i>Reset Brasil</i>	p. 165
Figura 22 - Cena de <i>Reset Brasil</i>	p. 166
Figura 23 - Cena de <i>Reset Brasil</i>	p. 169
Figura 24 - Caldo benzido por Socorro sendo servido ao público em <i>Reset Brasil</i>	p. 170
Figura 25 - Cena de <i>Reset Brasil</i>	p. 172
Figura 26 - Cena de <i>Reset Brasil</i>	p. 173
Figura 27 - Açaí servido ao público em <i>Reset Brasil</i>	p. 174
Figura 28 - Morador do Jardim Romano narrando uma história em <i>Reset Brasil</i>	p. 175
Figura 29 - Projeção na árvore da Praça do Forró: cena de <i>Reset Brasil</i>	p. 177
Figura 30 - Histórias que se parecem mais com a gente: Ensaio visual V.....	p. 181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU DESDE QUE ME LEMBRO	13
1. MEMÓRIAS INVENTADAS.....	22
1.1 Memória individual e memória coletiva.....	30
1.2 Memória, ficção e reelaboração da experiência	38
1.3 Memória e teatro latino-americano	43
1.4 Autoficção: um exercício para germinar.....	55
2. CORPORALIDADES: MODOS E ESPAÇOS DE ENCONTRO.....	69
2.1 Corpo-sujeito, corpo-coletivo, corpo-comunidade... ..	73
2.2 Por que nos deslocamos? Reflexões de uma artista errante.....	90
2.3 Corpo, teatro e cidade: a rua como lugar de encontro	104
2.4 Texto-manifesto: por uma autoficção coletiva!	125
3. NARRANDO HISTÓRIAS QUE SE PARECEM MAIS COM A GENTE	134
3.1 Estopô Balaio: a potência de fazer teatro em comunidade.....	142
3.2 <i>Reset Brasil</i>, um ato de guerra e festa!.....	158
3.2.1 E se o Brasil sumir?	162
3.2.2 Estão lançados os feitiços contracoloniais	168
PALAVRAS FINAIS	182
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188

INTRODUÇÃO OU DESDE QUE ME LEMBRO

Tenho afirmado orgulhosa e enfaticamente que não nasci rodeada de livros e sim de palavras. Desde criança aprendi a colher palavras. Palavras que estavam inscritas no corpo, ou melhor, que falavam pelo corpo de minha mãe e de todas as pessoas que nos cercavam. Não só as pessoas, mas os poucos objetos, as paredes de adobes, as telhas quebradas do teto de nossa casa, as coisas que representavam a nossa fortuna doméstica e familiar, tudo falava. Havia uma lata azul de gordura de coco carioca, que ficava sobre uma prateleira de tábuas rasas. Na lata aparecia o desenho de um coqueiro com as folhas abertas e pendentes para o chão. Outras imagens também eram vistas, como a de dois homens negros com vestimentas de cozinheiros, oferecendo bandejas com alimentos prontos. Um deles parecia portar um frango assado. Fiz infíndos diálogos com o vasilhame que continha a gordura de coco, marca carioca e com o oferecimento do homem desenhado a instigar a nossa fome. E, assim, eu ia fazendo do mundo, palavras. Se o mundo de coisas era magro, econômico, as palavras, os sons eram fartos e me permitiam engrandecê-lo.¹

(Evaristo, 2019)

Escolho as palavras de Conceição Evaristo para dar início ao movimento irregular que a pesquisa possa apresentar, isso porque há nesse fragmento uma porção de memórias poéticas que revelam a qualidade mais potente da humanidade: a possibilidade de imaginar. Encantome com o modo como, percorrendo cada palavra do texto, é possível visualizar os detalhes que compõem a intimidade do interior da casa onde a autora morou durante a infância. As casas que habitamos guardam segredos profundos e se mostram como um espaço fértil para a imaginação. Muda-se um móvel de lugar e toda a casa se transforma. Para uma criança, a casa se torna ainda mais inventiva: o lençol se transforma em cabana, as sombras dão vida a formas e personagens, o quarto acolhe a madrugada como uma aliada que conta e ouve uma série de histórias. “A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas preciosas que não têm preço” (Bosi, 2004, p. 27). E os quintais... ah, os quintais! “Meu quintal é maior do que o mundo” escreveu o poeta Manoel de Barros² no poema *O Apanhador de Desperdícios*. Quantas brincadeiras de faz de conta cabem em um quintal? Sem falar, claro, na rua! Quintal infinito, espaço fronteiro e campo de encontros. A rua é o quintal de todas as crianças, onde os sonhos são sonhados coletivamente.

¹ EVARISTO, Conceição. O mundo é vasto. A textualização do mundo, também. **Escrevendo o Futuro**. 2019. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/o-mundo-e-vasto-a-textualizacao-do-mundo-tambem/>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

² Poema “O Apanhador de Desperdícios”. In: **Meu quintal é maior do que o mundo** [recurso eletrônico] / Manoel de Barros; 1. ed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Cada um desses lugares guarda inúmeras histórias que se mantêm vivas na memória da sua comunidade, sendo atualizadas a cada vez que são contadas a alguém. Nas palavras de Lobo, “A dimensão dialógica entre voz, tempo, espaço e corpo evoca as memórias mais remotas nas quais as sensações armazenadas se pluralizam e se ampliam, adquirindo novos contornos em função da percepção que cada evento estabelece” (2015, p. 195).

A memória é um festejo de eternidade, uma vez que é através do lembrar que a vida se prolonga para além da sua materialidade efêmera. Nesse sentido, a narrativa oral se apresenta como uma performance popular que mantém viva a memória: “Tradicionalmente passadas de geração para geração, as histórias orais, à medida que são contadas, não caem no esquecimento, ganham novos sentidos no processo de interação entre quem conta e quem ouve” (Durães, 2018, p. 27). A narrativa oral não pede por rubricas ou notas de rodapé, já que ela é, por si só, repleta de intenções, ritmos e emoções que já vêm assim, tudo junto, na arte do narrar e na arte do escutar.

Ao longo desta pesquisa me proponho a acessar memórias e histórias, minhas e de outros, reconhecendo que as lacunas, buracos históricos que a memória não dá conta de preencher, são recheadas de ficção, potência de inventividade³. Sendo assim, coloco-me em campo para ser escuta, encontro, voz e imaginação. É com esse impulso de desejos iniciais que entro em cena, com meu corpo vivo e presente, pés descalços e olhos bem abertos.

Estou pronta para começar.

(...)

O começo é sempre incerto, confuso. Assim como toda e qualquer história.

Pode-se até saber para onde ir, ou melhor, para onde se pretende ir, mas não há qualquer certeza de que lugares irá alcançar – ou não alcançar – e tudo bem. Mesmo porque esse é um tipo de história que é escrita no caminho, lado a lado com os acontecimentos, sejam eles previsíveis ou não.

Antes de mais nada, apresento-me: meu nome é Rafaela. Sou filha, neta, irmã e tia. Nascida e criada em cidades do interior do Paraná, onde pude crescer brincando na rua. Já morei em sete cidades e treze casas diferentes. Não sigo nenhuma religião, mas cresci em família católica. Gosto de cozinhar, de cuidar das pessoas e de passar horas na mesa de um bar tendo

³Leituras Brasileiras. Conceição Evaristo. Escrivivências. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

boas conversas. Sou sapatão. Caminho de mãos dadas com outra mulher. São elas que desejo, beijo e toco com as pontas dos dedos. São elas que tocam o meu corpo também. Sou fascinada pelo mar, sobretudo pelo modo como ele se parece deleitoso e traiçoeiro na mesma medida. Tenho medo de tempestades e do escuro. Não gosto do frio. Temo em ser esquecida e esquecer. Sou gente de teatro e brinco de fazer arte de outras maneiras, desenhando, dançando, costurando, e por aí vai...

Essa breve apresentação marca o lugar pelo qual esta pesquisa é desenvolvida, já que é a partir daqui que leio o mundo: meu corpo, minha história, meu ponto zero (Foucault, 2013). Volto-me a mim mesma, pois nesse movimento reconheço meu corpo como morada, lugar onde tudo acontece e onde todos os outros lugares se conectam. “O corpo é a própria casa. Um lugar de encontros, de esconderijos, de intimidades e de projeções de singularidades” (Costa, 2014, p. 130). Em um corpo-casa somos gerados e nutridos até estarmos prontos para habitar o nosso próprio corpo-casa, corpo esse que ocupa outros lugares no mundo e é também ocupado por eles “como um lugar no mundo e como o próprio mundo” (*Ibid.*).

Esta pesquisa, ainda que sempre articulada à esfera coletiva, parte de muitas vivências e inquietações particulares. Por exemplo, passei a refletir sobre a relação entre o indivíduo e o lugar quando me dei conta de que toda a minha vida foi um deslocar constante e não identifiquei, dentre os caminhos percorridos, um lugar para chamar de meu. A partir dessas relações é que estabeleço um caminho de investigação que pretende contribuir com as discussões sobre a memória do lugar no teatro de grupo latino-americano, oferecendo uma perspectiva localizada. “Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal” (Ribeiro, 2019, p. 40).

Na relação com o lugar a partir do deslocamento, esta pesquisa é fortemente inspirada pela obra *Pertencimento: uma cultura do lugar*, de bell hooks⁴. Interessa-me o modo como a professora, teórica feminista e ativista antirracista estadunidense, afasta-se do seu estado natal para, por fim, ter a certeza de que aquele sempre foi o seu lugar. A autora adotou o deslocamento como possibilidade de investigar a sua relação com os lugares e o modo como eles implicaram na sua própria formação social e subjetiva. A distância foi desafiadora, como a mesma relata,

⁴ bell hooks é empregado assim mesmo, em letra minúscula, devido a uma postura própria da autora. Trata-se de um pseudônimo que a mesma criou em homenagem à sua avó, além disso a apresentação da escrita em letra minúscula veicula um posicionamento político que visa romper com as convenções linguísticas e acadêmicas. O objetivo de bell hooks era dar enfoque ao seu trabalho e não à sua pessoa.

mas foi perante tal experiência que ela pôde traçar uma reconexão com sua ancestralidade, memórias e valores vinculados à comunidade em que ela cresceu e escolheu adotar como lar:

Eu morava em Nova York, sem sensação alguma de pertencimento, quando comecei a busca interior por um lugar. Mais de trinta anos tinham se passado desde a minha partida do Kentucky. Por isso, minha busca interior não começou com meu estado natal. Essa procura me levou a uma escavação arqueológica, na qual vasculhei as profundezas do meu ser para descobrir quando e onde eu havia experimentado essa sensação de pertencimento, quando e onde eu havia me sentido em casa no universo. Essa procura me levou de volta ao Kentucky (hooks, 2022, p. 114).

O deslocamento se apresenta, a partir da narrativa de bell hooks, como um percurso interior pelo qual ela acessou sensações que antes estavam encobertas pelas suas incertezas. Por outro lado, em uma perspectiva histórica e social, é possível discutir o modo como o deslocamento se apresenta como um aspecto que marca a história de muitas sociedades e povos, forjando, por exemplo, a própria identidade brasileira, sobretudo com as diásporas. É nessa relação que a presente pesquisa se constrói, articulando histórias particulares (minhas ou não) às dinâmicas da esfera social, em um exercício que se faz na fronteira entre a experiência individual e coletiva.

Traçando este formato de escrita, apresento primeiramente o percurso que antecede à elaboração do projeto que me permitiu ingressar no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-UFU), para que se possa compreender de que modo os assuntos em foco são aproximados no diálogo proposto nesta dissertação.

Tudo começou no ano de 2014, quando tive a primeira experiência de morar sozinha após ingressar no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Nessa cidade, onde vivi por alguns anos, estabeleci uma nova relação com o lugar diferente de todas as outras que já havia tido, isso porque eu estava embarcando em uma experiência autônoma e singular do habitar. Passamos a habitar nosso próprio corpo ao nascer, configurando a primeira experiência de ruptura, quando deixamos de ser parte do corpo materno e nos tornamos um corpo independente. Morar sozinha é outra ruptura, pois é quando deixamos a segurança e o amparo do lar familiar para construir a nossa própria morada. Morar sozinha tão jovem (aos dezessete) me levou a estabelecer uma relação outra com os lugares.

A inserção em comunidades foi o caminho que contribuiu para que eu me sentisse pertencente a um contexto e lugar desconhecidos. Sobre isso, destaco a minha inserção no círculo teatral da cidade que me ensinou muito sobre o que é ser gente de teatro e sobre a importância de estar aberta ao encontro com o outro; e a minha relação de identificação com a comunidade lésbica que se deu em um processo individual, de reconhecimento/acolhimento da

minha própria sexualidade, e coletivo, a partir do apoio que recebi de outras pessoas LGBTQIAPN+⁵. Ambas as experiências configuraram para mim um outro modo de compreender a noção de comunidade.

Este relato comporta modos distintos de formação de comunidades, sendo um relativo à identidade do sujeito e aos vínculos estabelecidos entre subjetividades; e outro relativo ao encontro proporcionado pela presença em um determinado lugar, seja um território espacial, como uma cidade, bairro etc., ou um território social, como um grupo de estudos, trabalho ou outra ação coletiva.

Diante destas experiências, a relação com o lugar e a vida em comunidade se tornaram assuntos de grande interesse para mim. Mas eu ainda não identificava aproximações tangíveis entre essas temáticas e o teatro. Foi então que tive conhecimento, ainda no contexto da graduação, de algumas possibilidades criativas que propunham incorporar a memória à cena teatral, sendo uma delas a **autoficção**. ‘Palavra curiosa’, lembro-me de pensar, que se forma da junção de dois universos que até então pareciam opostos para mim: autobiografia e ficção.

Anos depois, ancorada em um projeto da disciplina de Direção Teatral ministrada pelo professor Mateus Moscheta, arrisquei em produzir o meu primeiro trabalho autoficcional. Muito inspirada por algumas referências artísticas que tive na época, em destaque o espetáculo *Conversas com meu pai*, de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra, envolvi-me em um processo criativo que percorreu memórias, testemunhos e arquivos pessoais.

Neste trabalho eu não estive em cena, mas fui responsável pela criação, dramaturgia, direção, produção, cenografia e iluminação. O processo resultou em uma cena curta intitulada *As Pedras do meu sapato* (Figura 1), um dos trabalhos dos quais mais me orgulho, porque foi o primeiro em que me vi inteira.

No processo criativo da cena em questão, percorri memórias vinculadas à vivência sapatão, num ato de autodemarcação do meu próprio corpo e, sobretudo, da minha comunidade. As pedras, como passamos a nos referir à cena, mostraram-me que não sou um corpo sozinho, mas uma coletividade. Essa percepção que se deu ao longo do processo criativo também modificou o modo como eu compreendia a autoficção, que até então parecia muito mais individual do que coletiva. A partir dessa mudança de prisma, o meu interesse pela autoficção ampliou, levando-me a seguir investigando as suas possibilidades.

⁵ LGBTQIAPN+ é uma sigla atualizada que abrange pessoas que Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pansexuais, Não-binárias e outras possibilidades de identidades e/ou sexualidades.

Figura 1 – Cena de *As Pedras do meu sapato* (2017)



Fonte: Giovanna Zirolto

Na presente pesquisa, proponho a autoficção como elo entre o teatro e a relação com o lugar, compreendendo a mesma como um exercício de reelaboração da memória e da experiência. Ademais, tendo como recorte geográfico a América Latina, argumento por uma autoficção coletiva, a fim de discutir os processos criativos que tenham a memória coletiva como eixo orientador.

Sendo assim, esta dissertação se volta a discutir de que forma o exercício da autoficção coletiva adotado no teatro latino-americano promove a reelaboração do lugar contribuindo para uma sensação de pertencimento. Para tanto, os objetivos foram a) Analisar a presença da memória do lugar no teatro de grupo latino-americano; b) Investigar a viabilidade de uma autoficção coletiva na América Latina; c) Argumentar pelo teatro como caminho possível para viabilizar uma sensação de pertencimento. Este estudo pretende contribuir com as discussões acerca da cena teatral contemporânea na América Latina, promovendo o mapeamento de alguns trabalhos que se debruçam a investigar a memória do lugar na cena para observar os caminhos pelos quais essa relação se constrói.

Para percorrer esse trajeto, adoto como metodologia duas perspectivas: a cartografia e a pesquisa-narrativa. A noção de cartografia nasce na geografia e configura o estudo e desenvolvimento de mapas. Nas pesquisas e em processos criativos contemporâneos, a cartografia é tida como metodologia, oferecendo caminhos poéticos de ação. Assim, ela ainda

segue trabalhando com territórios, sejam eles subjetivos, espaciais, afetivos, criativos, históricos, sociais, ou outros (Costa, 2014).

A partir da relação com os mapas, a pesquisa se vale da produção de textualidades outras, adotando a visualidade como discurso por meio da prática do desenho. Essa dinâmica está nomeada como **ensaio visual**, configurando espaços onde o desenho atua como propositor de ideias, traçando leituras a partir do exercício lúdico, criativo e reflexivo que uma obra visual pode oferecer. A imagem investigada nos ensaios visuais é o contorno do mapa da América Latina, limite territorial que determina muito da subjetividade de quem é oriundo desse lugar. Não tenho como objetivo com essa dinâmica de decifrar e explicar os territórios que são discutidos aqui, e sim de refletir as relações que eles propõem com e entre as pessoas que os habitam: “Ao invés de perguntar pela essência das coisas, o cartógrafo pergunta pelo seu encontro com as coisas durante sua pesquisa” (Costa, 2014, p. 70).

A pesquisa-narrativa, de modo cooperativo com a cartografia, projeta-se ao modo de elaboração textual. A noção de narrativa remete a ação do contar, narrar ou relatar uma história e se articula ao desejo de que este texto seja como uma história narrada, ou melhor, como um compilado de histórias que se encontram e que tenho o privilégio de contar.

Na pesquisa-narrativa,

O pesquisador não é isento da dinâmica que compõe o processo narrativo. É uma via de mão dupla, da mesma forma que interpreta o narrador, este também faz seus ajustes a partir do que observa de seu interlocutor. Assim sendo, não há neutralidade no pesquisador, ele precisa observar a si mesmo também para conseguir analisar a construção narrativa do outro (De Souza Santos, 2020, p. 40).

Como ação primeira, a fim de apurar que tudo o que aqui escrevo é atravessado pela minha relação e percepção de mundo, opto por escrever este texto em primeira pessoa. Este é o primeiro texto que escrevo em primeira pessoa, o primeiro em que faço uma série de outras coisas também, o que para mim traz uma sensação de ensaio.

Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose (Larrosa, 2004, p. 32).

Perceber a pesquisa como ensaio faz do texto um espaço de constante reflexão, em uma escrita que acontece no tempo da experiência, respondendo ao pensamento emergente e sendo ela mesma pensante. “O ensaio não se situa fora do tempo, mas no tempo e, além disso, num tempo consciente de sua fugacidade, de sua caducidade, de sua finitude, de sua contingência” (*Ibid.*, p. 33). Esse modo de perceber a escrita convoca a experiência ao processo,

a fim de que a pesquisadora se mantenha receptiva aos acontecimentos que possam atravessá-la. O mesmo se dá com o ensaio visual, que não tem como finalidade produzir obras visuais inspiradas nos assuntos em debate, mas ser ele mesmo um espaço de experimentação e produção de pensamentos. Sendo assim, assumo esta pesquisa como um lugar de ensaio suscetível ao erro, em metamorfose, um texto que me permita testar as tantas possibilidades da pesquisa em Artes Cênicas.

Dessa forma, a dissertação apresenta a seguinte estrutura:

O capítulo 1, “Memórias Inventadas”, investiga a memória, buscando aquelas vinculadas tanto à subjetividade/individualidade quanto à coletividade/comunidade, considerando sobretudo a memória do lugar. Mais adiante, a reflexão se volta à fricção entre o lembrar e o ficcionar no exercício da memória, em uma dinâmica que desobedece o tempo ocidental e confunde passado, presente e futuro. Essa discussão se encaminha às práticas teatrais latino-americanas que têm a memória do lugar como potência criativa e investigativa. Por fim, o capítulo se volta à autoficção, entendendo essa como uma palavra germinante⁶, já que a mesma vem ganhando reedições que a conduzem a diferentes espaços de investigação.

O capítulo 2, “Corporalidades: modos e espaços de encontro”, aproxima uma reflexão acerca das noções de grupalidade com ênfase no teatro de grupo. O capítulo se inicia com uma discussão sobre as três noções de corporalidades aqui propostas, são elas: corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade. Considerando que investigo a relação com o lugar a partir da experiência do deslocamento, o capítulo também se vale da arte do cruzo para entender o encontro enquanto estação potencializadora de toda trajetória: “O *cruzo* é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações” (Rufino, 2019, p. 86). Em seguida, é apresentada uma discussão sobre corpo, teatro e cidade, evidenciando a rua como lugar de ocupação e imaginação coletiva. Ao final, essa reflexão se manifesta *Por uma autoficção coletiva*, com o objetivo de desmistificar a autoficção e posicioná-la no contexto Brasil/América Latina. Compreendendo o lugar enquanto fator determinante da ação, o texto argumenta que a autoficção latino-americana pode encontrar o seu apogeu na prática em comunidade.

O capítulo 3, “Narrando histórias que se parecem mais com a gente”, narra, emaranhado a todo o percurso que antecede esse momento, as felicidades de estar aberta à experiência. O pré-projeto de mestrado não apresentava como objetivo estabelecer uma

⁶ Antonio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo, apresenta a noção de palavras germinantes para se tratar das palavras vivas que propõem movimento. Para ele, quando uma palavra é reeditada e ganha corpo em diversas esferas, isso significa que ela é uma palavra germinante, que é passível de ser fertilizada e germinada.

aproximação com algum grupo de teatro em particular, mas ao me colocar em movimento e seguir atenta às encruzilhadas, tive o privilégio de conhecer o coletivo Estopô Balaio. Trata-se de um grupo de teatro residente no bairro Jardim Romano da cidade de São Paulo que se formou há mais de dez anos a partir da prática compartilhada entre seus integrantes: a experiência de ser migrante. Lembrar, imaginar, reelaborar e encontrar são verbos que configuram o fazer desse grupo que tem a memória do lugar como cerne da criação. O Estopô Balaio propõe outros modos de narrar as memórias e histórias dos lugares possibilitando a irrupção de vozes e narrativas silenciadas.

Essa é a estrutura que possibilita organizar as diversas reflexões elaboradas ao longo deste estudo, conduzindo para um final que mais se parece com o começo, já que perante o processo o que acontece é a dilatação dos sentidos, a abertura de novos caminhos e o germinar das sementes que foram lançadas. Ecoo assim, quase como um mantra, que **o passado vem à frente e o futuro, desconhecido, vem atrás**⁷.

⁷ Adaptação da frase de Anna Zêpa presente na Revista Estopô Balaio: “Colocar o passado à nossa frente feito algo que conseguimos ver concretamente porque já aconteceu. O futuro vem atrás, desconhecido”. Segundo a artista, este fragmento foi ouvido “num documentário feito a partir da vida de e com os cineastas Orlando Senna e Conceição Senna. Quando eles falaram de processo de criação, eles trouxeram essa perspectiva (Ñawpa Washa) do povo Aymarâ, originário da região andina da América do Sul”.

1. MEMÓRIAS INVENTADAS

“Tudo o que não invento é falso”
(Barros, 2008)

A memória tem sido tema de grande interesse entre pesquisadores nos últimos anos. Nas pesquisas teatrais, esse interesse é notável. Muitos estudos, teóricos e práticos, têm se voltado à entusiasmada qualidade do lembrar. Esse movimento, que já configura uma tendência da contemporaneidade nas Ciências Humanas e nos processos criativos em Artes, é muito intrigante no que sugere em relação aos desejos que estão enredados nele. É sobre tais relações que este capítulo irá se atentar, abrindo as discussões a partir de dois aspectos que considero serem algumas das razões que alimentam essas pesquisas: a busca por pertencimento e o medo do esquecimento.

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança (hooks, 2022, p. 26).

No fragmento que se apresenta, bell hooks descreve a memória enquanto lugar de existência, já que, grosso modo, ela é capaz de guardar todos os acontecimentos de uma vida. Não se trata de entender a memória enquanto um reservatório com inúmeros episódios ocorridos em um determinado período de tempo, parecido com aquela velha caixa que guardamos na última gaveta da cômoda com algumas fotos, bilhetes e objetos antigos. Nesse último cenário, a memória é tida como algo antigo, que se constitui do passado, somente. Ecléa Bosi (2004), psicóloga, escritora e professora brasileira, defende que o modo como somos ensinados sobre a história desde o período escolar nos acostumou com a ideia de que só é história aquilo que aconteceu em um passado distante, marcado por episódios eminentes, como se os pequenos acontecimentos do cotidiano não fossem tão importante quanto os grandes eventos para a compreensão da sociedade.

Acredito que o que se dê com a memória seja muito semelhante, mesmo porque associamos com naturalidade estes dois assuntos, história e memória. Afinal, qual é o tempo da memória?

Temos, enquanto sociedade ocidental, uma inclinação à percepção linear de tempo. Somos ensinados a compreender as coisas neste curso: passado, presente e futuro. Nêgo Bispo⁸ (2015), pensador quilombola piauiense, compartilha do pensamento circular, pensamento esse que faz parte da cosmologia quilombola. Segundo o pensador, a sociedade euro-cristã tem o calendário como norteador do tempo, já os povos politeístas, como os indígenas e quilombolas, têm como referência uma ordem cíclica, ou seja, um entendimento de que o tempo não tem fim, já que como qualquer ciclo se constitui de começo, meio e fim, sempre em estado de renovação. Com algumas aproximações, Leda Maria Martins, importante poeta e dramaturga brasileira, em sua obra *Performance do tempo espiralar*, pauta-se nos saberes africanos para interpretar o movimento do tempo como um fluxo espiralar:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção, experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneamente das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2023, p. 23).

Tempo e memória se refletem não em função da celebração do passado apenas, mas no ato perspicaz da vida que se apresenta. A relação que a sociedade ocidental estabelece com o tempo se expressa em uma ordem sucessiva, marcada pela fragmentação e progressão dos acontecimentos. A partir dessa perspectiva, cada novo acontecimento representa a morte do anterior, em uma sequência de substituição de fatos que estão sempre em estado iminente de morte, ou seja, o tempo de um momento perdura até a substituição inevitável do mesmo por um outro, inédito.

Ao dialogar com perspectivas plurais acerca da percepção de tempo, perspectivas que aqui serão tratadas como **temporalidades desobedientes**, rompemos com os ciclos progressivos de passado, presente e futuro e nos colocamos em relação com uma temporalidade espiralar, descontínua, que não enrijece o passado, mas o potencializa como força de conexão com o universo, o outro e o ancestral. Nas temporalidades desobedientes, o passado vai à frente e ao lado, o passado é presente e futuro. “A pessoa é materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um *em ser* e um sistema no qual incide a ontologia ancestral” (Martins, 2023, p. 63, grifo da autora).

⁸ Antonio Bispo dos Santos (1959-2023), conhecido como Nego Bispo, nasceu no Vale do Rio Berlingas, Piauí e foi líder quilombola, filósofo, professor e escritor. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, encaramos a triste notícia do seu falecimento. Fazemos destes espaços de reflexão um lugar para celebrar a vida e a memória deste grande mestre. Em suas palavras: “Estarei vivo, mesmo enterrado”.

Memória e tempo são indissociáveis e o modo como compreendemos uma interfere na compreensão do outro, por esse motivo essa discussão nos apoia a tecer a memória como algo vivo, palpável, que se constitui no aqui e agora, afeta e é afetada.

Nas palavras de Daniel Munduruku, “A memória é, ao mesmo tempo, passado e presente, que se encontram para atualizar os repertórios e possibilitar novos sentidos, perpetuados em novos rituais, que, por sua vez, abrigarão elementos novos num circular movimento repetido à exaustão ao longo da história” (2018, p. 81). O movimento orgânico da memória provoca uma atualização de sentidos, sobretudo quando a mesma é preservada em conhecimentos incorporados, o que Diana Taylor chama de repertório, que seriam “performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (2013, p. 49). A memória inscrita em repertório tende a se atualizar, agregando novos elementos e informações, já que “as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido” (Taylor, 2013, p. 50).

Diante disso, volto à noção de memória enquanto existência. A fala de bell hooks apresentada no início deste texto aponta que “traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos”. Com essa afirmativa, compreendo que a memória é composta de acontecimentos, sentimentos e percepções de uma vida (ou várias), mas ela é especialmente categórica nas escolhas e caminhos que ainda não foram traçados.

“Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (Bergson, 1999, p. 30). Ao passo que o corpo, no exercício da memória, estabelece uma relação entre presente e passado, entre o conhecido e o desconhecido, há uma transformação do sujeito que intervém diretamente nos acontecimentos futuros de sua vida (Bosi, 2004). Nessa dinâmica, o indivíduo é capaz de visitar a si mesmo, conhecendo novas e velhas camadas de subjetividade, o que o torna mais consciente e experiente e enriquece a sua própria existência.

A memória se mostra, portanto, como um aspecto essencial para que haja alguma sensação de pertencimento, uma vez que ela oferece insumos para a formação de identidade e subjetividade do sujeito. Além disso, a memória é um exercício que opera no fluxo das temporalidades desobedientes, confundindo passado, presente e futuro, o que contribui para que as pessoas possam se apropriar cada vez mais da sua própria história, raízes e subjetividade, tornando-se mais consciente de si e, conseqüentemente, do outro.

O segundo aspecto que percebo ser um marcador nas pesquisas contemporâneas sobre a memória é o medo do esquecimento. Ainda no fragmento de bell hooks apresentado há pouco, lemos que “as memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança”. Ora, se a memória é a potência capaz de desafiar até mesmo a morte ao oferecer longevidade a partir dos rituais de lembrança, é seu oposto – o esquecimento – que apresenta o risco do fim, sem reticências. “Ouvir a mesma história faz com que nunca nos esqueçamos dela” (hooks, 2022, p. 23), no sentido contrário, deixar de contar uma história faz com que ela seja esquecida para sempre, já que as memórias

[...] se não repetidas (se não revividas), desaparecem por falta de uso. A falta de uso causa atrofia das sinapses (Eccles, 1957), e isso explica desde há pelo menos cinquenta anos por que as memórias nunca lembradas, assim como os movimentos não mais feitos ou os pensamentos nunca mais revisitados, desaparecem (Izquierdo; Bevilaqua; Cammarota, 2006, p. 294).

Em relação ao esquecimento também está o medo da morte, algo que marca presença no inconsciente coletivo da humanidade. Segundo Walter Benjamin (1987), esse cenário é definido em meados do século XIX, em consequência aos efeitos colaterais produzidos pela burguesia da época. O autor ainda complementa que antes disso a morte era apenas um episódio na vida dos indivíduos e que depois ela passou a perder a sua “força de evocação”. A relação que estabelecemos atualmente com a morte nos impede de atuar como transmissores de uma memória viva, já que “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (Benjamin, 1987, p. 207). A morte é uma transmutação da existência humana, quando a pessoa deixa o mundo material e passa a habitar o mundo imaterial: o imaginário, sobretudo, por meio da lembrança.

O medo da morte também tem alguma origem na percepção ocidental do tempo, já que ao acreditar em um passado fossilizado, os mortos são cada vez mais distanciados do tempo presente e de todos aqueles que seguem vivos. Na concepção de tempo espiralar, “a ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2023, p. 63). O tempo dos mortos permanece conectado ao tempo dos vivos e nele incide saberes, força e energia. Assim, os rituais de memória potencializam os cruzos temporais e possibilitam o exercício das temporalidades desobedientes mesmo em sociedades de tempos fragmentados.

Eu também tenho medo da morte. Quase não falo sobre isso e sinto que há uma resistência em trazer esse tema de forma natural às rodas de conversa. Há uma hesitação em abordar tal assunto, pois coletivamente alimentamos o medo da morte, do fim e do

esquecimento. Fui criada em uma comunidade cristã e a morte sempre me foi apresentada como uma ruptura, uma desconexão com a vida terrestre para a vida desencarnada, a vida eterna. Os velórios são rituais de despedida, onde coletivamente oramos para que o espírito encontre o caminho dos céus, e permaneça ao lado de Deus. Algumas datas, como aniversários ou outros períodos festivos, potencializam a lembrança e atuam como um ritual de celebração da memória dos mortos. Em dias comuns, seguimos na esperança de superar a dor da perda, apegados à crença popular de que “o tempo cura tudo”. O tempo, nesse sentido, adota a responsabilidade de apagamento: apagamento da dor, da lembrança latente, da saudade que não se esvai.

Em outras sociedades e religiões, como as ameríndias e de matrizes africanas, a morte simboliza não somente a partida, mas a permanência. Alguns ritos, como o *Día de los muertos* celebrado no México, têm a morte como motivo de festa, um festejo que tem sua origem nas práticas rituais. No caso deste, as pessoas vão aos cemitérios para homenagear a memória daqueles que deixaram o mundo terrestre. A crença que sustenta esse costume é a de que no dia 2 de novembro, as almas dos que já morreram visitam os familiares e amigos vivos. Nessa celebração, o tempo é tido como um fluxo espiralar que fortalece a conexão entre o presente e o ancestral, o mundo espiritual e terrestre, atualizando as energias e sabedorias das pessoas e do mundo.

Em junho de 2023 tive a felicidade de conhecer a cidade de Belém (PA) no Norte brasileiro. Participando de um significativo evento no campo das Artes Cênicas e privilegiando espaços de tempo para aprender sobre a cidade e a cultura local, pude ser testemunha de saberes e experiências com as quais eu não tinha familiaridade. Uma delas foi o banho de cheiro, tradição presente no imaginário coletivo da cidade. Recebi o banho de cheiro de uma mulher amorosa que, durante a ação ritual, contou-me que eu era acompanhada de uma alma velha e sábia que me orientava. Essa fala me emocionou e desde então tenho buscado celebrar mais a minha ancestralidade e as forças que dela posso desfrutar. Romper com o medo dos mortos é também um caminho de superação da morte enquanto tabu e, conseqüentemente, da superação do medo do esquecimento que, talvez, no final das contas, em nada tenha a ver com a morte.

Ainda sobre o esquecimento, há de se considerar que existe um processo cultural que intervém na relação estabelecida com a memória. Na sociedade ocidental e em perspectiva eurocêntrica, a mesma está muito atrelada ao registro documental, o que Diana Taylor chama de arquivo. Trata-se de materiais que registram os acontecimentos na tentativa de torná-los mais duradouros, como textos, fotos, vídeos e outros: “Na medida em que se constitui de materiais que parecem durar, o arquivo excede o que acontece ao vivo” (Taylor, 2013, p. 49).

Na sociedade contemporânea, a produção de fotos, vídeos, *check-ins* e outros registros tornou-se quase que uma obrigação, em ações que se parecem com uma espécie de validação da experiência vivida. Munduruku nomeia como “sem-memória, gente das cidades que precisa guardar nos livros seu medo do esquecimento” (2018, p. 82). Mas isso não se refere apenas à sociedade atual. De fato, podemos notar que a necessidade pelo registro escrito/documental se apresenta ao longo de toda a história da sociedade brasileira após a invasão colonial, e esse cenário não é muito diferente das outras sociedades colonizadas, como é o caso dos países vizinhos latino-americanos.

Leda Martins argumenta que o tempo, desde a palavra, no pensamento ocidental, é uma aporia: “Na filosofia ocidental, é mantido que o tempo, no âmbito da linguagem, se exprime pela palavra, assim como é pela palavra, principalmente a escrita, que se postulam suas aporias. O tempo seria assim capturado pela palavra, em sua expressão discursiva” (2023, p. 28). A escrita se revela como uma captura do tempo ao lado de tantas outras formas de inscrição, como a oralidade e o próprio corpo, seja por meio de ritos, performances ou outros modos de inscrição. Desse modo, o que Martins apresenta é a necessidade do reconhecimento de outras formas de inscrição do tempo, formas essas que não se comprometam com a sistematização ocidental do mesmo.

A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais – canções, orações, discursos –, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas ‘ao vivo’ no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso. É apenas porque a cultura ocidental está casada com a palavra, escrita ou falada, que a língua reivindica tal poder epistêmico e explanatório (Taylor, 2013, p. 55).

Nos paradigmas eurocêntricos há uma supervalorização da palavra escrita em comparação a outras sociedades que têm forte influência da oralidade e de outros modos de preservação e celebração da memória. Esse argumento não busca estabelecer uma oposição entre a escrita e a oralidade, mesmo porque, assim como Daniel Munduruku (2018) apresenta, ambos os movimentos são complementares e se tratam de estratégias distintas de manutenção da memória. Contudo, o que fica em evidência é o poder epistêmico atribuído à palavra, sobretudo à escrita, quando transformada em registro documental – arquivo. Isso se dá como

consequência à colonização epistêmica que promoveu a exclusão de outros modos de inscrição de saberes:

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimento da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento (Martins, 2023, p. 32).

As comunidades indígenas têm explorado a escrita como uma técnica que pode atuar em favor das memórias e histórias ameríndias. Contudo, na direção contrária, pouco tem sido reconhecido o valor da oralidade em espaços em que o que predomina é o pensamento europeu. No que tange o medo do esquecimento, as comunidades buscam por modos de inscrição da memória, adotando métodos de registro que viabilizem a durabilidade da lembrança e a celebração das temporalidades vividas. Acontece que sob uma ótica colonial, a escrita se tornou o único modo de inscrição tido como válido, de modo que outras formas de celebração da memória, sobretudo aquelas em repertório, tornaram-se suprimidas, sendo fragilizadas perante um sistema que postula o conhecimento a partir de um único prisma.

Esse movimento dialoga com o desejo de estabelecer uma verdade universal, que seja incontestável e legítima. No sentido contrário, os modos de inscrição alternativos à escrita desobedecem a lógica da verdade universal, pois não corroboram com a disputa epistêmica. “A memória oral, longe da unilateralidade para a qual tendem certas instituições, faz intervir pontos de vista contraditórios, pelo menos distintos entre eles, e aí se encontra a sua maior riqueza” (Bosi, 2004, p. 15). Bosi, mais adiante, afirma que as histórias ancoradas apenas em arquivos não dão conta das paixões individuais que habitam os acontecimentos. A oralidade se revela, então, enquanto lembrança viva e pulsante que coloca a história em movimento por meio de narrativas que são penetradas e penetram nos espaços de recordação.

Walter Benjamin, em *Magia e Técnica, Arte e Política* (1987), insiste na importância do dom da escuta, já que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (1987, p. 205). O ouvinte, que é também testemunha do acontecimento a partir da escuta do relato, apodera-se da história, permitindo que seu corpo seja afetado por ela, e se torna, assim, um transmissor da memória que lhe foi confiada. A oralidade carece, portanto, de uma experiência sensorial, para que possa reverberar no corpo do ouvinte e ser também afetada pela individualidade de cada um que movimenta as histórias a partir da narrativa. “A narrativa oral possibilita ao narrador experimentar um

processo de criação e liberdade, dando vazão ao seu potencial inventivo. Alguns bem mais que outros” (Durães, 2018, p. 29). Essa é uma das qualidades que a meu ver faz com que a oralidade seja o elixir da imortalidade da memória.

Leda Martins conta que a “África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquias dos modos de inscrição” (2023, p. 33). Além da oralidade, há ainda outros modos de inscrição da memória, como as performances sociais, os ritos, as performances corporais e artísticas. Nesta pesquisa verso sobre o teatro enquanto lugar de inscrição da memória, considerando com maior ênfase as práticas coletivas e em diálogo com a comunidade. Sendo assim, torna-se crucial romper com a lógica de uma escrita que, para se edificar, alimenta-se da depreciação de outros saberes.

“A esse texto que promove o naufrágio do outro, tornado signo de indizibilidade e invisibilidade, e que promove a afasia das dicções da alteridade, podemos, quiçá, nomear como texto-medusa” (Martins, 2023, p. 193). Medusa é uma Górgona da mitologia grega, com serpentes no lugar de cabelos, conhecida por petrificar todos aqueles que olham diretamente para ela. Na leitura de Martins, Medusa representa a negação máxima do outro, porque renuncia qualquer possibilidade de interação. Um texto-medusa segue o mesmo princípio. Ele se encerra em si mesmo e não estabelece conexão com a pluralidade de saberes que são produzidos no mundo. Esse modo de escrita vem sendo confrontado no meio acadêmico, onde tal pensamento ainda reverbera, por diversos pesquisadores que defendem a pluralidade epistêmica.

Nesse confronto, para enfrentar Medusa, a autora sugere a evocação de Dionísio:

Sendo ele mesmo um outro, estrangeiro, exilado, Dioniso nos revela nossa desconcertante estranheza, íntima e exterior. Ele próprio se introduz na escritura do mito como a rasura semiótica da diferença, a litura que interfere na mesmidade da palavra, nela imprimindo e evocando o excêntrico e necessário hálito da alteridade (Martins, 2023, p. 195).

Dionísio é o deus grego das festas, do vinho e do teatro. Ele representa a celebração do encontro entre alteridades, o festejo de estar junto na grupalidade que bebe, ri, dança e encena. As celebrações ao deus Dionísio foram marcadas por ritos, festejos com bebidas em abundância e orgias. Sem tabus ou diferenças em foco, as festas dionisíacas aguçavam o prazer de estar com o outro e exercitavam a conexão e metamorfose entre os corpos em celebração. Um texto-dionisíaco é um texto repleto de teatralidade, onde as experiências, memórias e anseios futuros coexistem em uma mesma inscrição. Se há algo que pode enfrentar os textos-medusa são os textos-dionisíacos. Enfrentando as medusas, burlamos os processos de apagamento e esquecimento que o sistema colonial impõe, potencializando a pluralidade de saberes produzidos e praticados no mundo.

Estamos cercados pelas armadilhas e amarras coloniais, mas tendo esta pesquisa como espaço de ensaio, espero poder fazer desse, ao menos, um percurso-dionisíaco.

Evoé!

1.1 Memória individual e memória coletiva

A brincadeira possibilita experimentar a criação de um sujeito coletivo e atualizar a memória dos antepassados. Corporifica a replicação de traços que extrapolam o tempo de vida e a dimensão dos indivíduos. Trata-se, o tempo todo, de informações se replicando. Informações organizadas por uma memória coletiva. E o que possibilita o reconhecimento de novas categorias conceituais, reafirmando ou não as já existentes, é, portanto, a percepção das relações por meio de experiências que se multiplicam nos corpos, ecoando, reverberando e amplificando o sinal de um traço. Este ‘salto’ só é possível no dançar coletivo (Domenici, 2009, p. 8).

As brincadeiras, aqui entendidas como estado de jogo que se dá coletivamente, configuram uma ação que precede do encontro e que acessa o imaginário coletivo de um grupo. Veja bem, a brincadeira começa desde a escolha do jogo. Da memória são identificados e compartilhados nomes de brincadeiras sugestivas para aquele momento. “Eu conheço essa, mas por outro nome” são expressões muito comuns no momento da escolha. Após concluída essa etapa, o grupo tende a repassar as regras, de modo que se a configuração de pessoas envolvidas no jogo for habitual, será comum que todos as conheçam, enquanto que, no caso de a configuração de grupo ser inédita, é possível que novas contradições venham à tona, como: “eu jogo diferente” ou “do jeito que aprendi, não é assim que se joga”. Essas situações hipotéticas, porém familiares, apontam alguns aspectos sobre a brincadeira.

O primeiro, tal como apresenta Domenici, é a capacidade de “atualizar a memória”. Cada pessoa envolvida no jogo traz consigo a memória da brincadeira a partir dos modos pelos quais ela aprendeu a brincar, possivelmente ensinada por grupos que compõe, ou compôs, em algum momento da sua vida. A negociação das regras entre o grupo faz com que o sujeito se recorde dos detalhes da brincadeira que já conhece e atualize o que sabe, abrindo espaço para novas formas de brincar. Isso nos leva à memória coletiva, já que todo o processo de articulação, escolha, organização e negociação da brincadeira tem como base a memória acessada coletivamente pelas pessoas que compõem o grupo e que desejam brincar.

Se antes falamos das camadas subjetivas da memória, que particularizam um saber a partir dos procedimentos pelos quais ele foi apreendido, agora tratamos de um campo comum pelo qual todas essas pessoas reconhecem o mesmo jogo em sua essência. Ainda que haja

diferenciações no modo de relacionar e conduzir o jogo, há um senso comum em torno do objetivo e característica central da brincadeira que, ao ter o seu nome mencionado, ativa as memórias que cada um tem em relação a ela. As brincadeiras, no sentido mais puro e popular da palavra, habitam esse imaginário coletivo que permite que um grupo, ainda que formado por pessoas que nunca antes se encontraram, lembrem-se com muita propriedade do mesmo jogo.

A partir daqui, vamos refletir alguns aspectos da memória individual e coletiva, tendo como foco a memória do lugar, aspecto central da presente pesquisa. Para levar adiante a reflexão em curso, aproximo as teorias de Maurice Halbwachs (1877-1945), sociólogo que dedicou seus estudos ao campo da memória, sobretudo na esfera da coletividade. Em sua obra *A Memória Coletiva* (1990), o autor propõe algumas relações em torno da noção de memória, sendo elas: a memória coletiva e a memória individual; a memória coletiva e a memória histórica; a memória coletiva e o tempo; e a memória coletiva e o espaço.

Halbwachs apresenta como princípio que todas as nossas lembranças são coletivas, ainda que se tratem de acontecimentos que, em tese, não envolvam nenhuma outra pessoa senão nós mesmos. Isso se dá, porque, segundo o autor, nunca estamos realmente sozinhos, já que sempre carregamos conosco uma quantidade de pessoas que configuram os grupos dos quais fazemos parte socialmente. Esses grupos podem representar tanto uma relação estabelecida pelo indivíduo no tempo presente quanto em algum momento do passado, desde que sejam grupos com os quais ele tenha partilhado experiência e pensamentos. Os grupos seriam, assim, fundamentais na relação precisa ou imprecisa que temos com as nossas memórias, já que a permanência grupal possibilita que revivamos os acontecimentos a partir das relações sociais e das experiências vividas em comum. Sendo assim, Halbwachs argumenta que “esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam” (1990, p. 32).

Esse é um fator que muito me intriga, uma vez que, revisitando na memória os lugares que habitei, percebo que me lembro pouco ou quase nada de uma cidade em particular na qual morei cerca de oito anos com a minha família, cidade essa em que vivi boa parte da minha infância. Sempre me pareceu muito curioso e até mesmo angustiante não ter lembrança das casas, escolas, praças, ruas ou outros lugares que frequentei por quase uma década. Também tenho poucas lembranças de pessoas ou situações que vivenciei com grupos para além da minha família durante esse período de tempo. A partir da leitura da obra de Halbwachs pude refletir, então, que dessa cidade não existe nenhuma pessoa com a qual eu ainda tenha contato. Isso se deve, possivelmente, ao fato de que deixamos a cidade quando eu ainda era muito jovem, além de que na época (início dos anos 2000), não havia tantas facilidades para a comunicação à distância como temos hoje em dia. Desse modo, ao ser afastada daquela cidade e dos grupos

sociais dos quais fiz parte, restaram, com o passar do tempo, algumas poucas imagens abstratas e lembranças vinculadas ao seio familiar, apenas.

Claro que outros aspectos marcam os processos de esquecimento e é possível que, mesmo desvinculados do grupo com o qual vivemos certa experiência, possamos guardar ao menos alguma impressão ou imagem. Contudo, essa leitura nos faz perceber a importância que a relação com o grupo apresenta no exercício da memória, mesmo que estejamos tratando de uma memória que parece ocupar um lugar mais particular do que coletivo ou social.

bell hooks (2022) relata que as memórias do Kentucky e da vida em comunidade que ela experienciou na infância se mantiveram porque ela tinha o hábito de visitar a família de tempos em tempos, renovando o seu vínculo com o lugar e, conseqüentemente, com a comunidade. Há, então, outro fator aqui em evidência, que é a proposição de que a memória, para ser preservada, carece de manutenção, não apenas do sujeito que está em foco, mas de todos os outros envolvidos de alguma maneira a partir das relações sociais que são construídas. “Portanto, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo e está sempre inserida num contexto social preciso” (Schmidt e Mahfoud, 1993, p. 288).

A partir disso, passo a discutir como atua a memória quando está diretamente imbricada ao contexto social de um determinado lugar. Para adentrar nesse assunto, apresento uma reflexão de Halbwachs:

Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, ideias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros (1990, p. 47).

Nesse fragmento, o sociólogo traz uma provocação acerca da influência que o meio social em que uma pessoa se encontra tem sobre os seus entendimentos e pareceres sobre o mundo. Além disso, podemos considerar que o modo como nos relacionamos com a memória é também influenciado pela perspectiva que o grupo tem sobre os acontecimentos. Mesmo porque ao lembrar de algo, não percebemos o acontecimento tal como ele se deu noutro contexto, mas a partir de uma leitura atualizada dos fatos, no contexto vigente. Ou seja, ao lembrar, habitamos a memória e a atualizamos considerando as transformações temporais e as nossas próprias mudanças individuais.

Como apresentam Schmidt e Mahfoud, “na memória coletiva o passado é permanentemente reconstruído e vivificado enquanto é ressignificado”. Assim, a memória coletiva pode ser entendida como uma forma de história vivente” (1993, p. 292-293). Desse modo, os vínculos que estabelecemos com os grupos sociais intervêm tanto na preservação da

memória quanto na leitura que fazemos dela. “De uma maneira ou de outra, cada grupo social empenha-se em manter uma semelhante persuasão junto a seus membros” (Halbwachs, 1990, p. 47). Ou seja, estabelecer-se enquanto parte de um ou de outro grupo pode modificar por completo o modo como lemos e nos relacionamos com o mundo.

Ainda sobre isso, Bosi apresenta que “O conjunto de lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição em relação ao que será lembrado” (2004, p. 54). Ao falar sobre memória, cabe discutir tanto a lembrança quanto o esquecimento, sobretudo em relação ao argumento apresentado pela autora que reconhece os processos de escolha sobre aquilo que é lembrado e aquilo que não é. No mesmo sentido, Gagnebin reconhece que

[...] não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar (2006, p. 101).

Mas, por que haveria o desejo consciente do esquecimento? Bem, poderíamos pontuar experiências traumáticas, infelizes, lembranças que causam culpa ou vergonha, ou ainda, como a autora desenvolve em outro momento, uma relação complexa com um passado cujo peso se torna difícil de suportar. A difícil relação com um evento pode se dar a partir da dor e sofrimento consequentes dele, ou mesmo a partir da culpa atrelada às escolhas e às ações bárbaras ocorridas no episódio em questão. Retomando aquele aspecto desenvolvido por Halbwachs, de que a memória precisa da manutenção coletiva para sobreviver, podemos considerar que essa manutenção também está atrelada a questões ideológicas, de modo que o lembrar – em caráter público – deixa de ser apenas um espaço para partilhar experiências e passa a ser um movimento ideológico que se posiciona diante dos fatos para que os mesmos sejam lembrados ou não, em benefício do grupo dominante.

Com esta reflexão, aproximo a memória coletiva a uma perspectiva político-social. Torna-se importante, portanto, distingui-la da memória histórica, ou ainda, da história. Ainda que tracem aproximações importantes entre si, a memória coletiva e a história não se tratam da mesma coisa. Na percepção de Halbwachs, a história propõe uma leitura contínua dos acontecimentos, estabelecendo quadros temporais que retratam as mudanças de uma época a partir de um olhar externo ao contexto. Ou seja, a construção da narrativa histórica advém de uma perspectiva de tempo ocidental, que estabelece os acontecimentos a partir de uma ótica sucessiva e fragmentada. Já a memória coletiva, segundo o sociólogo, trata-se do ponto de vista

interno de um grupo e dura o tempo de uma vida, ou seja, não se prolonga muito mais do que o tempo vivido pelo grupo contemporâneo ao fato memorado.

A memória coletiva pode, por vezes, se enfrentar de modo contundente com a racionalidade da história feita pelos historiadores. Em outros momentos, pode ser complementar à memória histórica. E, em outros, ainda, servir como limite ao caráter lógico e ideológico da história. Nem a memória coletiva nem a memória histórica podem, contudo, legitimamente, reivindicar para si, a verdade sobre o passado (Schmidt e Mahfoud, 1993, p. 293).

Venho refletindo sobre as proximidades entre a memória coletiva e histórica e o modo como essa relação tem abarcado contextos de conflitos político-sociais no que tange a relação com o lugar. Para desenvolver mais essa reflexão, aproximo o cenário político que se deu no Brasil no ano de 2022. Nesse contexto, o país esteve submerso aos efeitos do período pré-eleitoral para o cargo presidencial. Nas discussões populares só se ouvia falar de duas lideranças em disputa: Luiz Inácio Lula da Silva, filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT) e Jair Bolsonaro, filiado ao Partido Liberal (PL). A atmosfera que pairava no período em questão era a de uma disputa ideológica entre um grupo que repercutia ideias fascistas e propostas inconstitucionais ancorados ao candidato de extrema direita do PL; e outro grupo, muito marcado por mulheres, pessoas negras, LGBTQIAPN+, indígenas, PcD e trabalhadores, que defendia o respeito à constituição e a queda dos ideais fascistas no país, apoiando o então candidato de centro-esquerda do PT.

Nesse momento, havia uma percepção muito nítida desses dois grandes grupos sociais em disputa, cada um se relacionando e opinando de forma muito distinta em relação aos mesmos cenários ou episódios que compõem a história do Brasil. Diante disso, o que se percebe é que cada grupo delineou uma relação própria com a memória vinculada a esse território, aliando-se a proposições opostas que poderiam colocar em questão o futuro do país.

Além disso, houve também uma considerável presença de informações adulteradas na produção das narrativas alusivas à memória, história e política do Brasil, estendendo-se ao esvaziamento dos discursos difundidos em diversos canais de comunicação, em que predominavam notícias sensacionalistas, falsas e tendenciosas. Esse cenário não se deu de forma abrupta, mas foi construído e encorajado por lideranças políticas, dentre elas, o candidato à presidência Jair Bolsonaro, que esteve no poder entre os anos de 2018 e 2022.

Durante seu mandato, o então presidente se mostrou ser uma ameaça à memória, articulando discursos e ações que influenciaram processos de apagamento na história do país, como fez em relação ao golpe militar de 1964. Para Bolsonaro e seus apoiadores, o golpe não existiu e a ditadura se tratou de um movimento legítimo que salvou o país do comunismo. Esse

impulso ideológico foi tamanho que até os livros didáticos e os currículos escolares passaram a ser questionados em busca de “uma versão histórica mais ampla”, como disseram. O ex-presidente chegou a homenagear torturadores em sessões públicas e a contestar a Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁹. “Essas investidas contra a memória representam um ponto de inflexão sem precedentes em nossa democracia” (2019), destacou João Teófilo, colunista da *História da Ditadura*, e complementou dizendo, “Os integrantes do governo, diante do que têm feito e dito, têm proporcionado um duplo assassinato às vítimas da ditadura: matou-se após 1964; agora, em plena democracia, mata-se novamente, desta vez pela memória” (2019)¹⁰.

Diante de tal conjuntura, a influência que o grupo detém sobre as pessoas que o compõem se torna nociva, pois promove uma falsa sensação de pertencimento e engajamento com a política e a inscrição das memórias do lugar. A percepção do indivíduo imerso ao grupo é confusa e não se conecta a uma análise cuidadosa dos eventos, pois os indivíduos são paulatinamente alienados do contexto em que vivem, tornando-se apenas massa de manobra nas mãos de lideranças que atuam em prol do seu próprio ganho. Os efeitos produzidos a partir das declarações de Jair Bolsonaro sobre o golpe de 1964 podem ser observados nas diversas manifestações públicas de seus eleitores que, em diferentes contextos, declararam apoio à ditadura pedindo, inclusive, pela “volta da intervenção militar”. Movimentos como esses retratam o estado de alienação de parte da população brasileira que passou a ecoar os ideais antidemocráticos do então presidente da República.

Para pensar mais a fundo essa situação, apresento as reflexões desenvolvidas por Márcia Tiburi na obra *Delírio do Poder* (2019). Nesse trabalho, a autora escreveu sobre as experiências tidas durante o seu envolvimento com o cenário político do Rio de Janeiro em 2018. A autora relata como presenciou o processo de manipulação das informações difundidas no âmbito social sob comando de personalidades políticas com interesses próprios. A partir disso, a autora disserta sobre o estado de delírio coletivo, propondo que “O que realmente caracteriza o delírio é uma radical desorganização dos pensamentos e da linguagem e uma crença absoluta em algo, por mais absurdo ou estapafúrdio que o objeto dessa crença possa ser” (Tiburi, 2019, p. 17). A partir disso, compreendo que em estado de delírio as pessoas têm uma distorção da realidade a partir de um movimento que é projetado em prol da desorganização

⁹ Comissão Nacional da Verdade, ou como ficou popularmente conhecida, Comissão da Verdade, foi um colegiado instituído pelo governo Dilma Rousseff, cujo intuito era investigar as violações de Direitos Humanos praticadas pelo Estado em um determinado período da história, qual seja, entre os anos 1946 e 1988, com maior ênfase nos anos de ditadura militar.

¹⁰ TEÓFILO, João. Jair Bolsonaro: uma ameaça à memória. In: *História da Ditadura*. 2019. Disponível em: <<https://www.historiadaditadura.com.br/post/jair-bolsonaro-uma-amea%C3%A7a-%C3%A0-mem%C3%B3ria>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

social. Esse movimento visa beneficiar interesses de um pequeno grupo que manobra ações golpistas, espalha informações adulteradas e, assim, ganha o apoio do grupo social em estado de alienação.

A autora continua dizendo que o delírio é “A manobra, a colocação em prática de uma visão de mundo destrutiva, absurda e, ao mesmo tempo, lógica, mas que não se encerra em si abstratamente como uma simples fantasia. Ela produz o mundo” (Tiburi, 2019, p. 23). Ou seja, a manobra que atua a partir da manipulação do imaginário coletivo não age unicamente como uma experiência fantasiosa, ela possui impacto material, já que produz um ponto de vista sobre o mundo e assim determina o próprio mundo.

A memória coletiva é capaz de restabelecer forças, alimentar a conscientização e o engajamento social, além de curar feridas do passado. Mas, ao ser refém de processos de manipulação que geram esquecimentos e desconexões com a realidade, pode causar sérios impactos à sociedade em maior ou menor escala. O esquecimento não é equivalente ao delírio, o esquecimento é a causa do delírio, pois a partir desses apagamento, somos cada vez mais distanciados da memória, da integridade e da lucidez. Gagnebin apresenta um dos motivos pelo qual se faz tão importante persistir na memória:

Devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir — e isso é decisivo — instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente (2006, p. 106).

A memória, na fala da autora, apresenta-se como um instrumento elementar para a compreensão do tempo presente. Em diálogo com as temporalidades desobedientes, o passado, o presente e o futuro estão em estado de movimentação mútua, coexistindo nas diferentes camadas espaciais e temporais. Resistir ao esquecimento é indispensável, porque uma sociedade sem memória é uma sociedade alienada e apartada do contexto em que vive, já que é a memória que oferece insumos para que a sociedade possa refletir o seu próprio tempo comprometida com a busca pelo bem estar do lugar e da sua comunidade. Esse é um exercício que precisa ser feito coletivamente, já que “Na coletividade é que se estende o leque que forma o imaginário de um determinado lugar” (Durães, 2018, p. 68).

Diante disso, no fim das contas, a memória individual é engolida pela memória coletiva? Não, exatamente. Como apresenta Costa, “A imagem de interdependência pode ilustrar essa ideia de totalidade-mundo acionando a dimensão das memórias coletivas, através das experiências que formam determinados grupos e também cada indivíduo que nele se percebe” (2019, p. 155). Da mesma maneira que a memória individual é atravessada pela

coletividade, a memória coletiva também se constrói por meio das memórias individuais em curso. Estamos tratando de um movimento de mutualidade em que tanto a consciência individual se faz das relações coletivas, quanto a consciência coletiva se faz das proposições individuais.

Quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais (Bosi, 2004, p. 21-22).

Ainda que seja possível perceber que há um pensamento dominante em cada grupo social e que esse pensamento dominante é, na grande maioria das vezes, adaptado aos interesses de um grupo, há nessa última colocação uma brecha, perceba: se a memória coletiva, ou como a autora vai chamar, memória pública, percorre as memórias individuais, é porque ela depende da relação direta que o indivíduo traça com o consciente coletivo. Desse modo, as lembranças individuais passam a representar um limite, ou ainda, uma resistência às interferências, por vezes tirânicas, da memória coletiva de seu grupo social (Schmidt; Mahfoud, 1993).

Assim, um indivíduo consciente e crítico em relação aos pensamentos que lhe são apresentados pode, além de resistir à alienação, combater o fluxo de um projeto de manipulação ideológica. “No mundo colonial, mesmo sendo lançado à força ao enquadramento, mesmo sendo vítima de um desmante cognitivo e de uma desordem das memórias, o corpo ainda é capaz de encontrar rotas de fugas” (Rufino, 2017, p. 198).

Com essa discussão, pode-se entender que a memória do lugar está imbricada a aspectos políticos e sociais, uma vez que esses cenários contextuais determinam a relação que cada indivíduo estabelece com o lugar em que está. Cada espaço no mundo oferece, além de biomas, domínios e ecossistemas, paisagens urbanas e fluxos sociais próprios. Há, ainda, o grupo de leis que regem o funcionamento do lugar, além de políticas que podem ser mais ou menos inclusivas de acordo com a ideologia e crenças locais. Desse modo, a experiência de uma pessoa com um determinado lugar será sempre singular, atravessada pelas camadas culturais, políticas e sociais do mesmo.

De qualquer modo, conhecer a história e a memória do lugar e da comunidade que o compõe é um recurso importante para estar mais preparado para adentrar um novo território. Quando o lugar em questão é o lugar em que se vive, conhecer a sua história e as suas memórias torna-se crucial para uma atuação mais engajada na sociedade, além de ser o caminho mais sagaz para desenvolver uma relação de pertencimento.

Para tanto, é preciso que sigamos atuando em prol da conscientização social, persistindo na memória enquanto um instrumento de compreensão do mundo, pois é certo que estamos vivendo cenários conflituosos no exercício da memória – ou das memórias – coletiva. “Há, com efeito, muitas memórias coletivas” (Halbwachs, 1990, p. 85), e é importante que assim o seja, afinal o que se pretende não é instituir uma única memória ou mesmo uma única leitura sobre ela, já que cada grupo social, a partir da sua história, identidade e práticas, se relaciona de um modo particular com o mundo. O que se pretende é enfrentar o esquecimento para que cada indivíduo e grupo seja cada vez mais consciente da sua história, tradições, valores, forças e fraquezas, e possam, assim, cooperar com a manutenção da memória coletiva de forma perspicaz, sem qualquer deturpação ideológica.

Nas palavras de Leda Martins, “todas as sociedades e todas as culturas têm seus modos e meios de lembrar seus conhecimentos, de rememorar suas práticas, de desenvolver processos de manutenção de seus acervos cognitivos e mesmo de questioná-los, revisar e de os modificar” (2023, p. 42). Sendo assim, de que modo podemos confrontar os processos de esquecimento a fim de construir uma sociedade engajada com a sua memória e história? Ecléa Bosi tem alguma ideia sobre isso ao dizer que “Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez” (2004, p. 53).

1.2 Memória, ficção e reelaboração da experiência

“É mais provável que a ficção contenha mais verdade do que o fato”
(Woolf, 2014, p. 13)

Eu me lembro de quando elaborei o projeto de mestrado e encaminhei, repleta de expectativas, aquele material. Naquele momento, quando o desejo de adentrar ao mundo da pesquisa se manifestou, eu pretendia refletir sobre o real e o ficcional. Muito me instiga o campo liminar entre eles e todas as fricções que esse debate provoca. Teatros do real, teatro biográfico, teatro documental, biodrama, teatro documentário, autoficção etc. São muitas as nomenclaturas que buscam rasurar a cisão que há (ou não) entre a realidade e a ficção. Algum tempo depois, já matriculada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), coloquei em questão algumas das suposições que me acompanhavam previamente, sobretudo a partir das discussões iniciadas no tópico anterior. Foi refletindo o

cenário político e a popularização das *fake news* que passei a questionar **qual o valor do real na realidade** e se, de fato, **existe um real**.

O que acontece é que, até então, o que vinha ganhando espaço nesta pesquisa era o modo como o real irrompe na cena, sobretudo a partir dos processos criativos que exploram a memória como material investigativo e, conscientemente, empregam qualidades ficcionais à ela. Contudo, o que fui pouco a pouco compreendendo, é que essa zona liminar entre o real e o ficcional não se faz apenas na direção do real para o ficcional, mas também na direção do ficcional para o real, uma vez que no próprio exercício da memória a ficção se faz presente.

Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma auto defesa da sua mente. Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória (Lopes, 2009, p. 137).

O entrelaçar entre a memória e a ficção aparece desde os processos neuropsicológicos de codificação, organização e armazenamento das informações e acontecimentos. Não vamos aqui adentrar nos estudos da psicanálise, pois não é esse o fator funcional que nos interessa discutir, voltaremos, então, nosso olhar ao caráter poético que o texto de Lopes nos revela. Ao afirmar que “lembrar está ligado ao imaginar”, a autora manifesta uma qualidade inventiva nas narrativas biográficas e autobiográficas, considerando a ficção como fluxo natural do exercício da memória. Ao final da citação, Lopes apresenta que “Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória”, ou seja, ao lembrar, o sujeito (ou o coletivo) atualiza a própria experiência vivida.

No caso dos fatores externos ao sujeito estão, por exemplo, as mudanças sofridas pelo lugar que está relacionado à lembrança, os acontecimentos posteriores relacionados às pessoas envolvidas na recordação e as transformações no contexto socioeconômico e político. No que diz respeito aos fatores internos, podemos considerar as mudanças pessoais do indivíduo ou grupo, a maturação das emoções relacionadas à lembrança, a superação ou não superação de traumas, etc. Veja bem, o sujeito que lembra nunca é um sujeito imparcial, não apenas porque ele está envolvido no acontecimento de outrora, como, e principalmente, porque o tempo lhe permitiu digerir o acontecimento e trazer novos olhares sobre ele. Sendo assim, as lembranças nunca serão as mesmas, pois elas irão refletir, mais que o sujeito de antes, a pessoa de agora.

Sobre isso, há de se considerar também o esquecimento, assim como fizemos anteriormente. Contudo, aqui não trataremos do esquecimento forçoso, resultado de processos

de manipulação orquestrados dentro dos grupos sociais, mas sim do esquecimento natural que compõe o exercício da memória. O esquecimento, nesse sentido, opera como o silêncio na composição musical: entendemos o silêncio como um vazio, um vácuo sonoro que sequer consideramos som. Acontece que sem o silêncio, não haveria melodias, ritmos e, conseqüentemente, músicas. O silêncio é o fator elementar de toda a composição musical, pois é ele que define as pausas e suspensões capazes de revelar milhares de melodias singulares. O esquecimento é para a memória o que o silêncio é para a música, uma suspensão elementar que permite a originalidade e o fluxo da narrativa. Para Costa, “Os esquecimentos são trazidos na forma de lembrança-invenção” (2019, p. 57). Esquecer é natural, e é por meio dessas brechas que se criam caminhos para a ficcionalidade.

O que é fundamental compreender aqui é que estou tratando do esquecimento em diferentes camadas. Anteriormente, houve uma reflexão acerca do esquecimento enquanto resultado de um projeto de apagamento histórico, cultural e epistêmico. Agora, o que se discute é a qualidade ficcional que é inerente aos processos de inscrição da memória, afinal, da mesma maneira que passado, presente e futuro se entrelaçam na temporalidade espiralar, a lembrança e a imaginação se movem mutuamente. A partir disso, a ficção atua como um campo propício que revela **a possibilidade de lembrar sonhando**.

Além dos processos de atualização da lembrança, consequentes dos atravessamentos temporais próprios do movimento da memória, a imaginação compreende o exercício de reelaboração da experiência. Nessa dinâmica, um mesmo acontecimento pode reverberar em um indivíduo (ou uma coletividade) por diversas vezes. A perspectiva de que cada momento é vivido apenas uma vez deriva de uma percepção de tempo ocidental que atesta o óbito de todos os acontecimentos em uma linha de progressão temporal. Na prática, e ampliando a percepção de modo a englobar as temporalidades desobedientes, os acontecimentos reverberam mais ou menos em diferentes momentos da vida, como que em um efeito rebote. Uma situação vivida na fase adulta pode, de forma inesperada, trazer à tona um acontecimento da infância que estava abstraído na memória. Há também alguns momentos da vida que seguem sempre presentes, determinando muitas das escolhas que fazemos. Outros, ainda, criam um estado de alerta que nos ensina e protege ao longo da caminhada. Cada vez que essas lembranças vem à tona, pelo motivo que for, há o exercício de atualização da situação e, por meio da ficcionalidade, o processo de reelaboração da experiência, que oferece novos olhares, revela outras camadas e, sobretudo, estabelece uma nova relação entre o sujeito e a experiência vivida.

Nossa vida é um imaginário, um imaginário que evolui, se questiona, esse imaginário é a realidade do que vivemos. A meu ver, uma escrita autobiográfica que visa à lucidez

vai tentar fixar esse imaginário de forma mais nítida possível, mas, por outro lado, posso me colocar no sentido do vento e minha escrita vai prolongar esse movimento de construção imaginária. Há, portanto, escritas que escolhem ir contra o vento para observá-lo, e outras que acompanham e amplificam seu movimento. Fica-se forçosamente numa dessas posições, mas é claro que nenhuma delas é “verdadeira” (Lejeune, 2014, p. 228).

O pensamento de Lejeune referente a escrita autobiográfica contribui com a reflexão em torno da reelaboração da memória na oralidade e na performance artística. A partir da fala do escritor, interpreto que a vida é uma série de imprevisibilidades, de modo que, por si só, ela configura uma construção imaginária. Pense comigo, ainda que tenhamos certo controle sobre as nossas escolhas ao longo da vida, tudo o que sucede desses espaços de decisão é imprevisível, pois o futuro é um desconhecido. A vida é um barco à deriva sem roteiro de viagem, sem bússola e sem previsão de ancorar.

Desse modo, Lejeune apresenta dois caminhos possíveis para uma escrita autobiográfica, caminhos estes que podemos associar à narrativa oral, são eles: 1. Fixar-se em meio ao fluxo contínuo da vida, quase como um alheio à ela, buscando elaborar um imaginário fiel aos acontecimentos, correndo o risco, com isso, de perdê-la de vista, já que a vida não para, mesmo que estejamos imóveis. Ou, 2. Render-se ao fluxo imprevisível da vida, abraçando sua qualidade imaginativa e seus cursos inesperados, buscando registrar todo o percurso como um viajante com seu diário de bordo em mãos. Nesse caminho, corre-se o risco de se perder, envolvendo-se de forma tão intensa no percurso ao passo de não poder mais distinguir a vida da imaginação. Em qualquer um dos caminhos escolhidos, Lejeune afirma que nenhuma autobiografia (ou narrativa autobiográfica) será completamente “verdadeira”. Em diálogo com este pensamento, Durães apresenta que:

Há no contexto das narrativas orais um certo descompromisso com a verdade, porque muitos narram aquilo que lhes convém e, não raras vezes, modificam, acrescentam e criam as histórias. Por isso mesmo, não cabe aqui interpretá-las sob a ótica de um historiador, mas observá-las como essa rede que liga o individual ao coletivo e ao mesmo tempo investigar os recursos utilizadas pelo narrador em sua performance (2018, p. 29).

Com isso, o que se percebe é que o ato de narrar o outro e a si mesmo configura uma performance repleta de ficção. O exercício da memória se mostra, então, como uma zona fronteira entre a experiência lembrada, o contexto do tempo em que se lembra e os desejos e sonhos internos, além das intenções incorporadas no ato do contar. Mesmo porque contar uma história “real”, é, ainda assim, contar uma história. “Quem conta um conto aumenta um ponto”, diz o ditado popular, e não é em vão. Este impulso de ficção que compõe a narrativa se justifica, dentre outras coisas,

[...] na paixão fabuladora que habita o humano, nesse horizonte ficcional que o cerca por todos os lados, O mundo o assedia com imagens, narrativas ou mitos; grande parte de seu tempo, ele passa em seu teatro interior; e seus projetos mais sérios, suas realizações mais tangíveis, não são nada mais do que sonhos solidificados (Colonna, 2014, p. 65-66).

Para Rancière, a ficção vai ainda mais além. O filósofo argumenta que “sem arte, não há representação da realidade” (2010, p. 89). Nessa leitura, a ficcionalização é percebida como uma intervenção necessária na realidade para que o processo de assimilação e produção de sentidos sobre a mesma se configure. No mesmo caminho, Octavio Paz argumenta sobre o sentido das coisas, tendo ele como “O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas” (1982, p. 131). O autor desenvolve que “o sentido não é só o fundamento da linguagem, como também de toda apreensão da realidade. Parece que nossa experiência da pluralidade e da ambiguidade do real se redime no sentido” (Paz, 1982, p. 131).

O sentido seria, portanto, o resultado dos processos de conexão entre o objeto e a ação, relação crucial à assimilação da realidade. Nesse processo,

A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experimentar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos (Rancière, 2010, p. 79).

O que é possível conceber a partir dessas teorias é que a ficção, presente tanto na arte quanto na narrativa oral, é essencial para a interpretação e significação da realidade. Em suma, a realidade precisa ser ficcionalizada, mesmo porque “a questão não é o real, é a vida, é o momento quando a ‘vida nua’ — a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim — assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados” (Rancière, 2010, p. 79). Em síntese, a ficção assume o papel de dramaturgista, alinhavando os eventos, imagens, movimentos, formas e sentidos em um aglomerado harmonioso que faz da vida uma história a ser contada.

A partir destas reflexões, friccionamos as supostas zonas de realidade e ficção para produzir uma rasura e propor que cooperar com a manutenção da memória é, além de enfrentar os apagamentos táticos, ocupar os espaços imaginários. Por esse motivo, adotamos no exercício da inscrição da memória por meio da oralidade e da performance artística, sobretudo o teatro, um deslocamento tomado pelo fluxo imprevisível da vida. Assumindo, assim, o risco de nos perder no caminho. Desse modo, ao narrar uma história, seguiremos nos apoderando da ficção que nos cerca, porque a ficção não é um recurso externo à vida, mas parte elementar daquilo que, por adesão ou convenção, chamamos de realidade.

Que é a vida? Um frenesi.
 Que é a vida? Uma ilusão,
 uma sombra, uma ficção;
 o maior bem é tristonho,
 porque toda a vida é sonho
 e os sonhos, sonhos são
 (Calderón, 2007, p. 75).

1.3 Memória e teatro latino-americano

Percorrer as memórias do lugar tem, no presente trabalho, uma importância ímpar. No desenrolar dos dias e no movimento ora contínuo, ora fragmentado da investigação, a relação com o lugar foi se tornando cada vez mais determinante. Uma das primeiras escolhas da pesquisa se deu em torno do lugar ao qual ela se vincularia. Optei por pensar o acontecimento teatral (Dubatti, 2020) no contexto da América Latina, compreendendo que este é, além de um recorte geográfico, uma localização cultural e epistemológica. Quando se fala em América Latina, fala-se em uma imensidão de territórios, narrativas e memórias plurais. Sendo assim, expressei que não há qualquer pretensão de unificar essa pluralidade sob uma perspectiva hegemônica, visto que escolhi abordar o contexto latino-americano justamente para lidar com as diferenças e contradições que o caracterizam e, a partir das alteridades, refletir as memórias coletivas alusivas a ele.

Sobre a memória do lugar, Aleida Assmann apresenta que

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos (2011, p. 318).

Os lugares são repletos de memórias de tempos muito remotos. Quando os arqueólogos buscam por resquícios das sociedades do passado é, na maioria das vezes, o lugar que lhes oferece memórias desses tempos. As pinturas rupestres são um exemplo disso. Registros pré-históricos que comprovam a existência da vida humana há milhares de anos e que seguem intactos em rochas, cavernas e outras superfícies em diversas regiões do mundo. Essa e tantas outras descobertas só foram possíveis, porque os lugares são velhos guardiões de memórias e seguem guardando todas as dinâmicas e experiências em fluxo. Para discutir o aspecto do lugar e sua implicação na sociedade, aproximo as reflexões de Milton Santos, geógrafo brasileiro que propôs algumas teorias acerca do espaço:

O espaço não é um pano de fundo impassível e neutro. Assim, este não é apenas um reflexo da sociedade nem um lato social apenas, mas um condicionante condicionado, tal como as demais estruturas sociais. O espaço é uma estrutura social dotada de um dinamismo próprio e revestida de uma certa autonomia, na medida em que sua evolução se faz segundo leis que lhe são próprias. Existe uma dialética entre forma e conteúdo, que é responsável pela própria evolução do espaço (1988, p. 7).

Como argumenta Milton Santos, o espaço não atua (e nem atuará ao longo dessa pesquisa) como um “pano de fundo impassível e neutro”, já que ele configura um dinamismo próprio que é condicionante e condicionado pelas ações humanas. “Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem” (Halbwachs, 1990, p. 133). Considerando que o lugar em foco é a América latina, pergunto: **de que modo modificamos e somos modificados na relação com o lugar?**

Para pensar nas relações estabelecidas entre a sociedade e o lugar, volto-me ao exercício de reelaboração da experiência por meio da ficcionalidade. Interesse-me pela performance teatral como forma de inscrição da memória, pois o teatro, que é inerente à ficção, não anseia por uma inscrição estática do tempo, mas propõe modos de expressão que desobedecem a linearidade temporal ao misturar passado, presente e futuro nas narrativas inventivas da cena.

Para tanto, aproximo enquanto referência deste estudo algumas práticas de grupos de teatro latino-americanos que têm investigado, em suas criações, a memória do lugar. Em seguida serão apresentados alguns coletivos que se encontram nesse recorte a fim de delimitar as regiões em foco e ficcionalizar/reelaborar percursos e ramificações por outros espaços da América Latina. O teatro é uma arte que tem o corpo como espaço elementar da ação e do encontro. Neste sentido, pensar a partir do teatro é pensar a partir da ação, ou seja, na premissa dos saberes que são praticados. Para adentrar este pensamento, aproximo a Pedagogia da Encruzilhada proposta por Luiz Rufino (2017),

No que tange às dimensões do corpo, essa pedagogia busca o seu encanto como suporte de memórias e saberes a partir da perspectiva lançada pela noção de *incorporação*. A *incorporação*, noção que credibiliza os saberes praticados, os saberes em performance, parte do pressuposto de que todo saber, para se manifestar, necessita de um suporte físico. O suporte físico é, por sua vez, parte do saber, não há separação (2017, p. 199, grifos do autor).

A partir do que desenvolve Rufino no texto acima, entende-se que os lugares que são campo de produção de saberes são, na verdade, eles também parte do saber, já que não há dissociação entre o pensamento e o modo pelo qual ele é elaborado. Dito isso, assumimos o teatro como um modo de saber praticado, que tem o corpo como lugar de inscrição de epistemologias plurais. “O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins,

2023, p. 23). É por este motivo que se torna de suma importância presentificar referências e trabalhos artísticos para além das teorias, para que possamos dialogar com as pesquisas que estão incorporadas a partir da ação, do corpo e da performance teatral.

Para tanto, aproximo referências artísticas latino-americanas que vêm investigando nas suas criações teatrais a memória¹¹ do lugar. Os grupos em foco são: Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), Cia KIMVN (Chile), Complexo Duplo (Brasil), Mapa Teatro (Colômbia), Cia Teatro Documentário (Brasil), La-Resentida (Chile), Coletivo Estopô Balaio (Brasil), Coletivo Impermanente (Brasil), Teatro La Candelaria (Colômbia), Coletivo Comum (Brasil), Grupo Carmin (Brasil).

Cada um dos grupos teatrais que vem sendo aproximado da pesquisa vive em um contexto e lugar específicos. Mesmo aqueles que se encontram no mesmo país estão em cidades ou bairros que configuram uma realidade muito diferente entre si. Sendo assim, venho pensando sobre as distâncias e aproximações estabelecidas entre um coletivo e outro, visto que há uma aproximação significativa nas ações teatrais que eles elaboram, sobretudo pelo vínculo com a memória do lugar.

Penso na linha que conecta Yuyachkani com o Coletivo Impermanente, ou ainda na aproximação entre Mapa Teatro e a Cia Teatro documentário. Será que é possível que o coletivo KIMVN (chileno) esteja mais próximo do coletivo Estopô Balaio (brasileiro) do que o Coletivo Comum (também brasileiro)? Levanto essa pergunta, pois pondero que as distâncias entre eles não podem ser calculadas somente em quilômetros, já que elas perpassam aspectos culturais, históricos e subjetivos. O que sabemos é que todos os coletivos partem de um lugar específico, o lugar de origem, e se deslocam por meio das grafias que eles realizam nos saberes praticados por meio da ação teatral.

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2023, p. 36).

Além de considerar as camadas culturais e subjetivas que compreendem os processos de cada coletivo, consideramos ainda os modos de criação e investigação que cada grupo adota. O modo como cada coletivo, com suas práticas próprias, grafa os saberes nas performances teatrais reflete quais corpos estão em ação, qual o espaço físico destinado para a

¹¹ Nesse contexto compreendo dramaturgias confessionais, autoficções, teatro documentário e documental, biodramas e outras vertentes que tem como objetivo o lembrar a partir da ação teatral.

experimentação, quais vozes fazem ressoar o coletivo e quais são os impulsos internos do grupo para estar em ação. Para progredir a discussão, apresento a seguir o primeiro ensaio visual desta pesquisa:

Figura 2 – Caminhos e encruzilhadas: Ensaio visual I (2023)



Fonte: Elaborado pela autora/Técnica de desenho digital

Os ensaios visuais são espaços inventivos que testam por meio do desenho, traços, cores e formas, um caminho outro da grafia dos saberes. O texto escrito não dá conta de comunicar tudo o que desejo e inspirada pela ideia do texto-dionisíaco, aproximo outras linguagens e referências à pesquisa, como a oralidade, as experiências corporificadas sobretudo nas performances teatrais e o desenho, campo de produção de saberes e histórias visuais.

Ainda criança eu entendi que a imagem é capaz de expressar modos e sentidos que tendem a escapar da palavra (dita e escrita). Talvez seja por isso, e pelo prazer que a atividade proporciona, que desenvolvi um forte vínculo com o desenho. Essa relação marcou diferentes períodos na minha vida e segue presente até hoje, desde as práticas mais simples do cotidiano até situações mais complexas. Não à toa, escolhi essa forma de grafia para articular pensamentos e proposições na presente pesquisa. Octavio Paz argumenta que “A imagem diz o indizível” (1982, p. 129). Sendo assim, estabeleço espaços de conexão com a produção de imagens para que ela também seja um campo de produção de pensamentos.

Este primeiro ensaio visual parte do exercício inventivo de traçar as distâncias existentes entre os coletivos teatrais em foco. Nele são testados os trajetos estabelecidos entre pontos de localidades que configuram residência ou sede das referências artísticas que estão sendo citadas. Estas localidades estão destacadas como pontos pretos no desenho. Num primeiro momento da testagem procurei conectar um ponto ao outro, de forma simples, sempre buscando a menor distância entre eles. Foi então que percebi, pouco a pouco, o inevitável cruzamento sofrido durante os trajetos. Após alguns traços, tornou-se impossível evitar as interferências, então optei por evidenciar os locais de cruzo e os destaquei com pontos vermelhos no desenho. Com o surgimento dos pontos de intersecção, pontos estes que promovem o encontro e a transformação no deslocamento, o ensaio visual ganhou um novo sentido:

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada, como um terceiro lugar, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais (Martins, 2023, p. 51).

Leda Maria Martins compartilha nesse fragmento um pensamento que parte da filosofia nagô/iorubá, pensamento que compreende a encruzilhada como um espaço sagrado, porque é a partir dela que a circulação dos saberes pluriversais acontece. Ou seja, a encruzilhada é lugar de encontro, movimento e circulação epistemológica, onde ocorrem as influências, transmutações, origens e disseminações.

Olhando para estes trajetos elaborados a partir do ensaio visual e tendo como diálogo as proposições de Martins, podemos refletir que as encruzilhadas, suscitadas do encontro entre um trajeto simples e direto com outro, comunicam que nenhum caminhar está isento de ser atravessado por movimentos e temporalidades distintas. A encruzilhada, nesse trânsito, faz surgir um outro lugar, ou como a autora apresenta, um terceiro lugar. Este local ocasionado pelo cruzo entre dois ou mais caminhos não é nem um, nem outro. Nem mesmo uma mistura equilibrada de ambos. Ele é um lugar inédito, particular, produtor de signos e símbolos próprios. A encruzilhada se apresenta, portanto, como um espaço de atravessamento e escolhas, mas, sobretudo, como um espaço que só existe a partir do encontro com o outro.

Existem ainda, além das dinâmicas dos grupos no espaço, as dinâmicas que são próprias do espaço, já que o mesmo não está dissociado da vida que o anima, ou seja, da sociedade. Pois, “cada movimento da sociedade corresponde uma mudança de conteúdo das formas geográficas e uma mudança na distribuição do valor no espaço” (Santos, 1988, p. 8). Nesse sentido, as estruturas espaciais se apresentam como um estado provisório que também sofre transformação durante as relações vividas. Isso nos leva a considerar que ao passo em que os saberes incorporados de cada coletivo são produzidos e difundidos na ação teatral, provocando transformações nas pessoas que cruzam seus caminhos, o lugar também é modificado. Os trânsitos visíveis e invisíveis que o teatro propõe na América Latina, intervém no fluxo de toda a região, alterando os ritmos, sons, imagens e texturas dos lugares e cravando a sua presença na memória deste território.

Para refletir o modo como a memória do lugar é inscrita a partir da performance artística, por meio do fazer teatral, narro a seguir um dos trabalhos da companhia multidisciplinar chilena KIMVN Teatro, formada por pessoas do povo Mapuche¹² que investigam a memória em relação a história e narrativas da sua comunidade. Os Mapuche tem uma longa história de luta e enfrentamento que perdura até os dias atuais. Eles formaram comunidades em diversos pontos da Patagônia, território que depois foi dividido em Argentina e Chile. Dentre seus marcos históricos estão os conflitos em resistência às invasões colonizadoras e o movimento de enfrentamento aos espanhóis em busca de estabelecer novos territórios como modo de autoproteção¹³. Ao formar famílias e comunidades, o povo Mapuche viveu em rukas, estruturas amplas que tinham a palha como matéria-prima. A ruka é, além de

¹² Os mapuche são um povo indígena da região centro-sul do Chile e do sudoeste da Argentina. Mapuche significa “gente da terra”.

¹³ POINHO, Sabrina. Mapuche: povo originário da Patagônia e sua contribuição à cultura de Bariloche. In: Bariloche para brasileiros. 2014. Disponível em: <<https://barilocheparabrasileiros.com.br/2014/02/24/mapuche-povo-originario-da-patagonia-e-sua-contribuicao-a-cultura-de-bariloche/>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

um símbolo cultural dos Mapuche, um lugar de memória e pertencimento. Não à toa, a mesma tem tido um papel fundamental nos trabalhos propostos pela KIMVN Teatro.

O espetáculo *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016) foi produzido e apresentado no interior de uma ruka. Nesse contexto, ela atuou como cenografia e museu/memorial, atribuindo um valor comunicativo e semiótico ao presentificar signos da comunidade Mapuche e aguçar o exercício da memória a partir de estímulos sensoriais que o público recebia ao estar imerso naquele espaço.

Outra informação importante sobre esse trabalho é que a ruka não foi construída em um espaço qualquer, mas no centro da cidade de Santiago, na esplanada do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile (Figura 3). A construção permaneceu durante quase um ano no seio urbano da cidade, promovendo um estranhamento na paisagem e demarcando, assim, a presença Mapuche no território chileno. Essa ação promovida pela Companhia KIMVN Teatro nos revela um processo muito sensível de investigação e criação relacionado à memória do lugar. “A espacialidade passa a ter uma densidade performática mais ostensiva e significativa. No âmbito da performance a paisagem temporal também se expande para o antes e o depois do evento, nela incluindo todos que a integram” (Martins, 2011, p. 105).

Figura 3 – Uma ruka sendo construída no centro de Santiago (2018)



Fonte: Companhia KIMVN Teatro

Neste espetáculo, além de compartilhar com o público as memórias da comunidade ao recebê-los em um lugar que configura a intimidade do seu povo (já que a ruka é uma morada), a companhia ainda demarcou a presença indígena ao projetar a ruka em um dos espaços mais influentes do país. Seja pelo conhecimento ou pelo desconhecimento, as pessoas que testemunharam aquele cenário foram, de alguma maneira, atravessadas pela intervenção visual e cravaram em suas memórias aquela imagem. A ruka enquanto memorial nasceu com o espetáculo *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*, mas ganhou vida própria sendo, até hoje, transportada a lugares estratégicos e urbanizados como um ato de demarcação do povo Mapuche.

Outro trabalho que aproximo desta reflexão é o espetáculo *Há mais futuro que passado*, projeto idealizado e produzido pelo núcleo Complexo Duplo (Figura 4). O projeto em questão buscou investigar a presença, ou melhor, a ausência feminina na história da arte latino-americana. Quantos nomes e obras de mulheres artistas são desconhecidos no imaginário coletivo em consequência a uma narrativa patriarcal? Acontece que, no movimento da lembrança e do esquecimento, como já vimos, são deixadas algumas frestas, e é justamente nesses espaços que o espetáculo ganha corpo.

Figura 4 – Cenas do espetáculo *Há mais futuro que passado* (2017)



Fonte: Núcleo Complexo Duplo

Há mais futuro que passado narra alguns trajetos feitos na América Latina, trajetos realizados pelas cartas que as mulheres artistas das quais não temos conhecimento trocavam entre si. Logo nas primeiras cenas, as atrizes compartilham que o conteúdo das cartas foi acessado após um longo processo de busca acerca de alguma informação sobre as mulheres artistas. Na cena final, elas revelam que as cartas são, na verdade, inventadas, escritas para o espetáculo.

Este trabalho se relaciona com o lugar a partir de percursos ficcionais, num espaço em que somente a ficção é capaz de ocupar. A cada carta lida, eu, enquanto espectadora, pude materializar estas personalidades que me eram desconhecidas e alimentar o meu imaginário com uma série de histórias sobre mulheres artistas, para variar. Sendo verídicas ou não, as cartas provocam uma demarcação das mulheres na história da arte latino-americana, tensionando com a ausência que tanto nos foi imposta. “Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (Paz, 1982, p. 131), da mesma maneira age o ator, ocupando a imaginação por meio da ficcionalidade e criando, assim, outras vidas e realidades possíveis.

Ambos os trabalhos abordados aqui, valeram-se do lugar como impulso de lembrança e invenção. Cada um, a seu modo, revistou as memórias do lugar e entrevistou nos espaços a partir da ficcionalização da memória, propondo transformações no presente, passado e futuro. Para Rufino, “Nas bandas de cá do Atlântico, os corpos inventores da vida enquanto possibilidade são corpos cruzados e imantados como amuletos que reivindicam e assentam a memória e o axé ancestral” (2017, p. 207). Os saberes praticados no teatro e no corpo do artista se apropriam da ficção como reivindicação da memória, de modo que, ao ocupar as lacunas do esquecimento e narrar histórias inventadas, são traçados caminhos possíveis para a invenção de uma nova vida que, a meu ver, encontra potência nas fraturas do sistema colonial.

Olhando para alguns trabalhos de coletivos tão distantes geograficamente uns dos outros, retomo o exercício do ensaio visual. Observando o primeiro desenho, penso que ele não comunica a pluralidade de movimentos existentes nos trânsitos que vêm sendo discutidos, sobretudo porque estamos falando de saberes praticados no teatro, o lugar do ensaio, do erro, do encontro e do efêmero.

Toda forma, mesmo a forma textual dramática mais ortodoxa, não se constitui como sistema totalmente fechado. Sua própria transmissão, seja escrita ou oral, as redes de interlocução que sua performance estabelece, a recriação que sua própria leitura e recepção produzem, instituem índices de metamorfoses mais tênues ou mais ostensivos, o que é natural, pois mesmo o dramático, como estrutura de composição, qualidade, matiz, estilo, linguagem e, sobretudo, performance, não tem uma natureza sólida. Pelo contrário, sua porosidade é sua própria rasura. Como a própria ideia de

performance, que, seja como prática ou como episteme, é, por excelência, relacional, interativa e inconclusiva (Martins, 2011, p. 108).

Considero, no mesmo sentido, o teatro como lugar de rasuras, que está a todo o momento em busca de uma experiência relacional. Ao tratar de processos criativos em artes cênicas, falamos de um trajeto labiríntico que se move mais para se perder do que para se encontrar. Proponho então que imaginemos o movimento de um barco à deriva que se deixa levar pelo fluxo das águas, navegando pela imensidão que são a vida e a arte.

As águas são grandes personagens na história da América Latina. Os mares, por exemplo, marcam presença nas narrativas que exaltam as grandes navegações e, conseqüentemente, as invasões coloniais. Mas são também eles que preservam narrativas e práticas rituais das religiões de matrizes africanas, sobretudo na representação de Iemanjá, divindade conhecida como a rainha do mar, protetora dos marinheiros. As águas oceânicas guardam memórias e esquecimentos em movimentos que são como grandes ondas que arrastam tudo o que está na superfície para as profundezas. Porém, apego-me aquele saber popular que diz “tudo o que o mar leva, o mar devolve”, e acredito que reivindicar as memórias das águas é traçar um percurso de retomada histórica, cultural e poética.

A memória latino-americana reside nos oceanos que a cercam, mas também permanece viva nos rios que a penetram. Segundo o IBGE, o Brasil possui a maior reserva de água doce do planeta. Os rios, cursos d’água viajantes e fronteiriços, também guardam rastros da colonização, contudo, no seu impulso de vida e renovação cíclica, em rotas que costuram oceano, terra e céu, são as narrativas indígenas, negras e quilombolas que persistem.

Rios, ribeirões, córregos, arroios e igarapés. **Se há memória nessas águas, ainda há memória nessa gente.** Os lugares, donos de uma memória perene, têm muito a nos ensinar e oferecer. No caso das águas doces, são as comunidades ribeirinhas as mais atravessadas pelas histórias e credices dos rios e são também elas que as preservam por meio das atividades cotidianas, do trabalho, do cuidado e da oralidade, numa relação em que o rio vira gente e a gente vira rio.

[...] Rio e ribeirinho são partes de um todo. Se o rio oferece os seus alimentos, fertiliza as suas margens no subir e baixar das águas. O ribeirinho lhe oferece sua proteção, através de suas representações (seus mitos) como a mãe-d’água, a cobra-grande que come os desavisados (que não respeitam a natureza) e tantas outras, que nascem desta humanização da natureza e naturalização do homem (Cruz, 1999 apud Lira; Chaves, 2016).

À vista disso, é no fluxo de um barco à deriva que navega por águas doces e salgadas que apresento o ensaio visual II:

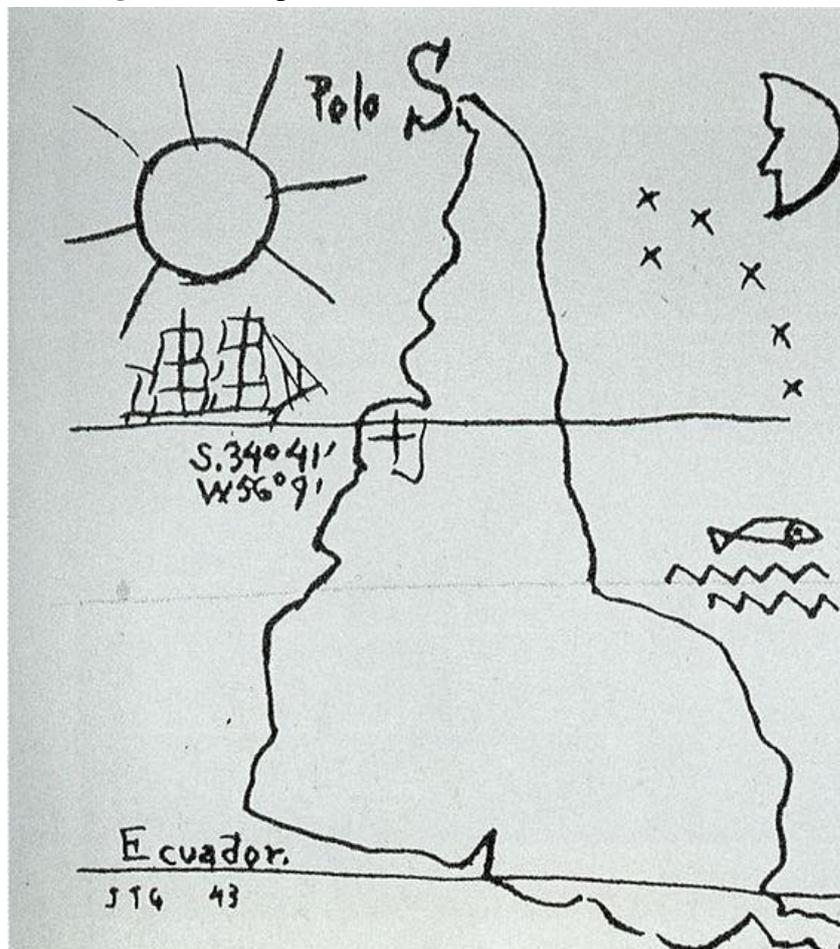
Figura 5 – À deriva: Ensaio visual II (2023)



Fonte: Elaborado pela autora e sua sobrinha, Ana Clara

Esse ensaio visual, muito mais lúdico e inventivo, considera as interferências vividas entre os fazeres de cada coletivo como se fossem dança. O desenho faz referência à famosa obra de Joaquin Torres Garcia que representa a América do Sul invertida (Figura 6). Nessa outra obra que vem ilustrando e acompanhando movimentos importantes na América do Sul, o autor propõe uma inversão da ordem, de modo que o Sul passa a apontar para o Norte. Tendo como norte o Sul, subverte-se uma organização hierárquica que desde os tempos da colonização vêm posicionando a América do Norte e a Europa como os comandantes desse barco mundo. A obra de Torres Garcia propõe muita ludicidade, num movimento simples, porém transgressor.

Figura 6 – Mapa Invertido da América do Sul (1943)



Fonte: Joaquin Torres Garcia

Inspirada por este trabalho, elaboro com a colaboração da minha sobrinha Ana Clara, o ensaio visual II. Nele, os fluxos instaurados não se sustentam em estruturas lineares, pois sofrem desvios, recuos, quebras, diálogos mútuos, seguem caminhos mais ou menos extensos, chegam a vários lugares ou a lugar nenhum. Estão à deriva. Esse desenho foi construído durante um dia comum, entre uma brincadeira e outra. Desenhar costuma ser uma atividade presente

nas dinâmicas de convívio entre a Ana e eu, porque é uma das coisas das quais gostamos em comum. Nesse dia, apresentei o mapa já com os pontos pretos em evidência, pontos que assim como no ensaio visual I, fazem referência às localidades dos grupos de teatro que venho pesquisando. Em seguida, propus que buscássemos conectar os pontos entre si, traçando os caminhos menos óbvios possíveis. Foi assim que nasceu o segundo ensaio visual.

Com ele, pude refletir que o fazer cênico é lúdico e múltiplo, de modo que cada coletivo traça uma linha própria a partir do seu fazer. Essa linha que pode ser fina, precisa, grossa, rasurada, curva, reta, circular e fragmentada comporta uma série de características particulares do grupo. Quando encontram-se, há uma nova composição de linhas ou ainda uma explosão de outras formas e traços possíveis:

O *cruzo*, como perspectiva teórico-metodológica, dá o tom de caráter dinâmico, inventivo e inacabado de Exu. A encruzilhada, simbólico pluriversal, atravessa todo e qualquer conhecimento que se reivindica como único. Os saberes, nas mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempos/espacos de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto as experiências humanas (Rufino, 2019, p. 86).

Para mim, a encruzilhada deveria ser o objetivo de toda jornada, já que colocar-se em movimento é se colocar ao encontro do outro. No teatro, arte do encontro, isso não é diferente. Por este motivo, a ação teatral apenas se concretiza quando dois ou mais caminhos se cruzam e assim, tudo se transforma, já que a encruzilhada modifica o todo. A partir deste movimento, e inspirada pelas palavras de Rufino, reconheço nas práticas teatrais da América Latina uma estreita relação com a memória do lugar. Este território é repleto de saberes praticados e inacabados que tem, por meio do corpo e da arte, desbravado o espaço imaginativo como possibilidade de irrupção de memórias esquecidas, aquelas perdidas nas profundezas dos oceanos.

Cada agrupamento, com sua história e experiência particular, segue demarcando sua presença e provocando modificações nos lugares em que se coloca em ação. O *cruzo* se manifesta, assim, como a arte das transgressões que atravessa as narrativas universais apresentando as zonas fronteiriças como potencializadoras dos saberes plurais que são produzidos aqui e ali (Rufino, 2019).

1.4 Autoficção: um exercício para germinar

“O homem se imagina e, ao se imaginar, revela-se”
(Paz, 1982, p. 165).

Pensar quem sou e brincar de ser várias sempre me pareceu divertido. Ainda criança/adolescente cortei meu cabelo ‘joãozinho’, como diziam. Na escola, zombavam da minha aparência sempre que podiam. Propositalmente erravam meus pronomes, acusando-me de os confundir. Lembro-me de um professor persistir em me tratar no masculino: “menino interessante, o novo aluno da sala”. Eu nem ligava, na verdade. Poucas vezes questioneei e acabava deixando rolar o que para mim era apenas um jogo de personagens. Assim como aconteceu com tantas outras pessoas LGBTQIAPN+, nomearam-me antes que eu mesma o fizesse. Percebi-me outridade um pouco depois disso, mas noutra tempo eu já experienciava este corpo desviante por meio da brincadeira e da imaginação.

Nesse sentido, a ficção me foi apresentada bem cedo, antes mesmo de eu iniciar no teatro, porque ela me permitiu acreditar em outras vidas possíveis. Eu só me entendi sapatão quando adulta, morando sozinha e tendo uma rede de apoio importantíssima com a qual eu me sentia segura para viver as vidas que eu tanto sonhei nas brincadeiras de faz de conta.

Mas, antes de me entender lésbica, eu já sabia que não correspondia à norma, que era uma outra em relação aqueles ditos ‘normais’. Lua Lamberti, travesti, professora e pesquisadora, desenvolve que “Nestes ‘outros’ estão inclusos diversos marcadores sociais, desde o gênero, a classe, etnia e raça, religiosidade, idade, corpos e padrões, que configuram as minorias políticas, grupos heterodeterminados” (2021, p. 18-19). A noção de outridade vem sendo discutida por diversos estudiosos, sobretudo teóricas do feminismo, da negritude e das questões de gênero e sexualidade. Sobre este assunto:

[...] o eu, foco de ausência no torneio frasal, só pode ser nomeado pelo outro (os que são), criando-se, assim, mesmo a contragosto, um espelhamento cúmplice entre as duas liminaridades na constituição de sentidos, pois o mais lá, o outro, é semanticamente recoberto pela subjetividade do enunciador, aquele que diz o eu do mais cá, ainda que em ausência (Martins, 2023, p. 193).

É sempre na relação com o outro que somos construídos, porque o outro nos vê, nos interpreta, nos narra e nos nomeia. Na relação com o outro nos percebemos e nos transformamos. Desse modo, nunca somos somente nós mesmos, mas uma soma de todas as pessoas que nos atravessaram ao longo da vida; ou ainda, um acúmulo das histórias que contaram da gente. Essa pode ser uma percepção feliz ou dolorosa, dependendo da relação que é projetada nesses atravessamentos. Isso não contempla apenas experiências pessoais, mas também experiências coletivas. As coletividades que não correspondem à norma, ou ainda, à neutralidade associada ao padrão de homem, branco, cisgênero, heterossexual e burguês, tendem a ser nomeadas, apontadas, narradas e questionadas, nunca ocupando o outro lugar, o lugar do narrador. Nesse sentido, as enunciações alusivas ao outro oferecem uma história única

às coletividades contra hegemônicas, frequentemente marcada por estereótipos, preconceitos e embaraços.

A fala de Leda Martins acessa esse lugar doloroso, o lugar que constitui uma outridade: um conjunto de gente que não se encaixa, que desobedece e incomoda. Nesse lugar doloroso falamos de uma enunciação que se dá a partir da ausência, porque aquele, o mais cá da hegemonia, sequer percebe, quem dirá se relaciona com o outro, o mais lá da norma. Esse tipo de enunciação que não nasce do encontro, mas da recusa do outro, oferece uma série de histórias estranhas sobre esses outros, repletas de uma ficção perversa que estabelece a continuidade da ordem social discriminatória.

O homem branco, cisgênero e heterossexual sustenta-se enquanto sujeito universal e, quanto mais distante uma pessoa está desses marcadores, mais à margem ela se encontra, sempre em posição de outridade, esteja mais ou menos distante do sujeito dito universal:

O homem branco, cisgênero, heterossexual, europeu, burguês, é aquele que teve para si o direito de nomear todas as outras pessoas. A negra é negra em relação ao branco. A mulher é a outra do homem. A população homossexual é a sexualidade dissidente. Dissidente do quê?! Esse enunciado pressupõe que o normal, o verdadeiro, é nascer hétero. Estranho é ser isso aí, dissidente, esquisita. Será que essa narrativa seria assim se quem falasse sobre homossexualidade quando o termo foi cunhado fosse uma pessoa homossexual? Aliás, para ficar bem explícita essa relação de privilégio, os termos homo e trans surgem antes de heterossexual e cisgênero. Porque a gente primeiro nomeia a aberração, pra então validar o lugar da normalidade (Lamberti, 2021, p. 14-15).

A ficção já vem sendo usada em favor da hegemonia há muito tempo, e foi dessa forma que ela se apoderou dos mais diversos espaços físicos e imaginários. Não é à toa que compartilhamos histórias sobre processos dolorosos de autoaceitação quando fugimos dos marcadores da norma social. Crescemos ouvindo uma série de nomes e histórias que deslocam o outro a um lugar aterrorizante, pois “Em sua forma mais pura e original, a experiência da ‘outridade’ é estranheza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro” (Paz, 1982, p. 156).

Eu fiquei aterrorizada quando passei a perceber os meus desvios em relação a esses marcadores, porque até então, tudo o que eu tinha escutado sobre pessoas homossexuais e transexuais era pavoroso. Eu sequer conhecia essas expressões que acabei de apresentar, apenas distinguia alguns nomes de bichos que eram associados a várias camadas da comunidade LGBTQIPN+. “Somos comparados com os demais bichos justamente porque pra ser humano, pra ser reconhecido como homem e mulher de verdade, é preciso ser branco, hetero e cis, sem deficiência”, além disso, “Para colonialidade, bicho é a ofensa do humano, por isso nos xingam

de galinha, burra, vaca, macaco, veado, porco, cobra, onça, etc.” (Núñez, 2022)¹⁴. Essa narrativa é, infelizmente, a que compõe o imaginário coletivo de muitas sociedades que tomam tal discurso como verdade.

A estupefação que se apresenta diante dos corpos dissidentes, além de reforçar a estrutura desigual da sociedade, baseada em preceitos racistas, misóginos, homofóbicos, transfóbicos, machistas, capacitistas e classistas, também interrompe o fluxo de vida dessas pessoas, pois “A estupefação ante a Presença estranha é uma suspensão do ânimo, isto é, uma interrupção da respiração, que é o fluir da vida. O horror interdita a existência” (Paz, 1986, p. 157).

Ser mulher e lésbica em uma sociedade patriarcal é estar sempre aquém dos bichos e acolá do humano. Somos indesejadas, violentadas, assediadas, invalidadas, estupradas, desumanizadas. Todos estes efeitos de estupefação interditam a possibilidade de uma vida plena nessa sociedade, isso porque há uma norma predominante que atesta que a verdade é uma só, que o certo é ser hétero, ser feminina, ser discreta, formar uma família tradicional, ser mãe, etc. Mas, afinal, o que é a verdade?

Para Lua Lamberti, as verdades nada mais são senão “ficções que se repetem e tornam-se verdades naturalizadas, em discursos, ações, símbolos e normas, por exemplo.” (2021, p. 17). Ou seja, é preciso desafiar as verdades e contestá-las, propondo, a partir da imaginação, a invenção de um mundo outro, onde nenhuma vida seja interdita, onde todas as pessoas possam fluir livremente. Contudo, o território colonizado mais desafiador de ser descolonizado é a imaginação, porque ela representa o único lugar capaz de transformar todos os outros lugares. “O exercício de ficcionar a realidade é, também, um questionamento de tal estatuto da verdade, permitindo um outro olhar, um outro viés, uma outra possível verdade, mesmo que verdades plurais pareçam /im/possíveis” (Lamberti, 2021, p. 18). Diante disso, o que parece urgente é traçar estratégias de ocupação do lugar imaginário e narrativo, para que possamos apresentar outras histórias sobre a gente, aquelas que ninguém contou e nem se interessou em conhecer.

É movida por esse desejo, que venho me aprofundando cada vez mais nos estudos das Artes Cênicas, sobretudo, no exercício da autoficção, o qual vamos discutir neste espaço textual. Mas, para começar, vou contar mais sobre a minha relação com a arte. Essa

¹⁴ Geni Núñez, escritora e psicóloga guarani, tem nas redes sociais uma página nomeada Genipapos, em que a mesma compartilha uma série de escritos de reflexões que perpassam camadas sociais, políticas e identitárias. Este fragmento foi retirado de uma de suas publicações intitulada “Dissidência de gênero: e se pararmos de ressignificar e disputar a entrada no clube do Humano?”. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ca5nZUAPoMi/?igshid=ZWI2YzEzYmMxYg>>=. Acesso em: 21 jul. 2023.

aproximação começa no campo das visualidades. Eu pinto quadros. Fiz aulas por algum tempo e pintei diversas telas. A maioria está nas paredes da casa da minha mãe. Sempre gostei de trabalhar com tintas. Gosto do movimento dos pincéis, das texturas, de pegar uma tela em branco e fazer dela um cenário repleto de histórias.

O teatro chegou depois, de surpresa. Para mim, é assustador fazer teatro. É mais assustador ainda não fazer. O teatro é onde tudo se materializa. Onde sou, brinco de ser, caminho, desloco-me e habito. É o lugar onde estou mesmo sem estar em lugar nenhum. É só no teatro que me sinto em casa. E que me sinto casa. Não consigo separar o que sou eu e o que é teatro, talvez seja por isso que me encontro na autoficção, porque sou, eu mesma, uma bricolagem biográfica e ficcional. E não somos todos? Recobrando o pensamento de Bourdieu: “Falar de história de vida é pressupor pelo menos, e isto não é pouco, que a vida é uma história” (1986, p. 69).

Em 2017 prestigiei o espetáculo *Conversas com meu pai* (Figura 7), de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra, no Teatro Barracão, em Maringá-PR. Naquele ano eu realizava a disciplina de Teatro Brasileiro, mediada pelo professor e pesquisador Ricardo Augusto de Lima, no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Ricardo é uma daquelas pessoas que expressa amor naquilo que faz e ele, sem dúvidas, tem uma parcela de culpa no meu atual ramo de pesquisa. Seus estudos se voltam, dentre outras temáticas, à autoficção e não por acaso foi ele quem convidou a turma para prestigiar o espetáculo que estaria na cidade. Até então eu desconhecia a palavra autoficção, mas pude intuir algo sobre o que assistiria.

A experiência de prestigiar Janaina Leite foi atravancada pela dúvida e pela curiosidade. A cada palavra dita e ação efetuada eu sentia a responsabilidade de ser testemunha de seus compartilhamentos. Ao final, saí como se carregasse um pouco dela comigo, seus segredos, medos e lembranças mais íntimas. Sobre a peça:

A dramaturgia de *Conversas com meu pai* propõe uma relação que se inicia confessional e ao longo da peça vai ganhando camadas simbólicas. Transita entre materiais diversos: memória, reflexões metalinguísticas, depoimentos em áudio, documentos em vídeo, sonhos, mitos como o de Édipo e a passagem bíblica que conta a história de Ló e suas filhas (Leite, 2014, p. 93).

Durante o espetáculo, uma série de questionamentos me acometeram, o principal deles (e que me intrigou por mais tempo) foi: **por que o teatro?** Por que, afinal, alguém escolhe levar a memória e a autobiografia para um espaço que tem como característica basilar a ficção? Essas perguntas têm me movido em um trajeto que começa em 2017, segue em movimento em 2024 e não tem previsão de chegar ao fim.

Ricardo e Janaína são as minhas primeiras referências no campo da autoficção. Pontuar isso é, além da própria narrativa do processo investigativo, uma lembrança afetiva. Tem muito amor aqui, também.

Figura 7 – Janaína Leite em *Conversas com meu pai*



Fonte: Rodrigo Pereira

O conceito de autoficção foi cunhado por Serge Doubrovsky em 1977 no contexto dos estudos literários. O debate em torno da autoficção na literatura é extenso e se justifica em perspectivas muito próprias da estrutura textual em diálogo com as biografias e autobiografias. Na concepção do texto literário, um dos debates proeminentes sobre autoficção permeia a presença ou a ausência do nome verdadeiro do autor no corpo da redação. Porém, enquanto estrutura, ela vem discutindo muito mais do que o uso ou não de um pseudônimo. Para Serge Doubrovsky, a autoficção irrompe na tentativa de preencher uma lacuna que se encontra nas proximidades das autobiografias, escritas íntimas, memórias: “A autoficção reside na montagem e no intervalo lacunar entre as duas narrativas, uma fictícia, outra não fictícia” (Doubrovsky, 2014, p. 92), ou seja, ela se encontra em uma encruzilhada entre o real e ficcional, e se distingue enquanto uma escrita híbrida, inaugurando um terceiro lugar.

Por anos a fio, o debate em torno dessa palavra buscou responder se ela configura um novo gênero literário ou não. Para esta pesquisa, a solução desse conflito não parece ser

importante, mesmo porque é justamente o caráter híbrido, rasurado e autônomo que me interessa. “A autoficção é um convite ao abuso e ao exagero nesse preencher de lacunas. Na verdade, minhas autoficções têm ido, ainda, mais longe: tem inventado lacunas onde não existiam” (Blanco, 2023, p. 13).

Desse modo, optei por tratar a autoficção enquanto exercício, sobretudo porque o que está em foco na presente pesquisa é a atuação dessa palavra no contexto teatral. No debate literário, a autobiografia antecede o ficcional, de modo que a ficção atua enquanto intervenção textual. Já no contexto da cena, a ficção é o que antecede, porque ela é inerente ao teatro.

O jogo cênico e a encenação como organização espaço-temporal de uma ação deslocam e mudam os elementos reais, tornando-os não apenas ficcionais (inventados ou, ao menos, modificados e inverificáveis), mas também cênicos; lúdicos; artísticos, uma vez que artificiais e belos (Pavis, 2017, p. 44).

O material biográfico e autobiográfico, quando inserido na cena em um processo autoficcional, não tem a pretensão de resistir aos efeitos de ficção, mesmo porque isso é inevitável. O teatro oferece, enquanto recurso de inscrição, uma série de elementos que agregam a qualidade ficcional ao material investigado, seja ele biográfico, autobiográfico ou documental. O espaço cênico é uma reelaboração da lembrança somada a qualidades simbólicas e estéticas. A iluminação, o figurino, a atuação, a performance corporal e vocal, a sonoplastia e a dramaturgia são recursos ficcionais da arte teatral. Sendo assim, o teatro não pode se comprometer a reproduzir a verdade, mas ele pode propor uma interpretação da realidade, ou ainda, a (re)invenção dela, já que “toda autobiografia e toda autoperformance não são outra coisa senão uma autoficção. Nos dois casos, a identidade do eu é posta em causa: ela não é nem estável, nem indiscutível, nem claramente legível, ela está em perpétua construção” (Pavis, 2017, p. 45).

Desde o início da pesquisa tenho reconhecido na autoficção uma qualidade germinante. Muito inspirada pela noção de palavra germinante desenvolvida por Nêgo Bispo (2015), passei a refletir a capacidade de movimento, reedição, conexão e interpretação que a autoficção provoca. Segundo o pensador quilombola, as palavras germinantes são palavras vivas, de modo que se torna vã a tentativa de fixá-las em um único espaço e tempo. As palavras germinantes têm consigo o efeito de estar prestes a desabrochar, encontrando em todo campo fértil um espaço para florescer.

Nos últimos anos, a autoficção vem ganhando espaços inimagináveis, sendo reinventada e repensada a cada novo lugar em que chega. Ela não se aquieta, não é rígida, possibilita movimento, reedições, contestações e ainda mobiliza os espaços em que está

inserida. A palavra por si só tem muita história, já que foi reconhecida enquanto conceito, discutida enquanto gênero e teorizada por muitos estudiosos, sobretudo na área da literatura. Em um levantamento teórico, a autoficção se revela enquanto uma palavra consolidada, com perspectivas favoráveis e desfavoráveis em relação a sua viabilidade. Para tanto, manteremos a perspectiva germinante, mas adotaremos, ao invés de palavra, a noção de exercício, ou ainda, de performance, já que no contexto das Artes Cênicas, a autoficção ganha corpo enquanto um exercício criativo para a cena, muito mais associada ao processo criativo e a performance de si do que ao conceito e discussões teóricas que a acompanham. A autoficção se revela, então, como um exercício para germinar. Um solo fértil para que ideias, proposições, experimentações e saberes sejam manifestados.

No contexto do teatro, a noção de autoficção chega de forma gradativa e um pouco mais tardia em relação ao campo dos estudos literários. Janaina Leite argumenta que no século XX as ações que convocavam o real para a cena se tornaram mais populares, e que foram a desdramatização e a quebra de um caráter ilusionista que distanciava o espectador da cena que corroboraram para isso. Essa popularização também reflete o interesse social em voltar o olhar para a vida privada, interesse muito potencializado pelo crescimento da cultura midiática, já que “Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico” (Klinger, 2012, p. 18). Nesse contexto, o indivíduo está em foco, mas sob uma abordagem vazia que degrada a subjetividade em prol da espetacularização da vida íntima. É a partir do século XXI que o cenário se modifica:

Neste início de século XXI, a autoficção volta como uma forma de resistir a esse individualismo totalizador que acaba formatando comportamentos e condutas aberrantes, para assim voltar a relatos auto ficcionais que aspiram a uma palavra singular, livre, autônoma e independente. Uma palavra alheia aos mercados, aos mísséis e às modas. Uma palavra que se procura e procura. Uma palavra que se abre para os espaços interiores de retrospectção e reflexão. Uma palavra que duvida. Que treme. Que pensa a si mesma (Blanco, 2023, p. 10).

Sergio Blanco é um dramaturgo contemporâneo que investiga a autoficção nos seus processos de criação. Ele tem sido uma das principais referências para se discutir a autoficção no contexto teatral, sobretudo na América Latina, oferecendo um olhar atualizado à palavra. O que o dramaturgo identifica a partir da sua experiência, contrapondo alguns dos pré-julgamentos direcionados à autoficção, é que ela não configura um projeto egóico, como dizem, mas sim um ato de generosidade e entrega. Sobre isso, ele compartilha que “Qualquer uma das minhas autoficções foi escrita não para me expor, mas para me procurar” (Blanco, 2023, p. 11). Essa fala dialoga com o pensamento de Bosi, quando a autora escreve que “ao narrar uma

experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa” (Bosi, 2004, p. 35).

A proximidade entre esses pensamentos é muito interessante, porque conduz à reflexão sobre o quão íntimo e doloroso é oferecer uma parte da nossa história ao outro, aceitando esvaí-la aos poucos. Bosi aponta, entre parênteses, sobre o risco de enrijecer a experiência ao corporificar a mesma na narrativa. No contexto do teatro, acredito que isso não se aplica, pois na relação da lembrança com a criação, a memória segue ramificando em outros lugares de recordação com os quais ela pode se conectar. Além disso, no processo criativo autoficcional, a memória ganha corpo, sendo expandida a uma potência de ação e movimento.

Mas, afinal, qual é o objetivo da autoficção no teatro contemporâneo? Para Lima, este exercício “Não se trata, apenas, de um texto escrito a partir de uma experiência autobiográfica, mas a inserção desse elemento autobiográfico como forma de problematização, e não como resultado final” (2017, p. 187). A inserção dos materiais biográficos e autobiográficos na cena promove um modo de leitura e problematização da realidade. Ao ser posta em cena, após vários processos de pesquisa e criação, a memória é dilatada e oferece uma experiência de conexão com o público que, direta ou indiretamente, vincula-se à lembrança que está sendo representada.

Isso acontece porque a autoficção não se encerra no indivíduo que narra e não tem como finalidade promovê-lo, ao contrário, ela sai de um eu para ir ao encontro do outro. Nesse sentido, Blanco afirma que “Primeiro, a autoficção trabalha o corpo politicamente porque não se trata de exibi-lo, mas para expô-lo, para oferecê-lo, para dá-lo” e continua dizendo que “Não é tanto um ato de coragem, mas um ato de generosidade. É aqui que a autoficção é altamente política: o corpo é generosamente entregue à pólis” (Blanco, 2023, p. 16).

O teatro foi, cada vez mais, incorporando a autoficção às suas dinâmicas, mesmo porque ambas promovem o encontro com o outro. Uma vez que se preza pelo encontro, cria-se um cenário democrático e plurilateral, de modo que o espectador não fica passivo a cena ou a memória narrada, ele se torna constituinte de tudo o que é partilhado no tempo em que a ação durar. Nessa mutualidade de movimento, o que o testemunho promove em cena é também a revelação do que estava oculto:

Se o testemunhar por si só, o colocar-se em palavras, já é um movimento de estranhamento que torna o si mesmo um outro – esse outro como objeto do discurso, contido na fala e, ao mesmo tempo, transbordando-a pela emergência do corpo –, o teatro, arte da presença, potencializa esse espaço entre o visível e o invisível, o latente e o manifesto (Leite, 2014, p. 162).

O teatro promove, nesse percurso, a enunciação de um corpo e uma narrativa que não havia sido revelada. Falamos aqui de “Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito

ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; [...] arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como o silêncio que apavora” (Martins, 2023, p. 162). Este corpo que é reiteradamente narrado a partir da ausência, tendo sua subjetividade ceifada diante da estupefação do outro, reivindica para si o poder da narrativa e inscreve, no e com o seu corpo, seus saberes, memórias, histórias e testemunhos, criando fissuras em um sistema colonial que estabelece a norma a partir da negação e apagamento da alteridade.

Desse modo, segundo Foucault, o teatro enquanto lugar configura uma heterotopia, já que as heterotopias “são a contestação de todos os outros espaços”. O filósofo ainda segue desenvolvendo que essa contestação pode se dar de duas maneiras: ou “criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado” (Foucault, 2013, p. 28).

As heterotopias têm a possibilidade de contestação dos espaços tendo como recurso a ficção. A ficcionalidade do teatro articula modos de que, por meio do espaço de ficção – palco/cena teatral – as verdades do mundo ‘real’ sejam postas em questionamento. No outro sentido, como desenvolve Foucault, as heterotopias podem ainda criar um outro espaço impecável que se oponha a nossa refutável realidade. Aqui refletimos novamente que as verdades nada mais são senão ficções acatadas, uma vez que as ficções, se atestarem a sua efetivação, podem propor caminhos e soluções rumo a criação de uma nova realidade. Estamos diante de uma heterotopia poderosa, capaz de ocupar os espaços imaginários e criar outras realidades possíveis; essa heterotopia é o teatro.

Pensemos então, nos caminhos possíveis para praticar o exercício da autoficção nos processos criativos do teatro. Doubrovsky acredita que toda autobiografia tem um pouco de ficção. Pode-se dizer que, em movimento contrário, toda ficção tem um pouco de autobiografia também, já que no teatro o ator que está em cena é sempre um corpo híbrido: “É uma pessoa presente ali, falando no aqui-agora do palco. Ao mesmo tempo, é signo, personagem ficcional que, possuindo nomes e referenciais, está no presente ficcional, textual e cênico” (Lima, 2017, p. 117).

Na cena autoficcional, a qualidade híbrida é ainda mais aguçada, intervindo na relação que o espectador estabelece com o ator e com o espetáculo, uma vez que o público está ciente de que há um vínculo direto entre a história e aquele que a encena. “Eso es lo que la vuelve

fascinante. No estamos ante la disyuntiva de <<ser o no ser>>, sino ante la certeza de <<ser y no ser>> a um mesmo tiempo¹⁵” (Blanco, 2015, p. 23).

No exercício de ser e não ser é que o artista explora a criação autoficcional, estabelecendo uma relação entre o eu e o outro. Dessa forma, Blanco faz algumas aproximações com o mito de Medusa e Narciso. A medusa já foi mencionada nesse escrito, inspirada pela metáfora desenvolvida por Leda Martins. Contudo, Sergio Blanco propõe uma outra perspectiva: ao dialogar com o mito, o dramaturgo estabelece uma reflexão a partir da última contemplação da mesma ao ter a sua própria imagem refletida no escudo de Perseu, o autor da decapitação da Górgona. Segundo o mito, Perseu encontrou o esconderijo de Medusa e saiu devidamente equipado rumo a ela, para decapitá-la. Um dos equipamentos que o auxiliaram nesse feito foi o escudo recebido de Atenas. Como já foi dito, todo aquele que encarava Medusa era petrificado, sendo assim, Perseu utilizou o reflexo do seu escudo para olhar a Górgona e atacá-la, sem correr o risco de ser atingido pelo seu olhar. Medusa, em busca de encarar o inimigo, deparou-se com o seu próprio reflexo no escudo de Perseu. E essa foi a última imagem contemplada por ela antes do seu assassinato. O que Blanco reflete com isso é que Medusa, ao buscar encontrar o seu inimigo, sua alteridade, foi ao encontro de si mesma.

Em sentido oposto, o dramaturgo aproxima para a reflexão o mito de Narciso. Este representa, na mitologia grega, um símbolo da vaidade. Segundo o mito, Narciso era extremamente belo e cativou muitas pessoas que por ele se apaixonaram. O homem, contudo, não correspondeu a nenhuma dessas paixões, mas ao ver a sua imagem refletida nas águas enamorou-se por ela e ali permaneceu por todo o tempo, até definhar à beira do lago. Blanco conta, ainda, que segundo Pausânias, após muito tempo contemplando a sua própria imagem no reflexo do lago, Narciso acreditou reconhecer a imagem de sua irmã gêmea já falecida. Ou seja, foi, a partir de uma contemplação profunda da sua própria imagem, que ele passou a enxergar o outro.

Y a partir de estos dos pensamientos fundadores es que se va a habilitar la exploración y la especulación de un *yo* complejo y complicado que puede ser utilizado como forma de comprendernos no solamente a nosotros mismos, sino también el mundo que nos rodea, es decir, el otro. Y es aquí en donde se plantea ese juego de reflejos entre el *yo* y el *otro* que encontramos en los mitos de Narciso y Medusa: mirándome *yo* veo al *otro* y mirando al *otro* me veo *yo*¹⁶ (Blanco, 2015, p. 15-16).

¹⁵ “Isso é o que a torna fascinante. Não estamos diante do dilema de <ser ou não ser>, mas sim diante da certeza de <ser e não ser> ao mesmo tempo” (Blanco, 2018, p. 23, tradução nossa).

¹⁶ E é a partir desses dois pensamentos fundadores que se habilita a exploração e especulação de um eu complexo e complicado que pode ser usado como forma de compreender não somente a nós mesmos, mas também o mundo que nos rodeia, ou seja, o outro. E é aqui que surge esse jogo de reflexos entre o *eu* e o *outro* que encontramos nos

Os mitos de Narciso e Medusa oferecem algumas possibilidades de diálogo com os processos criativos em Artes. Os artistas também atravessam essa relação de alteridade, já que na cena, o ator ao investigar qualidades e técnicas da performance corporal a partir da possibilidade e particularidade do seu próprio corpo, acaba por encontrar caminhos de enunciação do outro. O ator torna-se um outro, tendo como de inscrição o seu próprio corpo. No processo criativo do teatro, o corpo do ator ou da atriz é fonte inesgotável de textualidades diversas.

Costa (2019) usa da noção de Corpo Mnemônico para enaltecer o corpo como lugar em que tudo acontece, um corpo que é inscrição de saberes, memórias e histórias que o atravessaram e que nele desabrocharam. Nossos repertórios criativos na sala de ensaio são também reflexos das experiências – de dentro e de fora do teatro – que estão inscritas no nosso corpo. Na investigação corporal, não há “a perspectiva de acionar uma (re)escritura do passado, mas de que o corpo escave seu próprio mito, através da ação, da prática, do exercício criador em movimento” (Costa, 2019, p. 154). É, então, a partir de um processo compenetrado de observação e investigação de si, que o ator alcança a oportunidade de enxergar e enunciar o outro. Sendo assim, nos processos autoficcionalis o que acontece não é uma perda em si mesmo, mas uma via de acesso que parte do eu para ir ao encontro do outro.

Então, se opondo a qualquer forma de individualismo des-subjetivador, a autoficção é uma das possibilidades de que o eu volte a se ver nas águas inconstantes da existência e, portanto, possa entender que o eu é sempre o outro. A autoficção retorna, assim, para a cena literária com grande vitalidade para reafirmar a máxima rimbaudiana de que, no final, ‘Eu é um outro’ (Blanco, 2023, p. 10).

No caso da inserção do biográfico na cena teatral, há ainda outro caminho a se considerar. Antes de mais nada, é preciso compreender que essa inserção pode acontecer de diversas maneiras: “O autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida. Mas não só um texto configura um depoimento autobiográfico” (Leite, 2014, p. 40). A autora complementa que alguns depoimentos podem vir em forma de gestos, movimentos ou outras maneiras de comunicação que extrapolam o texto literário.

No processo criativo, o artista se coloca diante de uma série de registros autobiográficos, de si e do outro. Os trabalhos que têm como material um testemunho ou arquivo que não seja do artista que está em cena pedem por um processo de corporificação da história observada, de modo que os sentimentos relatados ganhem vida no corpo do ator. Desse

mitos de Narciso e Medusa: Olhando para *mim* vejo o *outro* e olhando para o *outro* vejo a *mim*. (Blanco, 2015, p. 15 e 16, tradução nossa).

modo, o corpo atua como enunciador de histórias, compartilhando memórias e invenções particulares, suas e dos outros. Assim como no mito de Medusa, ao observar e experienciar o outro, o artista tende a se depara consigo mesmo, descobrindo camadas simbólicas e subjetivas que antes desconhecia. É assim que ao ir em direção ao outro, acabamos por nos encontrar a nós mesmos.

Por fim, Sergio Blanco contribui com essa reflexão ao defender que a autoficção é uma engenharia do eu, já que além de atuar como um modo de encontro com o outro, um processo de compreensão de si e do outro ou ainda, um caminho para a compreensão e problematização da realidade, esse exercício promove a possibilidade de reelaboração da própria vida:

É por meio da autoficção que vou inventando-me uma nova vida: um novo relato. A escrita autoficcional é de alguma forma um projeto vital que, aos poucos, estou seguindo e obedecendo. É por isso que meus personagens não são uma cópia de mim, mas, pelo contrário, eu é que começo a ser uma cópia deles: não são eles os que se parecem comigo, mas sou eu que tento ser, cada vez mais, como eles (Blanco, 2023, p. 17).

A autoimagem posta em performance transforma o todo, atravessa o texto, a luz, a cenografia e conduz o processo de inscrição rumo a um texto-dionisíaco, já que, permeado de tantas subjetividades particulares, nenhum saber assume o lugar universal ao mesmo tempo em que nenhum saber se torna incontestável. “O movimento desse eu, sujeito de sua própria enunciação, engravida o texto de referências prefaciadoras” (Martins, 2023, p. 173).

A autoficção reflete uma urgência do nosso tempo: já não basta narrar o outro, distanciar-se das histórias ou ser um sujeito imparcial. A sociedade contemporânea anseia pela possibilidade de reinventar a própria vida, criar outros mundos possíveis e apresentar novas ficções que possam disputar com essa que é tida como realidade. “Se o homem é um ser que não é mas que está sendo, um ser que nunca acaba de ser, não é um ser de desejos tanto quanto um desejo de ser?” (Paz, 1982, p. 165). Somos, afinal, nada mais que o desejo de ser algo idealizado e uma busca constante para nos tornarmos a pessoa que desejamos ser.

Nas brincadeiras de faz de conta, no silêncio do meu quarto e na minha própria companhia, eu brinquei muito de ser lésbica antes de ser. Do mesmo modo, brinquei de ser artista antes de ser. Brinquei de ser mãe e decidi não ser. Brinquei de ser astronauta, de ser pai, de ser professora, de ser atleta, brinquei de ser livre, brinquei muito e sigo brincando. Este desejo de ser é o nosso impulso interno mais poderoso, porque é a primeira ação para a ocupação dos espaços imaginários. E depois disso... bem, depois disso, nós podemos ocupar todos os outros lugares possíveis!

E é assim, na possibilidade de compreender o eu e o outro e, conseqüentemente, o mundo; e na possibilidade de reinventar todas as coisas, que a autoficção vem crescendo no campo teatral. Por meio dela, os artistas têm demarcado a sua presença no mundo e criado canais de comunicação a partir do afeto e da identificação. A autoficção vai se revelando, assim, como um exercício para germinar, que mantém o solo fértil para que todas as sementes plantadas nele venham a desabrochar, permitindo que ela própria também seja reinventada a cada grão germinado.

2. CORPORALIDADES: MODOS E ESPAÇOS DE ENCONTRO

“Quando o rio encontra o outro rio, ele não deixa de ser rio. Ele passa a ser um rio maior”
(Bispo, 2023).

Falar sobre encontro nos dias de hoje tem sido desafiador. A relação compulsória que estabelecemos com as telas, ao longo dos anos, contribuiu na construção de uma barreira entre outras possibilidades de se relacionar. Olhar nos olhos de alguém, sustentar uma longa conversa sem desviar a atenção para verificar o celular, estar completamente presente na companhia de familiares e amigos, conhecer os vizinhos e trocar favores, tudo isso tem parecido cada vez mais distante do nosso cotidiano. Mas a tecnologia não é a grande vilã nesse cenário, ela é apenas uma das consequências de como o capitalismo vem operando na sociedade.

O capitalismo é um sistema que tem como objetivo central o lucro e a acumulação de riquezas que se baseiam na propriedade privada, ou seja, na posse dos meios de produção por parte de uma classe, a burguesa. Esse sistema se sustenta sob uma ótica segmentada das relações que se estabelecem no mundo. Pensemos, por exemplo, na relação estabelecida com os lugares. Para o capitalismo a terra é um meio de produção, portanto a mesma é tida como um recurso que produz e que pode gerar lucro e riqueza para os donos dela. Quem prepara, cuida, planta e colhe o que se produz na terra são os trabalhadores, sujeitos da classe operária, e a eles é destinado um salário que não corresponde ao lucro obtido com a produção realizada (Marx e Engels, 1984).

Essa dinâmica capitalista alimenta uma ótica segmentada, pois ela estabelece uma dicotomia entre a terra e a humanidade, similar a dualidade entre sujeito e objeto, razão e emoção, corpo e alma, e assim por diante: “tal dualismo radical está associado à propensão reducionista e homogeneizante de seu modo de definir e identificar, sobretudo na percepção da experiência social” (Quijano, 2002, p. 5). Esse aspecto é, na leitura do sociólogo peruano, um dos elementos fundantes da colonialidade do poder. Aliado ao eurocentrismo, essas dualidades correspondem a uma racionalidade hegemônica, “o modo dominante de produção de conhecimento” (*Ibid.*, p. 5). Nessa lógica dicotômica, a natureza nada mais é que um recurso, e a relação que se projeta com a mesma é uma relação de exploração e extração. Não à toa, lidamos frequentemente com a expressão *recursos naturais*, expressão essa que emprega à natureza o caráter comercial.

[...] fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde

tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019, p. 10).

A ausência de vínculo com a natureza, conseqüente do dualismo radical, revela-se em diversos lugares que convivem com um projeto de extermínio de mares, rios e florestas. Tendo esse pensamento como dominante, a sociedade encara tais ações com naturalidade, como se fossem inevitáveis ao avanço da humanidade. No contexto da América Latina e em uma projeção global, a Amazônia é o grande foco quando se discute projetos que possam, em algum nível, reverter os impactos do desmatamento. Contudo, muito se fala sobre projeto verde, economia sustentável e outras falácias que buscam apenas camuflar os processos de exploração da natureza, pois é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo¹⁷. Contudo, quem protagoniza tais projetos de sustentabilidade são, na maioria das vezes, as mesmas corporações que usurpam as riquezas naturais de um lugar, e assim, cada vez mais vamos nos tornar reféns de um processo exploratório da vida (Krenak, 2019).

“Enquanto a humanidade está se distanciando do seu lugar, um monte de corporações espertalhonas vai tomando conta da Terra. Nós, a humanidade, vamos viver em ambientes artificiais produzidos pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios” (Krenak, 2019, p. 11). A relação com lugares artificiais também atua como um mecanismo de distanciamento da terra. Quanto mais tempo passamos em *shoppings*, parques artificiais e grandes centros, menos tempo usufruímos de tantos outros lugares que nos oferecem uma experiência palpável de presença, relação e pertencimento.

Contudo, é preciso refletir mais a fundo sobre a noção de relação nas sociedades atuais. Ao olhar para um grupo de pessoas em um espaço de uso coletivo, como praças, ônibus e trens, salas de espera e outros, comumente encaramos vários indivíduos isolados em um mundo particular, tão concentrados no seu celular que aparentam estar em outro lugar. Observando esse cenário, nota-se que há uma ausência da relação em comunidade. As pessoas não conversam entre si e não partilham da experiência de dividir, ainda que temporariamente, o mesmo lugar. Mas ali, no seu mundo particular, cada pessoa está profundamente conectada e presente em um outro lugar: o ciberespaço. Atualmente, ao falar em espaços artificiais, pode-se considerar também o ciberespaço, universo virtual para o qual tantas pessoas são transportadas no uso das redes sociais.

Em meio a todo esse alvoroço no ciberespaço, um termo tão consolidado como o de “comunidade” vem sendo discutido e mesmo questionado por alguns teóricos. Alguns reclamam sua falência, com um certo tom nostálgico, lamentando seu desgaste e perda

¹⁷ Em referência à obra “Realismo Capitalista: é Mais Fácil Imaginar o fim do Mundo do que o fim do capitalismo?” de Mark Fisher (2020).

de sentido no mundo atual. Outros apontam para os focos de resistência que comprovariam sua pertinência, mesmo em meio a nossa sociedade capitalista individualizante. Mas há os que acreditam, simplesmente, que o conceito mudou de sentido (Costa, 2005, p. 236).

Eu confesso que tendo a me identificar com o tom nostálgico ao pensar sobre comunidade, contudo, considero de grande importância que pensemos esses novos canais de comunicação sem abdicar de sua relevância, mesmo porque a tecnologia e as redes sociais vieram para ficar. Estamos ao longo desta pesquisa fabulando modos de reinventar a realidade. É possível sonhar com um mundo onde números, seguidores e curtidas não façam parte das dinâmicas de interação social, mas parece utópico um mundo em que esses canais de comunicação não estejam presentes.

Ainda assim, é de grande importância discutir os impactos desse crescimento midiático. Um dos fatores que Quijano destaca sobre este assunto é que atualmente as redes não apenas reproduzem imagens e sons do mundo real, elas são capazes de criar e manipular elementos visuais e sonoros “que de muitos modos se superpõem e ainda deslocam e substituem o mundo ‘real’ a ponto de que em numerosas e diversas áreas não é tarefa fácil distinguir entre ambos” (Quijano, 2002, p. 6).

Observando a sociedade atual, pouco mais de vinte anos depois da fala do sociólogo, notamos que a distância entre o mundo digital e o mundo real quase inexistente e há, cada vez mais, um grande impacto da produção e difusão de conteúdo das redes digitais no mundo ‘real’. O que podemos fazer diante desse cenário é planejar mecanismos de reeducação social do uso das tecnologias para que elas atuem como aliadas, cooperando com a informação de forma segura e responsável.

No que tange às relações, é preciso que encontremos caminhos que fortaleçam as experiências físicas e sensíveis, uma vez que as redes sociais têm apresentado um novo modo de conexão, onde é possível interagir com um grande número de pessoas ao mesmo tempo. Mas, qual a qualidade dessas relações? Que conexões são construídas e que trocas são proporcionadas no ambiente midiático? As redes podem atuar como um mecanismo de comunicação e articulação, oferecendo o suporte necessário para viabilizar o encontro, mas o mundo físico e as relações presenciais não devem ser engolidas pelo deslumbre que as telas provocam. Mesmo porque o ato de estar junto e a presença íntegra no mundo são essenciais para que nos organizemos e atuemos de forma engajada em prol das causas sociais e na contramão da colonialidade.

Há ainda outro aspecto sobre o ambiente midiático. A colonialidade, como já foi discutido, intervém no modo de produção do saber, validando aquilo que corresponde aos

parâmetros de um saber eurocentrado, tido como legítimo. Mas ela não se encerra aqui. Ballestrin (2013) nos apresenta que a colonialidade se dá em três instâncias: do poder, do saber e do ser. Ou seja, ela se estende por um projeto amplo que consiste em apoderar-se de saberes, práticas e subjetividades da humanidade.

Na lógica colonial, os mecanismos de tomada de poder envolvem a extração das riquezas, saberes e cultura de povos que desobedeçam à racionalidade eurocentrada, invalidando-as perante os critérios também eurocentrados. Os grupos mais afetados são os grupos minoritários, sobretudo aqueles que têm o aspecto racial e étnico como determinantes. É também nesse sentido importante aplicar projetos de reeducação do uso das redes sociais, bem como a regulamentação do ciberespaço, uma vez que seu uso descomedido e a produção e manipulação de informações colabora com a alienação em massa e com a demonização dos saberes e culturas contra-hegemônicos.

Por fim, o que parece mais urgente nesse momento é romper com a lógica fragmentada do capitalismo global e do colonialismo, que “[...] suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo” (Krenak, 2019, p. 12). Para isso, precisamos reconhecer os saberes plurais que oferecem perspectivas distintas sobre o mundo e apresentam outras possibilidades de se relacionar com ele. “Enquanto não combatermos a monocultura do pensamento não será possível reflorestar nossa existência” (Núñez, 2021, p. 5).

Faço essa breve consideração sobre os impactos do ciberespaço na formação de comunidades atualmente para ponderar que essa realidade está posta, é inevitável atravessar estas discussões em alguma instância e reconhecer a importância de se atentar a elas. Dito isso, seguiremos discutindo outras camadas da grupalidade, com ênfase nas comunidades locais e identitárias e na formação de grupos teatrais, sem maiores aprofundamentos sobre as novas percepções acerca da comunidade no meio digital.

Voltando à relação rúptil com a terra, penso que se em vez de depositarmos a responsabilidade da preservação nas mãos das grandes corporações disfarçadas de projeto verde, nós buscássemos ouvir e aprender com a sabedoria de comunidades indígenas e quilombolas que têm atuado efetivamente na preservação de mares, rios e floresta, poderíamos encontrar um caminho eficaz para construir uma luta comunitária em defesa da natureza e da humanidade. Além disso, nesse processo, apoderaríamos de forma mais efetiva dos lugares que habitamos, estabelecendo uma relação mútua com o lugar e com a comunidade, construindo assim uma cultura do pertencimento.

Quando os colonizadores chegaram aqui, eles fizeram aquela pergunta aos nossos ancestrais: “têm alma ou não?”. [...] Sim, nós temos alma, mas o rio também, o milho também tem alma, todos os seres têm espírito e é por entender que eles são nossos parentes que os respeitamos. Não é porque nós indígenas temos uma especial sensibilidade inata com os demais seres, é que nossas histórias, nossas cosmogonias não são da monocultura do pensamento (Núñez, 2021, p. 3).

A monocultura do pensamento apresentada pela autora é uma via que vampiriza perspectivas que não correspondem à lógica colonial. A dicotomia que há entre humanidade e natureza nos impede de enxergar a alma nos rios, árvores, frutos e animais. Essa lógica que hierarquiza a humanidade, tratando-a como superior à natureza, visa justificar a constante exploração das florestas. Geni Núñez é guarani e no texto acima apresenta uma outra relação possível com a natureza, a partir da cosmogonia indígena. Sob tal perspectiva, a terra não se torna refém da humanidade, assim como a humanidade não rompe a sua conexão com a terra.

Tenho sido muito motivada a aprender com sabedorias que nos aproximam da possibilidade de construir uma sociedade engajada com o lugar e com a sua comunidade. Este capítulo busca discutir estes aspectos considerando os desafios próprios da sociedade atual, e refletindo quais os modos e espaços de encontro no mundo.

2.1 Corpo-sujeito, corpo-coletivo, corpo-comunidade...

“Não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade”
(hooks, 2021, p. 161)

O aspecto da coletividade vem me despertando muito interesse, considerando sobretudo seus diferentes modos de organização. É inevitável notar que no Brasil há uma cultura de grupos muito forte, dentro e fora do cenário cultural. No teatro, tal cultura se vincula a fatores políticos e sociais, uma vez que a grande maioria das organizações coletivas de teatro apresenta uma aproximação ideológica entre os seus membros e possui um papel importante na sustentação da companhia a longo prazo, apresentando ser um meio de manter a vida profissional dos artistas mais estável (Costa, 2007). Em outros recortes, a grupalidade também atravessa camadas político-sociais, ainda que não necessariamente com finalidades profissionais. Independentemente do modo pelo qual os grupos se organizam, é notável a presença dessas formações no mundo.

A formação de grupos é uma dinâmica que existe desde os primórdios da humanidade. Viver em grupo foi e é um modo de sobrevivência que viabiliza o cuidado, a proteção, a produção de afetos, os ensinamentos, a produção de materiais e alimentos e a própria reprodução humana. Depois, em consequência ao sistema capitalista, as coletividades passaram a representar a mão de obra, produzindo mercadorias em grande escala e gerando riquezas para uma pequena parcela da sociedade. Aí também nasce uma outra noção de coletivo: as classes sociais. Atualmente, o mundo digital também assume um papel importante no que diz respeito à formação de comunidades, oferecendo uma experiência distinta de interação social, sobretudo para as novas gerações. O que notamos é que as comunidades se fazem presentes nas mais diversas culturas, sociedades e períodos históricos, ainda que em cada contexto elas sigam suas regras e dinâmicas próprias.

Para cada pessoa, a noção de comunidade pode revelar um significado singular, refletindo o que a mesma colecionou no que se refere às experiências grupais. A frase de bell hooks que abriu este tópico apresenta que a comunidade é o melhor lugar para aprender sobre o amor. Quando li essa afirmativa na obra *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2021), fiquei extasiada, pois a pesquisa seria mais uma vez inspirada por hooks, dessa vez, com o **amor**. Não o amor na esfera do sentimento, somente, mas de um olhar atento sobre essa palavra que reside em um campo abstrato e que pouco é discutida entre as pessoas. E por que falar sobre amor? Bem, antes de mais nada porque acredito que nas invenções e reinvenções da realidade é preciso haver, sem qualquer negociação, a presença do amor. Mas para além desse anseio, o que se pretende discutir adiante é o que o amor tem a ver com comunidade.

Para começar a reflexão, valho-me do pensamento desenvolvido por Pelbart (2023), em específico a proposição de que onde há sociedade, padeceu uma comunidade. Muito ancorado nos pensamentos de Jean-Luc Nancy, o que o autor desenvolve é que sociedade e comunidade não são sinônimos e não coexistem, porque uma representa a ausência da outra.

Quem diz sociedade já diz perda ou degradação de uma intimidade comunitária, de tal maneira que a comunidade é aquilo que a sociedade destruiu. É assim que teria nascido o solitário, aquele que no interior da sociedade desejaria ser cidadão de uma comunidade livre e soberana, precisamente aquela que a sociedade arruinou (Pelbart, 2023, p. 4).

O autor traz, a partir desse pensamento, a noção de intimidade comunitária, compreendendo que a sociedade apresenta na sua formação a degradação de tal intimidade, de modo que surgem, em meio a estas sociedades, indivíduos solitários que, cercados de outros indivíduos solitários, anseiam por integrar uma comunidade amorosa.

É muito fácil reconhecer essa solidão nos dias de hoje. Penso nas distâncias que são estabelecidas em meio a uma configuração de mundo que visa o utilitarismo, de modo que até os trajetos são desenhados a fim de facilitar e otimizar o percurso casa-trabalho-casa. Penso também na arquitetura urbana e na enorme quantidade de prédios existentes nos grandes centros. Prédios habitados por uma variedade de pessoas que estão a uma parede de distância umas das outras e, ainda assim, não se conhecem. A estrutura da sociedade promove uma catalogação do indivíduo que o compreende como mais um número no sistema, para que sejamos apenas uma peça na engrenagem de uma grande máquina que mói, dia após dia, nossas relações e nossas subjetividades.

bell hooks narrou, em certo momento, as experiências de residir em Nova York, enquanto atuava como professora universitária: “Era deprimente estar perto dos vizinhos e vê-los todos os dias sem nunca criar uma amizade verdadeira. As pessoas que conheci na cidade caçoavam da ideia de querer viver em comunidade.” (2022, p. 53). Para pessoas que, assim como bell hooks, nasceram e foram criadas em pequenas cidades, a experiência de habitar uma metrópole gera muito estranhamento. Eu morei em cidades pequenas. Vivi grande parte da minha infância em Tapira, interior do Paraná, uma cidade que tem, atualmente, pouco mais de cinco mil habitantes. Eu me lembro de poucas coisas da minha infância nessa cidade, onde vivi até os meus oito anos de idade. Uma das coisas de que me lembro é de uma vizinha querida que se chamava Deolinda. Havia uma mureta entre nossas casas e recorro de frequentemente avistar sacolas penduradas lá. Deolinda tinha um sítio e quando voltava da colheita partilhava frutas e legumes em abundância conosco. Minha mãe, vez ou outra, ficava na ponta dos pés e gritava na beira do muro: “Deolinda! O almoço rendeu hoje, fica com essa panelada!”. E a vizinha gritava de volta, oferecendo pão, sobremesa ou algum assado que “rendeu bastante” naquele dia. Eu não me lembro de muito mais que isso, mas recentemente minha mãe contou que quando precisava resolver algum assunto, era à Deolinda que ela confiava a tarefa de supervisionar a minha irmã e eu. Se precisasse exemplificar, a relação entre minha mãe e Deolinda é o que eu chamaria de uma vivência amorosa em comunidade.

Quando saímos de lá, passamos a viver em Cianorte-PR, uma cidade um pouco mais populosa, mas ainda pequena. Minhas experiências sempre estiveram concentradas em cidades interioranas até o ano de 2022, quando passei a residir em Curitiba-PR. Para quem cresceu com essas dinâmicas, lidar com o tempo acelerado de Curitiba e a distância existente entre as pessoas nas relações diárias é, no mínimo, inquietante. Nesse contexto eu me senti (e sinto) um tanto apartada da comunidade, o que é complexo, pois ao passo em que não consigo me inserir em grupos locais, alimento uma sensação de não pertencimento à cidade.

Para mim, o vínculo com a comunidade sempre pareceu muito importante. Acredito ainda, assim como bell hooks (2021), que fazer parte de uma comunidade amorosa seja um desejo verdadeiro de todas as outras pessoas também, mas há um sistema que conduz a humanidade a naturalizar a indiferença.

Talvez, as cidades pequenas consigam sustentar com maior facilidade a cultura comunitária, considerando que um pequeno território com poucos habitantes acaba por, no fluxo da rotina, colocar quase que toda a população em relação. Todo mundo conhece o bar do seu Chico, a dona Alice, costureira, o padre da cidade, o moço da internet, a tia da escola, etc., de modo que as memórias coletivas de uma cidade pequena comportam desde eventos políticos e acontecimentos marcantes, até eventos particulares, tramando a esfera privada à esfera pública. No entanto, é muito superficial afirmar que a formação de comunidades é mais bem sucedida nas pequenas que nas grandes cidades, mesmo porque há outras variáveis que intervêm na experiência sociável de um indivíduo que vão para além da extensão territorial e populacional de um lugar.

De qualquer modo, bell hooks defende que a grande maioria das pessoas vem ao mundo em meio a uma comunidade. Isso considerando que as crianças são cercadas de familiares, amigos, médicos, enfermeiros, professores e outros sujeitos que compõem uma rede de conexão e contribuem direta ou indiretamente na formação da criança. É claro que nem todas as infâncias são iguais e nem todas as crianças e mães contam com uma rede de apoio, mas é inegável que é a família, em seus diferentes formatos, a primeira experiência de comunidade que é apresentada a uma pessoa.

Essas redes de apoio bell hooks denomina como famílias estendidas. Ela afirma que a criação de filhos é mundialmente mais bem-sucedida quando realizada nesse contexto. Contudo, o que a autora argumenta é que o capitalismo aliado ao patriarcado “têm feito hora extra para destruir essa unidade mais ampla de parentesco”, e acrescenta dizendo que “substituir a comunidade da família por uma unidade autocrática menor e mais privada, ajudou a aumentar a alienação e a possibilidade de abuso de poder” (hooks, 2021, p. 162).

Diante desses efeitos, o que ocorre é que as famílias deixam de possuir uma formação similar a uma comunidade e passam a constituir uma instituição privada, formada por um pequeno núcleo que segue, na grande maioria das vezes, uma cultura patriarcal. Assim, cada vez menos a educação, o cuidado e o amor são vivenciados em comunidade e caminhamos para um modo de organização que é o que Pelbart, em diálogo com Nancy, descreve como sociedade. Sobre estas quebras de vínculo, Nancy argumenta:

De lado a lado da lacuna do mundo, expandida sob o nome de “globalização”, está a comunidade que é separada e afrontada por si mesma. Antes, as comunidades puderam se pensar distintas e autônomas, sem procurar sua assunção em uma humanidade genérica. Mas desde que o mundo acabou por se tornar global, e desde que o homem acabou por se tornar humano (é também nesse sentido que ele se torna “o último homem”), desde que “a” comunidade se pôs a gaguejar uma estranha unicidade (como se devesse haver apenas uma e como se devesse haver uma essência única do comum), então “a” comunidade compreende que é ela que está escancarada – abertura escancarada à sua unidade e à sua essência ausentes – e que ela afronta nela mesma essa fenda. É comunidade contra comunidade – estrangeiro contra estrangeiro e familiar contra familiar – rompendo si mesma ao romper as outras que são, elas também, sem possibilidade de comunicação nem de comunhão (Nancy, 2001).

Este modelo que resulta da globalização faz das comunidades uma comunidade genérica, uniforme, comum. Ou, ao menos, tem este como seu objetivo. O que é interessante na fala de Nancy é a percepção de que o sistema, ele mesmo, leva-se à ruína. Antes, quando as comunidades tinham sua autonomia e autenticidade, o olhar era local, interno. A comunidade se questionava e voltava para si, confrontando-se a partir de suas necessidades de manutenção. No sentido oposto, quando o mundo se torna globalizado e as comunidades são conduzidas a uma estrutura genérica, o olhar se volta ao outro com certa disputa. Quando volta novamente para si, a comunidade já não busca a autenticidade, mas tateia um modo de ceder à unidade.

As essências começam a ruir e, entre disputas e moldagens, o que ficam são inúmeras fraturas de um sistema falho. Ou como disse Octavio Paz, “a história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamo-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez” (1982, p. 124).

Desse modo, a sociedade não representa apenas a morte de uma intimidade comunitária, como foi apresentado anteriormente, mas também o aniquilamento “de uma distância que a sociedade, no seu movimento de totalização, não para de esconjurar” (Pelbart, 2023, p. 6). É para aí que a reflexão de Pelbart se atrai, no entendimento de que a sociedade corresponde a uma supressão da alteridade e isso é o que essencialmente corresponde ao assolamento da comunidade, pois essa última “não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irreduzível, sempre em dissimetria, ele *introduz* a dissimetria” (Pelbart, 2023, p. 6). Ou seja, a comunidade é um espaço de encontros entre alteridades, espaço onde cada individualidade é preservada e reconhecida. “Comunidade como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade” (*Ibid.*).

No entanto, essa unidade proporcionada pela formação de sociedades não diz respeito a uma comunidade homogênea no sentido da experiência tida por cada um. Retomando o aspecto da globalização nas implicações sociais, há de se considerar que esse movimento se articula a um cenário de desigualdade social e econômica que apresenta outras camadas de alteridade. Sobre este assunto,

Muitos defendem que não se pode falar de homogeneização na globalização, porque as diferenças e desigualdades encontradas nas sociedades latinas são rearticuladas, e não inteiramente suprimidas por uma tendência “imperialista” ou totalizadora. As sociedades podem ser pressionadas a absorver valores e crenças globais e de todos os modos sucumbem a elas, mas as diferenças ganham significados próprios e se reinventam em pertencimentos cada vez mais peculiares articulados nas novas relações de comunicação e cultura (Abreu, 2013, p. 181).

A fala de Abreu apresenta o fator econômico como determinante no modo como a sociedade responde aos efeitos da globalização. Esse quadro não é um contraponto à aniquilação da alteridade aqui discutida. Ao contrário, ele se trata de um fator adicional que é intensificado pelo movimento de totalização, sobretudo porque a América Latina registra altos índices de desigualdade social. Segundo a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, o ano de 2022 registrou 181 milhões de pessoas em situação de pobreza e 70 milhões em extrema pobreza, o que corresponde a 29% e 11,2% da população total da região, respectivamente (CEPAL, 2023). Desse modo, considerando os diferentes tempos e modos de consumo, a sociedade se vê ainda mais desigual, tanto em caráter econômico, quanto cultural.

É por esse motivo que “não mantemos a mesma relação de alteridade com todos os centros metropolitanos. Cada um negociou a sua dependência econômica, política e cultural de forma diferente”. E essa ‘diferença’; quer queiramos quer não, está já inscrita nas nossas identidades culturais” (Hall, 2006, p. 26). Ou seja, somos distintos perante outros latino-americanos, com outras memórias, histórias, subjetividade e identidades. Contudo, o que não podemos esquecer é que “Perante o Ocidente desenvolvido, somos, em grande medida, ‘o mesmo’. Pertencemos ao marginal, ao subdesenvolvido, à periferia, ao ‘Outro’. Somos a orla exterior, o ‘bordo’ do mundo metropolitano – sempre o Sul para *El Norte* de alguém” (*Ibid.*).

No contexto da América Latina, há uma crise de identidades que é potencializada pelas dissonâncias narrativas externa e interna. Para tratar desse retrato, aproximo a noção de outridade, anteriormente discutida nesta pesquisa, da geografia. Como já foi apresentado, o outro é aquele que está além da norma, que se afasta, em alguma medida, do padrão estabelecido. Valendo-se desse conceito que se situa com maior eficiência nos debates sociais, considero que, do ponto de vista geográfico e em diálogo com a tese de Hall, somos, enquanto América Latina, uma outridade do mundo, aquela que é narrada, não a que narra. Somos bombardeados de conteúdos e narrativas externas que tentam nos colocar em um único pacote, como se a América Latina fosse uma coisa só, um povo só, uma identidade só. Até mesmo os discursos de que somos um povo multiétnico e multicultural são forjados e corroboram com cenários de racismo e xenofobia mais atenuantes, desconsiderando os impactos que os

marcadores sociais de cor/raça, nacionalidade e etnia provocam nas relações cotidianas internas.

Nas condições da “globalização” contra-revolucionária do mundo, o desenvolvimento de Estados-nação à moda europeia é um caminho cedo. E o discurso de que somos sociedades multiétnicas, multiculturais, multiétnic, etc., não implica, não poderá implicar a real descolonização da sociedade nem do Estado (Quijano, 2002, p. 18).

Esse efeito sintomático apresenta que a América Latina é também uma ficção construída pela exterioridade e acatada globalmente. Internamente, contudo, lidamos com uma série de contradições ante o que nos é apresentado como identidade cultural. Daí se apresenta um grande conflito: primeiro, a imposição de uma narrativa externa que desconsidera a sociedade heterogênea da América Latina; segundo, a relação volúvel da população latino-americana com a sua história comum, relação essa que torna a sociedade mais vulnerável aos efeitos da globalização na sua formação subjetiva.

Para pensar melhor tais efeitos e discutir a formação identitária e a percepção acerca de comunidade na América Latina, aproximo o exercício do ensaio visual (Figura 8). Nesse ensaio são traçadas algumas fabulações sobre os efeitos da globalização contrarrevolucionária na América Latina. Primeiramente, o que se dá é um movimento de desconstrução do mapa, ainda respeitando seus limites territoriais. A partir das narrativas de totalização sobre a América Latina é que aproximo os países provocando uma sobreposição entre eles. O Brasil fica no plano de fundo ao mesmo tempo em que se conecta a quase todos os outros. Compactados, reduzem-se a um conjunto único de coisas, um só pacote de terras e nada além. A composição estética faz alusão ao *Pop Art*¹⁸, com cores vibrantes que fazem referência às predominâncias da arte publicitária na sociedade capitalista, tal qual uma propaganda que diz “América Latina à venda: leve vinte países pelo preço de um!”.

Cada cor escolhida para os nove planos de fundo se incorpora a um ou mais países presentes nesse pacote, criando novas camadas e perspectivas visuais. Percebam como o Brasil fica diluído ao plano de fundo no primeiro retângulo à esquerda, enquanto no primeiro retângulo à direita são a Venezuela, Paraguai, Guiana Francesa e Nicarágua que sofrem este efeito. Me pareceu interessante visualmente o modo como as formas são alteradas ao passo em que o plano de fundo ganha uma nova roupagem. Da mesma maneira, pode-se refletir o modo como cada contexto altera os sentidos do objeto em foco, em conformidade com a dialética entre forma e conteúdo na relação com os lugares, premissa apresentada por Milton Santos (1988).

¹⁸ O *Pop Art* foi um movimento artístico surgido na Inglaterra e nos Estados Unidos na década de 1950. Acredita-se que o movimento tinha o objetivo de contestar o discurso publicitário e representar com ironia a sociedade capitalista. (Barbosa, Da Silva, 2012, p. 12)

Figura 8 – Saldão latino: Ensaio visual III (2023)



Fonte: Elaborado pela autora/Técnica de colagem

Para além disso, esse ensaio aproxima outros movimentos possíveis para a reflexão aqui proposta, cuja finalidade é pensar qual o papel da formação comunitária ante este cenário. Sobre esse assunto:

A comunidade e a associação de comunidades como a estrutura institucional de autoridade pública, local e regional, já assomam no horizonte, com o potencial de chegar a ser não só o marco institucional mais apto para a democracia das relações cotidianas entre as pessoas, mas estruturas institucionalizadas mais eficazes e mais fortes do que o Estado, para o debate, a decisão, o planejamento, a execução e a defesa dos interesses, necessidades e trabalhos e obras de vasto alento da população mundial (Quijano, 2002, p. 18).

A comunidade se mostra, portanto, uma estrutura de resistência, uma vez que a sociedade produz modos de suprimir as individualidades na formação de um agrupamento genérico, enquanto a outra se nutre de existências plurais. Trata-se de uma dinâmica em que um indivíduo, que aqui será chamado **corpo-sujeito**, conecta-se a outros corpos-sujeitos e forma um corpo maior, mais extenso e complexo, um **corpo-coletivo** ou **corpo-comunidade**.

O corpo-comunidade organizado não tem a comunidade apenas como um agrupamento condicionado por experiências similares de vida, e sim como articulação coletiva posicionada ante o Estado. Tais associações têm grande poder político, uma vez que se apoderam das questões públicas e elevam o povo a uma posição de influência nas decisões feitas pelo Estado. Esse foi um aspecto identificado por Quijano que projeta o quanto o povo organizado coletivamente tem poder e impacto nas tomadas de decisão. Sendo assim, na percepção do autor, as comunidades são as estruturas mais eficientes para o funcionamento de uma democracia efetiva nas relações cotidianas, configurando ações locais com potencial de projeção global.

Pelbart (2023) argumenta que todo indivíduo tem o poder de afetar e ser afetado, favorecendo caminhos abertos ao encontro e, conseqüentemente, ao agrupamento. Sob a mesma perspectiva, Taborda exprime que somos corpos que ressoam ao dizer que “Entrar em ressonância é deixar-se arrebatado pela identificação de que a frequência de um corpo externo corresponde à sua própria, presente em latência” (2021, p. 125). Diante de um projeto sistêmico que visa construir uma comunidade genérica, reconhecer as comunidades que prezam pela sobrevivência e coexistência da diversidade e promover modos e espaços de encontro se torna uma prática de grande valor.

É assim que nasce uma comunidade amorosa, que nada tem a ver com uma ideia utópica de que todas as pessoas partilhem do mesmo pensamento, memórias e experiências de vida, mas de uma organização em que as pessoas atuem em prol do crescimento e bem-estar do outro e o seu próprio (hooks, 2021). Além disso, tais organizações possibilitam às pessoas

partilhar suas experiências e pensamentos particulares e serem respeitadas na sua singularidade para que haja espaço para debates, contradições e questionamentos quando necessário, pois falamos de uma organização onde são produzidos afetos a partir do reconhecimento e acolhimento de si e do outro.

Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afectos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados (Pelbart, 2023, p. 2).

As camadas individuais e coletivas são colocadas em questão nessas dinâmicas. Na discussão sobre memória coletiva e delírio coletivo nós pudemos notar que um indivíduo tem grande poder de intervenção em um processo de manipulação do imaginário de um povo, e aqui isso também acontece, mesmo porque falamos de coisas muito similares. Perceba, ainda que haja uma dinâmica capitalista globalizada que conduz os convívios a serem cada vez mais funcionais e menos afetivos, em um fluxo temporal que corresponde ao produtivismo exacerbado, há uma falha (ou várias) na programação, que aqui se percebe como a própria desobediência do sujeito.

O corpo-sujeito que nutre a vida em comunidade e preza pela pluralidade de saberes e perspectivas é um sujeito desobediente, que não se deixa ser conduzido pela ordem temporal e circunstancial da colonialidade. Nas palavras de Nêgo Bispo (2015), “Quando o rio encontra o outro rio, ele não deixa de ser rio. Ele passa a ser um rio maior”.

Esse movimento nos leva diretamente às ações teatrais já que o teatro é, antes de mais nada, espaço de encontro. Para existir, ele não carece de prédios, equipamentos, estruturas modernas ou tecnologias. Todos esses aparatos são de grande importância à pesquisa e criação teatrais, mas a sua ausência não impede o ato de acontecer. Para existir, o teatro só precisa de duas coisas: atadores e espectadores, ambos coexistindo a partir do encontro. Jorge Dubatti, crítico argentino, argumenta que o convívio é um dos aspectos fundamentais do ato teatral.

Podemos dizer que cada convívio é absolutamente diferente de outro. Posso encontrar regras de regularidade, mas talvez o mais interessante não seja a regularidade, mas aquilo que o convívio muda. Espetáculos que me interessam muito, vejo-os mais de uma vez. É impressionante não só como eu mudo na relação com o acontecimento já tendo visto o espetáculo uma vez, mas também como muda o acontecimento pela nova composição do público e pelo estado dos atores. Isso já foi muito dito: a apresentação nunca é a mesma. Mas há de se produzir categorias. Temos que partir da ideia de que estudar os convívios implica estudá-los micropoéticamente (Dubatti para Romagnolli e Muniz, 2014, p. 257).

Do ponto de vista do acontecimento teatral, notamos que o convívio, ou seja, a relação estabelecida entre a cena e a audiência, é um fator determinante. Se, assim como apresentado por Dubatti, a formação de público intervém no espetáculo de modo a transformá-lo de um dia para o outro, isso revela que o espectador é um atuante no acontecimento teatral que pode afetar e ser afetado pela cena. Isso é um primeiro tópico significativo, porque apresenta o argumento de que o grupo que se forma por meio do encontro teatral é um grupo atuante que produz afetos e ressoa entre si.

O teatro se mostra como um espaço que preza pelo convívio como uma zona fronteira capaz de transformar todo aquele que esteja presente no encontro teatral, seja por meio das emoções e/ou reflexões que são produzidas durante a ação. Há uma consideração de Taborda que dialoga muito com o que vem sendo discutido aqui. O compositor argumenta que “uma pessoa comovida é aquela que foi retirada do seu estado natural de forma intensa, levada a abandonar a estabilidade para mover, vibrar intensamente a partir de uma afecção provocada por essa outra” (Taborda, 2021, p. 91). A comoção é uma agitação que desloca o indivíduo a um outro lugar. Em outros estados de emoção esse deslocamento também acontece, principalmente se resulta de uma vibração provocada pelo afeto.

Trago essa breve percepção para dizer que a coletividade é inerente ao teatro, ela antecede e viabiliza a sua existência. A partir disso, passo a discutir o teatro de grupo e a formação de coletivos teatrais. Até este momento, não tomei as noções de grupo, coletivo e comunidade como fixas a uma compreensão conceitual. Contudo, irei distinguir dois modos de organização que aqui são abordados para que possamos compreender melhor as noções de corpo-coletivo e corpo-comunidade.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que há uma formação de comunidade que é desencadeada a partir da experiência e identidade de um indivíduo. Por exemplo, comunidades que se referem a um grupo de pessoas que vivem em um mesmo lugar ou ainda comunidades que tem como aspecto basilar um determinado recorte de classe, gênero, raça ou sexualidade. Nesses aspectos o sujeito é vinculado a tais comunidades como uma consequência às experiências vividas e a sua própria identidade. Em outro sentido, há uma formação de grupos que se dá de forma eletiva. Nesses casos, falamos da experiência grupal que se dá a partir da inserção voluntária do sujeito a um grupo que lhe desperta interesse e identificação, como um grupo de amigos, de estudos, um grupo de esporte, uma organização política, uma comunidade nas redes sociais ou ainda, um grupo de teatro.

Desse modo, as noções aqui discutidas serão associadas aos seguintes aspectos: a) o corpo-sujeito é o universo da singularidade, com todos os elementos que compõem a identidade,

história e memória de um indivíduo; b) o corpo-comunidade é o agrupamento de pessoas que partilha uma experiência similar, seja por meio da identidade ou da relação com o lugar; c) o corpo-coletivo se refere às organizações eletivas, ou seja, aos grupos que são formados por fatores distintos a partir do interesse voluntário de seus membros. Neste texto, o corpo-coletivo irá se voltar quase que exclusivamente aos coletivos teatrais, para que assim possamos traçar as aproximações necessárias entre a história individual e coletiva e a formação de grupos de teatro na sociedade contemporânea.

Como já mencionado, há uma cultura de grupos muito forte no meio teatral. Nos países da América Latina, essa cultura se revela ainda mais presente. A partir de um olhar contextual foi possível perceber que no Brasil os grupos de teatro tiveram perfis distintos ao longo dos anos, sendo ora um espaço de reflexão e articulação com a comunidade, ora um espaço de treinamento e pesquisa (Carreira, 2003).

No final do século XX, um movimento da classe artística modificou o sentido da expressão teatro de grupo. Esse acontecimento foi a arte contra a barbárie¹⁹, um movimento de oposição à mercantilização do teatro protagonizado por grupos teatrais que reivindicaram modos de produção cultural alternativos aos modos empresariais que estavam se tornando populares na época. Foi assim que **teatro de grupo** deixou de representar somente um agrupamento de pessoas e passou a ser visto como um movimento político no meio cultural.

Contudo, Carreira (2003) nota que, analisando o cenário cultural atual, essa imagem não se sustenta, já que muitas companhias teatrais têm uma estrutura organizacional que se assemelha a uma empresa. Estas contradições não enfraquecem os movimentos marcantes da classe artística, mas revelam novas estratégias adotadas por ela para se manter ativa frente aos obstáculos da indústria cultural. Isso se agrava considerando que as fontes de financiamento público são escassas e representam uma ameaça à permanência dos grupos na cena cultural. Sendo assim, buscar por fontes de financiamento privadas e patrocínios têm sido um modo alternativo de subsidiar as produções e remunerar os artistas para que o grupo siga atuando na sociedade.

Por isso cabe propor a questão: o teatro de grupo poderia ser considerado sempre um exercício de resistência? Refletindo a partir da contradição anteriormente comentada pode-se dizer que a estruturação de grupo porta o embrião da resistência. O ato de estruturação de um grupo nasce sempre de uma percepção de que a possibilidade desta unidade grupal de funcionamento implica criar instrumentos tanto no campo da

¹⁹ No final da década de 1990, diversos grupos de teatro e pessoas interessadas se mobilizaram em relação ao modo como o neoliberalismo vinha intervindo na produção cultural do Brasil. Esses encontros ocorreram em São Paulo e resultaram no manifesto *Arte contra a barbárie*. O manifesto buscava expor os problemas que vinham se manifestando em consequência ao império do mercado e também traçava estratégias para transformar aquele contexto em questão.

criação como no campo da estrutura social do próprio coletivo. O grupo é sempre uma estrutura de autogestão e traz componentes identitários, afetivos e técnicos (de linguagem e de estrutura de produção) que permitem supor que a ideia de grupo implica em uma tomada de posição frente aos códigos e “leis” da criação e produção teatral. Neste sentido a percepção do grupo como um lugar de resistência frente às dinâmicas impostas pela hegemonia é legítima e funciona como mecanismo que impulsiona a criação de projetos que se pensam independentes (Carreira, 2003, p. 23).

O grupo se revela, nos mais diferentes contextos, como um ato de resistência. Na comunidade, como preservação, memória, engajamento; no teatro como permanência, continuidade, autonomia. Preservar um grupo é resistir a diversos entraves. No caso dos grupos de teatro, a resistência se faz em relação aos obstáculos políticos e econômicos, mas também atravessa outras camadas que não se restringem à esfera pública, acessando a esfera subjetiva dos sujeitos e sujeitas que compõem o corpo-coletivo.

Para falar mais sobre a experiência de ser um coletivo teatral, dialogo com Miguel Rubio Zapata, membro e fundador do Grupo Cultural Yuyachkani existente desde 1971, um dos coletivos mais relevantes do teatro peruano e latino-americano. O diretor revela em texto algumas das experiências e percepções simbólicas de pertencer a um grupo de longa data:

Acredito que a vida num grupo é fortalecida quando se aprende a combinar os espaços coletivos com os pessoais; no nosso caso alguns projetos envolvem todos os integrantes e outros são iniciativas particulares que de alguma forma repercute no coletivo. Esta prática, de encontrar acima de tudo um sentido pessoal naquilo que fazemos, consiste em procurar antes do belo uma convicção, uma verdade pessoal que quando se manifesta pode converter-se em alicerce do fazer estético (Zapata, 2021, p. 20).

Olhar para formações de grupos é olhar para os indivíduos que o compõem, mesmo porque o grupo é moldado a partir das experiências singulares que se encontram no coletivo. Para além disso, há de se considerar que os grupos têm uma função muito importante na formação do indivíduo. “Desse modo, podemos inverter a clássica e óbvia afirmativa de que o grupo é formado por indivíduos e dizer, com razão, que o indivíduo é formado por grupos” (Ávila, 2010, p. 8).

Quantos indivíduos constituem um grupo? E, quantos grupos formam um indivíduo? Subverter a ótica nos permite estabelecer uma via de mão dupla na experiência da grupalidade, compreendendo que o sujeito determina o grupo assim como o grupo ou os grupos intervêm no sujeito. É nesse sentido que compreendo que todo corpo-sujeito é também um corpo-coletivo, já que se constitui da(s) coletividade(s) ao qual está integrado. E, da mesma maneira, o corpo-coletivo, composto de corpos-sujeitos, é atravessado e modificado a cada nova pessoa que o integra.

No capítulo anterior, ao refletir sobre a memória individual e coletiva, este fator veio à tona, pois se as memórias de um indivíduo nunca são particulares e se alimentam das experiências e do imaginário coletivo que as cerca, como argumenta Halbwachs, isso se justifica ao fato de que todo sujeito é uma coletividade e carrega consigo as experiências de encontro e partilha dos grupos com os quais está engajado.

Ser grupo é ser parte de um corpo maior, mais extenso, contraditório e diverso. Ser grupo ou comunidade, ou ainda os dois, é ser parte de algum lugar, pertencer. Ser grupo de teatro é carregar, a todo o momento, uma multidão em si.

Um grupo de teatro como o Yuyachkani, com mais de 50 anos de história, partilha muito mais do que pesquisas e espetáculos teatrais. Há um partilhar de vida entre eles que atravessa o tempo, as memórias e as subjetividades de cada um que segue presente na coletividade. Há uma vida inteira fluindo e florescendo no movimento coletivo que se apresenta.

Considero que estar juntos como grupo por mais de três décadas nos faz sentir o passar do tempo de maneira muito especial, tanto pelos avatares de nossas vidas quanto pelas mudanças e renovações na situação do país e as tremendas transformações que se deram no mundo. Interessa-me aproximar-me daquilo que se está produzindo em nós em termos artísticos: essa memória acumulada, essa noção de história vivida em coletivo (Zapata, 2021, p. 23).

Yuyachkani é uma palavra quéchua que significa “estou pensando, estou lembrando”²⁰. Este nome reflete a filosofia do grupo que investiga a memória social e individual relacionada à sociedade peruana. Penso que persistir na continuidade de um grupo de teatro por anos a fio é uma ação primeira e estruturante que sustenta todas as ações que venham a ser realizadas posteriormente. Quando Miguel fala sobre a história vivida em coletivo e sobre o partilhar das mudanças e eventos que se dão na cena peruana, nota-se que o exercício de fricção entre memória individual e coletiva, entre esfera pública e privada, nasce das experiências internas do próprio grupo que transita por estas zonas fronteiriças a todo o momento. “Esta é uma viagem à fronteira, uma encruzilhada de caminhos onde a arte e a vida se fundem, e se encontra nossa memória pessoal e coletiva.” (Zapata, 2021, p. 27).

Do ponto de vista da comunidade, o que este movimento revela é um processo de construção e manutenção de uma comunidade amorosa, que não se restringe às salas de ensaio,

²⁰ Quéchua é um idioma indígena da América do Sul ainda muito falado em diversos países, sobretudo no Peru. Fonte: Yuyachkany: 50 años de teatro. Disponível em: <<https://yuyachkani.org/historia/>>. Acesso em: 04 jan. 2024.

mas se amplia rumo ao encontro do povo, acessando as memórias e narrativas que são propagadas pela comunidade que os cerca. Isto representa

Uma sabedoria que o grupo Yuyachkani desenvolveu e que reconhece como condição para sua existência longa, o que se assemelha a noção de comunidade das culturas tradicionais onde o indivíduo e o coletivo se reconhecem não como excludentes, mas como parte de uma dinâmica de sustentação e autoregulação (Schneider, 2021, p. 240).

Além disso, ao ter a memória enquanto fio condutor de seus trabalhos, o coletivo tenciona as narrativas latino-americanas, ocupando os espaços imaginários e criando fissuras neles. O grupo revela, ao longo da sua história, uma atuação efetiva na comunidade, propondo ações culturais no espaço público e se fazendo presente em manifestações e movimentos populares.

Na história do teatro brasileiro, o engajamento dos grupos teatrais com o cenário político e social e com a comunidade também é uma realidade. Carreira (2003) faz uma breve comparação entre dois períodos na história dos grupos de teatro do Brasil. Primeiro referente à década de 1970, período em que os coletivos teatrais buscavam construir uma relação muito estreita com a comunidade como modo de articulação de luta e resistência sobretudo ao período ditatorial. Nesse momento, as sedes das companhias representavam uma possibilidade de criar conexões com a comunidade.

O segundo período que o autor aborda é o ano 1990 em diante, quando as companhias passaram a adotar um perfil de treinamento, de modo que o grupo se tornou espaço de pesquisa e criação cênica, ganhando também um caráter pedagógico ao testar e sistematizar técnicas de preparação do corpo do ator e de construção da cena. Nesse contexto, as sedes passaram a representar um espaço de referência para a comunidade e um espaço político, sobretudo considerando as dificuldades que perpassam a sustentação de um espaço cultural.

Nos dois momentos podemos notar que a comunidade se faz fundamental na permanência e avanço da companhia, oferecendo desde apoio material, como arrecadações e financiamentos coletivos, até apoio imaterial, como mão de obra voluntária, divulgação, apreciação e participação ativa nas produções. Ou seja, o teatro de grupo também está articulado à vida em comunidade.

Ao adentrar este assunto, torna-se indispensável mencionar Augusto Boal, grande dramaturgo e ensaísta brasileiro, e o Teatro do Oprimido (TO), método sistematizado por ele no início da década de 1970. Boal descreveu que “A sinergia criada pelo Teatro do Oprimido aumenta seu poder transformador na medida em que se expande e que entrelaça diferentes grupos de oprimidos: é preciso conhecer não apenas as suas próprias, mas também as opressões

alheias” (2019, p. 14). Essa técnica, inspirada na Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire (1968), constrói caminhos para a transformação social e a libertação do oprimido, tendo como princípio de que “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, não um fim em si mesmo” (Boal, 2019, p. 16).

Ancorado à consciência e luta política, Boal entendeu que era preciso libertar o povo de todos os espaços e situações de opressão. Como a sua ferramenta de luta era o teatro, o dramaturgo criou estratégias de inserção do público às cenas, de modo que o mesmo não se tornasse passivo à imagem, mas se apoderasse dela como modo de enunciação. Diante disso, Boal batizou os espectadores como espect-atores, espectadores atuantes. Muito inspirado por Brecht e pelos pensamentos de Marx, o que Boal compreendeu foi que a estrutura capitalista sustenta a opressão e desigualdade a partir da detenção dos meios de produção por apenas uma classe, a burguesa, e o caminho para a libertação da classe operária seria obter os meios de produção. Sendo assim, o teatro também deveria romper com tal estrutura.

Os meios de produção teatral são as técnicas de criação da cena e quem os detém são os atores, diretores, dramaturgos e profissionais de teatro em geral. Para democratizar o teatro, é preciso, na perspectiva de Boal, entregar os meios de produção ao povo. Desse modo, o TO atuou e atua como um processo didático que instrumentaliza os não atores e oferece a eles os meios de produção teatral, para que se apoderem dessas ferramentas como modo de intervenção e transformação social.

Há aí o encontro entre duas configurações de grupo: o teatro e a comunidade. Acredito que os projetos contemporâneos de teatro e comunidade bebem da fonte do TO, tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina ou mais além. Por este motivo, penso que trazer à tona esse projeto é fundamental nessa discussão, pois o diálogo entre teatro e comunidade tem tudo a ver com um processo de (re)democratização do teatro.

Quando se fala actualmente de Teatro e Comunidade fala-se também de uma revisitação das origens do Teatro e da própria democracia, que procura encontrar novos sentidos nos momentos e contextos políticos, sociais e culturais do agora. É exactamente porque as cidades e os seus cidadãos procuram novas formas de funcionamento para a vida colectiva, que o Teatro e Comunidade se tem expandido e ganho força, particularmente nas últimas décadas em todo o Mundo (Cruz, 2016, p. 25).

Levando em conta os coletivos teatrais que atravessam a presente pesquisa cujo foco de trabalho são as memórias coletivas, há de se falar também que há um projeto de engajamento local que se alimenta de micro-ações e micropolíticas. É nesse sentido que, como apresenta Cruz, os processos criativos passaram a incorporar cada vez mais a comunidade e suas narrativas, de modo que, assim como no TO, o povo não fique passivo à cena. Sendo assim, do

ponto de vista do teatro de grupo, “faz ainda mais sentido perspectivar o cruzamento entre a criação teatral e a vivência comunitária como um espaço privilegiado de experimentação com contornos que se ajustam e definem a todo o momento, nas dimensões de espaço e de tempo” (Cruz, 2016, p. 25).

É a partir daí que as corporalidades coexistem e se confundem. O corpo-sujeito se une a outros corpos-sujeitos que têm um desejo em comum: fazer teatro. Juntos, formam um corpo-coletivo que tem como combustível a interatividade entre o coletivo e o individual. O grupo cria uma sede na comunidade cuja maioria, senão todos os integrantes, residem. Pouco a pouco, o coletivo finca suas raízes e vê seus processos e ações ramificando por toda a comunidade. A comunidade, de forma recíproca, oferece os insumos necessários para a continuidade do coletivo, afinal, é na comunidade e com a comunidade que esses sujeitos e sujeitas percebem e interpretam o mundo. A comunidade é seu mundo local, possível e palpável. É ali que dá pra sonhar e transformar. O corpo-comunidade pulsa com o corpo-coletivo que pulsa com o corpo-sujeito, mesmo porque todos eles são um só.

“O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz.” (Martins, 2003, p. 11-12). O teatro é uma arte eminentemente coletiva e quando devolvida à comunidade, encontra um valor de rito, festa e luta que começa, finaliza e recomeça na celebração coletiva. Não há, nesse modo de fazer teatro, uma disputa por autoria ou qualquer intenção de deter o poder sobre um trabalho, fazendo dele um produto mercantilizado. Ora, como poderia disputar esse lugar um teatro que é a comunidade viva e pulsante? Se o coletivo se sobrepõe ao individual, como apresenta Martins, ninguém detém o poder sobre o acontecimento, pois é coletivamente que se cria e recria a ação.

Fazer teatro em grupo se apresenta, portanto, como um enfrentamento a uma série de projetos de opressão e contribui para a formação de uma comunidade amorosa. Essa ideia de amorosidade se articula ao pensamento freiriano (1996) e convoca o caráter pedagógico da ação, sobretudo porque o teatro de grupo, quando engajado com a comunidade, promove espaços de encontro, discussão, reflexão e engajamento coletivo. Essa relação faz do grupo de teatro um espaço convívio e desenvolvimento, que atua na formação de plateia e até mesmo na iniciação de novos artistas moradores da comunidade.

Por fim, percebo que a formação de grupos teatrais perpassa todas as camadas discutidas anteriormente, pois desobedece a ordem colonial ao produzir meios de organizar o povo para uma atuação crítica e engajada na sociedade. Além disso, os grupos de teatro acessam

camadas subjetivas e afetivas, na construção processual de uma comunidade amorosa. “O amor que criamos em comunidade permanece conosco onde quer que vamos. Orientados por esse conhecimento, fazemos de qualquer lugar um local em que podemos regressar ao amor” (hooks, 2021, p. 176).

2.2 Por que nos deslocamos? Reflexões de uma artista errante

“Ahora soy un forastero
 Mirándote mirar
 Otrora fui de este suelo
 Deseando solo escapar
 Ahora soy un forastero
 Mirándote girar
 Deseando ahora no ser
 Extranjero”
 (Maria Gadú, 2011)

A minha relação com o lugar se dá a partir da experiência do deslocamento. Um deslocamento que na infância se justifica a fatores familiares e econômicos; na juventude ao impulso de perseguir o teatro como campo de existência e trabalho ao passo em que também me desloco na busca de um eu que só pude encontrar em trânsito; e atualmente, um deslocamento que articula Curitiba-PR, lugar onde resido até então, Uberlândia-MG, cidade que comporta a Universidade e o programa de pós-graduação ao qual estou vinculada, São Paulo-SP, cidade que sedia o coletivo Estopô Balaio, coletivo este que atravessa e se presentifica nesta pesquisa e por fim, Cianorte-PR e Maringá-PR, lugares para onde vou sempre que posso para me encontrar com familiares e amigos queridos.

Revisitar meus trajetos sempre me pareceu importante. Memorar cada caminho, escolha, encontros e desencontros é o modo pelo qual me sinto segura para ir sem esquecer de onde parti e assim, saber para onde voltar, sempre que preciso.

Retomando os trajetos de minha vida, identifiquei que, até este momento, morei em sete cidades e treze casas diferentes. Como apresentei, o deslocamento me foi apresentado bem cedo, em épocas das quais quase não me recordo. Eu sempre acreditei que todas as mudanças haviam sido uma consequência do trabalho, das exigências e oportunidades que foram apresentadas à minha família para que pudéssemos construir um lar seguro para nós. Isso realmente foi um fator determinante, mas recentemente fui surpreendida ao escutar outras histórias.

Em conversa com minha mãe, soube que algumas das mudanças que realizamos partiram de sua iniciativa. Movida pelo desejo de solucionar certos conflitos, para além de fatores econômicos, ela reconheceu no deslocamento a possibilidade de preservar nossas relações familiares e traçar um novo começo. Pareceu-me muito interessante ouvir essa história e entender que ao longo da minha vida a estrada representou uma tentativa de mudança ao mesmo tempo que um estado de fuga: “A gente se joga sempre na estrada, como se ela fosse a esperança de construir uma nova perspectiva, uma linha de fuga” (Homem, 2023).

Quando chegamos em Cianorte-PR, encontramos certa estabilidade. Um sentimento de pertencimento, talvez. Foi lá que vivi toda a minha adolescência, dos oito aos dezessete anos de idade. Eu tenho boas lembranças de lá, construí laços de amizade muito fortes e verdadeiros, mas parecia inadequado ficar. Eu sentia que o meu destino era seguir em deslocamento e a ânsia de chegar à maioridade para conquistar o mundo pulsava em mim.

Ao me formar no Ensino Médio, ainda aos dezessete, passei a morar sozinha em Maringá-PR. O que me levou a buscar a cidade foi, num primeiro momento, a oportunidade de cursar uma graduação em Artes Cênicas. Fui muito feliz em Maringá, porque me fiz artista naquele lugar e isso pareceu realmente valer a pena. Passar a viver sozinha tem seus desafios, mas me colocar “do lado de fora” me permitiu tatear uma experiência inventiva da minha própria identidade. Assim como bell hooks, percebi que “longe de casa, eu era capaz de desnudar o passado e manter comigo muito do que nutria a minha alma. Também conseguia me livrar de sofrimento e dor desnecessários” (2022, p. 104-105).

Nutrido minha alma, coloquei-me ao encontro de outras pessoas que pudessem crescer ao meu lado. O teatro e a iniciação em uma nova cidade me apresentaram outra vida possível, e foi a partir daí que tive a minha experiência mais bem sucedida de integrar uma comunidade amorosa. Uma comunidade ao qual me senti pertencente. Fiz amigos e amigas queridas que me enxergaram e acolheram em todas as minhas camadas. Talvez seja por isso que sempre que verso sobre pertencimento, retorno às minhas memórias de Maringá.

Residi por quase cinco anos na cidade, fui-me embora, retornei anos depois e parti novamente. Tenho um vínculo com aquele lugar que não se rompe, porque sei o quanto ele me transformou. Ainda assim, escolhi seguir em trânsito. Diante destas histórias, o que me instiga é pensar a relação que estabelecemos com o lugar a partir da experiência do deslocamento.

As histórias aqui narradas abrem caminhos para as questões norteadoras da presente pesquisa. Volto às minhas recordações para ter a clareza do que conheço e do que desconheço e assim, tecer uma narrativa colaborativa, entre as minhas e as histórias dos outros. Sendo assim, o deslocamento aqui discutido não se resume às experiências que me atravessam em uma esfera

particular, mas distende pelo corpo pulsante da América Latina que guarda memórias e histórias marcadas pela afluência de seu povo. Portanto, apresento uma pergunta norteadora como possibilidade de uma análise macro abrangente do deslocamento na América Latina: **Por que nos deslocamos?**

Antes de acessar camadas mais subjetivas para traçar possíveis respostas a essa pergunta, faz-se necessário um olhar histórico sobre os fluxos populacionais que formam a América Latina. Moya (2018) pondera que a migração é um evento de nível global, que compõe um dos quatro mecanismos da evolução biológica (migração, mutações, deriva genética e seleção natural). Desde tempos longínquos a humanidade se desloca, configurando estados de desterritorialização que, “embora muitas vezes acompanhado por trauma ou sofrimento, é também uma parte fundamental da condição humana” (Little, 1994, p. 8). Porém, na América Latina a dinâmica ganha destaque, visto que a maior parte dessa região foi formada por imigrantes de outros continentes.

Há um certo consenso em estudos antropológicos e culturais sobre a necessidade humana de estabelecer raízes com um lugar. Nas palavras de Galeano, “Os que vamos ao dentista sabemos que as raízes ao sol doem” (2007)²¹. Os motivos por detrás dos movimentos de migração podem ser muitos, mas estão sempre atrelados a camadas coletivas, respondendo a processos políticos e sociais em vigor. Analisando tais motivações, Paul Little (1994) organiza sete categorias que buscam compreender os movimentos demográficos em diferentes períodos históricos para discutir memória e migração. As categorias são: nômades, diáspora, deslocamentos diretos e forçados, migração grupal reativa, migrações colonizadoras, migrações laborais temporais e migração sobreviventista.

Na América Latina podemos identificar, ao longo da história, a presença dos diversos deslocamentos categorizados por Little. Considerando com maior ênfase a diáspora, consequente dos deslocamentos diretos e forçados, trago à tona um dos movimentos mais cruéis da humanidade que formou grande parte da população latino-americana, a escravidão. “O transporte forçado de 12 milhões de africanos através do Atlântico, entre 1492 e meados do século XIX, excedeu em quatro vezes o número de chegados da Europa e representa o primeiro movimento transoceânico verdadeiramente massivo na história da humanidade” (Moya, 2018, p. 38). A diáspora africana trata desse movimento forçoso de imigração de homens e mulheres de diversos países da África para a Europa, Oriente Médio e Américas, movimento este que

²¹ Galeano em entrevista concedida a Martin Garrido da revista Teína de Valência, 07 de abril de 2007. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/content/galeano-os-emigrantes-v%C3%A3o-se-embora-n%C3%A3o-porque-querem-mas-porque-os-p%C3%B5em-fora>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

durou séculos, resultando na presença de comunidades afrodescendentes em diferentes proporções pelo mundo.

A diáspora foi uma cruel e difícil experiência para os africanos transferidos. Arrancados do seu ambiente e transportados para terras estrangeiras, submetidos à mais penosa servidão e, muito amiúde, inseridos em meio a uma população hostil, estes africanos provaram possuir uma paciência, uma perseverança, uma capacidade de adaptação e uma criatividade heróicas. Em suma, eles tornaram-se, por força das circunstâncias, parte integrante da maioria das sociedades americanas (Knight, Talib, Curtin, 2010, p. 901).

Além da diáspora consequente de processos de migração forçosa, compõem a América Latina as migrações colonizadoras, laborais e, recentemente de forma mais intensa, sobreviventistas (em relação aos refugiados). Não à toa, a formação populacional da América Latina é muito diversa, constituindo-se em maior escala de influências africanas, indígenas e europeias.

Sobre a diáspora, Little compreende que se trata de uma “dispersão demográfica de um grupo de um lugar específico, num momento histórico particular, cria uma identidade única, onde o grupo é ‘unificado’ pela memória desse lugar geográfico que muitos, senão a maioria, nunca viram” (1994, p. 9). Um aspecto em destaque na percepção do autor é o reconhecimento da memória coletiva vinculada a um espaço geográfico que, como ele destaca, muitos sequer conheceram. Além disso, também está em foco a noção de identidade cultural enquanto modo de ser coletivo que unifica um grupo. Nessa percepção unificadora há um fator de grande importância no que tange a formação da identidade do sujeito diaspórico que é a presença de uma coerência imaginária relativa à memória da dispersão demográfica.

Diante disso, o que conseguimos refletir é o modo como o exercício do deslocamento, além de intervir na formação identitária e cultural do sujeito, intervém e modifica um território, estendendo-o para outros lugares os quais os limites territoriais coloniais não conseguem delimitar. Ou seja, o lugar ganha espaço simbólico a partir da memória coletiva das pessoas em diáspora.

No capítulo anterior falamos sobre o modo como o espaço é determinado e determinante, sendo modificado pelas dinâmicas relativas a ele enquanto também modifica aqueles que se colocam em relação com o espaço. A partir da fala de Little vemos outra dinâmica posta nessa relação: a dilatação do território a partir da concepção de um corpo-território.

A autora Cruz Hernandez, feminista indígena mexicana, afirma que essa noção advém de estudos latino-americanos e caribenhos protagonizados por pesquisadoras mulheres, feministas, amazônidas, indígenas e outras, que encontram nessa concepção um caminho para

discutir a defesa de seus territórios, considerando as ações coloniais que invadiram terras já habitadas, e o seguem fazendo. E, além disso, o modo como ela compreende a defesa do corpo feminino enquanto território, na resistência de também preservá-lo das invasões coloniais e patriarcais.

Lo cierto es que podría decir que la enunciación cuerpo-territorio es una epistemología latinoamericana y caribeña hecha por y desde mujeres de pueblos originarios que viven comunidad; es decir, la articulación cuerpo-territorio pone en el centro lo comunitario como forma de vida. Además a todas las demás personas nos ayuda a mirarnos territorialmente desde distintas escalas. Puesto que pone énfasis en la escala más micro, más íntima, que es el cuerpo. Donde nuestro cuerpo es el primer territorio de lucha (Hernandez, 2016, p. 9)²².

De acordo com a autora, o que se compreende por corpo-território é um corpo localizado, que tem uma relação estabelecida com o lugar e, mais além, com a corporalidade do lugar, sobretudo na relação em comunidade. Como a mesma disse, essa noção em foco coloca a vida em comunidade no centro. Desse modo, percebemos que se trata de um corpo-sujeito-coletivo que se compõe da coletividade por meio do partilhar da memória e da experiência vinculada ao lugar.

Valendo-me das reflexões aqui apresentadas, considero que um corpo não consegue se apartar do lugar em que suas raízes estão fincadas, pois todo corpo é localizado e é parte constituinte e constituída do lugar. Ele é também um corpo que possui memória e identidade cultural, ambas relativas ao lugar. Desse modo, acredito que um sujeito em deslocamento nunca está desterritorializado, pois o seu próprio corpo é território e é ainda dilatação do lugar geográfico em movimento, uma vez que o lugar se faz das corporalidades que o constituem. Neste sentido, vislumbro que há uma dilatação do espaço por meio dos fluxos migratórios e imigratórios, que confunde os limites territoriais coloniais e traça novos desenhos pela geografia do mundo.

A dilatação geográfica aqui discutida se baseia na definição apresentada por Milton Santo (1988) referente à natureza do espaço geográfico. Para o geógrafo, o espaço é constituído de fixos e fluxos. Em uma interpretação dos seus estudos, “O espaço geográfico é uma instância social formada por fixos e fluxos, configurações espaciais e dinâmicas sociais, sistemas de objetos e sistemas de ações, ou seja, sempre a relação entre o inerte e o dinâmico, o prático-inerte” (De Queiroz, 2014, p. 155). Em diálogo com tais percepções e na busca por atrelar um

²² A verdade é que eu poderia dizer que a enunciação corpo-território é uma epistemologia latino-americana e caribenha feita por e a partir de mulheres indígenas que vivem em comunidade; Ou seja, a articulação corpo-território coloca no centro a comunidade como modo de vida. Além disso todas as demais pessoas nos ajudam a nos olhar territorialmente em diferentes escalas. Uma vez que enfatiza a escala mais micro, mais íntima, que é o corpo. Onde o nosso corpo é o primeiro território de luta. (Hernandez, 2016, p. 9, tradução nossa)

caráter simbólico ao estudo do lugar, é que interpreto que nos fluxos são reveladas, além de dinâmicas de produção e comércio, as relações cotidianas e formação de comunidades, uma vez que os moradores compõem o espaço agregando dinâmicas culturais e relacionais a ele. Sendo assim, uma pessoa em migração carrega consigo o lugar que ela compôs e que é, na verdade, ela mesma uma parte integrante dele.

Desse modo, na migração há um conflito posto no corpo-território em trânsito. Sendo ele um lugar corporificado, a relação estabelecida com o novo lugar promove uma certa desordem dos sentidos: “Quando se migra o mundo se revira por dentro. A cidade de origem entra em embate com a cidade de agora. O agora se torna um trânsito constante entre o conhecido de outrora e o estranho presente” (Junnior, 2021).

Este embate se mostra ainda mais desafiador quando o lugar corporificado no corpo migrante é alvo de um processo colonial que estigmatiza determinadas regiões a partir de uma narrativa homogeneizante, ocasionando episódios de xenofobia²³ contra as pessoas naturais daquele local. No Brasil os casos de xenofobia são frequentes, sendo direcionados a imigrantes estrangeiros, sobretudo refugiados de outros países da América do Sul, África e Oriente Médio, ou ainda a migrantes naturais do Norte e Nordeste brasileiros.

“Ao migrar para a cidade de São Paulo, há treze anos, o primeiro estranhamento se deu através da palavra falada. Foi em São Paulo que descobri que tinha sotaque. A palavra falada cheia de ressonância no peito, nas caixas nasais e na boca aberta tinha nome: Nordeste” (Junnior, 2021). A relação interna brasileira apresenta muitas fraturas no que diz respeito ao reconhecimento das diversidades regionais e culturais que compõem o país. Como venho discutindo, as narrativas que estabelecem a outridade à norma são sempre narrativas hegemônicas, que buscam reduzir uma pluralidade a uma coisa só, um povo só, uma história só. Se o Brasil é parte dessa outridade global, aqui, no cenário interno da geografia brasileira, o Norte e Nordeste são o outro do outro²⁴.

Este retrato não foi constituído por casualidade, ele se deu a partir da invenção de uma regionalidade cuja imagem foi instaurada no imaginário coletivo do povo brasileiro. Henrique Fontes, fundador e colaborador do Grupo Carmin de Natal (RN), reflete esse imaginário

²³ Xenofobia é uma forma de preconceito direcionada à pessoa ou grupos de estrangeiros. Esta ação está comumente articulada a fatores culturais e históricos e pode resultar em conflitos e cenários de desigualdade social.

²⁴ Em referência ao pensamento de Grada Kilomba (2008) em diálogo com Simone de Beauvoir (1949). Beauvoir argumentou que as mulheres são sempre vistas como o outro, já que são reconhecidas a partir do homem. A mulher não é o homem, portanto é o outro do homem. Grada Kilomba, então, argumentou que a mulher negra é o outro em relação ao homem e o outro em relação ao branco, logo, não sendo nem homem e nem branca, a mulher negra é o outro do outro.

inventado e começa por discutir os retratos produzidos por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902):

A descrição desse ser meio homem, meio bicho talvez possa, para fins literários, ter contribuído para o propósito de Euclides da Cunha de confundir a figura humana com a paisagem árida do sertão nordestino, ou melhor, baiano, pois a Bahia foi tudo que ele conseguiu conhecer na sua jornada rumo a Canudos. No entanto, a criação euclidiana alimenta um imaginário que foi repetido à exaustão pela literatura, pelas artes plásticas, música, teatro, cinema e, mais recentemente, pelas novelas e séries televisivas. Se é o Nordeste que precisa ser retratado, há sempre uma cara, uma paisagem, uma cor que aparece pintada ou descrita. Você certamente já imaginou algo semelhante. Consegue visualizar um tom ocre? Uns galhos secos? Um chão de terra rachada? Um homem em trajes de vaqueiro? E, se essa imagem tivesse som, você ouviria uma musicalidade particular na fala? Um jeito engraçado ou rude de se expressar? Se foram essas as imagens que lhe vieram à mente, elas não surgiram por acaso (Fontes, 2019, p. 52-53).

Diante desses questionamentos, e motivados pelos cenários sequentes de xenofobia ao povo nordestino no período da reeleição de Dilma Rousseff no ano de 2014, o Grupo Carmin deu início, no mesmo ano, ao processo de pesquisa e criação do espetáculo *A Invenção do Nordeste* (Figura 9), inspirado na obra *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* (1999), de Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Figura 9 – Cena do espetáculo *A Invenção do Nordeste*



Fonte: Renato Coelho/Divulgação

O espetáculo foi apresentado pela primeira vez em 2017, num formato que o coletivo descreve como uma fricção entre teatro documental e autoficção. No enredo são apresentados

dois atores nordestinos que estão em processo de seleção para interpretar um personagem nordestino em uma produção audiovisual. Nesse processo, os atores são preparados por um diretor, também nordestino. As longas semanas de preparação na busca do personagem cujas características representassem o Nordeste que a produção audiovisual buscava retratar, “[...] atores e diretor investigam a ‘nordestinidade’ e vão percebendo que essa invenção de identidade tem muitos aspectos curiosos, cômicos e, muitas vezes, doloridos” (Fontes, 2019, p. 54).

Tive o prazer de assistir ao espetáculo *A Invenção do Nordeste* em 2023, pelo programa de circulação Palco Giratório do Sesc. Já fazia algum tempo que vinha acompanhando os comentários oriundos desse trabalho que causou grande impacto pelos diversos lugares em que passou, conquistando vários prêmios, dentre eles o Prêmio Shell de Melhor Dramaturgia em 2019.

O espetáculo tece, ao longo das semanas de preparação dos atores, diversas críticas ao retrato inventado da região Nordeste, denunciando o modo como nove estados distintos são unificados a um estereótipo comum. Além do que, a própria região é retratada de tal modo que reforça um cenário de pobreza e dependência econômica que contribui com o discurso da elite brasileira de que a região Nordeste pouco contribui para a economia do país. Essa narrativa alimenta um estado de dominação política que segue explorando os recursos, produções e mão de obra da região diminuindo seu valor e impacto econômico a nível nacional.

Na dramaturgia espacial e sonora o grupo optou por uma estética contemporânea e tecnológica, contando com uma cenografia minimalista, projeções, iluminação conduzida pelos próprios atores e plataformas que formam o chão da cena, mas são removíveis e contém imagens ou textos estampados, revelados quando os atores levantam as plataformas do chão. Todos esses recursos e muitos outros que deixei escapar neste relato desviam a estética da cena das visualidades estereotipadas do que foi e segue sendo chamado de Teatro Nordestino: “Mas o que é o teatro nordestino? O que é o Nordeste? Como é possível dizer que em 9 estados completamente distintos exista uma unidade estética capaz de ser denominada ‘Teatro Nordestino’? Já seria difícil definir o que é teatro brasileiro, quem dirá nordestino” (Kelly, 2021).

A Invenção do Nordeste, apesar de contar com um enredo que se desenvolve continuamente e alcança um desfecho, constitui-se de um tempo fragmentado, com quebras e referências a personalidades e eventos históricos do Brasil. Essas e outras referências operam como um efeito de distanciamento que nos mantêm, enquanto espectadores, acionados nas cadeiras do teatro. É impactante encarar esse retrato e perceber o modo como nós consumimos e reproduzimos tal imaginário. Sendo sulista e reconhecendo a distância que o Sul estabelece

com o Nordeste, em uma série de discursos que repudiam a região, pude distinguir esferas desse imaginário que perpassam as narrativas Sulistas produzindo esse *outro* como se ele correspondesse à putrefação brasileira.

Pode parecer um tanto desagradável apresentar este retrato de tal maneira, mas o que há de realmente desagradável é o impacto que essa narrativa provoca nas relações internas do estado brasileiro. A percepção que tenho é de que o Brasil não apenas desconhece a si mesmo como o repudia. Nesse sentido, respaldados no imaginário coletivo acerca do Nordeste, as outras regiões brasileiras, sobretudo Sul e Sudeste, valem-se dessa distância construída para se sentirem mais distantes do retrato brasileiro narrado pelo norte global e mais próximo da hegemonia colonial e globalizada.

Essa é a representação prática do que viemos discutindo no início do capítulo. Em meio aos processos de globalização contrarrevolucionárias, as sociedades gastam menos esforços para atuar coletivamente em prol do seu crescimento e evolução e mais esforços perpetuando a colonialidade e a busca pela homogeneização de si e do outro.

Então, que esse Nordeste inventado sirva de lembrete e alerta para outras tantas invenções produzidas pela elite brasileira, que constrói narrativas simplificadoras com o intuito bem-sucedido de continuar no topo de sua complexa pirâmide, sem olhar para baixo e sem sofrer ameaças sísmicas (Fontes, 2019, p. 55).

O processo de criação e pesquisa do espetáculo teve início em 2014 e a estreia ocorreu somente em 2017. Parece-me muito interessante reconhecer nesses percursos a necessidade de um tempo outro que não corresponde ao tempo produtivista da indústria cultural atual. Foram cerca de dois anos e meio para que o espetáculo ganhasse corpo e pudesse comportar estas reflexões de modo que as mesmas chegassem no espectador e o levassem a um estado de reflexão também. O grupo segue com o espetáculo ativo, circulando por diversos estados do país e certamente em um processo de pesquisa e aprimoramento constantes.

O teatro tem grande potencial de questionamento. Essa é sua função, refletir e questionar o seu tempo. São trabalhos como este, do Grupo Carmin, que mobilizam a comunidade a se posicionar ante as narrativas inventadas pela elite brasileira, como bem disse Henrique Fontes. O trabalho que o grupo realiza tem grande impacto de enfrentamento a estas narrativas, uma vez que atravessa tal imaginário e o desafia, apresentando cada nó da trama fictícia que retrata este Nordeste inventado e que só mesmo uma outra ficção com todas as suas ferramentas pode desatar.

As artes criavam e reproduziam esses estereótipos e só a arte podia desfazê-los. A criação do imaginário estereotipado dos nordestinos fixou na cabeça de muitas

peças, dentro e fora do Nordeste, a ideia de que somos todos iguais aos personagens dos livros de Ariano Suassuna.

E desconstruir essa ideia não é negar os traços regionalistas que estão imbuídos em nossa formação, mas é ir além. Não é negar o passado, mas sim corrigir os exageros impregnados nele para que possamos ir adiante (Kelly, 2021).

Com essa discussão, o que se entende é que o deslocamento é parte da nossa história e memória coletiva, mas as experiências sofridas no deslocamento são atravessadas por diversas camadas, promovendo vivências distintas para o sujeito migrante considerando as narrativas que foram impostas ao seu corpo-território:

Lo que permite afirmar, todo lo que hacemos está espacialmente situado y encarnado en cuerpos diferenciados y jerarquizados. En ese sentido, el cuerpo está asignado no sólo por las determinaciones físicas del contexto geográfico; sino por las construcciones culturales que subyacen a la idea del espacio, lugar, territorio, comunidad y contexto (Hernandez, 2016, p. 6)²⁵.

Outro fator que podemos refletir é o modo como o próprio povo brasileiro repudia as identidades e culturas do seu país e, do mesmo modo, esse conflito se estende pelo território macro abrangente da América Latina. Para começar a considerar essa relação, basta pensar em como o Brasil não se reconhece enquanto parte da América Latina e estabelece poucos vínculos com seus países vizinhos. Não falo aqui de acordos econômicos e parcerias políticas, mas de uma relação simbólica e cultural que não promove o estreitamento destes limites territoriais. Este cenário corresponde ao que alguns autores, dentre eles Stuart Hall, sociólogo britânico-jamaicano, compreendem como crise das identidades.

Para adentrar este assunto, volto a noção de corpo-território pensada por Cruz Hernandez e outras pensadoras latino-americanas que propõem uma afluência entre o conceito de corpo e de território para que fique em evidência o que surge da relação entre eles, ou melhor, o modo como um está imbricado ao outro.

Como já foi dito, todo corpo é um corpo localizado que atravessa e é atravessado pelo lugar. Mas, se o corpo por si só é um território que estabelece uma relação mútua com os territórios geográficos, há aí um ponto de cruzo, um estado de encontro entre o território-corpo e o território-geográfico. Nessa relação o que está em jogo é a transformação de ambos, visto que o sujeito está em constante formação da sua identidade, além do que, na relação com o lugar, o sujeito sofre influências ao passo em que também influencia as dinâmicas do local. Levando em conta as veias abertas da América Latina²⁶ que revelam as fraturas temporais e

²⁵O que nos permite afirmar que tudo o que fazemos está espacialmente situado e corporizado em corpos diferenciados e hierarquizados. Nesse sentido, o corpo é atribuído não apenas pelas determinações físicas do contexto geográfico; mas pelas construções culturais que fundamentam a ideia de espaço, lugar, território, comunidade e contexto (Hernandez, 2016, p. 6, tradução nossa).

²⁶ Em referência à obra *Veias Abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano (1971).

narrativas deste espaço, há no sujeito latino-americano uma crise entre a sua identidade pessoal e a identidade coletiva em jogo.

Então, como era de se esperar, quando falamos de “crise das identidades”, talvez estejamos nos referindo à crise do sujeito sociológico que antes era pleno desta cômoda história dele mesmo, enquanto sujeito nativo de um país, defensor de sua ideologia e consciente de seus direitos. Agora na dimensão pós-moderna, enquanto os sistemas de significação se multiplicam, este sujeito é confrontado com uma diversidade desconcertante de identidades possíveis (Abreu, 2013, p. 183-184).

A reflexão desenvolvida por Abreu em seu artigo *A crise das identidades na América Latina* é muito interessante, sobretudo considerando a linha tênue que se apresenta entre o real e o imaginário ao longo da discussão. O que o autor argumenta é que a América Latina foi inventada, sucumbindo a uma série de narrativas impostas, primeiro pela Europa e, posteriormente, pelos Estados Unidos. Nesse processo, a indústria cultural atuou de forma direta nas dinâmicas de formação da identidade coletiva, já que “Os meios de comunicação de massa e as migrações têm um efeito fundamental sobre a obra da imaginação, sendo essa uma característica constitutiva da subjetividade moderna, isto é, os ‘sentimentos de identidade’ de cada um” (Abreu, 2013, p. 196).

Essa leitura reforça as reflexões desenvolvidas pelo Grupo Carmin em torno da invenção do Nordeste e dos impactos da arte e da comunicação na construção desse imaginário inventado, o que nos leva a reconhecer que tratamos de um movimento comum, que se projeta em diferentes níveis: locais ou globais.

Ainda na citação anterior, Abreu (2013) apresenta a crise das identidades como um fator relacionado principalmente ao pós-modernismo, muito associado ao efeito da globalização e a instrumentalização midiática que opera de forma incisiva na formação das identidades. Contudo, penso que nesse eixo geográfico a crise de identidades se apresenta muito antes, já que a formação populacional se baseia em processos de deslocamento forçados e migrações coloniais, como já vimos. Assim, tal crise configura um reflexo dos processos de deslocamento, mas se sustenta a partir das narrativas fictícias que tentam instituir uma identidade a este território e aos sujeitos localizados nele.

Sobre esses efeitos na formação identitária do sujeito a partir da experiência migratória, Stuart Hall argumenta que “A experiência da diáspora como a entendo aqui é definida, não pela essência ou pureza, mas pelo reconhecimento de uma heterogeneidade e diversidade necessárias, por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e pela diferença, e não apesar dela, por hibridismo” (2006, p. 33). O que o autor concebe é que a identidade cultural não é dada e unificada pela condição de dispersão histórica de um povo, mas é construída em

um processo heterogêneo de identificação, pensamento, memória e significação desse povo a partir de sua própria existência. Ou melhor dizendo,

[...] identidade cultural é um “tornar-se” e não apenas um “ser”. Pertence tanto ao futuro como ao passado. Não é algo que já exista e transcenda lugar, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algures, têm histórias. Porém, tal como acontece com tudo o que é histórico, também elas sofrem transformações constantes. Longe de se fixarem eternamente num qualquer passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. Longe de se fundarem numa mera “recuperação” do passado, que está à espera de ser descoberto e que, uma vez encontrado, assegurará para todo o sempre a estabilidade do nosso sentido de nós próprios, as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas (Hall, 2006, p. 24).

O que fica em destaque na leitura de Hall é a compreensão de que a identidade cultural não é (ou não precisa ser) entregue a um sujeito. Ela é (ou pode ser) inventada pelo sujeito a partir da relação que o mesmo estabelece com a memória individual e coletiva que o compõe. Nesse pensamento, o que unifica um povo a partir da experiência similar é o posicionamento que se toma perante a história que os compõem, numa relação ativa de negociação e construção da própria identidade ante essa experiência em comum. Ou seja, há uma relação horizontal entre a história partilhada e as percepções individuais de cada pessoa em relação a essa história.

Diferente, por exemplo, da relação vertical que se estabelece no que tange às narrativas externas sobre o coletivo em questão. Ou seja, não se restringe a uma narrativa homogênea e não ignora as relações que se estabelecem entre o sujeito diaspórico e a diáspora enquanto fenômeno histórico. “As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, que se concretizam adentro dos discursos da história e da cultura. Não são uma essência mas um posicionamento” (Hall, 2006, p. 25).

Diante disso, percebe-se que o imaginário segue sendo um campo de disputa onde são negociadas narrativas outras que compreendam a formação heterogênea de um povo, oferecendo às pessoas a autonomia de se posicionar livremente em relação a sua própria história e memória. Outra coisa que gostaria de pontuar sobre a diáspora é que ela não se refere unicamente aos episódios de dispersão demográfica do período colonial, mas se projeta a novos cenários que refletem, além das fraturas históricas, as adversidades do nosso tempo.

Desde meados de 2019 tem crescido a quantidade de notícias referentes ao que foi chamado de crise migratória da América Latina, diante do aumento exponencial de migrações na região, sobretudo relacionadas a contextos de refúgio. Um dos grandes eventos com refugiados ocorreu em 2014, em meio a um cenário conflituoso na Venezuela que resultou em cerca de 10% da população fugindo do país, segundo o jornal humanista. No ano de 2022 foi realizado um levantamento sobre o cenário migratório pela Organização Internacional para as

Migrações (OIM) que constatou que o número de migrantes na América Latina e no Caribe chegou a 15 milhões de pessoas. Os fatores que causam esse número estão muito associados à “pobreza, violência, instabilidade política, insegurança alimentar, dificuldades econômicas e eventos ambientais” (OPAS, 2022).²⁷

As camadas de subjetividade também irrompem aqui, quando nos aproximamos do cenário atual onde a experiência do deslocamento e os movimentos migratórios se amplificam a outros fatores, como os deslocamentos laborais e sobreviventistas. Destaco as migrações motivadas por fatores econômicos, quando indivíduos se deslocam sozinhos ou em grupo em busca de novas oportunidades profissionais; e as migrações de pessoas refugiadas, associadas a contextos políticos repressivos e, mais recentemente, a fatores ambientais e climáticos.

Este cenário repleto de pessoas se deslocando em estado de fuga revela muito mais que crises isoladas. Trata-se de uma estrutura fraturada, tal qual um solo que sofreu erosão e deixou expostas as raízes que cresciam terra adentro. Nessa dinâmica o sujeito foge em busca de um outro lugar que lhe ofereça dignidade. Existem algumas organizações governamentais e não governamentais que oferecem suporte para pessoas em estado de migração sobreviventista, mas ainda há muitos estigmas sobre as pessoas refugiadas. Em 2015, Jair Bolsonaro, então presidente do Brasil, adjetivou os refugiados como “a escória do mundo”, um tipo de afirmativa que atua como um desserviço para a sociedade, pois alimenta o ódio e os casos de xenofobia, além de dificultar a experiência de reinserção do sujeito em uma nova sociedade.

Como nutrimos nossas raízes em solos ácidos?

Milton Santos contribui com essa reflexão no que tange a busca pela territorialidade, sobretudo nesses cenários de trânsito. O que o autor percebe é que quando o sujeito sai da sua cidade de origem em busca de outras terras ele se torna alienado culturalmente, um sujeito desterritorializado. Ainda que eu tenha outras percepções sobre essa dinâmica e não considere que a desterritorialidade seja um fator que efetivamente aconteça, interesse-me pelo que o autor apresenta em seguida, no que podemos chamar de processo de reterritorialização. Ou seja, a construção de vínculo do indivíduo com um novo lugar.

²⁷ Os dados aqui apresentados foram coletados, respectivamente, em:

HÜLSEMANN, Laura. América Latina vive momento de migração intensa; entenda o papel do Brasil. *Jornal Humanista*, UFRGS. 2019. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/humanista/2019/10/07/america-latina-vive-momento-de-migracao-intensa-entenda-o-papel-do-brasil/>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

OPAS, Organização Pan-Americana da Saúde. OPAS lança nova plataforma de informação sobre saúde e migração nas Américas. Washington D.C. 2022. Disponível em: <

Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem. Quando essa síntese é percebida, o processo de alienação vai cedendo ao processo de integração e de entendimento, e o indivíduo recupera a parte do seu ser que parecia perdida (Santos, 2010, p. 598).

O autor retrata, nesse pensamento, a importância da comunidade na construção de vínculo entre uma pessoa e um lugar. Segundo ele, é na relação com o outro que a sensação de pertencimento começa a desabrochar. Ele ainda complementa que até mesmo a memória e vínculo com o lugar que ficou para trás se fortalecem nesse exercício. Ou seja, o pertencer também é afetado pela produção de afetos.

A comunidade se mostra mais uma vez enquanto instrumento de resistência e fortalecimento de um povo, constituindo-se como um solo fértil, que não se define pelos limites territoriais impostos e oferece insumos para que as raízes sejam nutridas e a cultura do pertencimento possa germinar.

Como pudemos ver ao longo desse pensamento, o deslocamento na América Latina se justifica a diversos fatores, como questões históricas, econômicas, políticas e ambientais. Versar sobre os fluxos migratórios dessa região nos permite compreender que essa dinâmica não está desarticulada das memórias coletivas do seu povo e que muito do que seguimos testemunhando são ramificações de tais episódios na história da humanidade.

O político e o simbólico se inter cruzam; o deslocamento é um estado de fuga e de busca. A fuga de um corpo-território que busca por ampliar seu espaço, encontrar-se de outro modo, ser atravessado novamente, por outro lugar que possa oferecer (é o que se acredita) uma outra vida possível. Como se o lugar, esse outro desconhecido, fosse uma página em branco. Para abrir caminhos para uma reflexão mais poética, aproximo um breve recorte de texto de João Nyn, artista potiguara que partilha da experiência migrante.

Mynha hystória e a de mynha famýlya é toda feyta de mygrações. Esse pertencer à terra, em totalydade, que não nos fyxa em um lugar, é que faz nossas rayzes aéreas cada vez mays fortes. As fronteyras colonyays não defynem meu pertencymento e nem o de tantos outros no mundo. Por ysso, depoyes que resolvermos outras pryorydades coletyvas, sonho com o dya em que mygrar de forma dygna será um dyreyto humano (Nyn, 2021)²⁸.

Juão Nyn é integrante do coletivo teatral Estopô Balaio, e no texto acima apresenta uma perspectiva outra sobre a migração ao dizer que o pertencimento em totalidade fortalece as raízes aéreas. Nessa leitura poética se vê novamente que a desterritorialização é um mito

²⁸ João Nyn propõe um manifesto literário intitulado “Potygues”. Nessa linguagem os i’s são substituídos por Y, porque o Y é uma vogal sagrada do Tupy-Guarany. O artista apresenta que este manifesto se apodera do alfabeto grego latino para demarcar a presença indígena potiguara no português (NYN, Juão. **TYBYRA: Uma Tragédia Indígena Brasileira**, 1º ed. São Paulo, 2020).

colonial, contribuindo com a leitura de que o pertencimento não depende, portanto, da permanência em um único território. Para além disso, o que fica em evidência no seu testemunho é o desejo de que a experiência digna e segura na migração seja um direito de todas as pessoas.

A partir disso, e trazendo para o foco os processos criativos vinculados ao exercício do deslocamento, pontuo que mover-se, colocar-se em trânsito em busca de tatear a estrada também representa um processo de investigação e expansão interior. Adotar o trânsito como modo de subversão do uso do lugar representa ainda uma tentativa de desfazer os limites coloniais e as barreiras impostas às pessoas, oferecendo novas perspectivas sobre a territorialidade e o pertencimento. Sendo assim, veremos a seguir alguns processos investigativos e outras reflexões que adotam o deslocamento como caminho para negociar os usos da cidade, das ruas e outros espaços públicos construindo assim uma outra relação possível com o lugar.

2.3 Corpo, teatro e cidade: a rua como lugar de encontro

“AS RUAS são de Exu em dias de festa e feira, dos malandros e pombagiras quando os homens e mulheres vadeiam e dos Ibêjis quando as crianças brincam”
(Simas, 2019, p. 8).

No texto anterior, a pergunta “por que nos deslocamos?” foi um disparador que conduziu a pesquisa às discussões sobre os deslocamentos latino-americanos a partir de uma perspectiva histórico-contextual. Desse modo, foi possível distinguir causas e impactos dos movimentos migratórios no contexto da América Latina. Nesse momento, a fim de oferecer um olhar poético e teatral sobre o exercício de se deslocar e ancorada nas reflexões desenvolvidas até aqui, proponho uma segunda pergunta norteadora, a saber: **Quais relações são estabelecidas com o lugar durante o deslocamento?**

Ainda em diálogo com a fala de João Nyn apresentada no final do texto anterior, aproximo a noção de raízes aéreas para investigar as potências relacionais que se revelam no exercício do deslocamento. As raízes aéreas se mostram como uma totalidade corpo-mundo que não limita o vínculo entre o indivíduo e o lugar com limites territoriais. Diante dessa noção, considero que para um corpo se ater de fortes raízes aéreas há de se fortalecer as suas conexões culturais, históricas e ancestrais a partir do exercício da memória. Aquele que, munido da sua

própria história e memória coletiva e convicto de sua cultura adota o caminho como destino, não tem suas raízes enfraquecidas, pois nunca anda só.

Não mexa com ela
Que ela nunca anda só
Não mexa com ela
Que ela nunca anda só²⁹

Além de carregar uma multidão em si, uma vez que todo sujeito é coletivo, a pessoa que segue em trânsito está sujeita a uma série de encontros, seja com aqueles que também se deslocam, ou ainda os que nunca saíram do lugar. Cada encontro configura um novo ponto de cruzo, pontos estes que oferecem uma nova perspectiva, história, lembrança, aprendizado ou escolha. Não tem como atravessar uma encruzilhada sem ser também atravessado por ela, de modo que o caminho se parece cada vez menos com um meio de acesso a outros lugares e mais com um pretexto para que os encontros aconteçam e as novas experiências possam nos transformar.

Em outras palavras, devemos nos lançar nas encruzilhadas, nas experiências interseccionais da diáspora, e praticar o rito. Devemos nos inspirar em enugbarijó, aquilo que nos foi apresentado enquanto único caminho possível deve ser engolido para ser devidamente vomitado. É assim que Exu inventa a vida enquanto possibilidade, engole de um jeito para cuspir de outra forma totalmente transformada (Rufino, 2016, p. 61).

Os caminhos não são vistos nesta pesquisa como únicos e lineares, assim como o tempo. Ambos são subterfúgios para que o corpo siga em movimento e possa se reinventar. Rufino argumenta que os caminhos que nos são apresentados como únicos devem ser engolidos para depois serem regurgitados. Nas encruzilhadas, quando os encontros acontecem, os caminhos que se cruzam engolem-se um ao outro e a si mesmo. Cospem outra coisa, um caminho diferente. Desse modo, minha hipótese inicial é de que as relações estabelecidas com o lugar nas experiências do deslocamento são relações de transmutação, criadas e criadoras de encruzilhadas. “No fundo, o que está em jogo é a transformação de um herói. Afinal, para que colocar o pé e a alma na estrada se não para chegar diferente de quando éramos na largada? Estamos sempre diante do enigma do que pode mudar em nós” (Homem, 2023).

Para desenvolver essa hipótese, proponho a prática do caminhar como objeto de reflexão, pois a caminhada é a ação primeira que coloca o corpo em deslocamento, tira-o de um lugar e o leva a outro. Além disso, ela é um exercício tátil de sensibilização que conecta o corpo, o chão, o lugar, o caminho, o tempo e o movimento.

²⁹ Ponto de Malandra Maria Navalha, Juliana D. Passos.

Caminhar é uma ação aparentemente simples, comum. Algumas pessoas, assim como meu avô paterno, reservam uma parcela de tempo todos os dias para caminhar e não abrem mão disso. Outras pessoas, como minha bisavó materna, caminham porque faz parte do ofício. Ela era uma das poucas mulheres da roça que subia a ladeira com dezenas de quilos de café nas costas. Caminhava com as costas curvadas para apoiar os sacos de café e dar conta do peso do carregamento da colheita. Para cada um deles a caminhada tem um sentido, um peso e um tempo. O tempo de um percurso em uma temporalidade desobediente não se mede pela quantidade de metros percorridos, mas pela intenção ou propósito do caminhar. Algumas pessoas, por exemplo, caminham sempre com pressa, como se estivessem correndo atrás do tempo para alcançá-lo. Outras, caminham vagarosamente, como se andassem lado a lado com o tempo. Como disseram Veloso e Caon, “Uma travessia de um território é uma travessia no tempo” (2018, p. 88).

O caminhar é muito mais complexo do que se pensa, pois é uma ação capaz de propor novas relações com o lugar, com a rua e com a cidade:

Assim como muitas pessoas da minha geração, quero encontrar meu lugar nesse mundo, experimentar a sensação de retornar ao lar, a sensação de estar ligada a um local. Nessa procura por um lugar de pertencimento, fiz uma lista do que precisarei para fincar raízes. O primeiro item é: viver onde eu possa caminhar. Preciso ser capaz de andar até o trabalho, até uma loja, até um lugar onde eu possa me sentar, tomar um chá, socializar. Ao caminhar, consigo demarcar minha presença, como alguém que reivindica a terra, criando uma sensação de pertencimento, uma cultura do lugar (hooks, 2022, p. 22).

Quando bell hooks descreve seus desejos em relação às qualidades do lugar ao qual ela poderia chamar de lar, a possibilidade do caminhar é o que lhe parece mais imprescindível. Para a autora, caminhar representa uma demarcação, um modo de se apoderar da terra e se sentir parte dela. Acontece que na caminhada, cada pedacinho do chão é tocado pelos pés e com isso o corpo todo é tocado pelo caminho também. É nesse sentido que quando nos colocamos sob o desejo de conhecer um lugar, a caminhada se revela como um primeiro ato de conexão. Mas a fala de hooks não se restringe à caminhada como um exercício extracotidiano, de lazer ou turismo, ao contrário, trata-se de incorporar uma relação íntima com o lugar, atravessando o tecido geográfico com os pés e encontrando modos de vivenciar a cidade no decorrer de um dia comum, nos trajetos que conectam a casa, o trabalho, as obrigações domésticas, o lazer etc.

Tal relação objetivada a partir da caminhada revela o desejo de apreensão da cidade, como se a possibilidade de caminhar por entre os lugares que compõem uma rotina e outros cujo acesso é menos frequente fizesse da cidade algo possível de ser capturado, um lugar que não cabe na palma das mãos, mas cabe na sola dos pés. Veloso e Caon exprimem que “Caminhar

é o que há a fazer diante da dimensão inapreensível da cidade” (2018, p. 88). Nesse caminhar cabe o desejo de engolir o mundo, tocá-lo e assim se sentir um pouco mais apropriado dele. Porém, as autoras seguem desenvolvendo que

Atravessar um território, no entanto, não possibilita que nos apropriemos dele. Não se trata de dominar, nem de conhecer definitivamente um território. [...] Quando nos dispomos a cortar uma cidade com os pés, abrimo-nos para uma experiência coletiva no tempo. Caminhar junto é se propor a conhecer a cidade fora do mapa, não só atravessando um território, mas se deixando atravessar por ele. Trata-se de uma experiência imersiva, pois enquanto caminhamos nos envolvemos nela com todo o corpo (Veloso; Caon, 2018, p. 88).

Desse modo, o que se lê é que a caminhada não dá conta da apreensão do lugar, mas ela propõe uma composição progressiva e relacional do mesmo, que é sempre temporária. A reflexão das autoras se articula ao entendimento do caminhar como ação performativa. Diante dessa proposição, a caminhada é vista como uma travessia que opera na cidade a partir da ludicidade, propondo intervenções sem necessariamente configurar uma ação artística visual – uma performance visível ao outro. Ainda assim, tais ações “podem se configurar como uma prática estética. Constituem-se como intervenção temporária no espaço público, resultando assim em objeto arquitetônico ou em construção simbólica no território” (Veloso; Caon, 2018, p. 80).

As autoras apresentam ainda que os percursos oferecem a possibilidade de percorrer a cidade “fora do mapa”, ou seja, os trajetos não são riscados no intuito de se chegar a um destino em específico, já que na verdade, os lugares são cartografados ao passo em que são praticados por aquele ou aqueles que caminham. Da mesma forma, os próprios lugares na relação do caminhar apresentam novos caminhos para percorrer, inserindo o sujeito e o coletivo pelas tantas camadas, ruas, bairros, chãos, casas e pessoas que compõem a cidade.

O olhar que imagina, fabrica a cidade. Ao mesmo tempo esse olhar produz os caminhos e circuitos que moldam a cidade que emerge do repertório de usos. A cidade imaginada, que também pode ser considerada como uma cidade narrada, tem uma força e presença fundamentais na estruturação do funcionamento cotidiano das ruas, dos lugares públicos onde essa cidade se materializa (Carreira, 2009, p. 11).

Percebe-se que investigar outros percursos na cidade, ampliando o repertório que compõe os usos da rua no cotidiano, configura um exercício de imaginação da cidade, estabelecendo uma participação efetiva da comunidade na produção do lugar. Mas, o que isso tem a ver com a transformação do sujeito? Tudo, na verdade. Veja bem, o indivíduo que amplia a sua zona relacional estabelecendo tempos outros para vivenciar o lugar de modo atento e aberto ao encontro, permite que o seu próprio corpo seja também um espaço a ser percorrido,

uma vez que o corpo e a cidade ou o corpo e a rua ganham novos sentido da sua própria existência ao se colocarem em relação. Como disse Halbwachs (1990), quando o indivíduo se conecta com um lugar, ele o modifica ao mesmo tempo em que se adapta às condições e proposições próprias do mesmo.

Além disso, considerando a intensidade dos fluxos urbanos na sociedade contemporânea, há de se reconhecer que a rua detém uma grande responsabilidade no que tange a difusão de informações e a formação de opinião.

A cidade é hoje um lugar de fluxos muito intensos, de aglomeração e de presença massiva de pessoas. A maior parte dos usuários da cidade passa mais tempo fora do que dentro de casa. Isso faz da rua e dos transportes públicos, mediatizados pela internet –que também está na rua e conectado nos corpos de cada cidadão – importantes espaços de difusão de informação, de formação de opinião, de implantação e de disseminação de desejos (Veloso; Caon, 2018, p. 77).

Assim, propor outros modos de uso da rua, modos que estabeleçam encontros e relações reais e espontâneas, agrega maior valor aos espaços públicos da cidade e provoca tensionamentos com os meios de comunicação em massa que na grande maioria das vezes estão mais interessados em manipular o imaginário coletivo da sociedade do que em estimular o pensamento crítico e a formação de opiniões engajadas com a realidade. Dessa forma, percebe-se que há uma fricção entre as ações artísticas, campo da ludicidade e invenção com as demandas cotidianas de um lugar perante situações reais de convívio e organização político-social.

Uma vez que as camadas do real e do imaginário se aproximam, os limites entre arte e realidade se confundem, potencializando a teatralidade da ação cotidiana e os cenários liminares (Diéguez, 2011). A rua é um espaço transitório, que conecta tantos outros lugares e por onde todas as pessoas, fora de espaços privados, percorrem. Nesse sentido, a rua é o campo liminar da cidade, um espaço no tecido urbano por onde toda e qualquer pessoa percorre nos seus trânsitos cotidianos ou extra cotidianos. É por esse motivo que ao versar sobre teatralidade, sobretudo no que se refere à fricção entre arte e vida, torna-se indispensável ponderar as dinâmicas e qualidades da rua.

Como ya puede deducirse, reflexionar sobre las teatralidades liminales no sólo implica considerar su complejo hibridismo artístico, sino también considerar las articulaciones con el tejido social en el cual se insertan. La transgresión de las formas teatrales en gran medida han estado condicionadas por los cambios de sus realidades (Diéguez, 2009, p. 4)³⁰.

³⁰ Como se pode deduzir, refletir sobre teatralidades liminares não envolve apenas considerar o seu hibridismo artístico complexo, mas também considerar as articulações com o tecido social em que se inserem. A transgressão

Ao falar sobre teatralidade, Diéguez se refere às práticas que propõem uma subversão do cotidiano, não necessariamente vinculadas ao teatro ou à performance. A partir dessa perspectiva, ainda no que tange os cenários liminares, compreendo que a prática do caminhar discutida por Caon e Veloso configura uma situação de teatralidade, uma vez que propõe intervenções nos fluxos intensos do tecido urbano, marcado pelo tempo acelerado e produtivista da sociedade capitalista, ao dinamizar a circulação pela cidade a outros modos de uso do espaço público. “Tais poéticas interferem no contexto urbano como táticas de circulação, de coabitação e de ocupação. Essa abordagem tática do espaço propõe uma reconfiguração temporária, e apenas temporária, da cidade real” (Veloso; Caon, 2018, p. 77).

Esse é outro aspecto que corresponde à transformação do sujeito, já que ao subverter os usos da rua e investigar percursos outros pela cidade, o indivíduo não se acomoda com a compreensão de que a rua é unicamente um espaço de trânsitos vazios e passa a questionar as potências relacionais e políticas da mesma enquanto espaço de ação e luta coletiva. A pessoa se transforma ao passo em que compreende o impacto das suas ações na imaginação e construção da cidade.

Há ainda um outro tema que vem à tona a partir dessa experiência, que é a memória do lugar ou, mais especificamente, a memória da rua. Ela pode se referir tanto às lembranças que algumas pessoas têm e que estão associadas ao lugar, quanto às memórias que são retidas pelo próprio lugar. A segunda percepção “aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (Assmann, 2011, p. 317). As ruas enquanto portadoras de recordação guardam um arsenal de histórias que são construídas, contadas e inventadas pela sua extensão. Além disso, elas mesmas possuem sua própria história, registros, cicatrizes, transformações...

Escutando muitos depoimentos, nós percebemos que os bairros têm não só uma fisionomia como uma biografia. O bairro tem sua infância, juventude, velhice. Esta, como a das árvores, é a quadra mais bela, uma vez que sua memória se constituiu. Nas histórias de vida podemos acompanhar as transformações do espaço urbano; a relva que cresce livre, a ponte lançada sobre o córrego, a divisão dos terrenos, a primeira venda, o primeiro bazar. As casas crescem do chão e vão mudando: canteiros, cercas, muros, escadas, cores novas, a terra vermelha e depois o verde umbroso. Arbustos e depois árvores, calçadas, esquinas... uma casa pintada de azul que irradia a luz da manhã, os terrenos baldios, as ruas sem saída que terminam em praças ermas inacabadas por dezenas de anos.

A fisionomia amadurece, as arestas se arredondam, as retas se abrandam e o bairro acompanha o ritmo da respiração e da vida dos seus moradores. Suas histórias se

das formas teatrais foram em grande parte condicionadas por mudanças nas suas realidades (Diéguez, 2009, p. 4, tradução nossa).

misturam e nós começamos a enxergar nas ruas o que nunca víamos, mas nos contaram (Bosi, 2004, p. 204).

Considerando as memórias da cidade, dos bairros e das ruas, vê-se que o exercício de imaginação da cidade comporta também o exercício da memória. “Lembrar está ligado ao imaginar” foi o que disse Lopes (2009), e no sentido da relação proposta com a rua, pode-se brincar com a ordem das palavras dispostas na frase e dizer que Imaginar está ligado ao lembrar.

Em virtude de que é na tentativa de apreensão da cidade que são cartografados outros modos de usar a rua, o exercício de imaginar a cidade se trata de uma dinâmica de fala e escuta: primeiro é preciso que se experiencie o lugar percorrendo seus caminhos, sentindo suas texturas, observando sua visualidade e seus fluxos e escutando suas sonoridades. A partir dessa prática, as memórias do lugar são acessadas, aquelas contadas pela comunidade e aquelas que perduram no tempo, registradas nas entranhas da cidade. Essa apreensão temporária do lugar coloca o indivíduo imbricado nas suas dinâmicas, tornando-se um constituinte da cidade que vem sendo inventada e produzida coletivamente. A memória e a invenção se confundem, desobedecendo os limites teóricos (também fictícios) e acessando outros modos de compreender o mundo.

Até aqui, foi mencionado algumas vezes o exercício de imaginar a cidade, mas o que ele significa na prática? André Carreira argumenta que “A cidade é resultado da relação entre o habitar e sua construção imaginária” (2009, p. 11). Com essa afirmativa, o autor compreende que a cidade é feita de aspectos físicos e imaginários. Se falarmos sobre isso com crianças, elas entenderão facilmente. Da rua fazem o rio, a festa, o fundo do mar, a praia, o parque, a escola, a batalha, a pista de corrida, o universo. A rua guarda cada acontecimento. Ao final do dia, após uma longa brincadeira de rua, restam apenas alguns traços feitos com giz no asfalto, um esboço do que poderia ser uma nuvem, talvez... outros traços feitos com o atrito de uma pedra que serviram para demarcar lugares que faziam parte do jogo: o gol, a cesta, o campo, o céu, o inferno, o pique, a toca etc. Não tenho certeza se as crianças de hoje conhecem a riqueza inventiva da rua. Antes, sem dúvidas, conheciam muito bem...

Aqui no bairro onde moro, um bairro periférico de Curitiba, ainda é comum que as crianças saem às ruas para brincar. Jogam bola, correm, brincam, soltam pipa. Talvez não com tanta frequência como fazíamos no tempo em que éramos crianças, mas brincam. Nos bairros nobres e na região central da cidade se vê menos esse cenário. Das muitas vezes que estive nessas outras regiões, em nenhuma delas pude presenciar crianças brincando nas ruas. Parecem até outras cidades... e são, de fato.

Não sei ao certo quais são os fatores que configuram as dinâmicas de cada bairro, fazendo com que certas memórias e tradições sejam preservadas mais em um lugar que em outro. Essa é uma discussão que não será tão bem aproveitada nesta pesquisa, mas que cabe ficar aqui registrada como um aspecto curioso, talvez. De qualquer modo, é perceptível que ao longo dos anos a rua deixou significativamente de ser ocupada pelas crianças. As ruas perderam as tantas brincadeiras que inundavam a cidade de imaginação, cedendo espaço para um fluxo intenso de carros, motos e transeuntes apressados para seus compromissos de gente grande.

A cidade em que a criança não toca o rebu é o sanatório dos adultos. A cidade em que os adultos só trabalham é um presídio de crianças. Poucos parecem considerar a questão como urgente e necessária; antes que restem aos erês apenas baixar aplicativos para rodar o pião que não tem mais chão, pular amarelinhas virtuais e empinar a pipa que não conhece o céu (Simas, 2019, p. 98).

Imaginar a cidade é fazer da rua um espaço a ser ocupado, onde a vida possa acontecer, as pessoas possam se encontrar, as crianças possam brincar, as lutas possam se manifestar e a comunidade possa se fortalecer. Perder o vínculo com a rua é uma ameaça à formação humana. Esses lugares são espaços criadores de encruzilhadas, viabilizadores de encontros, trocas e transformações. “A cidade que deveria proporcionar a circulação de saberes é cada vez mais a que proporciona a circulação de mercadorias e monstros sobre rodas” (Simas, 2019, p. 97), e assim, as crianças vão se tornando cada vez mais reféns dos saberes produzidos em espaços privados, onde não são impulsionadas as sabenças praticadas, as trocas entre diferentes e a circulação de conhecimentos pluriversais.

Além das brincadeiras, outro acontecimento que inunda a cidade de vida e inventividade é o carnaval. Não dá pra deixar de mencionar essa festa que provoca um rasgo no tecido urbano, desvelando a teatralidade que pulsa na corporalidade da rua. “Carnaval de rua é possibilidade: pode ser festa de inversão, confronto, lembrança e esquecimento. É período de diluição da identidade civil, remanso da pequena morte, reino da máscara, fuzuê do velamento necessário” (Simas, 2019, p. 76). Quando o carnaval começa, as ruas ganham um novo sentido. As pessoas saem sedentas pelo encontro com a rua, encontro este que revela uma outra cidade possível em meio a cidade que parece inapreensível.

No carnaval, as pessoas querem brincar, fazer de conta, inventar histórias. Vestem-se de muitas cores, usam fantasias e adereços. O corpo vira festa. O carnaval, antes de chegar à rua, chega ao corpo, inunda-o de festa e teatralidade. A sensação de liberdade toma conta da comunidade que brinca coletivamente com as possibilidades do seu corpo, corpo que se move, vibra, encontra outro corpo, dança junto, sonha e age. Esse festejo que ocorre anualmente é, além de um exercício de imaginação da cidade, um espaço de manutenção da memória.

Neste viés, as performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais recriados, restituídos e expressos e pelo corpo. Nesta perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada, mas constitui, em si mesmo, a própria ação (Martins, 2023, p. 47).

O carnaval enquanto festejo e ação ritual de ordem cíclica movimentava a cidade antes mesmo de a festa começar, desde os preparativos e ensaios. Apesar de, no Brasil, o carnaval do Rio de Janeiro ser um dos mais conhecidos, por meio das estruturas exuberantes que ocupam as avenidas no desfile anual das escolas de samba, é pelas ruas das cidades que o festejo realmente acontece. Essa é uma importante marca na cultura e identidade da sociedade brasileira. É verdade que não foi aqui que o carnaval se originou, mas o Brasil reinventou essa festa, munindo-a da pluralidade cultural que compõe esse país. São muitos carnavais que existem por aqui. De Norte a Sul, de frevo a maracatu, de samba a afoxé, de escola de samba a blocos de carnaval. Eu duvido que haja algum lugar que, a sua maneira, não entre para a folia.

Depois, o carnaval acaba, sempre acaba, mas as memórias permanecem. Por algum tempo é possível encontrar glitter e confetes pelas ruas. A rua segue pulsando o carnaval que a atravessou, segue brilhando! Aos poucos, o glitter vai embora, os ventos e a chuva levam os resquícios da festa que antes inundava a cidade, mas as memórias seguem vivas nesse hiato temporal entre um carnaval e outro, um festejo e outro, uma manifestação e outra, um espetáculo e outro, uma ação e outra... momentos em que a comunidade se une para inventar uma outra cidade possível.

Do fim, nascem os novos começos. Começo de um novo projeto, novas inventividades, novas ficções. A produção de um outro carnaval que possa irradiar ainda mais a vida que há na cidade.

Começo, meio e começo.

No ano que vem tem carnaval de novo.

(...)

O que vem se manifestando nesse sentido é o caráter da **ocupação**. Uma ocupação que aqui será abordada na perspectiva de propor outros modos de uso do espaço, tendo como ênfase a rua. À vista disso, tenho tido grande interesse na ocupação da cidade a partir do teatro de rua, já que “A invasão cênica é um gesto que se politiza porque representa uma ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, no qual o teatro não pertence naturalmente” (Carreira, 2009, p. 3). Desse modo apresento a seguir uma breve reflexão sobre

o teatro de rua e a sua relação no processo de imaginação da cidade, num movimento de rememoração e reelaboração do lugar. Imaginar e lembrar, lembrar e imaginar... a cidade imaginada é uma cidade ocupada pela comunidade que subverte os usos dos espaços públicos para que eles sejam efetivamente do povo.

A criação artística que ocorre e se compõe nas estruturas da cidade, sendo apresentadas em muros, ruas, praças, becos, janelas, entre outros espaços, vai se costurando a partir de uma estética do risco e da desobediência, navega entre a marginalidade comum e o status de ser artista. Um território sempre em estado de atenção, uma vez que por trás de um artefato estético há uma certa batalha, quase que de sobrevivência, travada consigo e com o Estado para que a cidade possa ser para as pessoas um lugar praticado, um espaço de experiências (Santos, 2022, p. 12).

Mais uma vez o espaço liminar será aproximado da discussão para refletir as zonas fronteiriças entre o público e o privado, zonas estas que nos oferecem a possibilidade de ocupação da cidade. Na percepção de Santos, a ocupação se dá quando as pessoas fazem do espaço um lugar praticado, ou seja, um lugar que não seja meramente transitório, mas que ofereça experiências reais que possam ser protagonizadas pela comunidade.

Aproximo uma breve história narrada por bell hooks (2022). A autora conta que quando era mais jovem, num contexto em que os homens saíam às ruas para trabalhar e passear e as mulheres desacompanhadas não tinham o mesmo direito, eram as varandas que ofereciam a possibilidade de as mulheres ficarem ao ar livre. A varanda representava um espaço democrático dentro das possibilidades existentes, porque permitia que mulheres e crianças observassem o mundo para além dos lares patriarcais e pudessem interpretá-lo, tecer opiniões sobre ele. Essa zona fronteira, nem casa, nem rua, era para bell hooks um lugar de resistência. Para ela, “A varanda, um espaço intermediário entre a casa e o mundo das calçadas e das ruas, simbolizava um limite. Cruzá-lo abria a possibilidade de mudanças” (hooks, 2022, p. 183).

Lendo o seu relato, passei a refletir sobre as zonas fronteiriças que se apresentam na sociedade atual. Considerei que atualmente, graças às lutas do movimento feminista, negro e LGBTQIAPN+, a proibição regulada do uso do espaço público não é uma realidade, mas a segurança perante o exercício de circulação pelo espaço para determinadas pessoas ainda é. Sendo assim, entendo que há um limite entre a rua que sonhamos e a rua que encontramos, ou seja, um limite entre a cidade real e imaginada. Na zona liminar entre elas cabe todo o processo de negociação da realidade, na busca por condições mais dignas de uso da cidade. Sendo assim, compreendo o teatro como a nossa varanda, um lugar que tece a possibilidade de observação e interpretação da realidade ao mesmo tempo em que é capaz de f(r)iccinar e modificar o cenário que está posto.

O teatro de ocupação – uma dessas forças – deve perceber as lógicas institucionais e descobrir os espaços intersticiais como frestas através das quais introduzir propostas de comportamento que estimulem um novo olhar sobre a cidade. Olhar a cidade desde outra perspectiva que não a cotidiana e repetida é revisar o lugar de cada um dentro do mecanismo simbólico de poder inscrito na cidade (Carreira, 2009, p. 17).

Qualquer ação teatral que se propõe a ocupar a rua é uma ação disruptiva no sentido de deslocar a cena a um espaço popular e acessível. Além de desobedecer a estruturação burguesa do espaço teatral, o teatro de rua desobedece também a ordem do espaço urbano, promovendo o encontro, a ocupação, a reflexão e a modificação temporária deste espaço.

Nessa perspectiva, o ator e diretor Amir Haddad (1937), fundador do grupo de teatro Tá na Rua, em 1980, apresenta a noção de arte pública, uma expressão que promove um desacordo com a mercantilização da arte. Ele argumenta que “Devolver à arte seu sentido público original obriga a nos repensar como seres humanos, a rever nossos afetos, a pensar que as coisas são de um jeito, mas podem perfeitamente ser de outro jeito” (Haddad, 2016).

O sentido da arte pública me parece muito vinculado a um compromisso da arte com os interesses coletivos da sociedade, num exercício de uma atuação consciente, crítica e engajada com o lugar em que está inserida. Talvez aqui seja interessante pontuar que a cidade é um aglomerado de muitas cidades, cada uma definida a partir da percepção e das dinâmicas cotidianas de seus habitantes (Carreira, 2009). A tentativa de apreensão da cidade em sua totalidade é inoperante, pois não dá conta das particularidades de cada região em suas dinâmicas locais que englobam características espaciais, políticas (no sentido do planejamento urbano que contribui com cenários de desigualdade social), e da própria comunidade.

Atualmente eu moro em um bairro chamado Pinheirinho. Como já mencionei, este é um bairro considerado periférico na cidade e ele nada tem a ver com os bairros nobres, a região central e o centro histórico. Eu costumo dizer que moro na cidade Pinheirinho e não na cidade de Curitiba. Comecei a dizer isso em tom de brincadeira, diante da longa distância que há entre o bairro em que moro e o centro da cidade, uma distância similar à que eu costumava percorrer para me deslocar entre uma cidade e outra no interior. Contudo, aos poucos outros fatores fortaleceram a percepção de que eu realmente moro em uma outra cidade dentro deste grande território geográfico. Acontece que a Curitiba do Pinheirinho não é a mesma Curitiba do Centro Histórico. Cada um desses bairros retém aspectos estruturais que revelam a desigualdade do planejamento urbano em diferentes setores, como por exemplo no setor cultural, já que a grande maioria dos equipamentos culturais estão localizados na região central, enquanto nos bairros periféricos há uma ausência tanto de espaços quanto de atrações.

Desse modo, compreendo que a arte pública só pode ser uma arte localizada que atua a partir de ações locais, ou ainda, microrrevoluções. No caso do teatro, a cidade que é tensionada para o exercício da imaginação é essa cidade local, de território micro abrangente, delimitada pela percepção e repertório do público que se forma durante o espetáculo. Um espetáculo na praça do Pinheirinho, por exemplo, mobiliza uma ação coletiva de reivindicação da arte e da cultura dessa região que pouco é contemplada pelos incentivos e produções municipais, além de apresentar para a comunidade a possibilidade de fazer desse bairro um lugar praticado, onde as pessoas possam exercitar sua criatividade, expressividade e imaginação. Ainda nesse sentido,

Expandir a ideia daquilo que se considera público possibilita, diante das ações artísticas situadas no urbano, que também se tornem públicas as reações dos transeuntes, as conversas casuais, os discursos que são construídos nas interações com aquilo que se vivencia, as pausas na caminhada para a contemplação de uma determinada imagem. Enfim, o lugar quando habitado vai se tornando público na medida que se torna ocupado e expandido pelas ações das pessoas, pelas ações artísticas (Santos, 2022, p. 11).

Há nessa ideia uma qualidade relacional que também é potencializada a partir da ideia de arte pública, já que como apresenta o autor, as ações humanas não são dissociadas das imagens urbanas, uma vez que o espaço só se torna público perante o exercício de ocupação da comunidade na tentativa de fazer do espaço um lugar praticado. Nesse sentido, volto a mencionar o grupo Tá na Rua, grupo que opera com forte influência das festas populares. O grupo carioca liderado por Amir apresenta espetáculos onde o público também faz parte da cena, potencializando ainda mais o exercício de ocupação da rua, pois além de fazer parte do agrupamento temporário provocado pelo teatro, o público compõe a formação das imagens imaginadas em cena, celebrando a memória coletiva e a ancestralidade, o que, para o diretor, não ocorre da mesma maneira em espetáculos privados.

Os laços que se criam entre obra/autor e espectador serão profundamente alterados. Dificilmente um espetáculo privado, pago, mercantilizado teria a capacidade de remeter a nossa ancestralidade. Não conseguiria por uma questão de linguagem, adequação ao seu público pagante. No entanto, cada vez que o ator entra em cena estão entrando com ele milênios de história da humanidade. Mas não é um patrimônio a que ele está acostumado a recorrer para compartilhar artisticamente (Haddad, 2016).

Os laços que se constroem partem do movimento provocado pelo teatro de rua ao convocar outras pessoas a desordenar as suas dinâmicas do cotidiano e mudarem o curso de seus trajetos para se tornar parte de com uma comunidade temporária ou uma comunidade provisória. Estas são “comunidades baseadas no comportamento lúdico que não nasce da simples observação como espectador, mas sim da atitude do cidadão que decide mudar seu comportamento momentaneamente” (Carreira, 2009, p. 11).

Nesse sentido, a grupalidade se revela como inerente ao teatro de rua porque comporta essa formação de comunidades temporárias em relação ao espetáculo que se apresenta: as pessoas são afetadas pelo acontecimento, pela cena, pelo teatro e umas pelas outras, agregando o sentido de encontro e coletividade que nutrifca a arte teatral. Quando sonhamos junto da rua, brincando e fazendo de conta, criamos memórias e participamos da criação e contação da história do lugar. Desse modo, também ocorre o fortalecimento de uma relação de coexistência e pertencimento, num movimento circular entre a rua que fazemos e a rua que nos faz.

Esta é a potência do teatro de rua: gerar laços e provocar afetos entre pessoas tão distintas, ressignificar nosso cotidiano e o modo como habitamos a cidade. Oxalá os grupos de teatro de rua tenham fôlego para resistir a estes tempos tão adversos e possam voltar a repetir o gesto ancestral de ocupar poeticamente o espaço público (Haas, 2021, p. 17).

Marta Haas é integrante da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz de Porto Alegre (RS) desde 2001. O grupo também adotou a rua como aliada nos seus processos de criação. Estando muito articulado às manifestações sociais, ele propõe reflexões, discussões e críticas perante o cenário político-social nas suas produções teatrais. Além disso, o coletivo apresenta modos de descentralizar o teatro, construindo laços com a comunidade e contribuindo com a formação de novos artistas por meio das oficinas ofertadas na Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, espaço cultural do coletivo.

Isso direciona a discussão a outro aspecto que demonstra como a grupalidade é inerente ao teatro de rua, que é a predominante presença do teatro de grupo na produção de espetáculos para a rua. Essa é uma forte característica do teatro de rua latino-americano e se justifica pelo modo como estes coletivos teatrais, como Ói Nóis Aqui Traveiz, Tá na Rua, Yuyachkani, e outros, investiram em fazer do grupo um espaço de pesquisa para a elaboração de uma estética própria. Foi nesses percursos que muitos coletivos latino-americanos tomaram a rua como espaço de investigação e apresentação teatral. É também por este motivo que o estudo do teatro de rua e do teatro de grupo compõem a mesma trama, envolvendo-se entre os modos pelos quais um constrói e impulsiona o outro.

A contribuição dos grupos para o crescimento e a ampliação da produção do teatro de rua pode ser explicada pelo aprofundamento em uma proposta estética própria, fundada na pesquisa de linguagem e na coletivização do processo de criação. Um coletivo que se projeta no tempo aponta novos caminhos diante dos impasses impostos pelo mercado (Haas, 2021, p. 11).

A grupalidade se mostra como um modo de organização que viabiliza a ação cênica no espaço público ao dar segmento a um processo de pesquisa contínua que reflete e constrói modos de acessar a rua, relacionar-se com ela e promover a formação de novos grupos

temporários. Tais ações contribuem com a mobilização da comunidade, para que a mesma passe a imaginar a cidade e estabeleça novas relações com o lugar. Além disso, são esses mesmos grupos que oferecem formação teatral para a comunidade, contribuindo com o desenvolvimento artístico e social da região em uma perspectiva descentralizada, impulsionando a continuidade da prática teatral na rua por meio dos artistas iniciados pela própria companhia.

A ação cênica na rua por si só é capaz de mobilizar as pessoas à atuação, já que

A rua, enquanto espaço de convivência, permite que o cidadão desfrute de um anonimato que o libera do peso do compromisso pessoal. No espaço aberto da rua e em comunidade, o ser humano urbano se sente mais capaz de atuar. Este é um comportamento que facilita que na rua exista uma predisposição para o jogos e a participação espontânea (Carreira, 2017, p. 5-6).

A rua, repleta de memória das dinâmicas de jogos, brincadeiras e festividades estimula a espontaneidade dos espectadores, que desconectados das cadeiras fixas dos espaços privados de teatro têm liberdade para se movimentar, caminhar, dançar, sentar, brincar e até mesmo entrar em cena. Porém, é importante reconhecer que essa qualidade do teatro de rua forma um público flutuante, que não apresenta qualquer compromisso de continuidade e pode não permanecer estável nem mesmo dentro do tempo de duração de um único espetáculo.

Diferente dos espetáculos que ocorrem em espaços fechados, o espetáculo que acontece na rua não tem controle sobre a permanência do seu público. No primeiro, há sempre um horário estabelecido para o início da apresentação. O público chega com certa antecedência, pois o seu atraso pode acarretar na impossibilidade de entrar no espaço. Quando o espetáculo inicia, as portas se fecham. Ninguém é obrigado a ficar até o fim, mas parece um tanto inconveniente sair no meio da apresentação, então é muito comum que o público permaneça.

Na rua não é assim. Ainda que na maioria das vezes os trabalhos também sejam divulgados com um horário definido para começar, o público tem liberdade para chegar cedo e assistir desde o início ou então pegar a cena acontecendo, ver parcialmente, ficar até o fim ou sair antes de acabar. Uns chegam e ficam, outros olham por um tempo e seguem seus caminhos, outros ficam até depois do fim, outros, ainda, apenas passam, certas vezes atravessando o espaço delimitado para a cena. Mas não há problema nisso, e nem deve haver, porque a rua é de todas as pessoas e este também é um espaço em disputa.

É possível que, revisitando os percursos históricos do teatro, concordemos que o teatro é da rua, porém a rua não pertence ao teatro, ela apenas o recebe e o incorpora aos seus fluxos. É nesse sentido que André Carreira argumenta que o teatro de rua é um teatro de invasão, que se articula à trama da cidade e se permite ser afetado por ela de modo que “O espetáculo na rua é sempre reescrito pelas interferências das dinâmicas da cidade” (2009, p. 5)

A rua que é atravessada pelo acontecimento teatral não é neutra. Como foi dito por Milton Santos (1988), o lugar não é um mero pano de fundo, sendo assim a cidade formada por tantos lugares, corporalidades, imagens, odores, texturas, sonoridades e fluxos não é passiva às ações teatrais que tomam a rua como palco. Esse palco urbano não é uma tela em branco. Cada cenário é repleto de memórias e narrativas. A cenografia oscilante se transforma de acordo com cada ação que se agrupa à silhueta urbana. “O que você aprende como artista público, trabalhando nas ruas, em contato com a população, é que nada é definitivo e tudo está em movimento” (Haddad, 2016). A sonoplastia, por exemplo, está presente durante todo o espetáculo, sendo ela marcada pela presença de sons de veículos em movimento, anúncios de vendas em auto falantes, equipamentos em funcionamento em alguma construção, sons de conversas, risos, discussões... Ou ainda, marcada por sons da natureza, como o som produzido pelo movimento das árvores, o som de pássaros, cachorros ou outros animais, o som da chuva e do vento, mais serenos ou mais intensos.

Nesse sentido, o que o teatro promove é a desorganização dos fluxos cotidianos da rua, apresentando outras imagens possíveis na composição da paisagem urbana e definindo novos territórios na cidade (Carreira, 2009), territórios físicos e imaginários. Ainda que parta de um material ficcional, estas ações estão em relação com a porosidade da rua, um espaço multifacetado que compõe dinâmicas reais de pessoas, grupos e comunidades. Ou seja, o teatro desorganiza as dinâmicas da cidade explorando o campo liminar entre a ficção do teatro e a realidade da rua. Nessa fricção, ambos os cenários se confundem viabilizando a produção de novas imagens da cidade, num exercício de imaginação, criação e ocupação da rua.

As ocupações podem tomar diferentes formatos e adotar percursos próprios para propor a desorganização das dinâmicas cotidianas da cidade:

No teatro, por exemplo, a ocupação pode acontecer tanto em espaços pequenos, como em um lambe-lambe, em que as apresentações são realizadas para uma pessoa de cada vez, quanto em uma praça por completo, criando labirintos, ambientes entreabertos, entradas e saídas distintas, explorando plataformas em níveis diferentes de altura, podendo-se utilizar do próprio espaço urbano como composição cenográfica para as ações apresentadas numa busca por tornar o lugar um espaço praticado; enfim, diversos modos de ocupação para diversos procedimentos estéticos (Santos, 2022, p. 14).

A fala de Abimaelson Santos me interessa muito, porque aprofunda a reflexão que venho propondo sobre o modo como o teatro de rua atua na ocupação deste espaço ao mesmo tempo em que ele mesmo é ocupado, ou como foi dito por Carreira (2009), invadido.

São muitos os modos pelo qual a rua ocupa a cena em um espetáculo teatral de rua, mas começo por abordar o que Santos apresenta ao se referir ao uso do espaço urbano como

composição cenográfica. Nesse movimento, o teatro usufrui de um processo de criação colaborativa, entre os elementos e signos oferecidos por ele mesmo e as composições espaciais, visuais, sonoras e simbólicas presentes na rua, praça, parque, bairro, etc.

Como já mencionei, toda ação teatral que ocorre na rua é disruptiva e provoca uma desordem temporária nos fluxos da cidade, mas há algumas ações que disputam a rua, resistindo às proposições que são próprias desse lugar, e outras que compõem juntamente com tais proposições. Tenho me interessado muito por este segundo formato, onde o grupo de teatro abraça a noção de arte pública em um lugar público e compreende a necessidade de produzir um trabalho cada vez mais poroso, que se permita ser atravessado e modificado a cada nova apresentação. Mesmo porque, cada apresentação configura um novo encontro, uma nova comunidade provisória, uma nova relação com o lugar e com as dinâmicas que o compõem no dia e horário em questão. Na rua, o teatro também é remodelado a cada ação que se inicia.

Essa discussão estabelece aproximações com o espetáculo peruano *La muerte de Atahualpa*, dirigido por Bernardo Roca Rey em 1957. Nesse trabalho, o público foi conduzido por um percurso rumo às Ruínas Incaicas para presenciar a representação do juízo do último Inca. O espetáculo que ocorreu à noite teve o caminho marcado por tochas acesas que conduziam a comunidade de espectadores às Ruínas, e foi diante do palácio pré-colombiano que eles presenciaram a cena do juízo de Atahualpa, o último Inca (Muguercia; Scudeler, 2013).

Este é um trabalho que muito me instiga nos registros da história do teatro latino-americano, primeiramente porque o lugar é indispensável na dramaturgia do espetáculo, uma vez que as Ruínas Incaicas não atuam somente enquanto cenografia visual, mas como recurso simbólico repleto de teatralidade. Além disso, outro aspecto que fica em evidência é o modo como a memória se torna um exercício central no espetáculo, já que o cenário Incaico por si só é incompleto, fragmentado, formado apenas dos escombros que sobreviveram ao tempo e que carecem da evocação da memória para seguir em composição. Nesse movimento há uma ativação da memória coletiva a partir da celebração e manutenção dessa memória que é reverberada pelo acontecimento teatral.

La muerte de Atahualpa foi muito elogiado pela crítica que chegou a dizer que se tratava da “mais bela e espetacular montagem do teatro peruano” (Gargurevich, 2006, apud Muguercia; Scudeler, 2013, p. 226). O impacto que o espetáculo provocou a partir da experiência concebida demonstra a potência que há na investigação e no diálogo com a memória do lugar em um trabalho teatral. Nestes processos, a ficção e a memória operam juntas, num exercício de autoficção que tem como mote a memória do lugar, uma memória que é sempre coletiva, preservada pela comunidade e pelo tempo vultoso dos espaços físicos.

Dessa maneira, retorna-se à ideia de que um lugar nunca é um lugar qualquer, mas um campo da ordem, da institucionalização, do domínio, do poder, das normatividades, portanto, um ambiente de microconflitos em que cada coisa deve ser posta em seu lugar. Assim, ao se inserir em um lugar e torná-lo um campo de práticas do cotidiano, ou seja, ao torná-lo um lugar praticado, os usuários reescrevem histórias, narrativas e experiências. O lugar, que até então se resumia a uma espacialidade funcional, transforma-se num espaço de compartilhamento de práticas estéticas (Santos, 2022, p. 10).

No caso do espetáculo dirigido por Roca Rey, o espaço em uso é um espaço de memória, uma espécie de museu a céu aberto protegido pelo governo peruano e entidades de outros lugares do mundo. Este também é um lugar do domínio, do poder e das normatividades, como apresenta Santos. Lugares como este são preservados em prol da conservação dos valores culturais e históricos agregados a ele. Porém, ao serem também ocupados e praticados, tornam-se espaços onde as memórias não são apenas contempladas, mas habitadas. Os espaços de memória deixam, ao menos por um espaço de tempo, de serem propriedade das grandes instituições para se tornarem lugares onde as experiências coletivas possam acontecer. Nessa outra configuração, a temporalidade desobediente é praticada no movimento de habitar a memória, perder-se nos fluxos temporais dela e imaginar outras imagens e narrativas possíveis, confundindo as noções de passado, presente e futuro.

Esse mesmo movimento é proposto na rua, na cidade e seus espaços públicos. Ainda que haja um certo entendimento coletivo acerca do que e de quais são os espaços públicos, há uma ordem posta nesses espaços que faz deles lugares dominados e controlados, tratando-se também de espaços de poder. A ideia de que há uma série de condutas e regras a serem seguidas no espaço público nos aproxima cada vez mais de uma rua meramente transitória, onde a liberdade não tem espaço para ser experienciada.

Diante disso, para fugir da curva das convenções da cidade, prega-se que somente os espaços privados apresentam a possibilidade de exercitar a imaginação e a liberdade do corpo e da mente. “Nesse sentido, todas as estratégias que enclausuram o cidadão em espaços privados são alternativas discretas de usurpá-lo de um espaço que é seu por direito” (Veloso; Caon, 2018, p. 88). É por este motivo que apoderar-se da rua como lugar praticado é um ato de transgressão, que desafia a ordem e reivindica a urgência de colocar em prática a qualidade pública da rua.

Mas, afinal, o que justifica o desejo de ocupar a rua?

Antes de mais nada é preciso compreender que a cidade é socialmente construída. O espaço público não é tão democrático quanto deveria e ainda apresenta um retrato que prolonga as relações e hierarquias produzidas pela elite dominante no mundo. A rua que existe hoje antes foi imaginada e constituiu-se da imaginação e interesses dos grupos dominantes. Nesse

momento, a rua carece de uma nova imaginação, uma que represente as necessidades do povo e não mais da elite dominante.

[...] el espacio es socialmente construido, esa construcción tiene un referente y es patriarcal, las mujeres y los cuerpos femeninos no somos vistas como parte de él y solamente añadidas a él; entonces, quedamos en desigualdad y más aún si la etnia, la clase, raza y edad se articulan al debate (Hernandez, 2016, p. 7)³¹.

O espaço público é dominado por homens. A rua ainda é um território patriarcal de modo que o corpo feminino quando está nesse espaço é um corpo em risco, que não possui o direito de ir e vir sem ter a sua segurança ameaçada. Cruz Hernandez compreende que a sociedade engendrou os espaços públicos de modo que o corpo feminino é apartado dessa formação, o que resulta em um cenário de tamanha desigualdade, uma vez que os usos da rua não são propiciados da mesma maneira para homens e mulheres. Este cenário se agrava ainda mais na intersecção com outros marcadores sociais, como etnia, raça, classe, sexualidade e outros, como pontuou a autora. Sobre este cenário, bell hooks apresenta que

[...] na rua toda mulher que se atreve a andar sozinha à noite se torna um corpo à venda, um corpo em busca de drogas, um corpo em decadência. Uma mulher que perambula e fica à toa no espaço público é vista por todos, percebida, observada. Ela, queira ou não, se torna uma presa para o predador, para o Homem, seja ela um cafetão, um policial ou apenas um transeunte. Nas cidades, as mulheres não têm território público para ocupar. Elas devem estar em constante movimento ou então enclausuradas. Elas precisam ter um destino certo. Não podem relaxar, não podem ficar à toa (2022, p. 179).

No início do ano de 2024, fomos surpreendidos com a triste notícia do assassinato de Julieta Hernández, uma artista venezuelana cicloviajante de 38 anos de idade. A atriz, bonequeira e palhaça Miss Jujuba tinha a estrada como aliada e afirmava que a sua casa era o movimento. No último ano (2023) Julieta estava percorrendo um trajeto que tinha como destino a casa de sua mãe, na Venezuela, iniciado no Rio de Janeiro, cidade em que a atriz permaneceu por algum tempo aprendendo e ensinando arte.

Em passagem pelo estado do Amazonas, ao hospedar-se em uma pousada, a artista foi violentada pelo casal proprietário do local, sendo vítima de feminicídio. Julieta, assim como tantos outros artistas de rua, viajava para sensibilizar as pessoas com sua arte mundo afora. Lutando pela liberdade, ela subverteu o uso do espaço percorrendo longos trajetos com sua bicicleta num ritmo outro na experiência do deslocamento e estabelecendo novas relações entre seu corpo e os lugares do mundo. Porém, o caminho de Julieta foi interrompido, simplesmente

³¹ O espaço é socialmente construído, essa construção tem uma referência patriarcal, as mulheres e os corpos femininos não são vistos como parte dele, mas apenas agregados a ele; então ficamos em desigualdade, ainda mais se etnia, classe, raça e idade forem articuladas ao debate (Hernández, 2016, p. 7, tradução nossa).

porque Julieta era uma mulher. Somente isso, no ressoar de um imaginário que não compreende as mulheres como parte da rua, foi motivo para que tudo lhe fosse tomado, sua liberdade, seu movimento, sua arte e sua vida.

Segundo a OMS (Organização Mundial de Saúde), o Brasil é 5º país com maior número de casos de feminicídio, ficando atrás apenas de El Salvador, Colômbia, Guatemala e Rússia. Dos cinco, quatro países latino-americanos. Essa tragédia que vitimou Julieta Hernández nos recorda das enormes fraturas existentes na sociedade e reflete que o espaço público também é território em disputa que precisa ser reimaginado e reelaborado a partir das necessidades dos grupos mais vulneráveis na sociedade atual. Isso faz com que seja ainda mais significativo abordar trabalhos teatrais de rua que tenham a presença de atrizes mulheres que ocupam a cena, a rua e as narrativas construídas no espaço público.

Por esse motivo, não posso deixar de registrar uma outra experiência que tive o privilégio de presenciar na cidade de Maringá: Em 2015 eu assisti pela primeira vez ao espetáculo *Tempos de Cléo* (Figura 10), com direção de Gabi Fregoneis e atuação da grande atriz Marcia Costa, atriz com a qual tive o privilégio de trabalhar anos depois. O processo de criação do espetáculo se deu em grande parte na rua, na relação e investigação das dinâmicas do espaço público e no estudo das corporalidades que compõem a cidade. A narrativa da peça e a construção da personagem foram inspiradas na Cléo, uma mulher que perambulava pelas ruas de Maringá e pelas ruas da UEM protagonizando diversos discursos que as pessoas comumente ignoravam ou davam pouca importância. Porém, a corporalidade de Cléo revelava uma potência da rua que se presentifica nela, agindo e discursando por meio da sua oralidade e performance cotidiana.

O espetáculo ocorreu em diversos espaços públicos da cidade de Maringá e circulou por outras cidades também. A atriz, durante o espetáculo, fazia uso das dinâmicas de deslocamento, incentivando toda a comunidade de espectadores que a acompanhava a se mover com ela. Além disso, essa dinâmica ampliava o seu público, já que o espetáculo não se mantinha estático em um único espaço, mas percorria pela extensão da rua ou da praça ao encontro das outras pessoas que perambulavam por ali e acabavam por ser capturadas pela cativante abordagem da atriz e pela magia afetiva do acontecimento teatral.

Apesar de se tratar de um monólogo, as cenas eram sempre coletivas, pois a atuação da Márcia convocava o público à ação, de modo que as pessoas se relacionavam com a atriz, interagiam com suas ações e diálogos, movimentavam-se de acordo com os seus deslocamentos e provocavam, junto dela, uma outra dinâmica possível no espaço que estava sendo ocupado.

Figura 10 - *Tempos de Cléo* no Festival de Teatro de Curitiba (2016)



Fonte: Rachel Coelho

O cenário de *Tempos de Cléo* era a rua, a praça, o espaço público em uso e as visualidades, texturas e sonoridades que o compunham. Não havia delimitação de palco, objetos que demarcavam algum território ou qualquer recurso do tipo. A atriz preenchia o espaço com seu corpo e ação e era a sua potência de atuação que demarcava os espaços de cena. Além disso, o figurino composto de uma extensa capa feita de tecido Jeans em retalhos e com bolsos espaçosos auxiliava a atriz, acomodando uma série de objetos que eram revelados progressivamente ao longo da encenação, de acordo com a cena e a história em curso.

Eu tive o prazer de assistir ao espetáculo outras vezes, tantas quanto pude. A cada nova apresentação, o espetáculo parecia ser outro, um trabalho inédito. Outro público, outro lugar, outro dia, e o espetáculo seguia em movimento, transformando e sendo transformado...

Essa porosidade do espetáculo e o estreitamento das relações entre a cena e o espectador são características que o teatro de rua manifesta de forma bem-sucedida. *Tempos de Cléo* foi um trabalho capaz de movimentar uma multidão e suspender os fluxos intensos da cidade por algum tempo. Não posso deixar ainda de mencionar a atuação indispensável da produtora Rachel Coelho na produção desse trabalho, uma produção que viabilizou a circulação e o crescimento desse espetáculo que foi tão significativo e marcante na história da cidade.

Por fim, volto a falar sobre a atuação da atriz Márcia Costa que apresentava versatilidade e prontidão em lidar com os acontecimentos inesperados da rua, estando sempre atenta e presente, pronta para interagir com as proposições do espaço e da comunidade, de modo

a tornar a experiência ainda mais envolvente. Falar sobre esse espetáculo se torna ainda mais significativo se considerarmos o protagonismo feminino e o impacto de ter uma mulher sozinha em cena mobilizando uma ação na rua, espaço este ainda hoje tão patriarcal.

Narro esse trabalho com muita alegria, reconhecendo o impacto do mesmo na minha formação enquanto artista e espectadora, mas, principalmente, como modo de manter viva a memória da gigante Márcia Costa que veio a falecer no ano de 2022, mas segue viva e pulsante na história e memória do teatro paranaense.

Figura 11 - *Tempos de Cléo* na Feira do produtor em Maringá-PR (2015)



Fonte: Gabriel Dominato

Esta pesquisa não dá conta de um olhar mais aprofundado sobre os modos de subversão do espaço público em relação aos cenários de assédio, estupro e feminicídio. Porém, como mulher, não posso deixar de mencionar este contexto e pontuar que os usos da rua não são oferecidos da mesma maneira para todas as pessoas. Desse modo, manifesto a urgência e o desejo em tecer o amulheramento³² da rua, propondo dinâmicas outras que não sejam mais um desdobramento da ordem colonial, e sim uma possibilidade de fortalecer a atuação popular no

³² “Mulherar é melhorar: agir na dominação cispatriarcal do mundo que forja a masculinidade como paradigma de nação e autoridade” (Leal, 2021, p. 10) In: LEAL, Dodi Tavares Borges. *Fabulações travestis sobre o fim. Conceição/Conception*, v. 10, 2021.

exercício da imaginação e produção de uma rua que preze por narrativas plurais em busca de uma cidade segura, festiva e efetivamente do povo.

Em memória de Julieta Hernández e Márcia Costa.

2.4 Texto-manifesto: por uma autoficção coletiva!

O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Escrever então é viver.
Escrever assim é lutar.

(Rui, 1987)

Quando estive em Belém, frequentemente chamado de Belém do Pará, em junho de 2023 participando do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), compartilhei um fragmento deste estudo em uma mesa de pesquisas em processo mediada pelo professor Dr. Alexandre Falcão que muito contribuiu com as reflexões que eu vinha desenvolvendo na época. Em certo momento, discutindo sobre a viabilidade de uma autoficção coletiva, um integrante da mesa questionou “é possível fazer uma autoficção coletiva?” e sem pestanejar Alexandre respondeu “Na América Latina, é!”. Lembro-me de ficar muito surpresa e empolgada com a prontidão em que ele abraçou essa possibilidade e reconheceu nesse exercício uma potência de ação local, vinculada à história e memória da América Latina. Após este encontro, retornei à minha casa no Paraná com muito mais vontade de brincar com a potência de coletividade que habita o exercício da autoficção.

Ainda assim, segui refletindo sobre o que isso realmente comunicava e o que viria a representar no meio teatral. Foi então que li um texto de Philippe Gasparini (2014) em que falava sobre o surgimento da palavra autoficção nos estudos literários. Nesse texto, o autor questiona se aquela palavra corresponde a um meio de expressão inédito, próprio dos estudos contemporâneos, ou se ela se trata de uma categoria já existente, que apenas esperava para ser nomeada.

A meu ver, todas as coisas antecedem o nome. Para dar um nome a alguma coisa, é preciso que essa coisa já exista, e assim, o nome passa a atuar como uma tentativa de tornar mais palpável aquilo que já está ali, só que ninguém sabe como dizer. Ainda assim, o exercício de nomear é arriscado, já que ele pode tanto impulsionar o reconhecimento daquilo que já existe

de modo anônimo, quanto podar o movimento livre de algo que não se prende a um único conceito. Isso tudo me recorda do filme *O nome das coisas*³³, em especial o texto de abertura:

A ligação entre palavras e coisas é estranha: Existem coisas que nós nomeamos e que não são. Há coisas que não são e não tem nome. Existem coisas que são mas não existem. Há coisas que não são e tem nome. Há coisas que são mas que não tem o nome que é necessário. Há coisas que são e não receberam nomes (Lígia Souza, 2023).

Esse texto, parte da dramaturgia do filme, nos provoca a pensar sobre essa relação estranha entre as coisas e as palavras. É por meio do nome que identificamos algo e identificamos a nós mesmos. O nome, a palavra, vinculam-se às coisas agregando um determinado sentido sobre elas. Será mesmo? “Há coisas que são e não receberam nomes” e “Há coisas que não são e tem nome”. Eu confesso que quando penso sobre a autoficção coletiva, todos esses questionamentos vêm à tona. Para mim, não há nada de inédito neste exercício que apresento. Ele existe, é viável, potente e faz parte das práticas teatrais da América Latina, e talvez de outras partes do mundo também. Só não foi nomeado assim.

Esse hábito de dar nomes às coisas me parece mais uma ramificação da colonialidade, ou estou exagerando? Ao mesmo tempo, há nas palavras um campo de possibilidades infinitas que nos levam a lugares que talvez, por outros caminhos, seriam inalcançáveis. Para falar a verdade, parece-me até um tanto redundante dizer autoficção coletiva. Isso porque, a meu ver, a autoficção sempre foi sobre um grupo, nunca sobre um indivíduo. Mas sei também que existem opiniões contrárias sobre isso, até mesmo eu já contestei essa ideia. Desse modo, só me resta contar a minha história e tentar, por meio dela, justificar a perspectiva que tomo perante essa palavra-exercício.

Logo no início desta pesquisa eu contei superficialmente sobre um trabalho que produzi em 2017 intitulado *As Pedras no meu sapato*. Nome curioso. Hoje provavelmente eu daria outro nome a esse trabalho, mas na época foi o que lhe coube bem. Eu tinha apenas vinte anos de idade, morava sozinha, havia me assumido lésbica para meus amigos e familiares, estudava e trabalhava com teatro, tirava ótimas notas, vivia rodeada de amigos e pessoas queridas e sentia que finalmente estava em paz comigo mesma. Eu pertencia àquele lugar e aquele momento. Mas aconteceu aquilo que é capaz de destruir a vida de qualquer jovem de vinte anos: tive meu coração partido.

³³ O NOME DAS COISAS. **Direção:** Victor Faria. **Direção Cênica:** Lua Lamberti e Mariela Lamberti. **Produção:** Felipe Halison e Rachel Coelho. Produzido com verba de incentivo à Cultura Lei Municipal de Maringá nº11200/2020 Prêmio Aniceto Matti/PMM - Conc.010/2021. Maringá, 2023.

Apesar de estar muito bem resolvida comigo mesma, ver o meu primeiro relacionamento estável com uma mulher chegar ao fim caiu como um balde de água fria na minha cabeça. Ao longo deste relacionamento a minha antiga namorada e eu lidamos com uma série de adversidades sozinhas, envolvendo situações de medo, perseguição, ameaça etc., tudo isso correspondeu a atos de lesbofobia protagonizados por pessoas próximas a nós. Eu sabia, no fundo, que cedo ou tarde aquele namoro chegaria ao fim, porque era pesado demais e nós éramos jovens e inexperientes. Quando aconteceu, eu fiquei muito mais abalada do que esperava. Acho que em mim, por algum tempo, predominou uma frustração muito grande pelo fato de aquele término não representar só um término comum, mas uma derrota na batalha que nos foi imposta, uma batalha que depois, eu soube, iria me acompanhar por toda a vida.

Outra coisa que me acometeu na época foi a ausência de colo. Minha irmã mais velha começou a namorar muito cedo, lembro-me de vê-la acompanhada de algum namorado aos treze ou quatorze anos de idade. Acompanhei os seus ciclos de namoros e terminos ao longo de toda a minha adolescência. Minha família sempre foi muito receptiva aos seus novos namorados e da mesma maneira, acompanhou e confortou o sofrimento que vinha com os seus terminos.

Mas comigo não foi assim.

No final de 2016 eu vivi o meu primeiro término, mas não tive colo. Assim como não tive minha família reunida para conhecer aquela garota quando começamos a namorar no ano anterior. Os meus ciclos foram diferentes dos ciclos da minha irmã. Mais solitários. A minha irmã é uma mulher cisgênero e heterossexual e isso modifica nossas experiências.

Coincidentemente, foi também no final de 2016 que eu iniciei o processo de montagem de um trabalho autoral, atividade que compunha a disciplina de Direção Cênica do curso de licenciatura em Artes Cênicas da UEM. A disciplina foi ministrada pelo professor Mateus Moscheta e oferecia a oportunidade de cada graduando investigar linguagens, temas, estéticas e treinamentos livremente. Eu estava muito empolgada, porque poderia trabalhar com linhas de criação que sempre me instigaram e que me auxiliariam a reconhecer os campos com os quais eu tinha maior identificação no processo criativo teatral.

No início, eu não queria envolver histórias pessoais naquele trabalho. Até tinha algum interesse por pesquisas que exploravam materiais documentais e biográficos, mas ao mesmo tempo questionava se não era uma abordagem muito egocêntrica aquela dos atores que na primeira oportunidade que tinham faziam da cena uma autobiografia. É importante ressaltar que naquele momento eu ainda não tinha apreciado trabalhos como os de Janaína Leite, Grupo Carmin ou Complexo Duplo, e meu imaginário era composto de outras referências, muito mais vinculadas ao cinema e a literatura do que a poética teatral.

A vida é mesmo repleta de contradições.

Muito do que eu pensava na época, caiu por terra. Assim como, possivelmente, muito do que penso hoje será questionado por mim mesma daqui a alguns anos.

Mas voltando à história, foi em meio ao turbilhão de pensamentos, dúvidas e fúria que me acometiam que me pareceu interessante (talvez inevitável) aproximar as camadas do real e do ficcional na criação da cena em questão. Houve um filósofo alemão, Arthur Schopenhauer (1788-1860) que intuiu que o sofrimento é a fonte da criatividade e desse modo não há arte sem sofrimento. Acredito que todos nós, artistas, concordamos ao menos um pouco com esse pensamento. Não sei se o sofrimento por si só alimenta a criatividade ou se ele apenas atua como um processo de autoconhecimento e amadurecimento, assim como propôs Clarice Lispector ao dizer que “O sofrimento é sempre um encontro consigo mesmo”³⁴. De qualquer modo, foi esse cenário que me levou a propor pontos de conexão entre as questões que se apoderaram de meus pensamentos e os caminhos metodológicos de criação cênica que me interessavam.

Mesmo após tomar essa decisão, permaneceu em mim a renúncia em produzir uma autobiografia ou algo similar. Então estabeleci como objetivo do meu trabalho narrar histórias comuns, de amor, frustração, medo, desejo, e outras coisas, mas da perspectiva de uma mulher lésbica. E assim dei início ao processo de criação da cena.

Primeiro selecionei alguns materiais de memórias pessoais, como cartas, fotos, músicas e outros objetos; depois convidei duas atrizes para o elenco e planejei cada encontro das semanas seguintes. O plano era de que os meus materiais de memória atuassem como dispositivo criativo e talvez compusessem a dramaturgia do espetáculo, mais como elemento simbólico e estético que pelo seu sentido literal. Optei por não revelar ao elenco a fonte dos materiais que eu havia pré-selecionado e junto deles anexei outros registros, como documentos, reportagens, testemunhos, músicas, fotografias e textos de outras mulheres lésbicas. Materiais que pude coletar por meio de buscas na internet. Ao longo dos encontros, as atrizes que também se entendiam enquanto lésbicas, compartilharam percepções, histórias e outros registros vinculados ao processo de criação. Após longas semanas de trabalho, havia tanto material produzido que eu sequer sabia o que era meu e o que era de outras. Tudo era um pouco de todo mundo e meio que de ninguém...

O trabalho resultou em uma cena curta que foi apresentada no Teatro Universitário de Maringá (TUM) no primeiro trimestre de 2017. Foi um trabalho amador e experimental, mas

³⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio: José Olympio, 1977.

que refletiu todas as semanas de pesquisa e criação coletiva. Havia comicidade, tesão, crítica, deboche, clichês. Tudo costurado por uma linha dramaturgicamente que articulava diversas camadas das vivências lésbicas que são plurais e distintas para cada sapatona, lésbica, fanche e caminhoneira.

Convidei a minha família e amigos para assistirem ao trabalho, além dos estudantes do curso de Artes Cênicas da UEM e outros convidados externos. Ao final, muitas mulheres vieram até mim e disseram “obrigada por contar nossas histórias” e “eu me vi durante todo o espetáculo”. De que modo? eu pensava. Como elas se viram aqui? Como estas histórias são delas também se no início tudo o que eu tinha eram as minhas histórias, as minhas memórias?

Hoje me parece bem mais simples responder a estas questões. Acontece que eu não sou uma sujeita sozinha nesse mundo, eu sou uma coletividade. Sou um corpo-coletivo. Quando me apresento assim, sapatão, carrego comigo uma multidão de outras tantas que partilham desse lugar no mundo. As minhas histórias, aquelas que foram o impulso de criação do espetáculo, só existiram porque eu faço parte dessa coletividade outra: a outridade da heterossexualidade normativa. Sendo assim, tudo aquilo que parecia ser meu na verdade não era, ou pelo menos não era somente isso. Não à toa, ao longo do processo de criação de *As Pedras no meu sapato*, as minhas histórias, as histórias de outras e os documentos coletados por meio de pesquisas na internet foram se confundindo, imbricando-se em uma trama que é composta de muitas histórias. No final, a cena foi sobre mim. Mas foi muito além disso, porque o que se fez presente foi o meu corpo-comunidade.

Este relato se articula ao entendimento de que a autoficção possui uma função ética ou mesmo política, uma vez que ela acessa camadas de coletividade seja por meio das fábulas que constituem as camadas sociais, culturais, econômicas e políticas que estão acopladas ao testemunho; seja por meio das ficções produzidas na estetização da história narrada, ficções estas que são também coletivas, já que resultam de longos processos de pesquisa transdisciplinares que dialogam com múltiplas referências e campos do saber.

Sobre tais práticas transdisciplinares nos processos de criação em Artes Cênicas, Leda Martins contribui dizendo que

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do *corpus* social (2023, p. 162).

A autora disserta sobre esse exercício criativo tendo como foco os processos que buscam atualizar em cena os modos de percepção sobre as “várias matrizes e performáticas africanas e afro-brasileiras, nas quais se manifestam inúmeras epistemologias” (Martins, 2023, p. 155). Nesse contexto, Martins reconhece que tais práticas oferecem recursos para refletir questões que perpassam camadas pessoais e coletivas, ou ainda, camadas pessoais e político-sociais. Isso porque a partir das performatividades que partem de um lugar de memória, sobrevém a recriação do vivido que propõe estratégias de elocução que possam vir a manifestar outras imagens, outras narrativas possíveis.

Nesse sentido, o corpo (sujeito ou coletivo) em cena, torna-se um corpo “que enovela o vivido com o imaginário, criando suas próprias autoficções e cuja elocução performa uma ‘voz, personalizada’ que, como diria Zumthor, ‘ressaclariza o itinerário profano da existência’.” (Martins, 2023, p. 162-163). Sendo assim, tais práticas comportam para além de uma potência de coletividade, uma intervenção no tecido social, já que ao recriar o vivido o sujeito habita a memória ocupando territórios imaginários e provocando rupturas na narrativa histórica.

Percebe-se que há nesse movimento um certame entre ficções, de um lado, aquelas que já são popularmente tidas como norma, ou ainda, aquilo que se entende por realidade; de outro lado, as ficções próprias das histórias, contos e palcos, aquelas lidas como um mero faz de conta. Trata-se, portanto, de um espaço de disputa que busca, por meio do campo imaginativo, encontrar fissuras no tecido social para negociar a realidade e encontrar espaço para novas ficções dentro da grande ficção que orquestra o mundo.

Este cenário de disputa também compreendeu parte dos acontecimentos vinculados à cena *As Pedras no meu sapato*. Após a apresentação de estreia, nós fomos convidadas a realizar a abertura de um simpósio de educação sexual que aconteceria na UEM. Aceitamos, claro. Acontece que nessa apresentação, algumas fotografias foram realizadas e publicadas na página do simpósio. Tais imagens foram retiradas da página algum tempo depois, descontextualizadas do seu conteúdo e propósito e publicadas em diversos canais junto de manchetes sensacionalistas que acusavam o evento de promover uma espécie de doutrinação da esquerda LGBTQIAPN+ na universidade.

A cena que suscitou as publicações foi uma cena de beijo entre as atrizes que durava cerca de trinta segundos (Figura 12). O trabalho repleto de críticas, reflexões e sensibilidade foi reduzido à “performance ofensiva e oficina de masturbação”, como consta na reportagem feita pela Gazeta do Povo. A partir disso, seguimos assistindo ao esvaziamento do nosso trabalho, aos ataques sem fim e ao ódio das pessoas que se revoltaram diante de uma cena de carinho entre duas mulheres.

O alcance das publicações foi tamanho que precisamos nos reunir com a organização do evento, a coordenação do curso de Artes Cênicas e a reitoria da universidade para encontrar estratégias de enfrentamento às falsas acusações que estávamos recebendo. Além disso, as imagens divulgadas expuseram a identidade das atrizes, o que nos gerou uma angústia ainda maior, pois os comentários passaram a projetar ataques e ameaças diretamente a elas.

Coletivamente organizamos um vídeo para apresentar mais sobre o curso de Artes Cênicas, os trabalhos desenvolvidos nas disciplinas e a seriedade dos projetos que eram levados à público. Professores e estudantes do curso de graduação em Artes Cênicas se juntaram voluntariamente para a gravação e compartilhamento deste material. É claro que o nosso vídeo não teve o mesmo alcance das reportagens acusatórias, ainda assim foi um ato de enfrentamento que só foi possível graças à mobilização e organização coletiva.

Mas a reflexão que resulta desse acontecimento é que a ficção não se restringe aos palcos, ela opera no limite entre a cena e o cotidiano, promovendo uma fricção com a estrutura social. Na atual sociedade brasileira, são reservados às mulheres lésbicas apenas os armários, os fetiches masculinos e os espaços de dor e culpa. Quando essas mulheres protagonizam um espaço de comunicação para contar suas histórias, amores, clichês, desejos, medos e alegrias, isso gera uma desorganização na estrutura dominante da sociedade. Não à toa, um simples trabalho de faculdade gerou tanto incômodo em pessoas que compunham a comunidade interna e externa da universidade. Acontece que o corpo em cena, arguido de uma narrativa que o vincula às camadas sociais, torna-se

Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como o silêncio que apavora. À interdição e à pedagogia da ausência e da exclusão se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa (Martins, 2023, p. 162).

Como já foi dito, na autoficção o corpo em cena intervém no tecido social, contudo este movimento não é unilateral, pois a própria sociedade mediante a ordem estabelecida propõe novos sentidos ao corpo que está em cena. Como evidenciado por Martins, este corpo autofalante, corpo político em performance, constitui uma outra corporalidade que se interpõe à pedagogia da ausência e da exclusão. Ou seja, é perante a ausência de narrativas de determinado grupo que este, em espaço de enunciação, torna-se uma corporalidade política.

Veja bem, a cena de beijo entre duas mulheres por si só não representa uma afronta ou uma ameaçada a qualquer pessoa, contudo, a ausência de imagens e histórias que compreendam expressões de carinho entre pessoas de um mesmo gênero no imaginário coletivo popular

agregou a essa cena o caráter político, associado a um ato de manifestação da comunidade LGBTQIAPN+. Ainda que não houvesse qualquer intuito de que essa cena representasse um ato político no trabalho em questão, as condições sociais da época determinaram tal implicação que resulta de uma relação inevitável entre o teatro e o contexto político-social ao qual ele está inserido.

Figura 12 – A cena do beijo em *As Pedras do meu sapato* (2017)



Fonte: Giovanna Zirolto³⁵

Quando tudo isso aconteceu eu tinha apenas vinte e um anos de idade e confesso, fiquei apavorada. Mas essa é uma das histórias que definiu muito do que eu construí dentro e fora do teatro nos últimos anos. Após esses acontecimentos, pareceu-me muito mais instigante seguir investigando a autoficção e sobretudo a potência de coletividade que habita esse exercício e foi assim que me conectei aos diversos grupos de teatro que venho citando até então, como o Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), Companhia KIMVN Teatro (Chile), Complexo Duplo (Brasil), Mapa Teatro (Colômbia), Companhia Teatro Documentário (Brasil), La-Resentida (Chile), Coletivo Estopô Balaio (Brasil), Coletivo Impermanente (Brasil), Teatro La Candelaria (Colômbia), Coletivo Comum (Brasil), Grupo Carmin (Brasil) e outros.

³⁵ Nenhuma fotografia ou imagem vinculada às reportagens que descredibilizaram o trabalho em questão foram adicionados a este texto para evitar a circulação e promoção destes materiais. Além disso, as publicações em questão ferem a qualidade do nosso trabalho e não detém os devidos direitos de uso de imagem. Sendo assim, as únicas imagens de *As Pedras do meu sapato* anexadas ao texto são as fotografias oficiais do espetáculo, realizadas pela fotógrafa Giovanna Zirolto.

O intuito da autoficção coletiva não é fixar uma série de trabalhos em uma espécie de definição conceitual, mas propor caminhos de análise e aprofundamento de práticas que já vêm sendo construídas. O nome em si não é o fator central nessa discussão, ele é apenas um pretexto e talvez um desenho possível para que possamos discutir mais a fundo o modo pelo qual o aspecto da coletividade se manifesta nos teatros de memória latino-americanos.

Para além disso, o meu intuito é impulsionar pesquisas e processos de criação que tenham a coletividade como pilar por meio de práticas que intensifiquem a relação do sujeito com o lugar e com a comunidade, para que assim possamos de forma conjunta imaginar as cidades que queremos habitar, as ruas que queremos circular, os grupos ao qual queremos pertencer e as pessoas que desejamos ser.

Perante o exercício de lembrar e imaginar coletivamente, instituímos o teatro como “uma forma particular de fazer, pensar e agir e, nesse sentido, ele não substituiria uma geo e uma corpolítica. Se considerarmos que existimos onde pensamos, também existimos onde criamos.” (Bisiaux, 2018, p. 649). Desse modo, o teatro se apresenta como um saber praticado capaz de construir, reeditar, transformar, comunicar, ensinar e desorganizar. Um modo particular que flui pelas temporalidades desobedientes, confunde passado, presente e futuro, e propõe mundos outros ao mesmo tempo em que reedita o velho mundo (Bispo, 2015).

A autoficção coletiva retoma o papel da vida em comunidade ao agir em grupo sem, contudo, indeferir as potências individuais que compõem o todo. Ela se configura, desse modo, como uma performance da coletividade que se alimenta, e alimenta, as questões individuais. Por fim, no teatro latino-americano, ela representa um movimento de não abstenção diante da memória e história dessa região. A autoficção coletiva é um ato de demarcação e ocupação de territórios físicos e imaginários.

Artistas de teatro da América Latina, uni-vos!

3. NARRANDO HISTÓRIAS QUE SE PARECEM MAIS COM A GENTE

“E quem garante que a história
 É carroça abandonada
 Numa beira de estrada
 Ou numa estação inglória
 A história é um carro alegre
 Cheio de um povo contente
 Que atropela indiferente
 Todo aquele que a negue
 É um trem riscando trilhos
 Abrindo novos espaços
 Acenando muitos braços
 Balançando nossos filhos”
 (Milton Nascimento, 1978)

Quantas histórias compõem um único acontecimento? Há um provérbio chinês que diz: “Todos os fatos têm três versões – a sua, a minha e a verdadeira”. De acordo com esse provérbio, um único evento pode comportar diversas histórias, mas uma única verdade. Será possível que haja, efetivamente, uma única verdade incontestável para cada acontecido?

A busca pela veracidade tende a ocupar grande espaço nas discussões, pesquisas ou mesmo nas histórias do cotidiano. Segundo o dicionário, a verdade é aquilo que está em conformidade entre a ideia e objeto, entre o dito e o feito, o discurso e a realidade. Uma coisa que é certa, oposta à falsidade³⁶. A verdade é uma afirmação irrefutável de uma face só. Ao menos foi assim que nos contaram essa história. Octavio Paz narra que “Para a tradição oriental a verdade é uma experiência pessoal. Portanto, em sentido estrito, é incomunicável. Cada um deve começar a refazer por si o processo da verdade” (1982, p. 127). Nesse sentido, pode-se compreender que a verdade única e incontestável, tão almejada por alguns, é, com efeito, uma utopia.

Diante do crescente número de *fake news* sendo difundidas por meio das redes sociais e outros canais de comunicação, não dá para questionar de qualquer modo o valor da verdade. Mas há de se considerar que até mesmo a verdade é flexível e localizada, de modo que algumas coisas podem ser verídicas em certo contexto e duvidosas em outro. A verdade igualmente corresponde a interesses de poderio, pois aquele que a detém, também detém o poder. É neste sentido que Núñez propõe que

[...] o combate ao negacionismo talvez não deva passar pela busca de verdade absoluta, mas valer-se de outros critérios. Se temos diversas narrativas de mundo, para além da simplificação verdade ou mentira, que outras perguntas podemos nos fazer?

³⁶VERDADE. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), 2008-2024, Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/verdade>>. Acesso em: 13 nov. 2023.

E se em vez do critério da verdade suprema nos inspiramos em pistas como: essa narrativa de mundo promove saúde? Essa cosmogonia inspira coletividade e partilha ou mérito e superioridade? (2021, p. 4).

Essa proposição dialoga com as dinâmicas que a pesquisa apresenta, uma vez que rompe com a lógica de validação colonial e estipula caminhos plurais pelos quais o conhecimento possa se manifestar. No exercício de propor mais perguntas que respostas, expandimos o campo de possibilidades sanais para os problemas enfrentados pelo mundo todo, além de promover espaços saudáveis para discussões e proposições diversas.

Podemos, a partir desse exercício, questionar até mesmo as histórias que já foram consolidadas, como as histórias que nos contam sobre os diversos lugares do mundo, histórias que cravaram nomes, datas e eventos na memória coletiva da humanidade. Por que questioná-las? Porque essas mesmas histórias causaram uma série de esquecimentos, deixando dúvidas e vácuos no fio condutor da narrativa. Não à toa, muitas pessoas desconhecem suas raízes, a história de seus ancestrais, da sua cidade, país ou região. Para refletir mais sobre este assunto:

São muitos os exemplos de apagamentos na história da humanidade. A borracha da opressão e da dominação foi, e continua, sendo cruel com uma parcela da humanidade, por isso a urgência em reescrever as histórias perdidas no tempo. Xenofobia, misoginia, racismo, homofobia e várias outras intolerâncias que hoje combatemos podem ter sua origem nesses apagamentos. Quando tiramos do outro o protagonismo de sua história o transformamos em um ser inferior, sem memórias, excluídos, reprimidos e incapazes e por essas razões tantas violências foram, e são, praticadas até hoje (Kelly, 2021).

Sendo assim, dou início a este capítulo com o intuito de discutir algumas práticas que caminham no sentido de provocar mais perguntas que respostas, cuja finalidade é desorganizar a ordem que está posta ao invés de defender mais verdades enrijecidas. Para tanto, enfatizo a fala de Quitéria Kelly em especial quando a mesma defende a urgência em *reescrever as histórias perdidas no tempo*, pois esse exercício se parece muito com o que vem sendo desenvolvido acerca da autoficção coletiva e ganha maior força ao se considerar que a autora também fala a partir do lugar de artista do teatro.

Para compor mais este assunto, aproximo o argumento de Florentino que, assim como Núñez, dialoga com um processo de (des)universalização do saber, que liberta os olhares para que possamos romper com os modelos rígidos de absorção e difusão do conhecimento. Considerando alguns desenhos possíveis, o autor argumenta que

[...] o teatro pode ser entendido tanto como objeto de conhecimento e também como campo de conhecimento. Portanto, o teatro possui uma particular dimensão epistemológica e cognitiva. Nas produções teatrais é possível ler a sensibilidade de uma época, e possível familiarizar-se com sentimentos, situações, formas de vida, obtendo, então um olhar a partir de dentro. Há nas práticas teatrais uma determinada

visão de mundo que pode vir a constituir-se num certo tipo de conhecimento (Florentino, 2020, p. 68).

Essa consideração se faz necessária, pois ao longo do capítulo narro algumas experiências teatrais que a meu ver intervêm na ordem política e social da América Latina, em uma projeção micro e macro abrangente, propondo a reescrita das histórias não contadas dessa região. Para tanto, torna-se importante pontuar que o teatro não será lido unicamente como uma ferramenta de acesso e análise sobre outros assuntos e campos do conhecimento, já que caminhamos rumo ao entendimento de que o teatro é um modo particular de fazer.

Isso se justifica inicialmente, porque o campo do imaginário, segundo Florentino (2020), constitui um modo de se relacionar com o mundo bem como de organizar as compreensões alusivas a ele. Além disso, como argumenta Leda Martins, a epistemologia não cabe apenas ao universo das teorias, mas pertence também ao campo do fazer, configurando-se, dentre outros formatos, por meio da performance ritual e das ações artísticas.

[...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance (Martins, 2021, p. 4).

Assim como foi possível discutir no primeiro capítulo em relação a memória em *arquivo e repertório*, reconhecer e impulsionar os saberes praticados é romper, dentre outras coisas, com a noção ainda socialmente aceita de que os estudos estrangeiros, sobretudo europeus, são superiores e devem servir como modelo para as pesquisas locais. Considerando a realidade da América Latina, torna-se ainda mais urgente revogar os critérios de validação eurocêntricos, uma vez que eles invalidam a pluralidade de saberes que são cultivados tendo como referência outras epistemologias e culturas pelo mundo.

Diante disso, proponho a autoficção coletiva como um caminho metodológico do teatro a fim de impulsionar uma produção de conhecimento que não se apegue às verdades enrijecidas e que entre em desassossego em relação aos apagamentos na história da humanidade. Acrescento ainda que o teatro não é um saber que pressupõe a exclusão de outro, já que ele opera em um lugar transdisciplinar, que está a todo o momento transitando e dialogando com diversas sapiências.

Para continuar, aproximo o exercício do ensaio visual, a fim de expandir essa discussão e traçar conexões com a história e a imagem já construída da América Latina:

Figura 13 – América Vulcânica: Ensaio visual IV (2023)



Fonte: Elaborado pela autora/Técnica de desenho digital

Para falar sobre esse ensaio, farei uso das reflexões realizadas nos capítulos anteriores. No que tange às relações internas da América Latina, pode-se notar que, ainda que seja um *outro* na ordem global, ela possui um mecanismo de manutenção interna que perpetua a colonialidade sustentando cenários de desigualdade social, econômica, cultural e epistêmica. Acredito com isso que seja de grande importância conceber as interferências externas que constituem a história dessa região, mas é preciso também refletir o modo como internamente temos nos relacionado com nossa história e memória coletiva.

Foi de modo brincante, como alguém que observa as nuvens buscando contornos e formas a elas, que notei o modo como o contorno que delimita o território latino-americano se parece com o desenho de um vulcão. De forma curiosa ou por mera coincidência, a América do Sul é o continente com o maior número de vulcões ativos no mundo, com cerca de duzentos vulcões³⁷. Então passei a intuir que simbolicamente a América Latina é um vulcão adormecido que à primeira vista não apresenta qualquer sinal de instabilidade. O magma já resfriado e cristalizado quase nos faz esquecer da dor que as erupções anteriores causaram. As queimaduras daqueles que foram amplamente expostos às altas temperaturas do vulcão ativo já foram cicatrizadas. Elas não doem mais. Mas seguem aparentes, mantendo viva a memória de outros tempos.

De forma lúdica, associo o estado de delírio coletivo ao magma: quando o mesmo é expelido para a superfície terrestre ele apresenta uma temperatura elevada que causa um impacto visual tremendo, além de ser altamente perigoso a qualquer um que esteja nas suas proximidades. O delírio coletivo, assim como o magma durante uma ação vulcânica, é rapidamente perceptível a qualquer um que esteja no seu entorno. Após o episódio vultoso, o magma sofre um resfriamento progressivo, passando por um processo de cristalização. Quando atinge temperaturas mais amenas, ele passa a compor a superfície terrestre constituindo rochas e elevações que alteram o cenário anterior, mas que já não demonstram risco. Com essa imagem, saímos do estado de delírio e nos aproximamos das consequências dele, um retrato menos aterrador, mas que segue afetando o corpo social.

Para mim, este segundo cenário se refere ao estado de alienação e assim como o magma que cristaliza e adere ao solo, a alienação segue, diariamente, aderindo às massas. Ou seja, ela não é tão inofensiva assim. Além disso, se a América Latina é um vulcão adormecido, não um vulcão extinto, isso significa que ela pode a qualquer momento entrar em erupção,

³⁷ MIRANDA, Juliana. Conheça os principais vulcões ativos do Planeta. Grupo Escolar, Brasil, [s.d]. Disponível em: <<https://www.grupoescolar.com/pesquisa/conheca-os-principais-vulcoes-ativos-do-planeta.html>>. Acesso em: 14 set. 2023.

Um pouco depois, durante o exercício do ensaio visual, notei que o contorno que define os limites territoriais do Brasil tal qual é representado no mapa também possui um formato muito similar ao da América Latina como um todo, afigurando-se da mesma maneira com um vulcão. É como se o Brasil fosse um vulcão imerso em outro vulcão, ainda maior.

A partir disso, proponho outro pensamento: primeiro referente à distância que há entre o Brasil e os demais países da América Latina, não a distância geográfica, e sim no sentido da percepção de comunidade. Essa distância não se justifica de forma simples, porque há de se considerar de antemão que houve um processo muito singular vivido pelo Brasil em consequência de o mesmo ter sido colônia portuguesa enquanto muitos dos outros países foram colônia espanhola. Isso, de alguma maneira, projetou um espírito de rivalidade longínqua que mesmo após os movimentos de independência não foi desfeito (Prado, 2001). Mas há outros tantos episódios na história da América Latina que contribuem com esse distanciamento, como é o caso da formação racial, a influência cultural e as disputas políticas entre países vizinhos.

Essa distância do Brasil com América Latina foi percebida por algumas personalidades e até mesmo comentada no contexto teatral. Miguel Rubio Zapata, membro fundador do Grupo Cultural Yuyachkani, em entrevista disse o seguinte:

Primeiramente, gostaria de dizer que o Brasil, no governo anterior ao atual, aproximou-se de maneira diferente da América Latina. Antes disso, víamos um Brasil mais próximo da Europa do que da América Latina. Eu acredito que houve um processo de aproximação. Essa ênfase na Amazônia e as teatralidades que vêm do Brasil reforçaram esse laço fraterno e nos permitiram um diálogo constante com grupos e artistas pedagogos e criadores brasileiros (Zapata em entrevista para Maria Júlia Lledó, 2022)³⁸.

Diante dessa fala, o que se expressa é que tal distância não diz respeito apenas a herança de disputas políticas e territoriais, mas se trata de uma distância cultural e epistêmica que comunica a negação da diversidade demográfica que compõe este país, negação essa que é manifestada pela própria comunidade local. É certo que a história do teatro Brasileiro conta com a presença de movimentos que impulsionaram a inscrição de saberes e corporalidades contra-hegemônicas em cena, como é o caso do Teatro Experimental do Negro (TEN) fundado por Abdias do Nascimento em 1944. Ainda assim, esse feito e tantos outros são muito recentes

³⁸ SESC SÃO PAULO. LLEDÓ, Maria Júlia. TRAJETÓRIAS CERCANAS | Entrevista com Miguel Rubio Zapata. 2022. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/trajetorias-cercanas-entrevista-com-miguel-rubio-zapata/>. Acesso em: 12 mai. 2023.

Ainda que Zapata não tenha especificado o governo ou presidente ao qual ele se referia, é possível que o mesmo tenha se tratado do governo do PT sob a presidência de Dilma Rousseff, já que em 2022 o governo em vigência era o de Jair Bolsonaro e o governo anterior ao dele foi o de Dilma Rousseff, ainda que interrompido pelo golpe de 2016.

e é inegável que por muito tempo as histórias alusivas a esse país ou região, contadas dentro e fora de cena, comportaram uma série de apagamentos.

O que se percebe é que as relações culturais entre o Brasil e os demais países latino-americanos perpassam por oscilações na formação de uma identidade local que conflita com a realidade heterogênea que se percebe na composição cultural da região. Além disso, Oliveira (2005) pontua que tais identidades refletem uma narrativa externa, primeiro sobre a imagem da sociedade americana, tida como uma contraposição à identidade europeia; depois, como sociedade latina, numa tentativa de instituir uma unidade cultural, racial e linguística dos povos latinos em oposição ao movimento de independência dos Estados Unidos.

A autora ainda descreve que houve, após a instituição de uma América Latina, análises comparativas entre o Brasil e os demais países latino-americanos. No final do século XIX, por exemplo, alguns autores apontaram para uma superioridade brasileira, sobretudo pelo fato de “a independência brasileira ter-se realizado com a continuidade do regime monárquico” (Oliveira, 2005, p. 113). Essa percepção é modificada no início do século XX, quando “O Brasil passou a ser visto como uma sociedade atrasada e doente, já que era formada por um grande contingente de raças consideradas inferiores e por uma imensa população miscigenada, ambas identificadas como obstáculos ao progresso e à harmonia social” (*Ibid.*, p. 114).

Nota-se, portanto, que há uma carência de narrativas locais que possam instituir outras identidades à América Latina, identidades que não se restrinjam às relações externas, aos processos e heranças coloniais e às análises que agregam maior e menor valor à região de acordo com a sua correspondência a um ideal de civilização. Ideal esse que apenas perpetua o apagamento das tantas histórias, culturas e epistemologias que se encontram nesse lugar.

Diante disso e em diálogo com o ensaio visual, o que se torna interessante de notar é que se o Brasil entra em erupção, tudo à sua volta é atingido e impactado de alguma maneira. De fato, esse país tem um grande peso nas decisões e movimentações da região como um todo, além de que as suas ações reverberam no cenário político-social dos demais países da América Latina. Porém, isso não anula as interferências sofridas no sentido oposto, ou seja, dos demais países latino-americanos sobre o Brasil, de modo que se a América Latina entrar em erupção, o Brasil vira lava. Com isso, concluo este pensamento com a máxima de que no interior da América Latina o Brasil pode virar lava, mas externo a ela o Brasil vira-lata³⁹.

³⁹ Em 1958 Nelson Rodrigues apresentava a expressão “vira-lata” como um complexo do povo brasileiro que, na concepção de Nelson, tende a se colocar voluntariamente como inferior em relação ao resto do mundo. A expressão vira-lata nesse trecho da pesquisa busca problematizar a sociedade brasileira ao tensionar esses estágios de enfraquecimento da relação e integração do Brasil com toda a América Latina.

Esse foi apenas um desenho possível para discutir algumas das contradições apresentadas na história dessa região. Todos os ensaios visuais apresentados até aqui alimentam-se de ficcionalidade e propõe novos desenhos à América Latina, num exercício lúdico e inventivo. A América Vulcânica, além de seguir esse mesmo percurso de pensamento, insere certa teatralidade à dinâmica ao desorganizar o conteúdo da imagem e investir em um desenho que aproxima outros significados e movimentos a este território que permanece ali, com a mesma silhueta.

A autoficção opera no mesmo sentido, uma vez que os elementos de ficção se encontram com a memória para reelaborá-la, investindo em novas formas e movimentos para que se possa fazer da mesma um lugar de relação. Assim, a lembrança é habitada pela invenção e a invenção é habitada pela lembrança, no fio que une passado e futuro. O presente se torna, desse modo, uma encruzilhada que compreende o terceiro lugar, um lugar que só existe no encontro entre a lembrança e a imaginação.

Ainda na busca por curiosidades sobre vulcões, tive o conhecimento de que o que provoca uma erupção vulcânica é o acúmulo de pressão causado pela movimentação das placas tectônicas. Nesse caso, o exercício da autoficção também cabe no movimento proposto pelo ensaio visual, sobretudo porque este exercício não teme a erupção como ameaça, mas faz dela um caminho possível para a recriação da memória. Isso porque a autoficção, ao friccionar com o tecido social, propõe e evidencia fraturas na imagem ilusoriamente completa da América Latina. Esse movimento de fricção, colisão ou choque opera como placas tectônicas produzindo um acúmulo de pressão interna.

Quanta pressão é necessária para levar a América Latina à erupção?

O tipo de erupção sofrida por um vulcão não é sempre o mesmo, pois existem algumas variáveis. A erupção pode ser explosiva, efusiva, mista ou catastrófica. No sentido simbólico da ação o tipo de erupção não importa, o que importa é que do interior do vulcão estremecido irrompam as infinitas possibilidades de uma outra América Latina que talvez nem tenha mais este nome, este desenho e estas distâncias.

Após a ação vulcânica, a lava expelida se apodera do solo que compõe as proximidades do vulcão e passa por um processo de resfriamento, como já foi dito. O que é mais interessante é que nessa etapa todo o solo é modificado, tornando-se muito mais rico em nutrientes. Isso

acontece porque os materiais expelidos pelo vulcão apresentam minerais importantes, capazes de modificar as propriedades do solo e deixá-lo muito mais fértil e propenso ao cultivo⁴⁰.

A autoficção coletiva seria assim, no fluxo dessa metáfora, um impulso criativo vulcânico capaz de unir forças, criar fissuras, produzir pressão e gerar uma erupção. Depois, o que resta, é um solo fértil para que outras histórias, imagens e ficções possam ser cultivadas. Diante disso, a erupção vulcânica não representa o fim, mas uma tentativa de adiar o fim, promovendo espaços para que possamos coletivamente reescrever as histórias perdidas no tempo. Ou, como propõe Krenak, “E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (2019, p. 13).

Na tentativa de poder contar mais uma história, o presente capítulo se dedica a construir uma narrativa sobre a potência das encruzilhadas que me permitiram encontrar com o Coletivo Estopô Balaio, coletivo que apesar de ser narrado mais próximo do fim, esteve presente em todas as reflexões e decisões que tomei ao longo desta pesquisa. Por fim, ainda sobre o trabalho do Estopô Balaio, o capítulo conta a história de um espetáculo de quatro horas de duração que articula deslocamento, rua, comunidade, memória e ficção. O espetáculo é intitulado *Reset Brasil* e propõe, por meio da ação teatral, o exercício de autoficcionalizar coletivamente este país, imaginando e contando histórias que se parecem muito mais com a gente.

3.1 Estopô Balaio: a potência de fazer teatro em comunidade

“Tenho sincero respeito por aqueles artistas que dedicam suas vidas exclusivamente à sua arte – é seu direito ou condição! –, mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida”
(Boal, 2019, p. 24)

O pré-projeto com o qual ingressei no programa de mestrado da Universidade Federal de Uberlândia não previa uma observação mais atenta a algum trabalho teatral em específico, ainda assim, optando por um caminho metodológico que me mantivesse aberta à experiência, eu me permiti acessar diferentes materiais ao longo deste período de modo sensível e atento às

⁴⁰ VEIGA, Edson. O que acontece depois da erupção de um vulcão. Terra Notícias. De Bled (Eslovênia) para a BBC News Brasil, 2021. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/o-que-acontece-depois-da-erupcao-de-um-vulcao.e61bb3bda945444063c561a11bc7da68rjyxmsv5.html#:~:text=%22Os%20solos%20nas%20regi%C3%B5es%20vulc%C3%A2nicas.processo%20%C3%A9%20muito%20mais%20r%C3%A1pido.%22>>. Acesso em: 11 dez. 2023.

encruzilhadas. A experiência, apesar de fundamental para a educação, não é muito bem-vista no universo acadêmico, como reflete Larrosa:

La experiencia es siempre de alguien, subjetiva, es siempre de aquí y de ahora, contextual, finita, provisional, sensible, mortal, de carne y hueso, como la vida misma. La experiencia tiene algo de la opacidad, de la oscuridad y de la confusión de la vida, algo del desorden y de la indecisión de la vida. Por eso, en la ciencia tampoco hay lugar para la experiencia, por eso la ciencia también menosprecia a la experiencia, por eso el lenguaje de la ciencia tampoco puede ser el lenguaje de la experiencia⁴¹ (2006, p. 470).

Para o pedagogo, a experiência causa um estado de desordem e confusão, um estado que fricciona com a ciência justamente porque não detém o controle absoluto sobre os acontecimentos. Na verdade, o conflito perante a experiência corresponde às hierarquias epistêmicas, ou como Larrosa apresenta, ao desacordo com as racionalidades dominantes. Reivindicar o campo da experiência na pesquisa acadêmica é “dignificar y reivindicar todo aquello que tanto la filosofía como la ciencia tradicionalmente menosprecian y rechazan: la subjetividad, la incertidumbre, la provisionalidad, el cuerpo, la fugacidad, la finitud, la vida”⁴². (Larrosa, 2006, p. 470)

Ao reivindicar pela experiência nesta pesquisa, tive como princípio, ainda em diálogo com Larrosa, preservar por um estado de receptividade e disponibilidade, sendo preciso por vezes renunciar a certas expectativas e ao controle absoluto da ação para me mover no sentido sincero e sensível que a investigação me apresenta. Foi esse princípio que conduziu a investigação ao encontro do Coletivo Estopô Balaio, coletivo teatral atuante na cidade de São Paulo.

O Estopô Balaio foi fundado em 2011 e está localizado no bairro Jardim Romano, na Zona Leste da cidade. O grupo de teatro é formado por artistas que são residentes do bairro e artistas estrangeiros, que são aqueles que residem nas demais regiões da cidade. A grande maioria deles, residentes e estrangeiros, são migrantes naturais do Nordeste brasileiro. Na relação estabelecida com o Jardim Romano, o grupo estreitou a relação com a comunidade produzindo um tipo de teatro que tem o lugar, os moradores e a memória coletiva como o cerne do seu trabalho.

⁴¹ A experiência é sempre de alguém, subjetiva, sempre aqui e agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida. A experiência tem algo da opacidade, da escuridão e da confusão da vida, algo da desordem e da indecisão. Portanto, na ciência não há lugar para a experiência, é por isso que a ciência também menospreza a experiência, por isso a linguagem da ciência não pode ser a linguagem da experiência (Larrosa, 2006, p. 470, tradução nossa).

⁴² “dignificar e reivindicar tudo aquilo que tanto a filosofia como a ciência tradicionalmente menosprezam e rejeitam: a subjetividade, a incerteza, o momentâneo, o corpo, a fugacidade, a finitude, a vida” (Larrosa, 2006, p. 470, tradução nossa).

É preciso elucidar antes de mais nada que há uma distância entre o coletivo e eu. Geograficamente estou distante do Estopô Balaio bem como de outros coletivos que venho citando ao longo desta pesquisa, o que me induz a fazer uso das facilidades que a internet oferece. Quando estava coletando materiais para a pesquisa, identifiquei por meio de textos, palestras, eventos e outros, nomes de grupos de teatro que de acordo com as informações prévias pareciam estabelecer um modo de atuação que se aproximava dos assuntos abordados nesta investigação. Alguns desses grupos eram familiares, enquanto outros ainda eram desconhecidos para mim. Desse modo, foi por meio dos recursos digitais que eu pude pesquisar, acessar materiais em formato de vídeos, textos e fotografias, para estabelecer algum contato inicial e buscar modos de conhecer mais a fundo os trabalhos que eram novos no meu repertório.

Foi por esse caminho que eu conheci o Coletivo Estopô Balaio que de pronto me deixou instigada pelo trabalho que vinha realizando. O Estopô é muito ativo nas redes sociais e graças a isso pude burlar a distância e conhecer um pouco mais sobre a sua história. Em um primeiro momento, acessei informações sobre eles por meio dos seus perfis nas redes sociais. A partir desses perfis, identifiquei o *site* oficial do coletivo que facilitou em grande escala o meu acesso a uma série de outros tantos materiais sobre o grupo, pois o site conta com artigos, críticas, vídeos, relatos e diversos registros dos trabalhos desenvolvidos nos seus mais de dez anos de atuação.

Logo no início, o *site* apresenta a história do Coletivo Estopô Balaio, um texto produzido pelos integrantes do grupo que começa assim:

O Estopô Balaio é um coletivo de artistas formado em 2011, no bairro Jardim Romano, extremo leste da cidade de São Paulo e que conta em sua maioria com a participação de artistas migrantes. É por esta condição de vida, a de um ser migrante, que nos reunimos no desejo de aferir um olhar sobre a nossa prática artística encontrando como estrangeiros a distância necessária para enxergar o olhar de destino de nossos desejos.

A distância geográfica de nossas lembranças e paisagens nos levaram a uma tentativa inútil na busca por pertencimento à capital paulista. Era preciso reinventá-la para poder praticá-la. Na busca pelo lugar perdido de nossa memória seguimos para fora e à medida que nos distanciávamos de um tipo de cidade localizada em seu centro geográfico, fomos nos aproximando de outras cidades, de outros modos de vida e de novos compartilhamentos. O cinturão periférico da cidade no seu vetor leste nos revelou um pedaço daquilo que tinha ficado para trás. Havia um Nordeste em São Paulo que estava escondido das grandes avenidas e dos prédios altos do centro paulistano.⁴³

Ao ler esse texto, fiquei extasiada. Pareceu-me muito instigante conhecer mais sobre o trabalho de um grupo que tem a experiência da migração como fio que tece todos os outros.

⁴³Nossa história. *Site* do coletivo Estopô Balaio, 2023. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/nossa-historia>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

Além disso, lembro-me de ficar muito envolvida pelo modo como o grupo descreve a sua relação com o lugar, uma relação que primeiro se apresenta de modo desconfortável, numa tentativa inútil de encontrar pertencimento aquela nova cidade, como eles mesmos descrevem, para depois se transformar em outra coisa, outra relação, que só foi possível graças ao encontro com o bairro, a identificação com a comunidade, o partilhar da experiência e da memória e por fim, mas não menos importante, o exercício diário de reinventar a cidade para poder praticá-la.

Foi nesse último exercício que o teatro ganhou espaço no Jardim Romano e essa história só teve início graças às brincadeiras de faz de conta das crianças da comunidade. O bairro recebeu o Programa de Iniciação Artística (PIÁ), programa da Secretaria Municipal de Cultura voltado a crianças e adolescentes de 6 a 13 anos de idade. O membro-fundador do coletivo Estopô Balaio, Jhoao Junnior, teve a sua aproximação com o Jardim Romano por meio deste projeto, o qual ele atuava como artista-educador (Viganó, 2017). Por meio dos jogos e atividades lúdicas realizadas no PIÁ, ele notou que um assunto irrompia com grande destaque e de modo frequente entre o grupo: as memórias da enchente.

Para que se possa compreender melhor o assunto, é imprescindível ter conhecimento sobre a realidade do bairro Jardim Romano. Acontece que o bairro está localizado às margens do Rio Tietê, rio que possui cerca de 1.100 quilômetros de extensão e atravessa quase todo o estado de São Paulo. Devido a sua localização e outros fatores que perpassam desde questões geográficas até decisões políticas, o bairro sofre com enchentes. Períodos de fortes chuvas fazem o rio transbordar e desaguar nas regiões próximas que estão abaixo do nível do rio, como é o caso do Jardim Romano. Em 2009 o bairro sofreu um alagamento que durou três meses, causando uma série de perdas, doenças e danos aos moradores da região. Sobre o acontecimento:

A enchente de 2009 é emblemática porque além de ter durado muito tempo por conta do descaso das autoridades, ainda foi motivada por uma decisão política dos administradores das comportas do rio junto com o então prefeito da época, Gilberto Kassab. Para evitar que alagassem algumas vias importantes, as autoridades decidiram fechar algumas comportas do rio, o que ocasionou na subida da água nessa região. Na época vários coletivos e associações denunciavam essa decisão criminosa, denunciando que a remoção das famílias do local ajudaria a avançar nos planos de obras que o estado tem pra região e que no entanto, os moradores resistem contra (Portela, 2015)⁴⁴.

⁴⁴ PORTELA, Bruno. Alagamentos na zona leste demonstram descaso dos governos. **Esquerda Diário**. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Alagamentos-na-zona-leste-demonstram-descaso-dos-governos?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter>. Acesso em: 21 nov. 2023.

Esse é o efeito da ausência do estado nas regiões mais pobres e periféricas do país. O bairro é formado por uma comunidade humilde, de milhares de trabalhadores e trabalhadoras que mantêm o funcionamento da maior cidade da América Latina. São Paulo é conhecida como a cidade que nunca dorme, pois é repleta de serviços e entretenimento disponíveis 24 horas por dia. Mas por três meses, no Jardim Romano, São Paulo ficou adormecida. Ausente e estagnada perante a agonia da comunidade que via suas casas e suas vidas sendo reviradas. Além do que, devido ao alto nível de poluição do rio Tietê, o fedor intenso e o risco às doenças também foram preocupações da comunidade durante o período de alagamento.

Nos anos seguintes, o bairro não sofreu alagamentos tão duradouros, mas os episódios de enchentes seguiram açoitando a vida dos moradores do Jardim Romano que seguem sendo desamparados pelo estado. Por esses motivos, as memórias da enchente seguem presentes no imaginário da comunidade local que buscou outros modos de lidar com este contexto, por exemplo, construindo muretas nas portas de casa para barrar a entrada de água ou ainda escadas e plataformas para proteger os móveis nas situações de alagamento.

Foi perante esse imaginário que Jhoao Junnior identificou o modo como o rio impactava nas memórias da comunidade:

Eu fui o primeiro viajante a chegar. Houve um encantamento inicial, porque todos os jogos e práticas lúdicas que a gente fazia no PIÁ desembocavam em experiências com a enchente: fábulas criadas a partir desse imaginário que as águas traziam para aquelas crianças, além das histórias que eles relatavam com o seu olhar: os peixes que eles pescavam, a lua que se refletia na rua, já que agora ela era rio, os peixes que elas criavam em casa. Todos meus procedimentos de aula passaram a ser em torno disso: eu os entrevistava, eles me entrevistavam, criávamos falas a partir das histórias (Júnior, 2014, apud Viganó, 2017)⁴⁵.

É interessante notar o modo como as crianças acessam com uma facilidade ou ainda espontaneidade notável a relação que a arte estabelece com a vida, interpelando por meio das brincadeiras e ficções acerca da ausência do estado, do desamparo à comunidade e da falta de estruturas que se vê ali de modo muito distinto do que se percebe em outras regiões da cidade. As crianças, munidas de um estado de prontidão para o dizer e fazer e livres das barreiras e temores que adotamos ao longo da vida, atuam como porta voz da comunidade, criando outras imagens possíveis no exercício de habitar as memórias e reinscrever suas histórias, aquelas perdidas no tempo, aquelas afogadas pela enchente...

Nesse movimento, e no encontro com outros moradores do bairro, o grupo de teatro ganhou forma e inaugurou seus trabalhos com a montagem do espetáculo *Daqui a pouco o*

⁴⁵ Jhoao Junnior, em palestra ministrada no Centro de Formação e Pesquisa do Sesc São Paulo, dezembro de 2014, em parceria com Carolina Machado e com Suzana Viganó. Transcrição do registro verbal realizada por Viganó, 2017, p. 100.

peixe pula (Figura 14), um espetáculo que tem enquanto dramaturgia as histórias das pessoas que sofreram com a invasão das águas durante a enchente. No *site* da companhia consta a informação de que os atores moradores do bairro narram em cena as suas histórias e a de outros, como amigos, familiares e vizinhos, que de alguma forma foram atingidos pelo acontecimento em foco. “Há aqui a performance de uma fascinação sônica dos olhares e da escuta, pela qual o olhar de um perde-se nas retinas do que também o mira e, por sua vez, é mirado, seduzidos por um encantamento e identificação que a ambos preside” (Martins, 2023, p. 197).

Percebe-se que nessa ação há o intercruzamento entre as memórias individuais e coletivas, já que ao mesmo tempo que os depoimentos partem de indivíduos que de modo particular tiveram algum dano com a enchente, todas as histórias narradas estão vinculadas a uma experiência coletiva, que reflete o desamparo e a desigualdade evidente no planejamento urbano que afeta uma comunidade inteira de pessoas. Sobre esse contexto e articulando a experiência ao fato de grande parte dos integrantes do Coletivo Estopô Balaio e dos moradores do Jardim Romano serem migrantes em São Paulo, o grupo narra que

O alagamento do Jardim Romano era real, oriundo da expansão desordenada da cidade, o nosso era simbólico, originário da distância e saudade daquilo que deixamos para trás. Falar do outro e deixá-lo falar por nós tornou-se o percurso daquilo que começamos a fazer, criar arte a partir da necessidade de inventar a vida.⁴⁶

Figura 14 – Cena de *Daqui a pouco o peixe pula* (2012)



Fonte: Coletivo Estopô Balaio

⁴⁶Nossa história. *Site* do coletivo Estopô Balaio, 2023. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/nossa-historia>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

Para Milton Santos, a experiência da migração é marcada por um estado temporário de alienação que o autor descreve da seguinte maneira: “Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação” (Santos, 2010, p. 597). A partir disso, entende-se que há uma necessidade de produzir memórias vinculadas ao novo lugar, memórias estas que tendem a oferecer ao sujeito migrante um caminho possível para o pertencimento. Isso também convoca o exercício de contar e escutar histórias para que por meio delas se possa, como o coletivo apresenta, inventar a vida.

Assim, o teatro ganha uma dimensão de reelaboração da experiência, oferecendo modos pelos quais o lugar possa ser também reinventado, reescrito de alguma maneira na história daqueles que pelos motivos que tiveram, espontâneos ou não, chegaram até ali.

Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da *História* mas seu sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política, *constato* não para me *adaptar* mas para *mudar* (Freire, 1996, p. 40, grifo do autor).

Em diálogo com Freire, percebo que a ação artística do Estopô Balaio também está imbricada à relação pedagógica, primeiro porque parte do encontro com as crianças da comunidade e se amplia a todos os outros que progressivamente se conectaram ao teatro que foi sendo, pouco a pouco, construído. Depois, porque essa relação proporcionou, além da sensibilização do olhar sobre o contexto local e as adversidades enfrentadas no bairro, um processo de reinvenção do lugar por meio da autoficcionalização das memórias coletivas que compunham o Jardim Romano e a sua comunidade.

Ainda assim, a aderência do bairro às ações do grupo de teatro não se deu de forma imediata. O coletivo precisou encontrar estratégias para acessar a comunidade e conquistar o seu interesse nos trabalhos que vinham sendo realizados.

E aí a gente teve outro problema: tinha a peça, mas não tinha público. Porque pra tirar uma pessoa que passou o dia trabalhando da frente da televisão... a pessoa não ia não. A Carol convidava e convidava Dona Francisca, por exemplo, mas ela não ia. Dizia sempre: “Aí minha filha, tenho que cozinhar, cuidar de Larissa...” Então a gente começou uma outra estratégia: começamos a ensaiar na rua, a fazer intervenções de cena na rua e a falar do espetáculo, a fazer o espetáculo nas quermesses das escolas da região, improvisando o espaço cênico, e aí começou a lotar. E começou a se estabelecer uma relação de muita profundidade com a dramaturgia, porque as pessoas entendiam aquilo, pois estávamos no campo da identidade. E foi muito forte pra mim estar de espectador de tudo aquilo ali (Jhoao Junnior em depoimento à Viganó, 2017, p. 109).

A dificuldade em atrair pessoas para assistirem à peça levou o coletivo à adoção de novas estratégias. Acontece que frequentar o teatro não é uma prática comum para grande parte da população brasileira, já que por muitas vezes o acesso a estes espaços é limitado, porque o planejamento urbano tende a concentrar equipamentos culturais nas regiões centrais ou bairros com perfil socioeconômico médio, médio-alto e alto. Além da dificuldade de acesso aos espaços culturais, há uma barreira linguística que impede pessoas que nunca tiveram contato com trabalhos teatrais de se sentirem determinadas a viver essa experiência pela primeira vez. Dito isso, ainda há de se considerar o que foi percebido por Jhoao Junnior conforme está destacado na citação acima no que tange o estado de indisponibilidade perante o cansaço da rotina árdua de trabalho dos moradores da região.

Perante tais barreiras, o grupo optou por realizar os ensaios na rua e apresentar cenas em escolas e outros eventos que aconteciam na região, atravessando os cenários do cotidiano da comunidade. Foi após tais ações que, segundo o artista, a plateia começou a lotar. Pode-se identificar que há uma transformação acentuada na relação entre palco-plateia a partir do deslocamento dos ensaios de um espaço fechado ao espaço público. Para discutir mais a fundo este acontecimento, aproximo algumas considerações de Carreira:

Tendo as dinâmicas urbanas como ponto de partida, o que se pretende é fabricar uma cena que se dá dentro das tramas do tecido da cidade. Assim, a noção de invasão não se relacionaria com uma cena que apenas se impõe ao espaço de convivência, se não que penetra as tramas fundamentais da cidade convocando os transeuntes a ser parte da construção do discurso cênico (2012, p. 9).

O professor também apresenta que:

Sustentar o trabalho criativo como prática de reconstrução do ambiente da rua é proceder sempre como leitor da cidade, não desde uma perspectiva teórica, mas sim experimental, que coloca o ator no espaço como primeiro movimento. Habitar para ler e poder buscar uma linguagem inscrita na trama urbana. O ato criativo entendido como deslocamento tanto do ator, como do espectador potencial (*Ibid.*, p. 9).

O primeiro aspecto apresentado por Carreira é o modo como, ao projetar o processo criativo ao espaço urbano, o espetáculo toma as dinâmicas da rua como ponto de partida e como dramaturgia que vem a compor de forma colaborativa com os artistas do grupo. Nesse processo, o espetáculo não se apresenta apenas como uma imposição ao espaço, já que ele é processualmente articulado às tramas da cidade. Assim, o diálogo que está posto entre a cena e a rua se fortalece na mesma percepção apresentada por Milton Santos (1988) quando o mesmo afirma que o lugar é um dispositivo que afeta ao mesmo tempo em que é afetado.

É desse modo que ao levar os ensaios à rua, o grupo insere na curva das suas investigações um modo ativo de produzir teatro nos espaços públicos, em uma dinâmica que

aguça a escuta e o estado de observação, já que ao habitar o espaço urbano o grupo se torna leitor da cidade, encontrando modos de dialogar com este território urbano.

Outro assunto que se articula a essa dinâmica é a relação estabelecida com a comunidade, já que em um processo de criação colaborativa entre o grupo de teatro e o lugar, não são apenas as camadas espaciais, da arquitetura e textura do espaço que entram em foco, mas também as dinâmicas e as corporalidades da rua, ou seja, a comunidade local. Esse cenário induz ao deslocamento que Carreira argumenta afetar tanto o ator quanto o espectador em potencial, isto é, o transeunte que se depara com uma ação incomum incorporada ao cenário cotidiano pelo qual ele rotineiramente transita. Além de gerar uma desorganização momentânea da rua, como foi possível discutir nos capítulos anteriores, essa ação do Estopô Balaio propiciou o intercâmbio com os moradores e usuários daquele espaço, o que é potencialmente um caminho para a transformação do olhar da comunidade sobre o espaço cotidiano (Carreira, 2012).

Figura 15 – Espectadores em uma das apresentações de *Daqui a pouco o peixe pula*



Fonte: Coletivo Estopô Balaio

O intercâmbio entre o grupo de teatro e a comunidade, além de mobilizar para um exercício de recriação do lugar, promove a democratização do teatro, posicionando-o em espaços públicos e outros lugares que sejam facilmente acessados pela comunidade. Ao incorporar os ensaios do grupo às dinâmicas cotidianas da comunidade, o coletivo promove

espaços para que os moradores possam se habituar a ação teatral, assimilando a sua linguagem e as camadas simbólicas de representação e comunicação. O que quero dizer é que ao adotar tais estratégias para atrair público aos seus espetáculos o coletivo também atuou na formação deste público que passou a acompanhar regularmente tanto os ensaios quanto os espetáculos completos.

A atitude da comunidade foi modificada quando a percepção da ação artística também se transformou, uma vez que o acesso à arte é essencial para a formação de plateia e o desenvolvimento do hábito de ir ao teatro. O acesso ao qual eu me refiro não se restringe “[...] apenas a facilitação do acesso físico, mas também, e principalmente, a do acesso linguístico, pois quer trabalhar com as individualidades, com as subjetividades, com as conquistas efetivadas por cada espectador no processo em curso” (Desgranges, 2008, p. 77). Sendo assim, acredito que inserir na rotina dos transeuntes as dinâmicas teatrais, além de naturalizar a presença do teatro na comunidade, oferece recursos para que as pessoas compreendam a ação teatral, identifiquem os modos de produção deste trabalho e expandam o seu conhecimento linguístico, estético e simbólico. O próprio teatro, nesse movimento, torna-se espaço de formação, uma formação que só existe a partir da busca por modos de produção que intensifiquem o convívio e a produção coletiva.

Na América Latina, a necessidade de manter vivo o teatro como ato de convivência, como espaço de diálogo e encontro, foi decisiva na procura de novos temas, de novas formas de escrita e de nova produção cênica. Essa urgência impulsionou a criação dos teatros independentes e de criação coletiva (Diéguez, 2011, p. 24).

Nesse impulso por promover espaços de convivência e brechas para que o processo de criação seja coletivo não somente entre o núcleo teatral, como também no diálogo com a comunidade, há a intensificação do espaço liminar. Ao partilhar com a comunidade os modos de criação teatral, o grupo toma a mesma como aliada e criadora-colaboradora dos espetáculos desenvolvidos. Desse modo, os moradores são presentificados no trabalho e acabam por intervir e contribuir com o coletivo, seja munindo-o de materiais, histórias e outros registros documentais, seja mobilizando mais pessoas a se aproximarem da ação como atuantes ou espectadoras, seja ainda arriscando atuar, junto dos outros atores, entre uma cena e outra dos espetáculos. Ana Carolina Marinho (2021), fundadora e integrante do coletivo, conta que “A partilha do palco entre todos nós virou um acontecimento no bairro. Com uma caixa de som e um microfone acoplado em carros e bicicletas, convidávamos os moradores para ouvirem as suas histórias transformadas em teatro, para ver seus parentes e amigos no palco”.

Essa relação se intensifica ainda mais com a criação do espetáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis* com direção de Jhoao Junnior (Figura 16). O espetáculo estreado em 2014 foi inspirado na obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, e tinha, segundo a descrição disponível no *site* da companhia, a cidade como cenário e os moradores e o bairro como protagonistas. “Entremeado pelas histórias e memórias locais, o espetáculo constrói um olhar político, de perspectiva social, em relação à segregação da cidade, olhar este permeado pelo afeto e sensibilidade praticados nos diversos encontros fluviais” (Araújo, 2017).

Ao tomar o bairro e os moradores como protagonistas, o grupo compreende o tecido urbano para além da silhueta espacial e intervém nas suas dinâmicas explorando a teatralidade que compõe a dramaturgia da cidade. “Ler a cidade como elemento dramaturgico é ler o comportamento das pessoas, e identificar as tensões possíveis entre estas e a performance teatral” (Carreira, 2012, p. 11). Essa leitura é fundamental para compreender como o teatro opera na instauração de outros usos da cidade e no exercício de construção imaginária da rua, observando os ruídos que a ação teatral gera e o modo como tais ações alteram os sentidos e as percepções antes consolidadas sobre o espaço urbano.

Figura 16 – Cena de *A Cidade dos Rios Invisíveis*



Fonte: Coletivo Estopô Balaio

Ao longo dos primeiros anos de atuação no bairro, o coletivo teve as ruas do Jardim Romano como dramaturgia, investindo em criações que enalteceram as histórias e memórias locais, sobretudo as histórias atravessadas pelo rio. Foi assim que o Estopô Balaio apresentou à comunidade que a inundação nem sempre é devastadora ao inundar o bairro não com a enchente, mas com o transbordar de arte no fazer teatral.

Com as ações do grupo, o próprio rio é ressignificado, primeiro ao ser celebrado, pois ele já estava ali antes de o bairro ser constituído, sendo assim um corpo ancestral. O que provocou os episódios de enchentes não foi o rio, mas as ações humanas, ações invasivas que poluíram, modificaram e desorganizaram o fluxo natural do mesmo. Ele não é a ameaça, ele é a natureza indomável que nos faz recordar que “Cuidar da terra, então, é cuidar do nosso destino, da nossa liberdade e da nossa esperança” (hooks, 2021, p. 160).

Além disso, outro modo pelo qual o grupo ressignifica o rio é na prática do convívio, que pode ser explicada pela poética da confluência de Nêgo Bispo (2015): “Quando o rio encontra o outro rio, ele não deixa de ser rio. Ele passa a ser um rio maior”. É na potência do encontro da experiência convivial (Dubatti, 2020) que a comunidade do Jardim Romano se fortalece, afluindo as tantas subjetividades que compõem a corporalidade do bairro. “Nessa escrita, dramaticamente apresentada a enunciação avança para fora do texto, na mesma medida em que vinca o outro na escritura, em um arrebatamento oceano e oceânico da linguagem, já em estado de outridade, sempre outra, rio abaixo, rio acima, sempre rio” (Martins, 2023, p. 199).

Contudo, no processo de montagem de *A Cidade dos Rios Invisíveis*, o coletivo se deparou com outra necessidade, a de voltar os olhos da cidade para o bairro, expandindo os diálogos com outras pessoas para além dos moradores da região:

Nosso desejo de dialogar com outras partes da cidade, porém, não conseguia se realizar devido às constantes desculpas de nossos amigos e convidados que não iam ao Jardim Romano porque era longe ou perigoso. Para que eles vissem os espetáculos, foi preciso realizar temporadas fora do bairro. Mas isso nos inquietava. O que fazer para deslocar o público de outras zonas para o extremo leste da cidade? Foi assim que nasceu “A cidade dos rios invisíveis”, o terceiro espetáculo da Trilogia das Águas. Tendo o elemento do pó, a dramaturgia trouxe elementos dos dois outros espetáculos e foi gestado com o desejo primeiro de conduzir através de uma itinerância os espectadores do centro (estação Brás) até às margens do córrego Três Pontes, um braço do rio Tietê, que alaga o Jardim Romano (Marinho, 2021).

Como a artista apresenta, para dialogar com outros cantos da cidade, o grupo compôs uma dramaturgia que teve início na estação do Brás e conduziu o público a uma travessia pelo bairro Jardim Romano, num trajeto que era finalizado às margens do córrego Três Pontes, como consta na Figura 17. O percurso foi feito parcialmente de trem e parcialmente a pé, numa

condução que articulou diversas linguagens como dança, música, poesia, grafite, teatro, e tantas outras expressões que emergem da arte que pulsa no bairro. O espetáculo se desenvolveu dentro de um espaço de tempo bem mais extenso se comparado às durações habituais dos espetáculos teatrais atuais, contudo “A relativa longa duração do percurso não se faz sentir de forma absoluta, já que é instaurado um outro tempo: o tempo da experiência” (Araújo, 2017).

Diante dos registros existentes é possível notar que *A Cidade dos Rios Invisíveis* teve um papel fundamental na história do coletivo, pois atingiu o objetivo de ampliar o seu público e voltar o olhar da cidade à realidade e às histórias do Jardim Romano. Este trabalho foi comentado por diversos críticos de teatro que reconheceram nele a potência de enfrentamento ao descaso do Estado, como se pode identificar no trecho a seguir:

O espetáculo dura cerca de quatro horas e muito é vivido, pensado, falado, ouvido, experimentado durante esse tempo e depois dele. Termina às margens do poluído Rio Menino, que ganha homenagem em forma de música, para que não nos esqueçamos de que as fatalidades ali ocorridas não podem ser facilmente imputadas a desastres naturais, mas à irresponsabilidade do Poder Público. Fica evidente pra mim que não há espaço para o conformismo com a situação e o descaso do Estado. Pelo contrário: iniciativas como a do Coletivo Estopô Balaio, de se instalar no bairro e ali criar junto aos moradores uma narrativa poética que transcende o olhar ora piedoso ora superficial, mostram **arte e cultura como marcas de resistência** e como potência na árdua tarefa de não sucumbir ao aniquilamento do sistema (Martin, 2016, grifo da autora).

Figura 17 – Cena de *A Cidade dos Rios Invisíveis*



Fonte: Coletivo Estopô Balaio

Diante das críticas e relatos desenvolvidos sobre a experiência tida no espetáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*, percebe-se que esse trabalho, além de voltar o protagonismo a uma região periférica da cidade e promover as vozes e histórias que lá habitam, provoca reflexões urgentes sobre a desigualdade social da cidade e a indiferença que tanto o estado quanto a população apresentam perante tal situação. Desse modo, o espetáculo também provoca os espectadores estrangeiros a refletirem a sua relação com o lugar e o modo como têm contribuído para que essa estrutura seja modificada ou não. Tais reflexões fortalecem a premissa de que “Somos nossa cidade, seja por afinidade ou por conflito” (Carreira, 2012, p. 6).

Perante a dramaturgia adotada e a construção de um espetáculo itinerante, *A Cidade dos Rios Invisíveis* recebeu o Prêmio Shell na categoria Inovação em 2020, uma conquista que expressa a potência de fazer teatro em comunidade e o valor em narrar as histórias perdidas no tempo. O espetáculo dá seguimento às histórias e memórias da enchente, aquelas que começaram a ser contadas em *Daqui a pouco o peixe pula*. Ambos os espetáculos e outro intitulado *O que sobrou do Rio* compõem a Trilogia das Águas.

Parece-me muito interessante a produção de uma trilogia no teatro, uma vez que os espetáculos após a sua estreia seguem em transformação, mas por vezes ficam estagnados e não ganham desdobramentos, já que a indústria cultural atual e a necessidade de adquirir financiamento aos projetos, conduzem os artistas ao fluxo ininterrupto de produção de trabalhos inéditos.

A trilogia, porém, oferece um outro caminho possível que está entre a busca pelo novo e a preservação do antigo: os trabalhos produzidos circulam, formam inúmeras comunidades temporárias, alimentam-se dos encontros, das trocas e retornam aos espaço de criação com novas perspectivas e ramificações, cedendo espaço para um outro trabalho que será inédito, ao mesmo tempo em que seguirá vinculado às pesquisas e criações anteriores, comprometido com a narrativa de uma história que merece mais tempo para ser contada. Sobre a Trilogia das Águas:

A trilogia das águas, como denomina o Coletivo, materializa um fértil processo de apropriação, por parte do conjunto de fazedores (tanto aquelas e aqueles que são moradores da comunidade como a galera vinda do Rio Grande do Norte), da própria história do local, ao mesmo tempo em que o referido conjunto se (re)apropria da linguagem teatral. Assim, de gente anônima, com seus gritos abafados pela lata (imagem de “Daqui a pouco o peixe pula”), passam a expressar em alto, bom e afinado som, sua condição de sujeitas e sujeitos da história que, não necessariamente determinam o curso do rio de suas vidas, mas “tomam pé” da altura das águas e optam por quando e em qual sentido navegar, ainda que tempestades e represamentos teimem em mudar seus caminhos (Araújo, 2021).

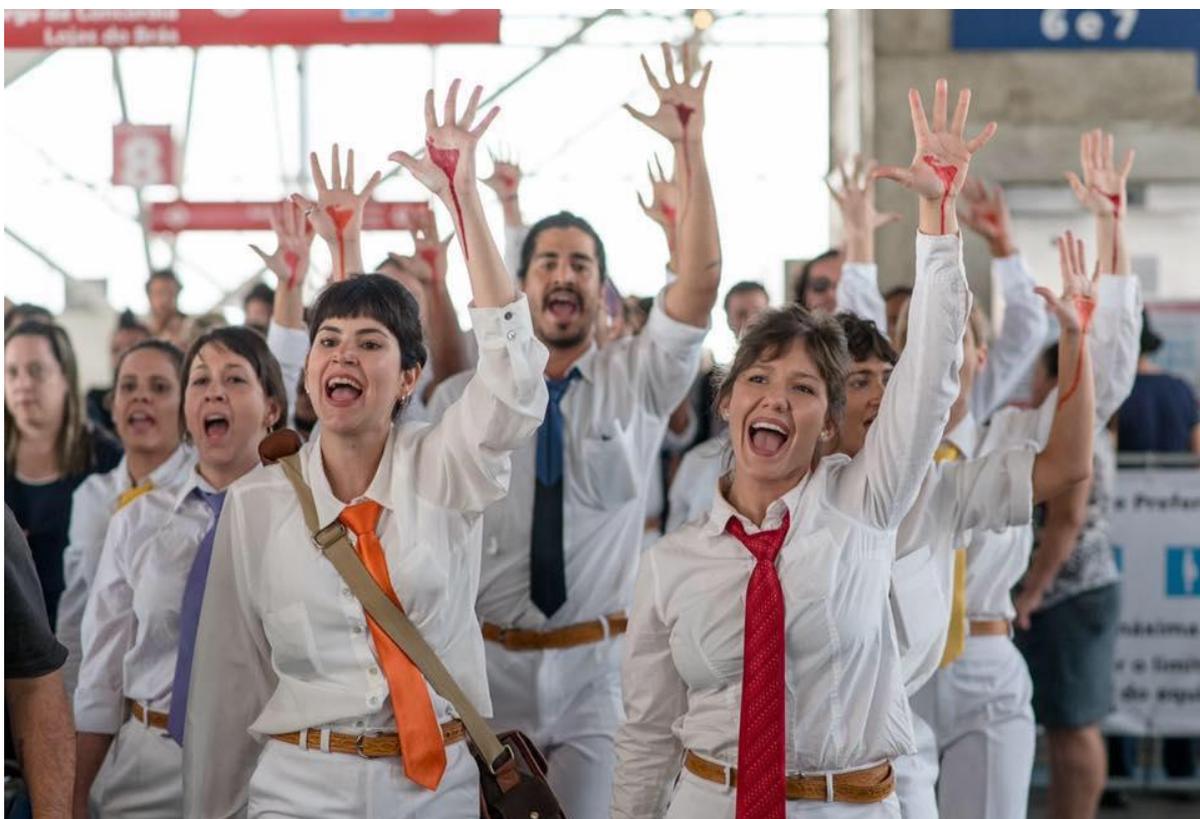
Após essa experiência o grupo seguiu ativo com processos de criação de novos espetáculos, foi assim que produziram a trilogia “Nos Trilhos Abertos de um Leste Migrante”

(2017) composta pelos espetáculos *Carta 1 - A infância, promessa de mãe*; *Carta 2 - A Vida Adulta, a mulher*; e *Carta 3 - A velhice, o artista* (Figura 18).

Essa trilogia nasceu de uma ação performativa do Coletivo Estopô Balaio que durou três anos. Nela, o grupo se dispôs a escrever cartas na estação de trem de São Paulo para qualquer pessoa que precisasse ou desejasse. Por meio dessa ação, o coletivo se conectou com diversas histórias que se cruzavam com a experiência da migração. Algumas destas histórias se desdobraram nos espetáculos que falam “sobre sonhos, fugas e lembranças de Martha e seu filho Erik, Janaína, e do Sr. Vital, (i)migrantes que saíram da Bolívia, de Pernambuco e de Minas Gerais, respectivamente, para construir novas narrativas pessoais na cidade de São Paulo” (Coletivo Estopô Balaio, [s.d.]).

Temos usado o Teatro pra nos formar polyticamente e ser plataforma pra que o nosso ao redor também se autoforme, todas nossas peças vyram cartas para o povo, a arte também pode ser dysposytyvo pra entender as mecânycas do maqynáryo ynstytucyonal e burocrátyco que nos assola na construção dessa nação sem noção. Não serve qualquer coysa, é ser magya e encantarya, porque também são um fazer cyentýfyco. Cartas são ymagynáryos e subjetyvydades mygrantes, endereçadas, envyadas, ynfynytos com destynos. Pra quem você manda o seu? (Nyn, 2021).

Figura 18 – Cena de *Carta 3 - A velhice, o artista*



Fonte: Andre Cherri

Outra ação de destaque foi o lançamento do longa-metragem documental *Estopô Balaio*, um filme dirigido por Cristiano Burlan que narra a história do grupo, atravessada pelas narrativas alusivas à experiência da enchente e pelos encontros entre moradores e estrangeiros que deram início as ações artísticas do grupo. O filme foi apresentado em diversos festivais, como o Festival de Cinema de Brasília e o Festival Latino-Americano e segue disponível no canal do SescTV⁴⁷.

Atualmente o coletivo tem sede na Casa Balaio localizada na Rua Adobê, nº 47, local que é residência de diversos grupos de teatro e promove uma série de ações como saraus, batalhas de rima, oficinas culturais, Cine Varal Romano, ações formativas e outras, todas abertas à comunidade. O coletivo se mostra muito engajado com o bairro e a comunidade local, munindo-os de arte, cultura e lazer, além de democratizar o teatro por meio de ações gratuitas e oportunidades formativas para que a arte continue florescendo pelas ruas que cortam o bairro e pelo rio que há dentro de cada pessoa que vive ali.

Na sua mais recente empreitada, o grupo tem se voltado às memórias migrantes atreladas ao protagonismo indígena, uma vez que o coletivo é formado por um grande número de pessoas que se autodeclararam indígenas. Sendo assim, os processos criativos do grupo têm se dedicado a abordar a memória e a reelaboração do lugar considerando com maior ênfase os processos de apagamento e perseguição aos povos originários. Sobre essa nova fase de trabalho, o grupo apresenta se tratar de

[...] um mergulho profundo em si, na trajetória migrante e na retomada indígena que perpassa a maioria dos integrantes do grupo. Essa configuração de equipe estabeleceu-se dessa maneira pela continuidade de nossa pesquisa envolvendo fluxos migratórios e o aprofundamento desse tema, que envolve interesses de ampliação de consciência indígena em corpos urbanizados, mestiçagem e memória étnica, fortalecimento de redes politizadas na periferia e valorização da presença de corpos nordestinos/migrantes/indígenas diante da demanda territorial de moradia e dignidade de vida na metrópole paulista.⁴⁸

Quando conheci o coletivo, ele estava em fase de estreia do segundo espetáculo da Trilogia da Amnésia, espetáculo intitulado *Reset Brasil*. Eu tive o prazer de assistir, ou melhor, vivenciar esse acontecimento teatral que transformou o meu entendimento e a minha relação com o teatro. Essa história, sobre o *Reset Brasil* e o meu encontro com este rio gigantesco que é o Coletivo Estopô Balaio, tenho a felicidade de narrar a seguir.

⁴⁷O documentário completo está disponível no canal do SescTV no link a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=ZZ_O4QOpGCo

⁴⁸Nossa história. Site do coletivo Estopô Balaio, 2023. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/nossa-historia>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

3.2 *Reset Brasil*, um ato de guerra e festa!

O Brasil não existia, o Brasil é uma invenção. E a invenção do Brasil nasce exatamente de uma invasão – inicialmente feita pelos portugueses, depois continuada pelos holandeses, depois continuada pelos franceses, num moto sem parar onde as invasões nunca tiveram fim. Nós estamos sendo invadidos agora.
(Krenak, 2019)

Figura 19 – Cena de *Reset Brasil* (2023)



Fonte: Cassandra Mello

O primeiro contato que tive com o Estopô Balaio se deu de forma remota, por meio das redes sociais. Antes de me encontrar de forma presencial com o coletivo como espectadora do seu trabalho, tive a chance de dialogar com Wemerson Nunes, produtor do espetáculo *Reset Brasil*. Nessas conversas eu informei o meu interesse em conhecer mais a fundo o trabalho do coletivo e dialogar com ele no processo de pesquisa. Wemerson foi muito receptivo, compartilhando a previsão de atividades do grupo que envolviam ações performativas, ensaios e temporadas de apresentação do *Reset Brasil*. Dentro do cronograma previsto eu consegui fazer duas viagens à São Paulo em datas que corresponderam aos dias de apresentações do espetáculo.

Como já foi apresentado, esta pesquisa é construída em deslocamento, nos trajetos que conectam a capital do Paraná ao interior do estado, à Minas Gerais, à São Paulo e a outros lugares que eventualmente estabeleceram conexão com este processo. Coloquei-me na estrada rumo ao Estopô Balaio pela primeira vez em março de 2023 e novamente em abril do mesmo ano. Ambas as viagens me permitiram prestigiar o trabalho mais recente do coletivo, o espetáculo *Reset Brasil*, porém cada uma das experiências foi muito singular e proporcionou atravessamentos distintos, mesmo porque “Um encontro é sempre ziguezagueante, algo que se passa entre dois, transitando pela multiplicidade de coisas e signos que povoam o momento singular do encontrar-se”. (Costa, 2014, p. 71).

O encontro com o Coletivo Estopô Balaio definiu muito do meu processo de pesquisa, porque aconteceu em um momento decisivo, configurando uma encruzilhada no meu caminho e se mostrando como uma experiência potente e efetiva para ponderar algumas noções que eu vinha elaborando até então. Para mim, o encontro com este coletivo teatral foi o momento mais feliz e simbólico desta pesquisa, porque foi o momento em que me vi efetivamente disponível e receptiva à experiência: “Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre os territórios, é que sua pesquisa ganha corpo”. (Costa, 2014, p. 67). Foi desse modo que os seus trabalhos, em especial o espetáculo *Reset Brasil*, incorporou-se ao meu imaginário conduzindo a escrita a um percurso que não poderia chegar a outro lugar, senão a narrativa da experiência de ser público/comunidade provisória do Jardim Romano.

Antes de dar seguimento à narrativa das minhas experiências no encontro com o coletivo, farei uma breve contextualização sobre o espetáculo em questão. Como já discutimos, o coletivo Estopô Balaio propõe ao longo de seus trabalhos um modo de fortalecer a narrativa do lugar ao irromper a cena com as dinâmicas que são próprias da rua. Desse modo, a memória do lugar ganha espaço de destaque nas dramaturgias do grupo, articulada a experiência migrante e, em especial na Trilogia da Amnésia, ao protagonismo indígena.

O espetáculo *Reset Brasil* adota, assim como em *A Cidade dos Rios Invisíveis*, um enredo itinerante onde o público é conduzido a percorrer as ruas do bairro Jardim Romano num trajeto marcado pelas histórias, memórias e inventividades da comunidade. Para alcançar um público mais amplo, para além dos moradores da região, o trajeto tem início na estação Brás. É lá que o público se concentra, recebe fones de ouvido, equipamento necessário para as ações realizadas no interior do trem, e é direcionado pela equipe de produção que oferece todas as informações necessárias para que as pessoas tenham uma experiência tranquila durante todo o percurso.

O formato de espetáculo itinerante mobiliza os moradores de outras regiões da cidade ou mesmo de outras cidades, como no meu caso, a voltarem a atenção à Zona Leste, partilhando as suas experiências e testemunhando as histórias e memórias da comunidade local.

Também retomo o aspecto relacionado a história do bairro Jardim Romano no que tange a presença de episódios de enchentes causados pelas fortes chuvas que elevam o nível do Rio Tietê, rio este que contorna o bairro em questão. Como pudemos discutir brevemente no texto anterior, a urbanização da cidade de São Paulo apresenta uma distribuição geográfica que não oferece a mesma segurança e dignidade de moradia à todas as pessoas, apresentando risco e sérios danos às regiões mais pobres e periféricas que seguem sendo vítimas dos impactos ambientais que refletem o descaso do estado com esses lugares.

Nesta interação, tanto a dramaturgia quanto o desenrolar das cenas na concretude do espaço, no âmago do lugar, dissecam e traduzem para a linguagem teatral o cerne do processo de urbanização, destacando a relação da produção do espaço com as águas e a desigualdade socioespacial como razão de ser da formação das periferias urbanas. Portanto, a cidade, uma premissa de realização da obra, se mostra como um desejo intencional de partilha, tanto com a comunidade, quanto com o público (Pereira, 2021).

Raquel de Padua Pereira, formada em Geografia e Planejamento Urbano, aponta para o aspecto da desigualdade socioespacial, sobretudo na relação com os episódios de enchente, episódios estes que pudemos notar, marcam presença na memória do bairro. O trecho acima, refere-se ao espetáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*, também do Coletivo Estopô Balaio. Contudo, algumas reflexões da autora sobre o caráter itinerante do espetáculo, as imagens provocadas na relação estabelecida com a geografia do lugar e o planejamento urbano da cidade também se articulam ao espetáculo *Reset Brasil*, de modo que algumas de suas considerações serão presentificadas nessa discussão.

No caso do espetáculo *Reset Brasil*, a memória do lugar continua sendo o campo de investigação e criação dramaturgica, porém nesse outro trabalho o coletivo se volta às memórias históricas que trazem à tona a presença indígena e outros eventos de luta protagonizados pelos

povos originários. Acontece que a região que hoje compreende os bairros São Miguel Paulista, Jardim Romano e Itaim Paulista era chamada de Ururay e foi uma região que protagonizou uma importante ação de resistência indígena: “Foi do aldeamento de Ururay que saiu o cerco do Piratininga, em 1562, uma das maiores resistências indígenas contra a escravização e catequização dos povos nativos”⁴⁹. Desse modo, *Reset Brasil* percorre um caminho de fuga, guerra, festa e invenção, num ato coletivo de enfrentamento ao Brasil colonial para a retomada do Brasil Terra Indígena.

A dramaturgia de João Nyn espirala tempos na lembrança de que o Cerco de Piratininga nunca fechou e suas feridas seguem abertas e suas flechas seguem em pleno voo. Nyn tensiona 1562 aos tempos mais próximos, aos tempos dos vivos: além da narrativa histórica, transbordam depoimentos de processos de resgate, afirmação e legitimação de identidades indígenas – das proximidades de Ururay, vindas de longe em movimentos migratórios, atravessadas por diásporas; de todos os cantos deste Brasil Terra Indígena (De Azevedo, 2023).

O percurso do espetáculo é mediado por um elenco numeroso, formado por adultos, crianças e jovens, num curso espiralar em que passado, presente e futuro habitam o mesmo espaço, a mesma imagem e o mesmo tempo. O trajeto tem cerca de quatro horas de duração, mas o tempo vivido na experiência é outro, pois o espetáculo flui por temporalidades desobedientes. Nesse curso, o tempo do relógio não é o que define a duração de *Reset Brasil*. A ação se encerra na Praça do Forró, onde está localizada a Capela São Miguel Arcanjo ou Capela dos Índios, construída por indígenas e jesuítas em 1622.

Lê-se a seguir a sinopse do espetáculo:

O público é convidado a sonhar rotas de fuga para o Brasil. Ao embarcar no trem, rumo a São Miguel Paulista, mergulha em um transe: o Brasil sumiu do mapa. Munidos com aparelhos sonoros, o público vai sendo guiado por vozes de crianças e anciãos que falam em português e em diversos idiomas nativos. O público desembarca em São Miguel Paulista e é recepcionado por um levante indígena no Jardim Lapena. Aos poucos vai descobrindo que o antigo aldeamento Ururay ainda resiste e planeja um novo cerco. Os moradores, as crianças e os artistas vão se revelando a partir de suas ancestralidades: indígenas vindos de África, de Abya Yala, benzedeiras, pajés, nordestinos. Numa espécie de sonho lúcido, os personagens não se aquietam diante do pesadelo Brasil e constroem novas narrativas, contra coloniais. Para sonhar outro mundo é preciso voltar a dormir e São Miguel Paulista tem vocação para isso: é um bairro dormitório⁵⁰.

Para tanto, narro adiante as experiências tidas ao prestigiar o espetáculo *Reset Brasil* do Coletivo Estopô Balaio, estabelecendo diálogos com as reflexões tecidas ao longo desta pesquisa. Em determinados momentos, as noções de autoficção coletiva e teatro de rua serão

⁴⁹RESET BRASIL. Site do coletivo Estopô Balaio, 2023. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/reset-brasil>>. Acesso em: 15 out. 2023.

⁵⁰SINOPSE RESET BRASIL. Site do coletivo Estopô Balaio, 2023. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/reset-brasil>>. Acesso em: 15 out. 2023.

articuladas ao espetáculo *Reset Brasil* bem como a identidade teatral que vem sendo construída pelo grupo. Sendo assim, reforço que tais expressões não têm o objetivo de fixar a ação do coletivo a concepções conceituais enrijecidas, e sim estabelecer diálogos possíveis com os movimentos teatrais contemporâneos da América Latina, além de comunicar uma leitura pessoal sobre os trabalhos em análise.

Figura 20 – Cena de *Reset Brasil* (2023)



Fonte: Cassandra Mello

3.2.1 E se o Brasil sumir?

12 de março de 2023

O espetáculo *Reset Brasil* teve a sua estreia no dia 11 de março de 2023, um sábado ensolarado. Devido ao uso de certos equipamentos que são disponibilizados ao público durante o espetáculo, o mesmo recebe uma quantidade limitada de pessoas por apresentação. Eu estava acompanhando o site da companhia frequentemente durante a semana que antecedeu à estreia, aguardando pelo momento em que os ingressos seriam liberados. Mesmo assim, quando acessei a página para garantir o meu lugar na apresentação do dia 11, os ingressos estavam esgotados. Desse modo, selecionei a apresentação do dia seguinte, domingo, 12 de março de 2023. No dia anterior a essa data, embarquei em um ônibus na rodoviária de Curitiba rumo a São Paulo. O espetáculo estava previsto para iniciar às 15:00 e eu cheguei na cidade por volta das 6:00, ou seja, com bastante antecedência.

Ao chegar, encontrei uma São Paulo nublada. Visitei alguns lugares, mas não dediquei muito tempo a isto, pois estava muito ansiosa para viver o *Reset Brasil* e não queria gastar energia com nada mais. Almocei por volta das 11:30 e segui rumo à Estação Brás. Cheguei cedo, identifiquei o ponto de encontro com o grupo de teatro e fiquei por perto. Sentei-me em um banco próximo a uma zona de embarque e me pus a observar os fluxos daquele lugar.

Situação 1:

— A gente correu e não pegou o trem. — disse uma moça que acabara de chegar a passos rápidos na estação de trem.

— O jeito é esperar o próximo. — respondeu a senhora que a acompanhava.

— Então vó, o que eu estava dizendo é que acho que o tio se sente rejeitado por você.

— Eu não tenho culpa sobre como ele se sente. Sempre tratei os meus filhos todos iguais.

— Não é bem assim, vó. Se ele se sente dessa forma, algo tem a ver com a senhora, pense comigo...

— O trem tá chegando! — interrompeu a senhora.

(Ambas se levantaram e ficaram próximas do embarque. O trem chegou. Elas embarcaram. O trem saiu)

Situação 2:

— O trem já passou? — perguntou um homem acompanhado de sua esposa e filho.

— Já. — respondeu outro homem.

— Será que demora para o outro chegar?

— Acho que não, mas senta aqui com o seu menino para esperar. — disse o segundo homem enquanto se levantava cedendo o lugar para o primeiro.

(Após algum tempo o trem chegou. Todos embarcaram. O trem saiu)

Situação 3:

— Se tiver sorte, chego a tempo. Mas com a bagunça que estão os horários do trem, acho que vou me atrasar. — disse um jovem rapaz enquanto falava ao telefone. — Sim, mãe. Eu sei. Mas não tenho culpa. Saí do trabalho e vim direto pegar o trem. Chego assim que possível. Eu te amo, até mais tarde.

(O trem chegou. O rapaz embarcou. O trem saiu)

Permaneci ali por algum tempo, sendo testemunha ocular de fragmentos do dia de diversas pessoas. Eu já estive em São Paulo outras vezes, mas sempre me surpreende o ritmo ininterrupto da cidade. Milhares de pessoas indo e vindo, com ritmo acelerado, correndo atrás do tempo. O tempo inalcançável, não importa o quão rápido as pessoas estejam.

Coloco-me a pensar sobre como aquele cenário local reflete a imagem macro abrangente do Brasil: de um olhar externo, São Paulo é uma cidade modelo que exhibe

oportunidades, tecnologia e uma diversidade de serviços e entretenimento, porém é no subsolo, onde os olhares externos não alcançam, que milhares de trabalhadores mantém ativo o funcionamento da cidade. A massa trabalhadora, com condições precárias de trabalho, carga horária excedente e baixo salário fica escondida debaixo do tapete de asfalto da cidade de pedras. Quanta sujeira seria lançada pelos ares se chacoalhássemos esse tapete?

Enquanto aguardava o horário do espetáculo, tomei nota das percepções e pensamentos que narro aqui, pois ao observar o outro, também me coloco em estado de auto-observação, acionando um modo de presença que me permitiu olhar para aquele cenário de uma forma que talvez, em outro contexto, eu não faria.

As experiências anteriores ao espetáculo também compõe a narrativa do encontro com o Estopô Balaio, abrindo “um monte de possibilidades à pergunta sobre os convívios, relacionadas à auto-observação, à observação do outro e a instâncias imaginárias que permitam fazer ao acontecimento perguntas que não se faria por sua própria subjetividade” (Dubatti para Romagnolli e De Lima Muniz, 2014, p. 257). Ou seja, o contexto que antecedeu ao início oficial do espetáculo compôs a minha experiência na íntegra, intervindo na percepção e relação que estabeleci com o acontecimento teatral.

Próximo às 15:00 identifiquei alguns integrantes do grupo de teatro transitando pela estação. Senti um frio na barriga, pois finalmente estaria de corpo presente diante do Coletivo Estopô Balaio, um momento com o qual eu ansiava há algum tempo. Diante da movimentação, direcionei-me ao ponto de encontro onde já estavam alguns espectadores e a equipe de produção. Foi naquele dia que conheci Ana Carolina Marinho, diretora do espetáculo *Reset Brasil*. Conversei brevemente com ela e com outras pessoas da produção e me pus a aguardar junto dos outros, integrando a comunidade temporária/público do *Reset Brasil*.

Naquele momento me dei conta de que a cidade antes nublada, estava chuvosa. Eu não sei ao certo quando começou a chover, mas notei que a chuva tinha certa intensidade quando me juntei ao público em uma área aberta da estação, onde era possível ver a chuva e sentir a temperatura caindo. Foi nesse cenário que recebemos os fones de ouvido e as devidas instruções para o seu uso. A produção do espetáculo informou que deveríamos utilizar os fones durante todo o trajeto de trem. Ali, também recebemos o panfleto do espetáculo, onde se lê: “Esta peça é feyta por pessoas yndýgenas urbanyzadas. Encontro entre Áfryca e Abya Yala. Para todes que acedytam nas reparações hystórycas” e em outra parte, “Uma viagem teatral pelas ruas e memórias apagadas de São Miguel de Ururay”. Frases que se acoplam à ficha técnica do espetáculo e à arte que tem grande referência dos grafismos indígenas, conforme a Figura 21.

Figura 21 – Arte do flyer de *Reset Brasil*



Fonte: Daniel Torres

Às 15:00 embarcamos coletivamente na linha 12 – Safira rumo à São Miguel de Ururay. Durante todo o trajeto de trem permanecemos com os fones de ouvido, por onde escutamos a audiodramaturgia marcada por falas narradas por diversas pessoas de idades distintas. Algumas vozes contavam histórias, outras falavam sobre os cenários externos que podíamos observar pelas janelas. Algumas eram narradas em português e outras em idiomas nativos. Também havia canções e rimas, todas articuladas à afirmação/pergunta disparadora: “O Brasil sumiu!”, “E se o Brasil sumir, o que sobra?”. Em um dos áudios, uma voz que aparentou ser de uma mulher mais velha respondia a essa pergunta dizendo: “nós não somos *tudo* brasileiro? *Pro* Brasil sumir, os brasileiros tem que sumir todos”, denotando o entendimento de que somos os lugares assim como os lugares também são os seus moradores.

Além do áudio, o trajeto foi preenchido com ações interventivas realizadas por três atores que se fizeram presentes durante todo o percurso (Figura 22). Os atores estavam caracterizados com diversas referências estéticas indígenas, com grafismos nos figurinos, pinturas faciais e outros acessórios. Esta composição criou um contraste com os sapatos, já que todos eles usavam tênis confortáveis de uso popular, aproximando referências estéticas na relação temporal que se estabelece entre o cerco de Piratininga de 1562 e o cerco de 2023, em uma travessia temporal viabilizada pelo grupo de pessoas indígenas urbanizadas.

Figura 22 – Cena de *Reset Brasil* (2023)

Fonte: David Rodrigues

Uma das ações interventivas desempenhadas no trajeto de trem correspondia a uma das atrizes realizar pinturas faciais no público com as próprias mãos, utilizando uma tinta que ela carregava em uma cumbuca. A intervenção não se restringiu ao público fixo, já que durante o trajeto havia a circulação de outras pessoas que faziam uso do trem. A cada estação o cenário era modificado, pessoas entravam e saíam. No tempo que permaneciam ali, observavam curiosas os atores e o público que se destacava por fazer uso dos fones de ouvido. Também fomos observados.

Os atores estabeleceram conexões com o público fixo e flutuante, de acordo com a disponibilidade que cada um apresentava para o elenco. Eu recebi uma pintura facial de uma das atrizes, após algum tempo uma mulher e um menino entraram no trem e se sentaram próximos a mim. O menino, curioso, observou a ação, as pessoas e as pinturas que tínhamos na face. A atriz notou o seu interesse e se aproximou, oferecendo-se para realizar a pintura no seu rosto e ele, muito contente, aceitou. Esse momento ficou marcado na minha memória, pois

retratou o modo como a interação com a comunidade no espetáculo é viva, tudo e todos compunham a ação.

Ao final do trajeto de trem, fomos recepcionados na estação de São Miguel Paulista pelo elenco infantojuvenil do espetáculo que apresentou uma performance marcada por música e ritmo. Mas o desfecho não foi o esperado. No dia 11 fez sol, porém no dia 12 de março choveu e quando chegamos à estação final recebemos a notícia de que o bairro já estava alagado e, para a segurança de todos, o espetáculo seria encerrado ali.

E se o Brasil sumir?

Na estação, as crianças cantaram sobre esse Brasil de amnésias, em um ato de reivindicação e demarcação: Ururay é terra indígena, Brasil é terra indígena. Uma terra tomada, invadida, machucada pela invasão colonial. Estamos sendo invadidos agora! A água que invade o bairro é real, mas também é simbólica e exige da comunidade um estado de alerta constante, para que se possa defender o básico, a dignidade, a segurança e a moradia.

Eu já tinha conhecimento sobre a realidade enfrentada pelo bairro em contexto de fortes chuvas, mas foi muito impactante presenciar um episódio como esse e ser testemunha da falta de estruturas oferecidas ao bairro nesses contextos. A chuva era constante, mas era branda, e mesmo assim foi suficiente para que as ruas ficassem repletas de água. Interromper o espetáculo naquele momento, na estação que dá acesso ao Jardim Romano, e de um lugar onde o público pudesse testemunhar esse outro Brasil foi um modo significativo e estratégico de contar um pouco sobre a história do bairro mesmo sem percorrer as suas ruas.

A percepção que fica diante desse cenário é que nas periferias a arte segue (re)existindo, enfrentando as barreiras impostas pelas adversidades estruturais e pela falta de investimento público em arte e cultura, para manter viva a poesia que irrompe nos encontros fluviais da comunidade. A história e as lutas do bairro são protagonistas desse espetáculo que escancara as feridas coloniais que seguem abertas, em uma narrativa que promove a fricção entre a cidade ‘real’ e a cidade imaginada:

A camada visível (e não imaginária) do bairro é mesmo a precariedade da estrutura das casas, a poeira que faz coçar os olhos e que com chuva vira lama e empoça. Esse é o olhar do turista, daquele que ocasionalmente vai até o bairro em busca de entretenimento provocado por uma peça de teatro. O olhar do estrangeiro, aquele que é de outro lugar ou que não se considera pertencente a lugar nenhum, percebe então a cidade imaginária: um bairro que aborda a vida, na medida do possível, com leveza, multiplicidade, esperança e poesia (Martin, 2016).

Após o desfecho realizado na estação de São Miguel Paulista, devolvemos os fones de ouvido à produção e nos despedimos do grupo. Depois, retornamos ao trem, onde cada um

tomou o seu próprio destino. Realizei todo o trajeto novamente, mas no sentido contrário, de São Miguel de Ururay à Estação Brás. O mesmo percurso no retorno já parecia ser outro. Não sei se era ele ou eu, mas algo havia sido modificado. Ainda que não tivesse assistido ao espetáculo na íntegra, mantive os pensamentos e sentidos borbulhantes durante a minha viagem de retorno. Além de mim, muitas outras pessoas embarcaram naquele trem, algumas eram parte do público do espetáculo enquanto outras eram moradoras do bairro.

A comunidade, mesmo alagada, tomou o trem rumo ao centro comercial para manter o grande organismo capitalista em movimento.

E se o Brasil sumir? O que resta?

A verdade é que já nos resta muito pouco desse Brasil.

3.2.2 Estão lançados os feitiços contracoloniais

22 de abril de 2023

A experiência vivida no mês anterior seguiu reverberando em mim que ansiava pela próxima oportunidade de assistir ao *Reset Brasil*, dessa vez, na íntegra. Busquei a primeira data viável para retornar à São Paulo, garanti o meu ingresso, e foi assim que, pouco mais de um mês depois, embarquei novamente em um ônibus rumo à cidade. Cheguei em São Paulo dia 22 de abril, um sábado ensolarado.

Nessa viagem eu estive acompanhada e optei por reservar um lugar para descansar antes e depois do espetáculo. Chegando na cidade fui até a hospedagem onde pude me alimentar e me preparar para iniciar novamente o percurso rumo à São Miguel de Ururay. Assim como da outra vez, cheguei cedo na estação e me pus a esperar junto da equipe de produção e dos outros espectadores.

Pouco antes das 15:00 recebemos os fones de ouvido e fomos instruídos a utilizá-los durante todo o trajeto de trem. Como o tempo estava aberto, a equipe também nos informou quanto ao percurso total que seria realizado ao longo do espetáculo, sendo composto de um trajeto de 20 km de trem e 2 km de caminhada. Todo esse trajeto estava previsto para acontecer dentro de quatro horas completas, tempo que compreende a duração média do espetáculo.

Notei naquele momento, durante as informações apresentadas pela produção, que um casal com um pouco mais de idade carregava em mãos um banco dobrável, o que me pareceu muito gracioso, pois o espetáculo exigiria uma certa disponibilidade e resistência física pelo percurso e pela sua duração extensa. Diante disso, o casal se preparou e adotou estratégias próprias para conseguir aproveitar toda a experiência dentro das suas possibilidades.

Pontualmente às 15:00 o espetáculo foi iniciado e juntos embarcamos na linha 12 Safira para realizar o trajeto em direção à Ururay. Permaneci em pé durante todo o percurso, observando as ações, as paisagens e deixando os áudios ativarem os sentidos do meu corpo. Corpo e espaço em movimento constante. Fluxo de quem chega, senta-se, cede o assento, troca de lugar, observa, interage, atravessa, fica, vai. Logo no início me dei conta de que o espetáculo já não era o mesmo do outro dia. Éramos uma nova comunidade provisória, formávamos o cerco do dia 22 de abril de 2023.

Ao chegarmos na estação de São Miguel Paulista, nos agrupamos para realizarmos um ritual de preparação do corpo. A atriz que conduziu a ação disse: “vamos para uma festa, mas também vamos para uma guerra”. Com esse chamado, acordamos nossos corpos, fortalecemos coletivamente e seguimos em bando, rumo às entranhas de Ururay. Na saída da estação, o elenco infantojuvenil do espetáculo nos recebeu como um coro, em uma cena repleta de música e percussão que comunicava a força da juventude no encontro entre gerações. Nessa recepção, evocamos juntos a memória de outros tempos, colocando o passado à frente como um guia e carregando conosco o futuro, com a humildade da inexperiência que o novo carrega, sempre em estado de escuta e aprendizagem com aquele que veio antes, o ancião dos tempos. Assim, passado, presente e futuro caminharam juntos num trajeto conduzido pelas crianças da comunidade, a geração que é futuro, mas também é corpo presente.

Figura 23 – Cena de *Reset Brasil* (2023)



Fonte: Bob Sousa

Para mim, foi surpreendente presenciar esse grupo de crianças e jovens com tamanha força e energia sustentando uma qualidade de ação por quatro horas, em um espetáculo que não se aquieta e tem um ritmo pulsante, pois há pressa, há urgência em reescrever as histórias perdidas no tempo. Penso que essas crianças só puderam estar presentes durante toda a temporada do *Reset Brasil* porque houve o apoio da comunidade, de familiares que acompanharam e deram suporte às ações do Coletivo Estopô Balaio.

Além disso, a presença das crianças no espetáculo comunica a qualidade pedagógica do trabalho que o coletivo vem realizando no bairro, pois a criação e realização do trabalho em si é também um processo de aprendizagem, que estimula tanto as habilidades artísticas, quanto a consciência crítica diante da realidade que os envolve. O espetáculo nos transforma, isso é inegável, mas a transformação começa no próprio bairro.

Voltando ao trajeto do *Reset Brasil*, após sermos recepcionados pelas crianças, fomos conduzidos por uma caminhada que nos levaria ao interior do bairro. Contudo, adentrar aquele espaço não é tão simples. Não basta chegar e ir entrando, assim, de qualquer jeito. Mesmo porque São Miguel de Ururay não é apenas um cenário fictício do espetáculo, mas um lugar de memória, um lugar com alma. Portanto, ao começar a descer as ruas da região, fomos apresentados a benzedeira Socorro, conhecida pelos moradores por sua sabedoria ancestral.

Ao nos receber, Socorro contou um pouco sobre a sua história e vocação. Em seguida, recebemos um caldo preparado e benzido por ela, que nos serviu como alimento para o corpo e para a alma, num ato de generosidade entre o receber e partilhar (Figura 24).

Figura 24 – Caldo benzido por Socorro sendo servido ao público em *Reset Brasil* (2023)



Fonte: Bob Sousa

Socorro contou que a sua avó fazia o caldo para que eles não dormissem com fome e da mesma maneira, todos aqueles que vão para a travessia do *Reset Brasil* são alimentados com esse caldo, para que nesse percurso que busca aguçar os sonhos, ninguém sonhe com a fome.

Este ritual que marca a entrada do público na região de São Miguel Paulista, além de atuar como proteção para aquele território sagrado, comunica para nós, estrangeiros, que estamos entrando em lugares que guardam a memória, a história e a intimidade de muitas famílias. Desse modo, a atitude da comunidade provisória do espetáculo deve prezar pelo respeito aos que ali habitam no hoje e aos que habitaram em outros tempos e permanecem presentes na espiritualidade que emana do lugar e da sua comunidade. Pedimos licença aos que vieram antes, os que guardam e protegem aquelas terras, e assim entramos no bairro.

Dali em diante seguimos em uma travessia formada por uma série de quadros, cada um com uma história, um rito, um ato, uma retomada. Durante a caminhada, tudo era dramaturgia: a sonoridade do bairro, as palavras e frases soltas que atravessavam a ação, as imagens das casas, do chão, as poças d'água e marcas na parede que nos recordam das enchentes. A fiação exposta, as crianças brincando, os cachorros que corriam por entre as cenas, os odores que exalavam das ruas e casas por onde passamos, a vibração produzida pelo movimento e pelo som (Figura 25). O espaço, todo ele, era uma dramaturgia viva e pulsante.

O espetáculo *Reset Brasil* acontece emaranhado às narrativas e memórias do lugar. Estando lá de corpo presente, vivendo São Miguel de Ururay, foi possível compreender de forma empírica como o lugar irrompe na cena teatral que é produzida emaranhada nas tramas da rua. No espetáculo itinerante, o cenário era modificado a todo momento. A cada vez que nos deslocávamos, uma outra parte do bairro ficava em evidência, compondo a cena com seus fixos e fluxos (Santos, 1988). O coletivo diluía-se por estes espaços, interagindo com eles e atuando como mediadores e mensageiros do lugar.

Enquanto a cena acontecia, a vida no bairro continuava a fluir normalmente. Algumas pessoas moradoras da região se aproximaram e seguiram a travessia conosco, outras assistiram as ações por algum tempo e voltaram à sua rotina, outras ainda apenas seguiram com seus afazeres. E nenhuma dessas atitudes estabeleceu conflito com a cena, ao contrário, o grupo junto da sua comunidade temporária compunha de modo colaborativo com as ações cotidianas.

A comunidade, dentro ou fora de cena, foi preservada e respeitada e era possível notar no olhar e nas interações entre os moradores e o grupo de teatro que havia uma parceria, um senso de comunidade entre eles. Desse modo, foi possível notar ao longo do espetáculo que a coletividade, naquele contexto, antecede o trabalho teatral, já que a organização da comunidade é inerente ao trabalho coletivo. As casas são muito próximas umas das outras e o quintal de

todos os moradores é a rua, ponto de encontro, lugar onde as crianças brincam, os vizinhos conversam e a vida acontece. O que pude ler nesse retrato é que em São Miguel de Ururay, a comunidade prevalece.

Esta escala se complementa com a interação com os moradores do Jardim Romano enquanto atores, criadores, participantes e também como espectadores do espetáculo. Muitos deles estão ali nada mais que vivendo seu cotidiano, já acostumados com as ações do teatro, do qual sabem exatamente os momentos em que o espetáculo lhes vai acenar e encenar na porta de casa. E eles, por sua vez, não deixam de reverenciar o acontecimento teatral, em uma espécie de comunhão (Pereira, 2021).

Figura 25 – Cena de *Reset Brasil* (2023)



Fonte: David Rodrigues

Além dessas presença que atravessam e se articulam às imagens produzidas pelo espetáculo, há o que talvez seja um dos aspectos mais sensíveis do *Reset Brasil*, que é a presença das histórias dos moradores da comunidade contadas por eles mesmos. Em diversos momentos da travessia, o público se posiciona para ouvir a história de algum morador da região, na maioria

das vezes em frente à sua casa ou ao seu lugar de ofício. Foram diversas histórias que pudemos testemunhar, mas vou compartilhar duas delas que me marcaram de modo especial.

1. Mães de Maio: A história da mulher que teve seu filho assassinado, vítima da violência do estado em uma ação ocorrida em maio de 2006, quando policiais assassinaram mais de 400 jovens inocentes, jovens negros, indígenas e periféricos. No Brasil, muitos jovens são vítimas de violência policial, sobretudo quando são negros e moradores de regiões mais pobres. Diante desse cenário, essa mãe, junto de outras mães e familiares que tiveram perdas similares, fundou o projeto *Mães de Maio da Leste*, uma organização que luta pela justiça e memória de tantas vítimas da violência policial.

É como se cada esquina, cada encruzilhada, cada encontro, cada participação especial, cada cena, trouxesse consigo um aprendizado necessário para os movimentos de retomada. Dos momentos de “*reflorestar o invisível*” aos gritos de denúncia das Mães de Maio da Leste, a obra é dinâmica em suas atmosferas e cores (De Azevedo, 2023).

Figura 26 – Cena de *Reset Brasil* (2023)



Fonte: Bob Silva

A Figura 26, fotografia de Bob Silva, registra o momento em que o público se posiciona diante de uma casa onde está exposto o banner do projeto para ouvir a história narrada pela voz da mãe, uma voz de luta e persistência. Na imagem é possível ver, acima do banner, uma das mães fundadoras do projeto ao lado do ator Dustin Farias e, abaixo do banner, o ator Jefferson Silvério abraçado a uma senhora que está aparentemente emocionada. Não sei qual o vínculo ou parentesco entre o ator Jefferson e a senhora que se abraçam na foto, mas essa imagem é muito simbólica, porque representa a dor e a esperança juntas, num ato que como está expresso no banner, faz do luto a luta.

2. O açaí da Olga: A segunda história que narro aqui é a da mulher migrante, que saiu do Norte brasileiro rumo à São Paulo e atualmente mora na Zona Leste. Fomos direcionados a uma venda de açaí onde ela estava e pode contar a sua história. Uma das coisas que ela contou foi de ter ouvido de seus parentes que um de seus ancestrais foi *pego no mato*, uma expressão que se refere aos sequestros de pessoas indígenas.

Atualmente, ela é dona da venda de açaí que se tornou um ponto de encontro durante o espetáculo. Assim, o bairro é para ela o lugar de ofício e moradia, além de ter sido o lugar onde ela pôde partilhar memórias e dividir saudades. Enquanto ouvimos a sua história, fomos presenteados com uma cumbuca de açaí com granola (Figura 27) e seguimos saboreando o alimento enquanto também saboreamos a narrativa oral, numa experiência imersiva em que as histórias ganham cheiros, cores, texturas e sabores.

Figura 27 – Açaí servido ao público em *Reset Brasil* (2023)



Fonte: Acervo pessoal da autora

Além das histórias que registrei aqui, também ouvimos diversas outras que permanecem vivas na memória da comunidade: aquela que atravessou gerações, do filho que é MC e atua no espetáculo ao lado de sua mãe, onde juntos celebram e partilham a memória da avó, mulher indígena e símbolo de resistência; a história do senhor que viajou pelo país e conheceu inúmeras comunidades e aldeias indígenas; a história de uma das atrizes do espetáculo que aprendeu a dançar com o seu pai que estava todo orgulhoso na plateia e entrou em cena para mostrar as suas habilidades e dançar mais uma vez ao lado da filha.

A presença dessas pessoas com suas respectivas histórias no espetáculo materializa o modo como os indivíduos constituem a comunidade e são também constituídos por ela, pois as histórias individuais apresentadas no enredo demonstram como cada um compõe um pouquinho do que é a comunidade em sua totalidade (Figura 28). Além disso, “O contador contribui para que a comunidade se conheça melhor, já que os valores e tradições relativos à sua comunidade encontram-se presentes em seus discursos” (Durães, 2018, p. 69).

Figura 28 – Morador do bairro narra uma história em *Reset Brasil* (2023)



Fonte: David Rodrigues

Quando paramos para conhecer a história do projeto *Mães de Maio* ou ainda a história do Açaí da Olga estamos acessando pouco a pouco a história da comunidade e a memória do

lugar, já que a comunidade é composta da alteridade. Nas palavras de Nêgo Bispo, “Enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos” (2023, p. 16). Nesse exercício, são intercaladas memórias individuais, coletivas e históricas, de modo que estas camadas não são dissociadas umas das outras. Essa relação nos provoca a repensar os formatos possíveis para a vida em grupo na busca por uma comunidade amorosa.

Seguimos em travessia, criando fissuras no tempo e espaço para habitar as memórias e reescrever as histórias perdidas no tempo que, na verdade, são histórias que foram silenciadas. Histórias como a de Socorro, do projeto *Mães de Maio*, da dona do açaí, e de tantos outros que na potência do acontecimento teatral, puderam ser ouvidos e lançar coletivamente feitiços contracoloniais (Bispo, 2015), num ato de reelaboração da experiência. “Suas diversas memórias individuais narradas, muitas vezes promovem e reforçam a construção e reconstrução da memória coletiva e leva-nos a reinterpretar essa realidade” (Durães, 2018, p. 68).

Todas essas histórias são tecidas no tempo e espaço do acontecimento teatral. A ação nos convoca a escutar e para isso, a oralidade atua como recurso predominante que não apenas comunica as histórias durante as cenas, mas as mantém vivas, resistindo aos processos de apagamento. “Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2023, p. 36).

O espetáculo também traz à tona as práticas ritualísticas, sobretudo com influência das festas e manifestações populares. O teatro de rua na ação do Estopô Balaio é poroso e se deixa permear pelas presenças e dinâmicas que se apresentam, da comunidade e do público. Ainda que o mesmo seja composto de múltiplas linguagens, como teatro, música, dança, poesia, grafite, e outras, tudo está conectado de forma orgânica, fluindo no encantamento que permeia a ação e que configura uma atmosfera que nos conecta ainda mais profundamente com as narrativas do lugar.

Seguimos em mutirão, num ato de guerra, mas também de festa. Celebrando a vida, o encontro e a possibilidade de seguir sonhando. Em determinado momento nos concentramos em torno de uma roda de samba enquanto compartilhamos uma cerveja gelada entre a comunidade temporária do *Reset Brasil*, uma comunidade que a cada ponto de encontro ficava maior, já que muitas pessoas se agrupavam e seguiam o trajeto com o bando. Naquela encruzilhada, confraternizamos e comemoramos, fortalecendo nosso espírito e nossos vínculos, mesmo porque, como foi dito no espetáculo, é preciso estar feliz para seguir lutando.

Quando a noite começou a cair, o trajeto foi se aproximando do fim. Fomos direcionados à Praça do Forró, próximos a Capela do Índio. No ato final, o cerco estava

montado, pronto para fazer o Brasil sumir. Em uma enorme árvore ao centro da praça foi projetado o hackeamento do ‘Brasil’ (Figura 29), ao passo em que também começaram a ser traçados outros desenhos possíveis, em um exercício de autoficção coletiva, onde juntos imaginamos um outro lugar, uma outra história, uma outra coisa que, na verdade, são muitas. Este final é, com efeito, um outro começo de uma luta que segue em movimento e que tem como combustível as memórias e os sonhos, no exercício contínuo de lembrar e imaginar.

O coletivo Estopô Balaio nos convoca à ação. É possível resetar o Brasil, pois o mesmo não passa de uma ficção, assim como toda a América Latina. Carregamos o nome de Américo, cartógrafo europeu que participou ativamente das navegações e invasões coloniais, e somos Brasil, porque os portugueses viram em nossas árvores valor monetário. Não à toa, a árvore que inspira este nome quase foi extinta devido ao alto nível de extração portuguesa. É preciso resetar o Brasil, resetar a América Latina e resetar todas as outras ficções que já se esgotaram, para que assim haja espaço para novas ficções.

Estão lançados os feitiços contracoloniais. A fuga chega ao fim.

Figura 29 – Projeção na árvore da Praça do Forró em *Reset Brasil* (2023)



Fonte: David Rodrigues

O espetáculo parte das provocações de João Nyn, indígena Potyguara que assina a dramaturgia de *Reset Brasil*. A narrativa indígena e as inquietações dos artistas migrantes se aproximam para reivindicar o direito à terra e o direito à vida já que, como desenvolve bell hooks, “Para curar nosso corpo espiritual coletivo, é necessário reivindicar o terreno sobre o

qual vivemos” (2022, p. 88). Ana Carolina Marinho (2023) conta que a caracterização do elenco tem uma função essencial na comunicação visual. O figurino desenvolvido por Mara Carvalho contém grafismos autorais do grupo que foram desenvolvidos no processo de criação do espetáculo. Além disso, a paramentação indígena, que são os adereços de pena utilizados em determinadas cenas, evocam o Cerco de Piratininga, levando-o ao centro da ação. Sendo assim, percebe-se que no espetáculo o discurso se constrói pela oralidade, pelo corpo e pelos elementos estéticos e simbólicos que compõem o espetáculo.

Outro aspecto que se destaca na dinâmica do *Reset Brasil* é a sonoplastia composta de músicas tocadas e cantadas ao vivo pelos artistas que, em diversos momentos, convidam o público para cantar junto. Além disso, todos os atores são microfônados e, para acompanhar o trajeto itinerante, as caixas de som são transportadas em suportes com rodas e empurradas manualmente durante todo o percurso pela equipe do espetáculo.

Reset Brasil é um trabalho que tensiona, provoca pressão e desestabiliza estruturas colossais. Ele é uma erupção vulcânica, capaz de fazer o Brasil virar lava. Da sua ação irrompem as narrativas que foram comprimidas no interior do vulcão, narrativas potentes, férteis, ricas e capazes de modificar todo o solo, fazendo-o germinar com profusão.

Ao final do espetáculo, quase não pude acreditar que haviam se passado mais de 4 horas ao mesmo tempo em que também não pude acreditar que só haviam se passado 4 horas. O tempo, assim como foi dito por Araújo (2017), não se faz sentir de forma absoluta, pois somos conduzidos a uma temporalidade espiralar, habitamos as memórias, editamos o passado, ensaiamos o futuro, ziguezagueando por entre as lacunas temporais. Vivemos muito mais que quatro horas, pois percorremos centenas de anos e acontecimentos. Lançamos feitiços contracoloniais no passado e no futuro, potencializando o encontro que se deu na encruzilhada temporal, em abril de 2023, em Ururay.

O espetáculo *Reset Brasil* foi contemplado por Leis de Incentivo à cultura e realizou no ano de 2023 uma temporada com 29 apresentações que inundaram o bairro com o acontecimento teatral. O Estopô Balaio desenhou trajetos que desobedecem à cultura dominante, pois ao invés de se deslocarem rotineiramente para as regiões centrais e outros bairros mais nobres para fazer teatro nos grandes prédios de São Paulo, eles construíram caminhos para que a cidade se desloque até a Zona Leste para consumir a arte que é produzida na periferia, por artistas e moradores da comunidade. Assim, o que o grupo de teatro vem realizando é um ato de subversão, uma vez que ao mobilizar o deslocamento do público em direção ao bairro, o Estopô Balaio promove um encontro potente e cria rasuras no tempo e espaço num ato de retomada para que a vida siga pulsando em Ururay, em festa e luta.

El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real, siempre ubicados en una encrucijada geográfico–histórico–cultural; el convivio, reunión de cuerpos presentes, en presencia física, porque acontece necesariamente en una intersección del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra están intrínsecamente asimilados: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. En el teatro nos reunimos con el otro de cuerpo presente (Dubatti, 2020, p. 33)⁵¹.

Para Milton Santos, a relação estabelecida com os lugares se dá de maneira diferente para determinados grupos, considerando sobretudo aspectos socioeconômicos. Segundo o geógrafo, os grupos com maior poder aquisitivo captam as imagens de forma rápida e passageira, acessando os lugares com certo imediatismo e facilidade que os impede de estabelecer relações mais duradouras e até mesmo imaginárias com o lugar. Em outro sentido, ele argumenta, são aqueles que percorrem trajetos mais repetitivos que mantêm vivo o exercício de imaginar a cidade, vislumbrando o futuro e a possibilidade de mudança. “Desse modo, acusados por uma literatura sociológica repetitiva, de orientação ao presente e de incapacidade de prospectiva, são os pobres que, na cidade, mais fixamente olham para o futuro” (Santos, 2010, p. 595).

Não se trata de romantizar a desigualdade social existente nas diversas sociedades latino-americanas, mas sim de identificar que perante as situações de dificuldade é a invenção que muitas vezes se apresenta como um respiro. E graças à possibilidade de imaginar e inventar, a comunidade de São Miguel Paulista e do Jardim Romano pôde contornar as adversidades causadas pelo desamparo do estado e transformar a inundação do rio, em inundação de arte.

Entre sonho, realidade e transe, o Estopô Balaio propõe um novo cerco, um levante, uma demarcação. Ao longo de suas quatro horas, “*RESET BRASIL*” prepara seus guerreiros flecha a flecha: memória, amarração, cura, subversão, proteção, sabedoria, ressignificação. [...] a fuga pode parecer cansativa, mas é importante *prolongar histórias encurtadas*. De ontem, de hoje, de amanhã (De Azevedo, 2023, grifo do autor).

Por fim, reforço que o espetáculo *Reset Brasil* é uma demarcação: o protagonismo indígena expresso na narrativa da peça mantém viva a memória de uma terra que existe muito antes de 1.500: “Antes do Brasil da Coroa, existe o Brasil do Cocar. Antes do Brasil do verde e amarelo, existe o Brasil do jenipapo e do urucum. Não conheceremos o Brasil antes de

⁵¹ O corpo do ator e o corpo do espectador, como parte e contigüidade da materialidade do espaço real, sempre situados em uma encruzilhada geográfico-histórico-cultural; o convívio, encontro de corpos presentes, em presença física, porque acontece necessariamente numa intersecção do espaço-tempo reais. Teatro e terra estão intrinsecamente assimilados: o teatro é terreno, terrestre, terráqueo, territorial. No teatro nos reunimos com o outro de corpo presente (Dubatti, 2020, p. 33, tradução nossa).

conhecer a história indígena” (Xakriabá, 2022)⁵². Desse modo, munidos pelos recursos do teatro em um ato de ocupação e reivindicação e no encontro entre África e Abya Yala, adultos, idosos e crianças demarcam territórios físicos e imaginários. A demarcação não é fim, mas apenas começo de uma nova história que será escrita coletivamente.

E se o Brasil sumir? O que sobra? Sumimos todos?

Traço uma tentativa de resposta parafraseando uma cena do espetáculo:

Somos abundantes. Eu, por exemplo, sou contadora de histórias, amo dançar, faço artesanatos e desenhos, amo cuidar de plantas e cozinhar, gosto de assistir filmes clichês, sou gente de teatro e só depois, bem depois, é que sou brasileira.

A relação com o lugar constitui a nossa formação identitária, mas não são estas ficções hegemônicas as quais chamamos de Brasil e América Latina que definem quem somos, mesmo porque elas tendem a reduzir todas as pessoas a uma única imagem e identidade. A verdade é que essa história que nos foi contada não condiz com as narrativas plurais que habitam estas terras. O Brasil então se mostra apenas como uma história enrijecida, sem magia, sem arte, sem encantamento, sem imaginação. É nesse sentido que compreendo que histórias como as que são contadas no *Reset Brasil* se parecem muito mais com a gente e produzem imagens pelas quais conseguimos nos conectar verdadeiramente com o lugar.

Dessa forma, encerro esta pesquisa com o último ensaio visual. Optei neste desenho por manter a silhueta do território latino-americano apenas para que se perceba o movimento produzido entre os ensaios, do I ao V. É da América Vulcânica que irrompem as tantas histórias que estavam suprimidas por uma narrativa universal. Assim, inspirada pelas imagens produzidas pelo espetáculo *Reset Brasil*, sonho com as histórias que possam florescer nesse solo que também foi modificado.

Essa imagem é meramente simbólica, e atua tanto como um registro quanto uma invenção. O meu desejo final é que possamos, coletivamente, produzir outras imagens a partir das histórias que se parecem mais com a gente. Aí então estaremos ocupando os espaços imaginários e construindo novos lugares, com memórias e experiências reelaboradas, em uma relação que possa, quem sabe, nos oferecer uma sensação plena de pertencimento.

⁵² Fala da professora Célia Xakriabá, do povo Xakriabá, dita no palco do Rio2C em 28 de abril de 2022. Disponível em: <<https://rio2c.meioemensagem.com.br/noticias2022/2022/04/28/narrativas-ancestrais/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

Figura 30 – Histórias que se parecem mais com a gente: Ensaio visual V (2024)



Fonte: Elaboração da autora/Técnica de colagem

PALAVRAS FINAIS

Conforme foi indicado na introdução desta pesquisa, a dissertação teve como objetivos refletir sobre a memória do lugar nos processos de criação em Artes Cênicas; investigar a viabilidade de uma autoficção coletiva na América Latina; e discutir o teatro como caminho possível para estabelecer uma sensação de pertencimento com o lugar. Considerando a estrutura final deste trabalho, acredito que os objetivos foram atingidos, ainda que a sua função mais significativa tenha sido a de manter a pesquisa em movimento. Afinal, como venho dizendo desde o início, o caminho é a etapa mais importante de um trajeto e o objetivo não é outra coisa senão o pretexto para seguir caminhando.

Nesse percurso eu nunca estive sozinha, pois segui rodeada de pensadores que reflorestaram o meu imaginário a todo momento. No campo da teoria, destaco Leda Martins, Nêgo Bispo, Geni Núñez, Luiz Rufino, Milton Santos e bell hooks, pensadores que ofereceram a esta pesquisa os insumos necessários para uma reflexão que se atentou a respeitar a pluralidade de pensamentos, culturas e cosmogonias. Ainda em compromisso com essa pluralidade, a pesquisa dialogou com artistas como Miguel Rubio Zapata, Henrique Fontes, Janaina Leite e João Nyn, bem como com uma série de espetáculos teatrais que compuseram as discussões e pensamentos elaborados ao longo do texto.

Para este estudo, utilizei de elementos de dois caminhos metodológicos que me deram o suporte e as ferramentas necessárias para realizar o deslocamento com prudência, mantendo-me atenta às encruzilhadas e pronta para tomar decisões sempre que necessário. Estes caminhos foram a pesquisa narrativa e a cartografia.

Ambas as metodologias compreendem o pesquisador enquanto sujeito que, munido de experiências e opiniões próprias, não é impessoal em um processo de pesquisa. O que faz deste um estudo localizado em um tempo e espaço, que não tem qualquer intenção de se impor como universal, mas que deseja sobretudo estabelecer diálogos com o campo das Artes Cênicas e os diversos estudos que são atrelados a ele.

Dito isso, traço as minhas reflexões finais:

Sob uma análise que teve como eixo a América Latina, foi possível compreender que a relação com o lugar está imbricada a processos históricos e às memórias coletivas alusivas a um determinado território. Ao tratar sobre pertencimento nesse contexto, deparei-me com um cenário que comporta desde o conflito entre as memórias individuais e coletivas até a crise de identidades que predomina no corpo social latino-americano.

Nessa discussão, senti a necessidade de realizar um breve olhar histórico que muito contribuiu para a percepção de que essa crise de identidades na América Latina é um reflexo da desconexão entre a imagem que nos foi imposta enquanto sociedade latino-americana e as imagens que produzimos nas nossas dinâmicas internas e cotidianas. Essa desconexão provoca uma fricção entre o campo da individualidade e da coletividade, na divergência entre a tentativa de pertencer a um grupo e a busca pela formação de uma identidade própria.

A relação com o lugar cria ramificações com diversos assuntos, mas esta pesquisa se ateve a pensar a mesma em contextos específicos, com maior ênfase na experiência do deslocamento. O aspecto do deslocamento veio à tona, pois ele marca a minha experiência com o lugar. Assim como em todo o estudo, as histórias pessoais atuaram como pretexto para pensar as camadas coletivas. Desse modo, este assunto sucedeu no cenário da migração, um contexto que também atravessa o imaginário da América Latina.

Pude concluir, sobre este tema, que a migração está atrelada à esfera da coletividade, pois se articula a eventos políticos, econômicos, sociais e culturais. Essa dinâmica tão comum na América Latina causa, segundo Milton Santos (1988), um efeito de desterritorialização nos sujeitos. Ainda segundo o autor, dentre alguns aspectos que contribuem para o processo de reterritorialização está a relação com o outro e o vínculo com a comunidade.

Assim, a comunidade ganhou espaço na pesquisa, mostrando-se como um importante modo de organização que resiste aos sintomas de uma sociedade individualista e segue prezando por um modo de vida coletivo, onde as pessoas possam atuar em prol do crescimento e bem-estar umas das outras: “O amor que criamos em comunidade permanece conosco aonde quer que vamos. Orientados por esse conhecimento, fazemos de qualquer lugar um local em que podemos regressar ao amor” (hooks, 2021, p. 176). A pesquisa seguiu para o entendimento de que a comunidade é um lugar de amorosidade, numa relação convivial que é pedagógica na sua essência e contribui para uma sensação de pertencimento (Freire, 1996).

Ao longo da dissertação, pude dialogar com alguns grupos de teatro latino-americanos que vêm investigando a memória do lugar, num exercício de habitação e reelaboração da memória. A relação com o lugar segue pulsando nas pesquisas teatrais locais, o que comunica, dentre outras coisas, uma urgência em reescrever as histórias e memórias dos lugares. O que pude conceber com este cenário é que o lugar, como um elemento que afeta e é afetado, intervém na formação subjetiva do sujeito, constituindo também a sua identidade. “territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos

de subjetivación⁵³” (Dubatti, 2020, p. 29). Sendo assim, pensar onde *estou* é, para além disso, pensar onde *sou*.

A partir destas premissas, o teatro se apresentou como uma heterotopia capaz de enfrentar os outros espaços, físicos e imaginários, uma vez que o mesmo também se mostrou como um saber praticado que desobedece à temporalidade ocidental e oferece caminhos para que se possa habitar a memória como algo vivo e dinâmico.

Foi possível reconhecer que a memória é, por si só, repleta de ficção, uma vez que “Para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (Halbwachs, 1990, p. 28). Sendo assim, ao interagir com as memórias do lugar, o teatro se conecta ao processo de imaginação e, conseqüentemente, construção do lugar, mesmo porque um espaço não é feito somente de elementos estáticos e espaciais, mas também de elementos dinâmicos e imaginários, como a comunidade e seus fluxos.

Em um dos mais antigos registros da sabedoria Tolteca, a instalação de uma nova cidade se iniciava não com a finalização das habitações, das ruas, dos templos, mas, sim, e tão somente, quando os cantos e as músicas se faziam ouvir e os tambores rufavam. Cantar, dançar. Fundava-se, assim, o lugar e a civilização. (Martins, 2023, p. 36)

Este estudo teve dois eixos em foco: o teatro e a relação com o lugar. Para estabelecer um elo entre eles, propus o exercício da autoficção. Do ponto de vista do teatro, entendo que a autoficção se mostra como exercício e viabiliza caminhos para a reelaboração da memória. Como a memória em debate foi aquela vinculada a lugar, argumentei por uma autoficção coletiva como exercício de lembrar e imaginar coletivamente, numa experiência convivial em comunidade. Ainda assim, para fortalecer este pensamento, senti a necessidade de interpretar como essa dinâmica se daria na prática. Mesmo porque entendo que a autoficção coletiva não é uma proposição inédita, mas um desenho possível para discutir os processos criativos no teatro contemporâneo da América Latina.

Desse modo, passei a observar alguns espetáculos teatrais cujos processos criativos estiveram relacionados à memória do lugar. Foi perante este movimento que me aproximei do trabalho realizado pelo Coletivo Estopô Balaio, um grupo de teatro localizado na Zona Leste de São Paulo, formado em sua maioria por pessoas migrantes e pessoas que se autodeclaram indígenas.

⁵³ “A territorialidade é um espaço subjetivado, geografia em que se configura uma determinada subjetivação, espaço construído a partir de processos de territorialização, ou seja, processos de subjetivação” (Dubatti, 2020, p. 29, tradução nossa).

Uma série de fatores me levaram no sentido do Estopô Balaio, dentre eles: a aproximação temática entre o trabalho do grupo e a presente pesquisa, a facilidade de acesso proporcionada por meio das redes sociais, e o fato de o grupo estar em atividade, vivendo processos de criação, realizando ações interventivas, estreando novos trabalhos e mobilizando atividades culturais e formativas na sua sede, a casa balaio.

Durante o processo de pesquisa, eu assisti, ou melhor, vivenciei o espetáculo *Reset Brasil* do Estopô Balaio e senti a necessidade de registrar tal experiência, pois a mesma estabeleceu muitas articulações com os assuntos que eu vinha discutindo até então. *Reset Brasil* é um espetáculo itinerante de quatro horas de duração que atravessou as minhas noções prévias sobre teatro e apresentou uma vivência múltipla, coletiva e potente de arte e resistência. Repleto de narrativas e imagens sobre este país, o espetáculo realiza um percurso de autoficção coletiva onde pudemos renegar a história única que nos foi imposta sobre o Brasil para acessar e inventar outras histórias, diversas e plurais.

Dentre os fatores que pude observar nessa ação, destaco a relação com o lugar num processo de criação cênica que se articula às tramas da cidade, promovendo uma ação teatral que não se impõe ao lugar, mas que constitui-se do encontro e diálogo com as suas dinâmicas (Carreira, 2012); e o modo como a memória individual e coletiva constituem-se mutuamente, uma vez que a dramaturgia, ao proporcionar espaços de escuta às histórias dos moradores do bairro, retrata que as experiências particulares também compõem a memória do lugar, intervindo na imagem total do bairro que, sem estas camadas de subjetividade e alteridade, sucumbiria a uma narrativa hegemônica.

Por fim, destaco ainda o fato de o grupo ser constituído de pessoas migrantes e pessoas indígenas, que encontraram no fazer teatral a possibilidade de reelaboração do lugar, num ato que celebra as memórias de um corpo-território (Hernández, 2016) que carrega consigo o lugar de origem e o conduz ao encontro do novo lugar, onde novas memórias serão construídas.

No encontro proporcionado pelo acontecimento teatral, *Reset Brasil* convoca todas as pessoas a ocuparem espaços físicos e imaginários, demarcando a sua presença na história e memória do lugar e atuando na imaginação do mesmo, seja ele o bairro, a cidade, o país ou outro. Nesse movimento, há também a potencialização da relação com a rua, que se mostrou como um lugar potente para o encontro e o exercício coletivo de imaginar a cidade. Assim, o teatro de rua se mostra como uma linguagem capaz de atuar na criação de novos territórios pela cidade, bem como de desorganizar a ordem do lugar, promovendo outros desenhos possíveis a ele.

O espetáculo *Reset Brasil* em diálogo com outros espetáculos como *A Invenção do Nordeste* e *Há mais futuro que passado*, configura o que proponho como autoficção coletiva, pois toma como ponto de partida a memória coletiva para que, também coletivamente, possamos reescrever tais memórias, fortalecendo as histórias silenciadas e, assim, criando fissuras na estrutura colonial. Perante estas análises, compreendo que a autoficção coletiva não é apenas um exercício viável, como já é praticada por diversos grupos desta região.

A América Latina é repleta de histórias singulares que retratam a riqueza cultural e epistêmica que compõe este lugar. Porém, de uma perspectiva histórica, foi possível notar que em consequência à colonialidade, essas histórias são suprimidas em benefício de uma narrativa única que busca nos reduzir a uma coisa só: uma sociedade homogênea. O que o teatro vem produzindo em relação a isso são espaços de alteridade e escuta, onde tais histórias possam ser contadas e celebradas na sua diversidade.

Tendo isso em vista, concluo que o teatro é um caminho possível para estabelecer uma sensação de pertencimento com o lugar, já que a nossa desconexão com os lugares se dá no sentido da falta de identificação com a narrativa hegemônica alusiva a eles. Portanto, ao passo que nossos imaginários são reflorestados (Núñez, 2021), passamos a reconhecer que a história do Brasil e da América Latina são também aquelas produzidas no cotidiano, na intimidade de uma comunidade ou grupo. Assim, perante o fortalecimento destas narrativas, o teatro cria espaços de identificação que, conseqüentemente, contribuem para a sensação de pertencimento.

Por fim, me aproximo das palavras finais deste texto com o questionamento que atuou como um impulso inicial: afinal, *qual é o meu lugar?* Ancorada no desejo de encontrar um lugar no mundo para chamar de meu é que, ao longo da pesquisa, também percorri as minhas próprias memórias. Acontece que nessa escavação interior pude me conectar não com um, mas com diversos lugares que de algum modo fizeram com que eu me sentisse em casa, e mais ainda pude reconhecer na estrada um lugar de identificação. Naguib Mahfouz, escritor egípcio disse que “Lar não é onde você nasce; Lar é onde cessam todas as suas tentativas de fuga”.

Como disse em certo momento desta pesquisa, colocar-se na estrada é também se colocar em estado de fuga, na busca por algo que possa nos reinventar e na busca por um lugar onde verdadeiramente (ou ficcionalmente) podemos *ser*. Contudo, “[...] no hay que confundir territorialidad con establecerse en un lugar o sedentarismo. La itinerancia, el camino, también son territorio⁵⁴” (Dubatti, 2020, p. 33). Assim, fortaleço as minhas raízes aéreas e sigo acolhendo

⁵⁴ “[...] não se deve confundir territorialidade com estabelecer-se em um lugar ou com sedentarismo. A itinerância, o caminho, também são territórios” (Dubatti, 2020, p. 33, tradução nossa).

a estrada como uma aliada. Pode ser que em algum momento do caminho eu me depare com um lugar que cesse as minhas tentativas de fuga. Até lá, sigo inventando lugares, fazendo de conta, imaginando cidades, bairros, ruas e universos múltiplos neste lugar imaginário que segue me mantendo em movimento. Um lugar que, “[...] no se puede desterritorializar. Si se lo desterritorializa, deja de ser acontecimiento teatral⁵⁵” (Dubatti, 2020, p. 34).

Desse modo, chego ao fim com o entendimento de que o teatro é capaz de reelaborar a experiência e modificar as relações com lugar e, especialmente, com a clareza de que o teatro é um lugar que me oferece a sensação de pertencimento.

“Onde comecei está também o meu fim. Aqui é o meu lugar.” (hooks, 2022, p. 278).

⁵⁵ “[...] não pode ser desterritorializado. Se for desterritorializado, deixa de ser acontecimiento teatral” (Dubatti, 2020, p. 34, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Jonas Silva. A crise das identidades na América Latina. **Revista Ambivalências**, v. 1, n. 2, p. 178-202, 2013. <https://doi.org/10.21665/2318-3888.v1n2p178-202>
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. De encontros às margens do Tietê, que nos fazem verter águas de lágrimas pelos olhos e pelos poros. In: **Teatro de Rua e Cidade**, Brasil, 2017.
- _____. In: **REVISTA BALAIÓ: 10 anos de arte migrante em São Paulo**. Site do Coletivo Estopô Balaio. 2021. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos>>. Acesso em: 02 abr. 2023.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. tradução: Paulo Soethe. - Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2011.
- ÁVILA, Lazslo Antonio. As tensões entre a individualidade e a grupalidade. **Revista da SPAGESP - Sociedade de Psicoterapias Analíticas Grupais do Estado de São Paulo**. Jul.-Dez. 2010, Vol. 11, No. 2, pp. 4-9.
- BAGNO, Marcos. Fábulas fabulosas. **Práticas de leitura e escrita**, p. 50-53, 2006.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Editora brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**; tradução Paulo Neves. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BISIAUX, Lílâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out./dez. 2018. <https://doi.org/10.1590/2237-266078793>
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS modos e significados**. Brasília, 2015.
- _____. A terra dá, a terra quer. **São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA**, 2023.
- BLANCO, Sergio. Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformacion de lo real. **Ars & Humanitas**, v. 9, n. 1, p. 14-19, 2015. <https://doi.org/10.4312/ars.9.1.14-19>
- _____. A Autoficção: uma engenharia do eu. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 48, p. 1-18, 2023. <https://doi.org/10.5965/1414573103482023e0701>
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. **Usos e abusos da história oral**, v. 8, p. 183-191, 1986.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CARREIRA, André. Teatro popular no Brasil. A rua como âmbito da cultura popular. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 005 - 011, 2017. <https://doi.org/10.5965/1414573101042002005>

_____. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da cidade. **Rio de Janeiro: O percevejo**, 2009.

_____. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 011-021, 2009.

_____. Teatro de Grupo: conceitos e busca de identidade. **Memória Abrace VII**, p. 22, 2003.

_____. Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro?. **DAPesquisa**, v. 3, n. 5, p. 1168-1174, 2008. <https://doi.org/10.5965/18083129030520081168>

_____. Teatro performativo e a cidade como território. **Artefilosofia**, v. 7, n. 12, p. 5-15, 2012.

CEPAL, N. U. **Estudo Econômico da América Latina e do Caribe 2023. O financiamento de uma transição sustentável: investimento para crescer e enfrentar a mudança climática. Resumo executivo**. CEPAL, 2023.

COLONNA, Vincent. **Tipologia da Autoficção**. in: Ensaios sobre a autoficção, org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSTA, Daniel Santos. **Encruzilhadas do corpo (em) processo: f (r) icção arte-vida na criação de uma dança-teatro brasileira. 261 p**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 2014.

_____. **Corpo Mnemônico: encruzilhando corporalidades populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial**. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 9, n. 15, p. 17-28, 2007.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista digital do LAV. Santa Maria, UFSM**. Vol. 7, n. 2 (maio./ago. 2014), p. 65-76, 2014. <https://doi.org/10.5902/1983734815111>

COSTA, Rogério da. Por um novo conceito de comunidade: redes sociais, comunidades pessoais, inteligência coletiva. **Interface-comunicação, saúde, educação**, v. 9, p. 235-248, 2005. <https://doi.org/10.1590/S1414-32832005000200003>

CRUZ, Hugo Alves. Teatro e Comunidade: interseções em contínua construção. **Olhares**, v. 4, n. 1, p. 24-30, 2016. <https://doi.org/10.59418/olhares.v4i1.68>

DE AZEVEDO, Amilton. Flechas e feitiços contracoloniais. Crítica de “RESET BRASIL”, do Coletivo Estopô Balaio. **Projeto Arquiélogo, in: Ruína Acesa**. 2023. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/reset-brasil/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

DE QUEIROZ, Thiago Augusto Nogueira. Espaço geográfico, território usado e lugar: ensaio sobre o pensamento de Milton Santos. **Para Onde!?**, v. 8, n. 2, p. 154-161, 2014. <https://doi.org/10.22456/1982-0003.61589>

DE SOUZA SANTOS, Márcio; DA SILVA FOURAUX, Carolina Gonçalves; DE OLIVEIRA, Valéria Marques. Narrativa como método de pesquisa. **Revista Valore**, v. 5, p. 37-51, 2020. <https://doi.org/10.22408/reva50202040037-51>

DESGRANGES, Flávio. Mediação teatral: anotações sobre o projeto formação de público. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 10, p. 075-083, 2008. <https://doi.org/10.5965/1414573101102008075>

DIÉGUEZ, Ileana. Cenários Liminares: teatralidade, performances e política. **Trad. Luis Alberto Alonso, Angela Reis. Uberlândia. Ed: Edufu, 2ª edição**, 2011.

_____. Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. **Archivo virtual de Artes Escénicas**, 2009.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia**. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança. – n. 23, out. 2009 - Salvador: UFBA/ PPGAC, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. **O Último eu**. in: Ensaios sobre a autoficção, org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUBATTI, Jorge. Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. **Cena**, n. 19, 2016. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>

_____. Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. **El hilo de la fábula**, v. 20, n. 18, p. 29-43, 2020. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i20.9635>

DURÃES, Nelcira Aparecida. **Histórias ao pé do Morro: um estudo da oralidade e performance dos narradores do Morro Alto, comunidade rural, Bocaiúva-MG**. 2018.

EVARISTO, Conceição. O mundo é vasto. A textualização do mundo, também. **Escrevendo o Futuro**. 2019. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/o-mundo-e-vasto-a-textualizacao-do-mundo-tambem/>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

FLORENTINO, Adilson. Teatro e epistemologia – perspectivas de interação em revista. v. 1 n. 1: **REVISTA CIDADE NUVENS**. Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri / Crato-CE, 2020.

FONTES, Henrique. A INVENÇÃO DO NORDESTE, DESCAMINHOS SÍSMICOS DE UMA PEÇA DOCUMENTAL DO GRUPO CARMIN. **Sertões, Identidades e Representações**: Observatório Itaú Cultural, 2019.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. Editora 34 Ltda. São Paulo, 2006.

GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM, 2022.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? in: **Ensaio sobre a autoficção**, org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HAAS, Marta. Teatro de rua. **Crítica em movimento: a dificuldade da crítica em contracenar com o teatro de rua**, 2021.

HADDAD, Amir. Em defesa da arte pública. **Outras Palavras**, São Paulo, 2 fev. 2016. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/poeticas/em-defesa-daarte-publica/>>. Acesso em: 10 fev. 2024

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.

HERNÁNDEZ, Delmy Tania Cruz; TANIA, Delmy. Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. In: **Solar**. 2016. p. 45-46.

HOMEM, Maria. Na estrada. **Revista Gama**. 2023. Disponível em: <<https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/maria-homem/na-estrada/>>. Acesso em: 05 dez. 2023.

HOOKS, Bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. Tradução de Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.

_____. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Stephanie Borges. Paulo: Elefante, 2021.

HÜLSEMANN, Laura. América Latina vive momento de migração intensa: entenda o papel do Brasil. **Jornal Humanista**, UFRGS. 2019. Disponível

em: <<https://www.ufrgs.br/humanista/2019/10/07/america-latina-vive-momento-de-migracao-intensa-entenda-o-papel-do-brasil/>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia RM; CAMMAROTA, Martín. A arte de esquecer. **estudos avançados**, v. 20, p. 289-296, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000300024>

JUNNIOR, Jhoao. In: REVISTA BALAI: **10 anos de arte migrante em São Paulo**. Site do Coletivo Estopô Balaio. 2021. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

KELLY, Quitéria. In: REVISTA BALAI: **10 anos de arte migrante em São Paulo**. Site do Coletivo Estopô Balaio. 2021. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KNIGHT, Franklin W.; TALIB, Y. A.; CURTIN, Philip D. A diáspora africana. **África do Século XIX à Década de 1880**. Brasília: UNESCO, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2019.

LAMBERTI, Lua de Abreu. **Pe-drag-ogia**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2021.

LARROSA, Jorge. Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes. **Estudios filosóficos**, v. 55, n. 160, p. 467-480, 2006.

_____. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 29, n. 1, 2004.

LECARME, Jacques. **Autoficção: um mau gênero?**. in: Ensaio sobre a autoficção, org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. Três tentativas de dizer o indizível - a experiência de criação de Conversas com meu pai. **Sala Preta**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 153-163, 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p153-163>

LEJEUNE, Philippe. **Autoficções e cia. Peça em cinco atos**. in: Ensaio sobre a autoficção, org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. VILAIN, Philippe. **Entrevista a Annie Pirabot. Dois eus em confronto.** In: Ensaio sobre a autoficção, org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Ricardo Augusto de. **Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo: zonas crepusculares.** Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

LIRA, Talita de Melo; CHAVES, Maria do Perpétuo Socorro Rodrigues. Comunidades ribeirinhas na Amazônia: organização sociocultural e política. **Interações (Campo Grande)**, v. 17, p. 66-76, 2016. <https://doi.org/10.20435/1518-70122016107>

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio: José Olympio, 1977.

LITTLE, Paul E. Espaço, memória e migração. Por uma teoria de reterritorialização. **TEXTOS DE HISTÓRIA Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB.**, v. 2, n. 4, p. 5-25, 1994.

LLEDÓ, Maria Júlia. TRAJETÓRIAS CERCANAS | Entrevista com Miguel Rubio Zapata. **SESC SÃO PAULO.** 2022. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/trajetorias-cercanas-entrevista-com-miguel-rubio-zapata/>>. Acesso em: 12 mai. 2023.

LOBO, Dalva de Souza. **A poesia: corpo, performance e oralidade.** Texto Digital, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v. 11, n. 1, p. 194-208. 2015. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2015v11n1p194>

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, v. 9, p. 135-145, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>

MARINHO, Ana Carolina. In: **REVISTA BALAIIO: 10 anos de arte migrante em São Paulo.** Site do Coletivo Estopô Balaio. 2021. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista.** 4.ed. Global editora e distribuidora Ltda, São Paulo, 1984.

MARTIN, Carol Marinho. A Cidade dos Rios Invisíveis: a fantasia como enfrentamento. **Companhia 25do7**, 2016. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/a-cidade-dos-rios-invisiveis-a-fantasia-como-enfrentamento>>. Acesso em: 04 jan. 2024.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

_____. Performance e drama: pequenos gestos de reflexão. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 101-109, 2011. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.101-109>

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Duke University, Universidad andina Simón Bolívar. Cadernos de letras da uff – dossiê: literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008. Traduzido por: Ângela Lopes norte. 2008.

_____. COLONIALIDADE: O LADO MAIS ESCURO DA MODERNIDADE. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. e329402, 2017. <https://doi.org/10.17666/329402/2017>

MIRANDA, Juliana. Conheça os principais vulcões ativos do Planeta. **Grupo Escolar**, Brasil, [s.d]. Disponível em: <<https://www.grupoescolar.com/pesquisa/conheca-os-principais-vulcoes-ativos-do-planeta.html>>. Acesso em: 14 set. 2023.

MOYA, José. Migração e formação histórica da América Latina em perspectiva global. **Sociologias**, v. 20, p. 24-68, 2018. <https://doi.org/10.1590/15174522-02004902>

MUGUERCIA, Magaly. SCUDELER, Camila. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 224–235, 2013. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p224-235>

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **La Communauté affrontée**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Paris: Galilée, 2001.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção** (org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **Revista ClimaCom**, Diante dos Negacionismos | pesquisa – ensaios | ano 8, no. 21, 2021.

NYN, João. In: REVISTA BALAIIO: **10 anos de arte migrante em São Paulo**. Site do Coletivo Estopô Balaio. 2021. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

_____. **TYBYRA: Uma Tragédia Indígena Brasileira**, 1º ed. São Paulo, 2020.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Diálogos intermitentes: relações entre Brasil e América Latina. **Sociologias**, p. 110-129, 2005. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222005000200006>

OPAS. **Organização Pan-Americana da Saúde**. OPAS lança nova plataforma de informação sobre saúde e migração nas Américas. Washington D.C. 2022. Disponível em: <

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**; tradução Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 23, n. 44, p. 85–99, 2023. <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2022.67437>

PRADO, M. L. C. O Brasil e a distante América do Sul. **Revista de História**, [S. l.], n. 145, p. 127-149, 2001. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i145p127-149>

PEREIRA, Raquel de Padua. In: REVISTA BALAIÓ: **10 anos de arte migrante em São Paulo**. Site do Coletivo Estopô Balaio. 2021. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

POINHO, Sabrina. Mapuche: povo originário da Patagônia e sua contribuição à cultura de Bariloche. **Bariloche para brasileiros**. 2014. Disponível em: <<https://barilocheparabrasileiros.com.br/2014/02/24/mapuche-povo-originario-da-patagonia-e-sua-contribuicao-a-cultura-de-bariloche/>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

PORTELA, Bruno. Alagamentos na zona leste demonstram descaso dos governos. **Esquerda Diário**. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Alagamentos-na-zona-leste-demonstram-descaso-dos-governos?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter>. Acesso em: 21 nov. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **NOVOS RUMOS**. Ano 17, nº 37, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos CEBRAP**, p. 75-80, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>

REVISTA BALAIÓ: **10 anos de arte migrante em São Paulo**. Site do Coletivo Estopô Balaio. 2021. Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; DE LIMA MUNIZ, Mariana. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 23, p. 251-261, 2014. <https://doi.org/10.5965/1414573102232014251>

RUFINO, Luiz. PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS Exu como Educação. **Rev. Exitus**, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262-289, out. 2019. <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2019v9n4ID1012>

_____. Performances Afro-diaspóricas e Descolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, v. 1, n. 40, 2016. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2016.1i40.a451>

_____. **Exu e a pedagogia da encruzilhada**. Tese de doutorado - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. 2017.

SANTOS, Abimaelson. Cidade e experiência estética: ocupar as ruas, para ocupar os currículos. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 45, p. 1-30, 2022. <https://doi.org/10.5965/1414573103452022e0113>

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010. 637 páginas.

SANTOS, Milton. O espaço geográfico como categoria filosófica. **Terra Livre**, n. 5, 1988.

_____. O lugar e o cotidiano. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010, pp. 584-602

SCHNEIDER, M. Yuyachkani: um legado Latino-americano. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 229–244, 2021.

SCHMIDT, M. L. S.; MAHFOUD, M. Halbwachs: memória coletiva e experiência. **Psicologia USP**, [S. l.], v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993.

SESC SÃO PAULO. LLEDÓ, Maria Júlia. **TRAJETÓRIAS CERCANAS** | Entrevista com Miguel Rubio Zapata. 2022. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/trajetorias-cercanas-entrevista-com-miguel-rubio-zapata/>>. Acesso em: 12 mai. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Editora José Olympio, 2019.

SOUZA, Carla Dameane Pereira. KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência. **Sala Preta**, v. 19, n. 1, p. 178-191, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p178-191>

_____. **A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte, MG. 2014.

TABORDA, Tato. **Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

TAYLOR, Diana. **O ARQUIVO E O REPERTÓRIO: Performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte I Editora UFMG, 2013.

TEÓFILO, João. Jair Bolsonaro: uma ameaça à memória. **História da Ditadura**. 2019. Disponível em: <<https://www.historiadaditadura.com.br/post/jair-bolsonaro-uma-amea%C3%A7a-%C3%A0-mem%C3%B3ria>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

TIBURI, Marcia. **Delírio do Poder**. Editora Recor. Rio de Janeiro-RJ, 2019.

VEIGA, Edson. O que acontece depois da erupção de um vulcão. **Terra Notícias**. De Bled (Eslovênia) para a BBC News Brasil, 2021. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/o-que-acontece-depois-da-erupcao-de-um->

[vulcao,e61bb3bda945444063c561a11bc7da68rjyxmsv5.html#:~:text=%22Os%20solos%20nas%20regi%C3%B5es%20vulc%C3%A2nicas,processo%20%C3%A9%20muito%20mais%20r%C3%A1pido.%22>.](https://doi.org/10.5433/boitata.2018v13.e35127) Acesso em: 11 dez. 2023.

VELOSO, Verônica; CAON, Paulina Maria. Cortar a cidade com os pés: sobre travessias em paisagens brasileiras. **Boitatá**, v. 13, n. 25, p. 75-90, 2018. <https://doi.org/10.5433/boitata.2018v13.e35127>

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia: teatro, ação cultural e formação artística na cidade de São Paulo**. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

ZAPATA, Miguel Rubio. Grupo e Memória: Viagem à fronteira. Tradução de Carla Dameane Pereira de Souza. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 17–27, 2021.

ESPETÁCULOS CITADOS

A Cidade dos Rios Invisíveis – Direção: Jhoao Junnior. Dramaturgia: Ana Carolina Marinho, Jhoao Junnior e João Nyn. Baseada no livro “As Cidades Invisíveis” de Italo Calvino | Coletivo Estopô Balaio, 2014.

A invenção do Nordeste – Direção: Quitéria Kelly. Dramaturgia: Henrique Fontes e Pablo Capistrano. Baseada no livro “A Invenção do Nordeste e Outras Artes” do Professor Dr. Durval Muniz de Albuquerque Jr. | Grupo Carmin, 2017.

As pedras do meu sapato – Direção e dramaturgia: Rafaela Mattos. Elenco: Bianca Cristina e Andresa Borin. Sonoplastia: Mileni Roéfero, Heloisa Pinheiro, Brenda Palmieri e Amanda Saldan | Cena curta apresentada como finalização da disciplina de Direção Cênica I, 2017.

Conversas com meu pai – Concepção e Interpretação: Janaina Leite. Texto: Alexandre Dal Farra. Direção e cenografia: Janaina Leite e Alexandre Dal Farra. Iluminação: Wagner Antônio. Figurino: Melina Schleder. Direção de Palco: Michel Fogaça | 2014.

Daqui a pouco o peixe pula – Direção e dramaturgia: Jhoao Junnior. Assistente de direção: Recy Freire. Elenco: Adriele Rezende, Bruno Fuziwara, Keli Andrade, Paulo Oliveira, Wemerson Nunes, Edson Lima | Coletivo Estopô Balaio, 2012.

Há mais futuro que passado – Criação: Clarisse Zarvos, Cris Larin, Daniele Avila Small, Mariana Barcelos, Tainá Nogueira e Tainah Longras. Dramaturgia: Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small e Mariana Barcelos. Direção: Daniele Avila Small. Elenco: Clarisse Zarvos, Cris Larin e Tainah Longras | Complexo Duplo, 2016.

La Muerte de Atahualpa – Criação e direção: Bernardo Roca Rey | Peru, 1957.

Ñuke: Uma mirada íntima hacia la resistencia Mapuche – Direção e dramaturgia documental de Paula González Seguel. Elenco: Viviana Herrera Martínez, Claudio Riveros Arellano, Elsa Quinchaleo Avendaño, Francisca Maldonado Herrera, Karime Letnic Vallejos, Fabián Curinao Artudillo e Benjamín Espinoza González | KIMVN Teatro, 2016.

Reset Brasil – Direção: Ana Carolina Marinho. Dramaturgia: João Nyn. Direção de Movimento e Preparação Corporal: Rodrigo Silbat. Diretora Assistente: Maíra Azevedo | Coletivo Estopô Balaio, 2023.

Tempos de Cléo – Direção: Gabriela Fregoneis. Texto e assistência de direção: Carolina Santana. Produção: Rachel Coelho. Atuação: Márcia Costa | Maringá-PR, 2015.