



Teatro e Universidade

Pesquisa acadêmica e a cena contemporânea

"Grau zero" de Diogo Liberano

TEATRO

SBAT SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS

Órgão Oficial da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, inscrito no Ulrich's International Periodicals Directory sob o registro

www.sbat.com.br

NÚMERO **531** JUNHO/JULHO 2023

SUMÁRIO

Editorial SBAT – A Revista está de volta • 4

A formação do ator no Brasil: uma história marcada pela persistência por Daniel Schenker • 6

O sentido de um teatro político hoje: reflexões sobre a dramaturgia do CPC da UNE por Vera Novello • 10

Entrevista com Gabriela Lirio e Daniel Marques Teatro e academia, uma relação que fortalece a cena teatral por Regina Zappa • 12

O impacto do curso superior na vida prática de atores, diretores e criadores da cena teatral por Cilene Guedes • 16

> Teatro e os povos indígenas por Ana Cristina Carvalhaes • 18

Universidade e palco: para onde vai o teatro nas escolas? por Tania Brandão • 21

Editorial UFRJ Entre arte e instituição: cena de saberes por Carmem Gadelha e Marcos Marinho • 27

> Performatividade e precariedade na autobiografia em cena por Rúbia Sousa da Silva • 30

Uma peça para salvar o mundo: teatro digital e esperança por Érika Neves Lima de Souza • 45

Coordenação Editorial:

Lúdico Produções Artísticas

Coordenação Editorial Docente:

Carmem Gadelha

ISSN 0102-7336

Conselho Editorial:

Ana Velloso Carmem Gadelha Regina Zappa Vera Novello

Edição: Regina Zappa e Carmem Gadelha

Sub-editor: Daniel Schenker

Colaboradores: Ana Cristina Carvalhaes

Cilene Guedes Daniel Schenker Tania Brandão Vera Novello

Colaboradores do PPGAC:

Carmem Gadelha e Marcos Marinho Érika Neves Lima de Souza Rúbia Sousa da Silva

Giostri Editora

Editor Responsável: Alex Giostri Coordenador Editorial: Gabriel Federicci Programador Visual: André Ximene

Projeto Visual da Revista Online: Giostri Editora

Capa: Eliane Pacheco — Montagem com imagens de *Uma peça para salvar o mundo*, espetáculo *online* do grupo Os Satyros, e fotos dos bancos de imagem Freepik e Pexels.

Tiragem: 500

Esta edição traz um encarte com a peça *Grau zero* de Diogo Liberano, com Posfácio do próprio autor e Prefácio do diretor teatral Marcéu Pierrotti.

A REVISTA ESTÁ DE VOLTA

A Revista de Teatro SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais está de volta! Em seus 105 anos de existência, a SBAT – fundada em 27 de setembro de 1917 – editou a mais duradoura das revistas de teatro do país, que foi bimestral em alguns períodos, em alguns trimestrais e chegou a ter algumas interrupções, sem jamais deixar de cumprir sua função de veicular ideias em torno da autoria e do fato teatral no contexto do teatro brasileiro. Entre 1924 e 2012 foram 530 números.

Desta vez, a Revista volta na forma de uma parceria entre a SBAT e o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – PPGAC da Escola de Comunicação – ECo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, através do Projeto de Emenda Parlamentar "Revitalização e Ressignificação da Histórica Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT", que vem permitindo a implementação de uma série de ações culturais, pedagógicas, científicas e artísticas com o objetivo de fortalecer o papel da SBAT como protetora e promotora do teatro brasileiro. Assim, a SBAT reafirma sua vocação para ser um centro de referência e memória, ampliando sua área de atuação para além da arrecadação de direitos autorais. A Revista é uma das ações viabilizadas por esta parceria.

As duas próximas edições da Revista (números 531 e 532) estão voltados à reflexão sobre a relação entre a universidade e o teatro, uma relação antiga, mas pouco conhecida, sobretudo, entre as novas gerações.

Em entrevista concedida à Regina Zappa para esta edição, o Prof. Daniel Marques da Silva e a Profa. Gabriela Lirio, ambos do PPGAC da ECO / UFRJ falam sobre a expansão dos Programas de Graduação e Pós-Graduação em Artes da Cena nas universidades brasileiras, mostrando a fertilidade da pesquisa teatral neste momento, a despeito de políticas públicas, que negaram a cultura, a arte e a educação nos últimos anos.

Daniel Schenker e Vera Novello escrevem sobre movimentos teatrais relevantes no Brasil do século XX, ligados à universidade. Daniel enumera figuras imprescindíveis para a modernização de nossa cena. Vera relembra a dramaturgia e o teatro político do CPC da UNE.

A matéria assinada por Cilene Guedes mostra o crescente movimento de profissionais de artes cênicas (atores, autores e diretores) em direção aos bancos da universidade para refletir sobre a atividade artística e, a partir daí, buscar novas experimentações e encontros. Ela mesma jornalista, atriz e mestranda em Teatro no Curso da Cesgranrio.

Tania Brandão, em seu artigo, inscreve o fazer teatral em um mundo que manteve o artista de teatro à margem da sociedade e apartado da academia, além de questionar em que moldes a relação entre o "saber da coxia" e o "saber da academia" pode trazer inquietação e potência ao teatro que se faz hoje no Brasil.

No texto *Entre arte e instituição: cena de saberes*, Carmem Gadelha e Marcos Marinho apontam para as conquistas e dificuldades enfrentadas pela universidade nos últimos anos – em particular nos Programas de Graduação e Pós Graduação em Arte da Cena da ECo – UFRJ, além de introduzirem o ensaio *Performatividade e precariedade na autobiografia em cena*, da mestranda Rúbia Sousa da Silva; e o ensaio *Uma peça para salvar o mundo: teatro digital e esperança*, da doutoranda Érika Neves Lima de Souza, ambas do PPGAC da ECo.

Como é tradição da Revista de Teatro SBAT, também esta edição traz no encarte uma peça: *Grau zero*, de Diogo Liberano. A peça foi dirigida na montagem de formatura do aluno Marcéu Pierrotti no Curso de Direção Teatral pela UFRJ. A publicação de um texto a cada número da Revista fez da SBAT uma das maiores editoras de peças teatrais no país.

Esta edição de retomada da Revista da SBAT é dedicada ao nosso querido Aderbal Freire-Filho, diretor de teatro, autor, ator, associado da SBAT, que lutou pela preservação da Revista e coordenou brilhantemente as 13 edições lançadas no período 2008 – 2012. Aderbal é, acima de tudo, um homem de teatro. Incansável em sua luta, sempre considerou a SBAT como a verdadeira casa do autor brasileiro, o espaço onde não só os autores, mas todos os profissionais e amantes do teatro podem (e devem) debater, criar, se encontrar e se unir pelo teatro brasileiro, como força artística, coletiva e socialmente atuante. Aderbal continua inspirando principalmente os associados que voluntariamente continuam a mobilização em prol da Sociedade e sem os quais estes números da Revista não poderiam ser editados.

A FORMAÇÃO DO ATOR NO BRASIL: UMA HISTÓRIA MARCADA PELA PERSISTÊNCIA

Daniel Schenker*

O ator tem uma especificidade em relação aos demais artistas: seu instrumento de trabalho não está fora do corpo. Esse dado faz com que a necessidade de um processo de formação seja menos evidente. Não por acaso, a implantação de escolas de teatro em território brasileiro não foi imediata, pelo menos não como iniciativa frequente. Basta constatar que parte considerável da geração de atores com mais de 80 anos, ainda em atividade atualmente, acumulou experiência através da prática diária do ofício. Há, porém, uma consciência antiga referente à importância da escola de teatro. Durante bastante tempo, essa questão foi mencionada por figuras isoladas que não encontravam suficiente eco nos contextos nos quais estavam inseridas. A defesa da escola decorria da percepção de que o ator não deveria interpretar tão-somente à base de inspiração, à mercê das inconstâncias de cada dia, sem domínio de suas ferramentas

OS PRIMEIROS DEFENSORES DA ESCOLA

Na primeira metade do século XIX, João Caetano instalou, a custos próprios, uma escola dramática gratuita, um projeto que não foi adiante devido à falta de entusiasmo dos alunos. Mas Caetano reuniu os seus conhecimentos sobre atuação nos livros *Reflexões dramáticas* e *Lições dramáticas*. Suas observações foram, em boa medida, determinadas pela experiência como ator. Apesar da vocação para a tragédia, ele realizou um esforço na busca por um registro interpretativo mais natural, menos atrelado aos arroubos emocionais. Como empresário, foi um grande incentivador de um teatro brasileiro que não permanecesse dependente das presenças de artistas estrangeiros.

Bem mais tarde, em 1934, Renato Vianna fundou o Teatro Escola com a intenção de estabelecer uma conexão entre estudantes e atores profissionais. Os alunos assumiriam a função de estagiários dentro de uma companhia estável. Itália Fausta, Jaime Costa e Olga Navarro aderiram ao projeto. Mas Vianna, sintonizado tanto com o teatro moderno europeu quanto com o modernismo brasileiro, conseguiu fortalecer a vertente do ensino um pouco depois, com a implantação da Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul, nos anos 1940. Nesse mesmo período, foi convidado para conduzir a Escola de Teatro Martins Penna, no Rio de Janeiro.

Nas décadas iniciais do século XX, o teatro profissional girava em torno dos chamados gêneros ligeiros (a revista e a comédia) voltados para a fruição do público, que comparecia às salas de espetáculo para celebrar o brilho do primeiro ator ou atriz. Eram astros ou estrelas, dotados de carisma, capazes de monopolizar as plateias, que impunham às personagens as suas próprias personalidades. Não havia preocupação com a fidelidade às peças, muitas vezes escritas para determinado intérprete que fazia as alterações que considerasse necessárias diante do objetivo maior: divertir o espectador. Mas como o público mudava a cada noite era preciso lidar com o acaso, o que evitava que as representações se reduzissem a um mero jogo de cartas marcadas.

O fato é que o primeiro ator não era produto de uma escola. Os artistas amadores, que não estavam incluídos no mercado profissional da época, passaram a defender um modo diverso de fazer teatro, norteado pela condução do diretor e pelo estudo minucioso do texto e da personagem, requisitos que exigiam aprimoramento.

^{*}Daniel Schenker é jornalista e crítico teatral.

PASCHOAL CARLOS MAGNO: EM DEFESA DOS AMADORES

Paschoal Carlos Magno foi um nome fundamental dentro desse processo. Depois de participar do movimento Caverna Mágica - capitaneado por Renato Vianna – e do Teatro de Bringuedo – companhia de Eugenia e Álvaro Moreyra, que procuraram aproximar a elite da cena brasileira por meio da realização de um teatro diferente daquele apresentado na esfera profissional –, Paschoal fundou, em 1929, com Ana Amélia Carneiro de Mendonça, a Casa do Estudante do Brasil, tida como a primeira entidade a fornecer assistência a estudantes sem recursos financeiros. Dentro da Casa do Estudante surgiram a União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1937, e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938 – esse último com a montagem de Romeu e Julieta, de William Shakespeare, dirigida por Itália Fausta.

"O TEB não era formado unicamente por estudantes. Era um reduto da mocidade que estuda. Em todo caso, os estudantes costumavam integrar os elencos dos espetáculos do grupo, enquanto a função de direção era exercida por profissionais", explica a professora Fabiana Fontana, que fez mestrado e doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ambos sob a orientação de Tania Brandão, sobre o TEB e escreveu o livro *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno* (Funarte). Diplomata, Paschoal foi enviado ao consulado em Liverpool e passou boa parte da década de 1940 fora do Brasil. Além de Itália Fausta, Esther Leão se revelou essencial na realização de espetáculos. Na ausência de Paschoal, o grupo foi conduzido por Maria Jacinta e José Jansen.

Uma das principais plataformas do TEB era a valorização do texto clássico numa época em que o estudo verticalizado da peça de teatro estava longe de ser uma prioridade no meio profissional. A julgar pelo repertório acumulado pelo grupo no decorrer dos anos, a noção de texto clássico era algo elástica. Seja como for, houve iniciativas singulares de aprimoramento dentro do grupo. Em certo instante, integrantes se fecharam numa casa do bairro da Tijuca para a realização de ensaios e aulas. Tal feito, que ficou conhecido como Concentração Tijuca, determinou a temporada de 1948 do TEB,

formada pela emblemática encenação de Hoffmann Harnisch para *Hamlet*, de William Shakespeare, e pela montagem de Paschoal e Esther Leão para *A Castro*, de Antonio Ferreira. A encenação de *Hamlet* projetou o ator Sergio Cardoso, que, em 1945, já tinha participado, com Sergio Britto, de uma versão de outra tragédia de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, conduzida por Esther Leão no Teatro Universitário, de Jerusa Camões.

Munido da ambição de abrir uma grande escola, Paschoal criou o Seminário de Arte Dramática, que rendeu fruto distinto: o Festival Shakespeare, composto pelas montagens de Romeu e Julieta, Macbeth – encenadas sob a direção de Esther Leão - e Sonho de uma noite de verão – com a assinatura de Ruggero Jacobbi. Paschoal manteve o apoio aos iniciantes, característica também evidenciada, a partir de 1952, com o Teatro Duse – espaço que inaugurou dentro de sua casa, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro –, quando dedicou especial atenção aos novos autores. E fortaleceu o vínculo com os amadores, não se restringindo à cena do Rio. "Ele se tornou paladino do teatro amador no Brasil", avalia Fabiana. Estabeleceu conexão com o movimento de teatro amador de Pernambuco, particularmente com Valdemar de Oliveira, fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), e Hermilo Borba Filho, presença primordial no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e depois no Teatro Popular do Nordeste (TPN). "O TEP não foi exatamente uma companhia espelhada no TEB, mas Hermilo partiu de alguns princípios do grupo de Paschoal. E Paschoal firmou ligação com teatros amadores Brasil afora, inclusive em regiões do interior do país", conta Fabiana.

Houve ainda um feito extremamente significativo, voltado para a evolução dos conjuntos amadores: a Aldeia de Arcozelo, inaugurada, em 1965, em Paty do Alferes (RJ). Foi um espaço pensado para que os artistas pudessem se dedicar totalmente à prática artística e para a viabilização de festivais amadores. Uma estrutura com dois teatros — um a céu aberto, outro fechado — refeitório, alojamentos. "Paschoal realizou várias iniciativas por lá, mas a produção dos eventos exigia um empenho hercúleo. Um projeto enorme, que se tornou inoperável", observa Fabiana.

DULCINA DE MORAES: UMA ATRIZ-EDUCADORA

Mais um nome de ponta da história do teatro brasileiro se voltou para os jovens por meio da criação da Fundação Brasileira de Teatro: Dulcina de Moraes. Como atriz, Dulcina atravessou uma transição digna de nota, diferentemente de outros profissionais de seu tempo, que, diante do advento da cena moderna, preferiram permanecer atados a uma mesma proposta de carreira. O contato com a cena internacional, a partir de uma viagem aos Estados Unidos ao lado do marido, Odilon Azevedo, e com a companhia de Louis Jouvet, artista pertencente ao Cartel, quando esta se apresentou no Rio de Janeiro no início dos anos 1940, levou Dulcina a mudar a linha de repertório.

Ela também cumpriu grande papel como educadora com a Fundação Brasileira de Teatro, que implantou, no Rio, em 1955, graças a um apoio do estado e à disposição em colocar dinheiro próprio. Foi um curso completo, abarcando as áreas de interpretação, direção, cenografia e teoria. Dulcina deu aula e juntou um prestigiado time de professores, formado por Ziembinski, Adolfo Celi, Henriette Morineau, Maria Clara Machado, Junito de Souza Brandão, Joracy Camargo e Sergio Viotti. Entre os artistas que saíram da Fundação estão Jacqueline Laurence, Thelma Reston, Maria Pompeu, João das Neves, Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque.

"A Fundação formou uma geração de atores conscientes de que para exercer o oficio seria preciso adquirir base técnica. É uma questão comum a coletivos amadores e profissionais, como TEB, Os Comediantes, Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), companhias filhotes do TBC, Teatro dos Sete. Rompeu com a ideia do ator intuitivo, que trabalha na dependência de inspiração", assinala o professor Alvaro de Sá, que escolheu Dulcina e a Fundação como objeto de pesquisa de seu mestrado, realizado sob a orientação de Beti Rabetti, na UNIRIO. Na Fundação, Dulcina buscava a excelência. Não poupava custos para ter o melhor. As produções eram suntuosas. Mas não foi possível evitar que o curso caminhasse para a falência. A Fundação fechou, no Rio, em 1969. Ao longo da década de 1970, Dulcina batalhou pela transferência para Brasília, o que se efetivou em 1980. "Ela percebeu que na capital

conseguiria condições mais favoráveis. Lá, a Fundação ganhou o título de universidade", diz Alvaro.

A PROLIFERAÇÃO DE CURSOS, ESCOLAS E FACULDADES

Ouando Dulcina criou a Fundação no Rio de Janeiro já havia, desde 1948, em São Paulo, a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita, que homenageou o ímpeto renovador de Paschoal Carlos Magno ao chamá-lo para ministrar a aula inaugural. Durante uma fase, a EAD funcionou no mesmo prédio do TBC, o que propiciou uma interação entre diretores da companhia e alunos do curso. Foram convidados para integrar o corpo de professores o crítico de teatro Décio de Almeida Prado, a atriz Cacilda Becker, a dançarina Chinita Ullmann, a soprano Vera Janacópulos, além do próprio Alfredo. Houve mais instantes em que o teatro esteve atrelado ao ambiente estudantil. O Teatro Oficina surgiu, em 1958, dentro da faculdade de direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Em 1965 nasceu o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), ligado ao meio universitário, que realizou Morte e vida Severina, montagem de Silnei Sigueira para o texto de João Cabral de Melo Neto levada ao Festival de Nancy, na França.

Nesse momento, algumas escolas de teatro tinham despontado no eixo Rio-São Paulo. Outras iniciariam no correr dos anos. A Escola de Teatro Martins Penna teve suas atividades inauguradas em 1910 com o nome de Escola Dramática Municipal, sob a direção de Coelho Neto. Com a morte do escritor, em 1934, a escola passou a ser conduzida por outro dramaturgo, Oduvaldo Vianna, e teve o nome mudado para Escola Dramática Coelho Neto. Em 1948, Renato Vianna começou a dirigir a escola, que, cinco anos depois, se estabeleceu na sede onde está até hoje. E foi rebatizada em homenagem ao autor Martins Penna.

Nessa época já existia, também no Rio de Janeiro, o Curso Prático de Teatro. Foi fundado em 1939 em complementação à criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Em 1953 passou a se chamar Conservatório Nacional de Teatro. Mais adiante, em 1969, se tornou Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG). Em 1975 virou Federação

das Escolas Isoladas Federais do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ) e, em 1979, UNIRIO.

O Tablado despontou em 1951 e teve 16 fundadores – entre eles, Maria Clara Machado e seu pai, Aníbal Machado. Funcionou como grupo de teatro, encenando peças como *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, e *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley. No final da década houve uma cisão. Alguns desejavam profissionalizá-lo e Maria Clara preferia que continuasse amador. Com a saída de atores, ela decidiu buscar novos integrantes e, em 1964, surgiram os cursos livres de improvisação, que acabaram imprimindo a identidade do espaço até os dias de hoje.

Mais recentemente, muitas escolas foram reunidas em edições de uma mostra, com curadoria de Hermes Frederico, coordenador da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). A Mostra Estudantil de Teatro incluiu produções de CAL, Casa de Cultura Eduardo Cabús, Cia. de Teatro Contemporâneo, Escola Tânia de Moraes, Escola de Teatro Martins Penna, Grupo Nós do Morro, Nova Escola de Teatro, O Tablado e UNIRIO. Em São Paulo

também floresceram diversos cursos, além da EAD: Celia Helena Centro de Artes e Educação, Escola de Atores Incenna, Escola Livre de Santo André, Escola Wolf Maya, Indac Escola de Atores, Teatro Escola Macunaíma, Teatro Tuca e SP Escola de Teatro.

Há ainda outras contribuições inestimáveis para a difusão do ensino de teatro no país. Cabe realçar a relevância de artistas como o diretor Hugo Rodas dentro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) e de companhias como o Galpão, em Belo Horizonte, que desenvolve uma série de projetos e cursos dentro do Galpão Cine Horto. E não se pode deixar de destacar a Escola Piollin, criada logo no início da trajetória do grupo paraibano, no final dos anos 1970, por Luiz Carlos Vasconcelos, Everaldo Pontes e Buda Lira. Infelizmente não há como citar todas as iniciativas. O fundamental, contudo, é a constatação adquirida em relação à importância da formação do ator, não obrigatoriamente por meio do ingresso em instituições tradicionais de ensino.

O SENTIDO DE UM TEATRO POLÍTICO HOJE: REFLEXÕES SOBRE A DRAMATURGIA DO CPC DA UNE

Vera Novello*

Os CPCs da UNE promoveram um dos mais férteis encontros entre a universidade e o teatro no nosso país. Em uma breve e despretensiosa retrospectiva do teatro realizado pelos Centros Populares de Cultura, hoje, decorridos quase 60 anos de sua meteórica atuação ao lado da União Nacional dos Estudantes, salta aos olhos a capacidade que aqueles jovens e talentosos autores tinham para criar e montar peças curtas "sob encomenda" e em "escala industrial". O intuito era o de promover a discussão política em torno de temas de interesse nacional naqueles efervescentes anos – final dos anos 50 e início dos 60 -, e assim "educar as massas" para "a revolução". Para isso faziam teatro de agitação.

Fernando Peixoto, que dirigiu e atuou no CPC de Porto Alegre, em 1962, descreve o CPC como uma espécie de "pastelaria" de dramaturgia, que, em momentos conturbados da vida política nacional, produzia textos sobre quase tudo: peça sobre greve, sobre reforma agrária, contra o lacerdismo, contra o imperialismo, contra a guerra, peça para comício, para ser encenada no caminhão, na praça, na favela, no sindicato, no Congresso da UNE. É o que ilustram O petróleo ficou nosso (Armando Costa); Petróleo e Guerra na Argélia (Carlos Estevam Martins); Auto dos 99% (Antonio C. Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marco A. Garcia e Oduvaldo Vianna Filho) e tantas outras peças encenadas no Rio e depois exportadas para os CPCs de outros estados, onde podiam ser modificadas para melhor atender ao público local. Muitas vezes as apresentações terminaram em correria e perseguição policial. Embora ligado à UNE, o CPC não foi constituído por estudantes universitários, e sim por artistas e intelectuais (Vianinha, Carlos Estevam Martins, Chico de Assis, Leon Hirzmann, Carlos Lyra, Armando Costa, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Paulo Afonso Grisolli, Carlos Vereza, Joel Barcelos, Antonio

Carlos Fontoura e, depois, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, João das Neves, Pechin Plá, e outros). Muitos deles deixaram de atuar no circuito profissional, para se dedicar inteiramente ao projeto que os aproximava do movimento estudantil. Segundo Carlos Estevam Martins, o CPC funcionava como uma empresa, que chegou a ter sete departamentos, com suas respectivas diretorias: música, artes plásticas, cinema, literatura, alfabetização, teatro e relações externas – este encarregado de estimular a criação de outros CPCs, inclusive em bairros do subúrbio carioca. "Estudantes de outras universidades começaram a fazer coisas parecidas e nós ajudávamos outros grupos a se organizar." O CPC era capaz de gerar os recursos necessários para sua autogestão e pagar em dia pelo menos o salário do seu quadro mais permanente. Mesmo que alguns dos principais integrantes do CPC fossem formalmente ligados ao Partido Comunista, e que a Ação Popular fosse hegemônica na UNE no período 61-64, cada grupo mantinha sua autonomia ideológica: não se tem notícia de qualquer ingerência grave da UNE sobre a criação dos textos ou nas demais atividades "encomendadas" ao CPC. Havia a formação política: Reinavam o debate de ideias, as desejáveis concordâncias ideológicas, o que não impediu rupturas quando inevitáveis.

Uma das críticas que se fazia era quanto a um certo "esquematismo" que se impunha à dramaturgia cepecista em função da pressa para entregar a "encomenda", mas principalmente pela própria finalidade didática das peças: A mensagem política tinha que ser bem entendida pelo público. Não dava para "complicar". Pairava, portanto, a discussão quanto ao melhor caminho a escolher: Mais estética ou mais política? Mais novidade nas formas de expressão ou mais didatismo?

Dois exemplos de textos saídos do "forno" do CPC ilustram bem a ideia de que sucesso artístico e eficácia didática nem sempre foram incompatíveis. O primeiro

^{*}Vera Novello é atriz, produtora, autora e professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

exemplo diz respeito a A mais-valia vai acabar, seu Edgar (1960-61), de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Chico de Assis e música de Carlos Lyra. Foi em torno desta montagem, que estudantes de vários cursos se encontraram na arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil (hoje UFRJ), na Urca. Foi o sucesso desta peça que incentivou a criação de um curso de filosofia realizado no auditório emprestado pela UNE e que manteve reunidos os jovens fãs de A mais-valia... Daí para a criação do CPC e o estreitamento de laços com a entidade foi um pulo. Ao escrever a peça, Vianinha rompeu com o drama realista/ naturalista, com a regra das unidades de espaço e tempo e a quarta parede. Recorreu à consultoria do sociólogo do ISEB Carlos Estevam Martins, que até então nunca tinha feito teatro, para ajudá-lo a entender o que era, afinal, a *mais-valia* a partir de *O capital*, de Karl Marx. Vianinha percebeu que para levar à cena tal explicação era preciso buscar uma forma artística nova, uma nova poética cênica, lúdica, que fosse suficientemente eficaz para conscientizar estudantes e trabalhadores quanto ao estado de alienação em que se encontravam, submetidos à dominação capitalista. Recorreu a versos rimados, linguagem popular, teatralidade cômica dos grupos antagônicos de personagens, com situações em que os Desgraçados, representando os operários, a força de trabalho, se contrapunham aos Capitalistas, representando a classe dominante, o capital. Um dos Desgraçados (D4) começa a investigar as causas de sua condição miserável. Descobre a mais-valia, o lucro e pensa em como se livrar deles. A despeito da intenção de falar ao público trabalhador, a peça repercutiu mais nos meios estudantis. E assim jovens das classes alta e média descobriam o povo!

Já no segundo exemplo, o *Auto dos 99%*, escrita a muitas mãos – entre elas as de Vianna – em defesa da reforma universitária de Jango, o CPC levava à cena uma crítica contundente à universidade brasileira, refletindo sobre informações históricas levantadas pela UNE para estimular o debate. O *Auto dos 99%* foi encenado no Segundo Seminário Nacional de Reforma Universitária, em Curitiba e em outras cidades durante os quase 3 meses de circulação da Primeira UNE Volante pelo Brasil, ambos em 1962 e fazia um panorama histórico denunciando o elitismo estrutural que nega ao nosso povo o acesso à educação desde os tempos da colonização do país. Denunciava o arcaísmo e autori-

tarismo do corpo docente além de deixar claro que só os ricos passavam nos testes de admissão. Neste texto os autores recorreram a "saltos" no tempo histórico e alegorias compatíveis com os autos medievais. O tom humorado do teatro revista e da comedia de *boulevard*, bastante familiares ao público do teatro brasileiro da primeira metade do século XX, então considerados ultrapassados pelos modernos, também estão presentes. Inseridos nas peças do CPC, estes recursos pareciam renovar-se. Sobre a inquietação do artista em busca do novo, Vianinha afirmava que a originalidade seria um "ponto de chegada, e não um ponto de partida", resultado da necessidade do artista de expressar o tema em meio às suas reais condições materiais de existência e àquelas do público.

Estes dois exemplos – *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* e *Auto dos 99%* – nos remetem a dois lados da mesma moeda: a desigualdade social e o modelo excludente do nosso sistema de educação. Também nos levam a indagar se haveria espaço para um teatro político hoje, inclusive nas universidades, afinal, vivemos tempos difíceis.

A "pastelaria de textos" do CPC funcionou de dezembro de1961 a março de 1964 quando o golpe militar colocou a UNE na ilegalidade, e criminosamente incendiou seu prédio e o seu teatro recém reformado. As divertidas cenas criadas no CPC mostram o que ia na cabeça de artistas que estabeleceram novos paradigmas para as gerações seguintes. Uma pena que Vianinha tenha nos deixado tão prematuramente. Ele era o mais animado da turma! Em se tratando de teatro político, continua sendo uma grande inspiração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELLOS, Jalusa. CPC da UNE – Uma História de Paixão e Consciência. Rio de Janeiro: IBAC / MINC / Editora Nova Fronteira, 1994.

COSTA, Armando et al. O Auto dos Noventa e Nove Por Cento. In: PEIXOTO Fernando (Org.) O melhor teatro do CPC da UNE. São Paulo: Global, 1989.

LIMA, E. L. C. O AUTO DOS 99% - O CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (CPC DA UNE) E A MOBILIZAÇÃO ESTUDANTIL. Revista Crioula, [S. 1.], n. 10, 2011. DOI: 10.11606/issn.1981-7169. crioula.2011.55487. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55487. Acesso em: 22 set. 2022.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ENTREVISTA COM GABRIELA LIRIO E DANIEL MARQUES DA SILVA

TEATRO E ACADEMIA, UMA RELAÇÃO QUE FORTALECE A CENA TEATRAL

Regina Zappa*

Graduação, Mestrado, Doutorado. Os cursos de Artes Cênicas vêm se multiplicando pelo país e a universidade passou a dialogar mais diretamente com o campo profissional desde que o teatro começou a ser pensado de forma ampliada, relacionando-se com as artes visuais, a literatura e o audiovisual. A academia também abraçou profissionais veteranos que voltam para a universidade em busca desse diálogo e de renovação a partir de uma formação mais consolidada. Além disso, a academia vive hoje um momento auspicioso para a pesquisa em artes da cena no Brasil.

Para falar do diálogo entre a academia e teatro convidamos os professores Gabriela Lirio** e Daniel Marques da Silva***, da UFRJ, que acreditam que é papel da universidade pensar e refletir sobre as políticas públicas desde que haja um governo que queira ouvir a sociedade.

Revista - Como se dá a relação entre a academia e o teatro?

Gabriela Lirio – O Curso de Direção Teatral, começando pela Graduação, é um curso teórico, com uma carga horária prática e disciplinas, como Atuação e Direção. Há uma carga horária muito expressiva nessas disciplinas. Fazemos três mostras anuais, uma média entre 40 e 45 espetáculos por ano, divididos em três mostras, em três momentos distintos da formação do discente. É um curso que prepara muito, busca esse diálogo com a cidade do Rio de Janeiro. Há uma ênfase grande também em Iluminação, em Cenografia, Indumentária. Vêm também professores da Escola de Belas Artes, que ministram estas duas últimas disciplinas. O que temos visto nesses anos – e eu tenho 14 anos de UFRJ – é que a inserção dos alunos no mercado de trabalho acontece verdadeiramente. A Direção Teatral vem somando prêmios. Às vezes com o espetáculo de formatura conseguem ser admitidos em vários editais. E tem o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, que existe desde 2014. Muitas vezes, há alunos que já são artistas, já tem as suas trajetórias. Outros estão saindo da Graduação e emendando o Mestrado. Criamos o curso de Doutorado em 2019, que abraça o artista-pesquisador. O Programa tem uma perspectiva interdisciplinar. Pensamos as Artes da Cena num modo ampliado, que é sua relação com as Artes Visuais, a Literatura, o Audiovisual. Essa troca interdisciplinar é muito rica.

Revista - Qual o principal papel da universidade? Daniel Marques da Silva – A academia cumpre esse papel prático, mas cumpre também um papel de reflexão teórica sobre a própria arte. Praticamente todas as universidades têm um pouco esse perfil do que seria o artista-pesquisador. Se pensarmos em termos de Rio de Janeiro e São Paulo, temos entre 90 e 95% dos

^{*} Regina Zappa é jornalista, escritora, roteirista e professora universitária.

^{**} Gabriela Lirio é Diretora Adjunta da Pós-Graduação e Professora Associada do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação/UFRJ.

***Daniel Marques da Silva é Professor Titular da Escola de Comunicação da UFRJ e
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena.

atores que entram na universidade. Quando falamos em mercado de trabalho para teatro no Brasil, penso que temos mais é uma "quitanda" de trabalho. Mercado é quando você abre o jornal com classificados e você encontra oportunidade profissional. Não temos isso. Mas acredito que 90% dos artistas que trabalham são formados numa escola, seja como diretor ou dramaturgo. Hoje temos licenciatura em teatro em 21 estados brasileiros. É através do professor na escola que a gente multiplica espectadores de teatro.

Revista - No caso da formação em licenciatura, a ideia é formar professores que vão atuar nas escolas de ensino médio e fundamental?

Daniel – Para dar aula nestes níveis tem que ser formado em uma licenciatura. Alguns lugares ainda trabalham com espectro generalista, ou seja, com professor de Artes Visuais, de Dança, de Teatro, ou de Música. No Rio, o Município já contrata somente professores de Teatro.

Revista - Vocês têm uma ideia de quando começaram a surgir esses cursos em todo Brasil? Foi por causa da demanda por professores?

Daniel – Hoje temos um contingente bom de pessoas formadas pela UNIRIO, cujo curso é de 1987. Já temos uma geração formada muito grande. Há alguns anos, a Estácio e a Cesgranrio também formam. Mesmo assim a demanda é muito grande. A partir da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de março de 1996, somente professor formado em licenciatura em Arte pode dar aula de Arte e isso faz com que a sociedade comece a investir mais fortemente nessas formações profissionais.

Revista - Nas escolas municipais e estaduais, no caso do ensino médio, existe uma obrigatoriedade do ensino de Artes Cênicas?

Daniel – O ensino de Artes é obrigatório. O Município do Rio já contrata especificamente professor de Música, de Artes Cênicas (Teatro e Dança) e de Artes Visuais. Isso é um começo. Em São Paulo, o Município ainda contrata um perfil mais generalista, isto é, o professor de Artes é obrigado a ensinar para as diferentes linguagens da Arte, independentemente de sua formação.

Gabriela – Temos, por exemplo, uma parceria com o Colégio de Aplicação, da UFRJ. Nossos alunos desenvolvem projetos no CAP, que apresenta, anualmente, espetáculos nas nossas mostras.

Revista - O que ressaltariam em relação à experiência concreta com os alunos?

Daniel – Eu dei aula na Universidade da Bahia nesse programa interdisciplinar, com um trânsito entre moda, escola, espetáculo, novas maneiras de pensar as poéticas teatrais que estão consolidadas nos estudos teatrais em relação à Graduação. Todos os professores do curso orientam os projetos de direção, entre eles o Projeto Experimental em Teatro, trabalho de conclusão de curso. É um enfrentamento diário de sala de trabalho, de sala de ensaio. Muitas vezes, para ensinar as questões teóricas temos de revisitar a prática. Às vezes, os estudantes lêem um material mais teórico e não conseguem pensar como é que é a dinamização disso na prática. Aí, a sala de ensaios serve para isso. As orientações são uma relação de parceria. Quem já é diretor, por exemplo, tem que perceber o foco que o aluno quer dar para aquela montagem, impulsionado pela orientação acadêmica. Para mim, é uma experiência docente muito bonita, uma experiência de vida, que amplia minhas perspectivas de poética a partir da relação com estes estudantes.

Gabriela – Dou disciplina teórica e prática para todos e aí minha sala de aula realmente vira um laboratório. No final eles fazem uma espécie de montagem dos trabalhos que são desenvolvidos. Isso é uma das minhas pesquisas que eu levo para a Pós-Graduação. É muito interessante perceber o funcionamento entre Graduação e Pós-Graduação. Esta surgiu do interesse de um grupo de professores da Direção Teatral e gerou muitos frutos em sala de aula. Há muitos anos minha pesquisa principal é teatro e tecnologia. Desenvolvíamos trabalhos de Iniciação Científica e, a partir daí, começamos a sentir a necessidade de desdobrar essa pesquisa e aprofundá-la num nível da Pós-Graduação, reunindo também professores da Escola de Comunicação, da Escola de Belas Artes, nessa perspectiva mais interdisciplinar. É muito bonito ver estudantes que foram nossos na Iniciação Científica passarem pelo Mestrado e agora estarem no Doutorado.

Revista - Há um movimento de profissionais do teatro que estão na profissão há muito tempo vindo para a academia. Como percebem esse movimento? Gabriela - Sim. Pessoas muitas vezes com larga experiência profissional, com 20, 30 anos de trajetória, amadurecidas e que estão buscando exatamente esse espaço de diálogo. Querem voltar a estudar, a ler, a se renovar a partir de uma outra bibliografia, à qual não tiveram acesso antes. Percebemos isso também em outras escolas aqui da cidade do Rio de Janeiro. Muitos diretores, atores, pessoas mais velhas que buscam uma Graduação tardia e, aí, engrenam com Mestrado, se empolgam, tentam Doutorado. Assim pensamos o papel da universidade. Nem sempre primeiro o artista vai se formar, passar pela academia, e depois se inserir no mundo profissional. Às vezes é o caminho inverso. E aí esse pessoal vem com uma bagagem imensa, enriquecem a sala de aula com sua maturidade artística imensa.

Daniel – É muito cara para o Programa a ideia do artista-pesquisador. Mesmo que ele não passe pela academia. Estudamos, por exemplo, Amir Haddad, um grande artista, pesquisador. Mas quando esse artista vem para a universidade, temos a oportunidade de sistematizar a sua pesquisa artística para que se transforme em pesquisa acadêmica. Vivemos hoje um momento, apesar de tudo, muito auspicioso para a pesquisa em artes da cena no Brasil. A gente tem, desde 2004, um ingresso na Graduação dos jovens pelo sistema de cotas, importantíssimo para a universidade. Esse público que só pôde entrar por causa do sistema de cotas. Havia uma barreira ligada à nossa história cultural e à da universidade pública, feita para poucos.

Gabriela – Artes da Cena é um dos cinco primeiros programas a adotar cotas na Pós-Graduação na UFRJ.

Revista - O que acham da cena teatral brasileira nesse momento e o que esperam dessa mesma cena com essa universidade mais pujante e formando pessoas mais capacitadas? Gabriela – A gente está numa crise imensa na área da cultura, é muito triste o desmonte que o Governo Bolsonaro fez. Vimos artistas virando motorista de Uber, entregando pelo *Ifood*. É uma situação dramática. Eu estudei um pouco o que aconteceu na pandemia, estou até lançando um livro no mês que vem que chama Cenas da pandemia, com vários autores. Como estava todo mundo encarcerado nas suas casas, era difícil criar e produzir, mostrar os novos trabalhos. Os artistas se viram na necessidade de buscar outro tipo de apresentação e aí aconteceu com força o teatro virtual, a cena via Zoom. O Zoom foi um software que descobrimos na pandemia. A arte sempre encontra caminhos. A experiência da pandemia foi absolutamente traumática. Nos momentos de muita dificuldade sempre se busca alternativas. Eu estou com esperança de que depois da eleição a nossa situação mude e que a gente possa voltar a respirar.

Daniel – Acho que um dado interessante é pensar essa parceria entre a produção artística e a universidade também nos cursos de Produção Cultural. Houve durante um tempo um protagonismo do Ministério da Cultura encabeçado por Gilberto Gil, e depois pelo Juca Ferreira, com a absorção de quadros da universidade diretamente ligados à produção cultural. Acho que a produção artística tem que ser subvencionada, mas também acho que tem público para um teatro mais convencional e público para um teatro mais de pesquisa, mais experimental. Defendo também a diversão, o circo, que eu estudo, teatro musicado, teatro de revista. Mas é preciso pensar em políticas públicas que também tragam outras formas de fazer artístico. Nesse caso, talvez a gente pense que os programas de Pós-Graduação têm costurado muito os trabalhos nas vanguardas das produções artísticas, tanto nas Artes Visuais quanto na Dança, no Teatro, na Música. A UNB tem um trabalho muito forte ligado a um teatro mais experimental.

Gabriela – Acho que temos que trabalhar mais a Graduação. Ainda estamos muito encerrados nos nossos muros, numa zona de conforto. Acho que começa a mudar com esses ingressantes pelo sistema de cotas. O teatro periférico no Rio, realizado na periferia do Rio é muito potente. Tem o teatro indígena agora,

sensacional, tem uma parceria do Krenak com uma outra pesquisadora que conseguiu reunir numa plataforma uma quantidade grande de produções artísticas indígenas, que mal conhecíamos. Estamos mudando também e a universidade precisa mudar muito, precisa ir para esses outros territórios. O convênio com o Museu de Arte do Rio, por exemplo, nos traz para a cidade. Fizemos trabalhos no Largo da Carioca, na Praça Tiradentes, buscando uma interlocução com a cidade, pensando o espaço onde estamos. Devemos estar mais em contato com a rua, com a vida, com os grupos que estão com dificuldade.

Revista - Existe possibilidade de a universidade ajudar na construção de políticas públicas culturais e teatrais?

Daniel – A universidade tem muito a contribuir em relação às políticas públicas. Mas é preciso haver um governo que queira ouvir a sociedade. O papel da universidade é importante na ajuda à formulação de políticas públicas culturais e artísticas. É preciso criar escutas dentro da Assembleia Legislativa, dentro da Câmara Federal, instâncias de governo que estejam querendo ouvir. A universidade produz esse conhecimento já há bastante tempo.

Gabriela – Sim. É papel também da universidade pensar e refletir sobre as políticas públicas da nossa área. Acho que contemplamos esse debate em vários níveis aqui na UFRJ. São de uma riqueza e diversidade impressionantes os vários campi distintos da UFRJ. Tem Duque de Caxias, tem o Fundão, a Praia Vermelha, o IFCS, Macaé, são muitos espacos. Temos estudantes provenientes de todas as partes do país. O ENEM fez isso. Então, conseguimos uma radiografia do Brasil para saber onde precisamos atuar mais do ponto de vista da criação artística. Acho que a UFRJ vem avançando no debate. Também pensamos a relação com a cidade, as políticas públicas. Estamos tentando fomentar esse debate, refletindo juntos sobre estratégias, mesmo diante dos efeitos dessa crise imensa causada pelo Governo passado, da censura. Fiz recentemente uma pesquisa grande, fiquei muito impressionada que nos anos do Governo Bolsonaro foram mais de 211 obras artísticas teatrais censuradas. isso é uma coisa muito significativa. Na Caixa Econômica Federal, por exemplo, vários espetáculos que estavam nas pautas caíram sem nenhuma explicação. É uma coisa muito grave. Precisamos de tempo para elaborar esse trauma.

O IMPACTO DO CURSO SUPERIOR NA VIDA PRÁTICA DE ATORES, DIRETORES E CRIADORES DA CENA TEATRAL

Cilene Guedes*

Auge da pandemia. Teatros fechados. Peças convertidas em experiências audiovisuais. Trabalho escasso. Incertezas abundantes. E nós, parados. E parados, pensamos mais. E, refletindo mais, muitos de nós decidiram (decidimos, na verdade) aprofundar a reflexão e voltar para a sala de aula. A pandemia acelerou o movimento de retorno de muitos profissionais de teatro à academia. Um movimento que, se não atrai muitos, certamente desafia e beneficia amplamente quem o faz. Atores, diretores e outros criadores da cena narram experiências de expansão e resultados profícuos.

Formado em 2015 no Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro pela UNIRIO, o ator e diretor Jefferson Almeida conta que, por causa da pandemia, encontrou o objeto de estudo para o Mestrado. De olho nos editais, sua Definitiva Companhia de Teatro, cria da UNIRIO, precisou converter em cursos os seus processos de trabalho. "Ao organizar essa mirada ao trabalho de companhia e pensar numa espécie de metodologia, me ocorreu a possibilidade de esse ser o recorte: como se desenvolve a construção de uma linguagem dentro do teatro de grupo. Isso me iluminou". Jefferson passou na segunda tentativa e começou a cursar o Mestrado em 2021, em plena pandemia.

Gustavo Gasparani, que atua ininterruptamente desde os 14 anos, sentia falta de ter passado por uma faculdade, ainda que tenha estudado com Amir Haddad, Sergio Britto, Rubens Corrêa, Gilda Guilhon entre outros. "Sempre tive a sensação de que colocaria as coisas em ordem", diz ele, que começou a faculdade com 38 anos de carreira. A expectativa do que ele chama de "organização dos saberes" se cumpriu. O bônus, para Gasparani, foi ter entrado numa turma

"pandêmica" da Faculdade CAL, integrada predominantemente por atores profissionais experientes: Daniel Herz, Ísio Ghelman, Fabiana de Mello e Souza, Fernanda Nobre, José Jardim, Vanessa Lóes, Marcelo Valle, entre outros. "Foi realmente uma turma com um nível muito elevado de discussão. Isso fez com que tudo fosse ainda melhor."

A atriz, coreógrafa e diretora teatral Sueli Guerra esperava um aprofundamento teórico maior na Pós-Graduação em Direção Teatral em que ingressou após 30 anos de carreira. "Gostaria de ter mais tempo para pesquisa e experimentos", relata. Mas compreende que o curso precisa ter uma prevalência do lado prático. Ivam Cabral – fundador do Grupo Os Satyros e da SP Escola de Teatro – atesta a importância do diálogo profundo entre teoria e prática. Ele explica como isso impacta as vivências teatrais da própria escola. "O universo teórico produzido na academia é de grande relevância, haja vista que sempre precisamos de referências contemporâneas para compreender o mundo de hoje e para saber como representá-lo esteticamente", diz Ivam. Essa proximidade, ele conta, permite "propor pautas ou pesquisas com muita antecedência, antes dos grandes movimentos sociais consolidados. Questões como a pedagogia decolonial, o ativismo sociolinguístico e a construção de novos léxicos, o criancismo, o etarismo, a performatividade de gênero, entre tantos outros, são tópicos que investigamos desde a nossa fundação."

Jefferson Almeida está num momento de deleite com o Mestrado, justamente no reencontro com a teoria. "Estudar para mim é um prazer. Estudar teatro para mim é um prazer. Nossa! Só não é comparado a fazer teatro." E o prazer, ele conta, está no desafio: "eu volto a afirmar a minha incapacidade intelectual quando eu vejo o tanto de coisa que se produz no campo teatral em termos de estética, o que se discute no mundo, o que se produz no mundo, o que se produz no Brasil."

^{*} Cilene Guedes é jornalista, autora teatral e atriz formada pela CAL em 2011. Atualmente cursa o Bacharelado em Teatro na Faculdade Cesgranrio.

Para as instituições de ensino, o desafio é oferecer ambientes propícios às expectativas desses alunos quanto à inovação e à pesquisa. Ivam Cabral vê na SP Escola de Teatro um caso de sucesso. "Inovação sempre foi a nossa proposta, ao desenvolver um sistema pedagógico próprio, ao focar os estudos na contemporaneidade ao invés da reprodução exclusiva dos modelos e metodologias canônicos."

Eduardo Vaccari, coordenador do Bacharelado em Teatro da Faculdade Cesgranrio, aponta um problema prático. "Nas instituições públicas, há grupos de pesquisa, projetos de extensão, e que são pesquisas muito importantes nessa área de inovação, de criação. Nas escolas particulares isso acontece com mais dificuldade por conta da falta de incentivo. Mas estamos começando a buscar isso", relata Vaccari. Isso implica começar a tirar do papel em 2023 os planos de Cursos de Extensão e Pós-Graduação em Direção Teatral e Teatro Musical. Gustavo Ariani, diretor geral da Faculdade CAL de Artes Cênicas, se refere ao mesmo impasse: "A princípio, acredito que o incremento das fontes de recursos ampliaria o alcance do programa de pesquisa e inovação".

Ariani explica, porém, que, na sua experiência, o que atrai mais os alunos, mais que a pesquisa, é o impacto que um Curso Superior ou uma Pós podem ter na vida prática. "A titulação é o fator de atração. O interesse por uma formação mais sólida e a possibilidade de abrir novos horizontes de desenvolvimento profissional e acadêmico têm despertado um interesse crescente."

A aplicação prática do conhecimento acadêmico tende a ser imediata. "Sinto muito mais propriedade de falar, fazer e experimentar. A Pós foi muito bem-vinda e acrescentou embasamento para coisas que, talvez, antes fizesse "por instinto", diz Sueli Guerra. Para Gustavo Gasparani, as atividades no Bacharelado em Teatro já resultaram diretamente num projeto profissional. Ele atribui a inspiração para a série musical Vozes negras, que estreou em 2022, ao contato mais aprofundado com o Teatro Fórum de Augusto Boal, na faculdade. Jefferson Almeida se percebe desafiado pela sala de aula. O Mestrado, ele conta, o colocou diante de conhecimentos que lhe "puxaram o tapete" como os processos pedagógicos do Thèâtre du Soleil, ou a poética de Antunes Filho. "Te joga no chão e diz: "Bicho", se reorganiza aí, porque esse teatro papai e mamãe que você tá fazendo aí já não faz mais sentido há um tempo."

Para o ator, professor e preparador de elenco Antonio Karnewale, que estuda a relação do teatro com o cinema de Rui Guerra, em seu Mestrado na UNIRIO, iniciado na pandemia, o desenvolvendo da pesquisa e do pensamento em paralelo ao trabalho profissional diferencia os atores. "Porque, se não, você fica repetindo padrões, prisioneiro de certos vícios que fazem morrer um ator mais criador", analisa. "Estudar cria esse campo mais aberto ao inesperado, ao desafio, a um certo desejo de se lançar ao novo, ao transgressor no sentido artístico." Karnewale percebe isso em seu cotidiano. "Trabalho com muitos atores, faço muito teste de elenco. Quando a gente percebe que há ali um ator pensante, que está em contato com seu "eu" criador, isso dá a ele um peso maior. No jogo, isso conta muito."

Continuar estudando é um desejo geral de quem voltou à academia. Para Jefferson Almeida, a continuidade será bem-vinda, contanto que tenha um propósito pessoal bem definido. "Talvez durante a minha pesquisa eu descubra um objeto que faça sentido estudar mais quatro anos." Ter um objeto já definido é o que motiva a decisão de Gustavo Gasparani de continuar. Nos planos dele, estão uma Pós-Graduação em Teatro Brasileiro e o Mestrado. "Na verdade, eu fui fazer a faculdade porque eu queria estudar um tema específico, mas para fazer o Mestrado eu precisava ter o Terceiro Grau, que eu não tinha."

O campo de estudo futuro desses profissionais que ampliaram seu diálogo com a academia pode ou não ser o teatro. É o caso do próprio Ivam Cabral, Bacharel em Artes Cênicas pela PUC/PR, Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela USP, mas especializando em Psicoterapia Psicanalítica pela UNIP. "Já estou em minha quarta pós-graduação no campo da psicanálise. Como eu sempre brinco, quem fica parado é poste. Ainda mais nesse momento histórico terrível, em que a ciência e a educação são desacreditadas pela caterva terraplanista, é fundamental, especialmente a nós, artistas, que divulguemos como é importante estudar, tanto para nos tornarmos artistas mais completos quanto para disseminar a noção fundamental de que cultura, arte e conhecimento são o caminho para se desenvolver um país no século XXI."

TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

"Lendo Kaká Verá em conversa com Zé Celso Martinez, [me] conscyentyzey: o Teatro Contemporâneo de nada serve a essa terra se não servyr para de(s) colonyzar e de(s) catequyzar. A gente dá aula de vysão, seja nos Torés, nos Mborais, na dança dos xondarós ou outros rytuays cyrculares, nos organyzamos onde todos se veem, onde todos são vystos. Teatro: lugar de onde se vê. Eles nunca nos vyram."

Juão Nyn, ator, produtor, dramaturgo potiguara, professor de Teatro e membro do Coletivo Estopô Balaio, de São Paulo, no texto "O teatro como descolonyzação tupy guarany nhandewa", do livro *Teatro e os povos indígenas – janelas abertas para a possibilidade*.

Ana Cristina Carvalhaes*

Se a maioria não-indígena das plateias do Brasil de hoje pouco ou nada ouviu falar, muito menos viu de teatro feito por algum dos 305 povos originários do território nacional, essa situação pode estar perto do fim. Nos últimos 15 anos, no compasso do avanço de suas resistências à devastação ambiental e articulação para brigar pela demarcação de suas terras, indígenas de dezenas de etnias de todas as regiões brasileiras têm feito da expressão artística mais um instrumento de afirmação e reconhecimento. O fazer teatral é uma dessas expressões, potencializada pelo ingresso de milhares de jovens indígenas em cursos superiores, entre os quais os de Artes Cênicas, a partir de 2012 – quando a chamada Lei de Cotas (12.711) passou a valer em todas as universidades federais. Já são mais de 8 mil estudantes indígenas em 53 universidades das 106 universidades públicas do país, para uma população total estimada em 820 mil pessoas. O dado, de 2019, é do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa – GEMAA, núcleo de pesquisas ligado ao IESP-UERJ, último disponível.

Para Andreia Duarte, atriz, produtora e curadora, em parceria com o filósofo Ailton Krenak, da plataforma TePI (pronuncia-se Tepí) – Teatro e os Povos Indígenas –, a inédita presença de estudantes de etnias originárias nos meios acadêmicos é apenas uma das

explicações para o atual florescimento de um teatro feito por eles. "Eles estão em todas as áreas, estão fortíssimos nas ruas, nas redes sociais, com uma ânsia enorme de ocupar espaços, reconhecimento para suas culturas. Tudo neles é luta", resume Andreia. A plataforma lançada há um ano é uma catalizadora desse vigoroso movimento de afirmação cultural. Reúne espetáculos em vídeo, onze em exibição em horários previamente marcados, leituras dramáticas, ensaios, o *podcast* Paraskeué (*podcast* para vida, de Zahir Guajajara), vídeo-pílulas, críticas dos trabalhos e encontros para diálogo.

"Krenak e eu já nos conhecíamos", lembra Andreia, que saiu de Belo Horizonte no início dos 2000 para viver durante cinco anos com um dos povos do Xingu e se define como "artista aliada". "Me incomodava profundamente que não houvesse indígenas nas mostras teatrais".

A dupla decidiu organizar um encontro sobre o tema, o primeiro TePI, que aconteceu durante oito dias em 2018, em São Paulo, com a apresentação de um espetáculo e muitos diálogos entre indígenas, artistas aliados e intelectuais, "cujas produções reforçassem a importância de se pensar a descolonização do olhar e formas de evitar a invisibilização simbólica e colonial dos povos originários nos dias de hoje", conforme anunciava o chamado. O encontro convidou para cantar, dançar, falar e performar "como uma maneira de reexistir no aqui e agora". O evento deu origem à

^{*} Ana Cristina Carvalhaes é jornalista e tradutora.

plataforma digital, que conta com 85 "convidados", entre criadores, pesquisadores e intelectuais, participando de 71 ações que envolvem artistas Baniwa, Terena, Mapuche, Shipibo, Guajajara, Krenak, Tariano, Tukano, Potiguara, Pataxó, Pankararu, Guarani, Maxacali, Desana, Kamayurá, Tupinambá, Kadiwéu, Kubeo, Corezomaé e Wapichana.

AUTORES INDÍGENAS

Uma das iniciativas em cartaz pela TePI Plataforma Digital é o ensaio aberto de 22 minutos da peça Ma'é *Yyramõi – Mar à vista*, do Grupo Teatro Interrompido e Companhia Nhanderaguá, composta por artistas do povo Guarani Nhandeva, da terra indígena Piaçawera, Litoral Sul de São Paulo. A origem do espetáculo, interrompido pela pandemia e dirigido pelo duas vezes potiguara Juão Nyn (porque é da etnia Potiguara e nasceu no Rio Grande do Norte), é emblemática: a ideia dos guaranis de encenar, literalmente frente ao mar, a chegada dos portugueses àquelas praias surgiu depois que vários foram excluídos das encenações oficiais do "descobrimento" realizadas por uma das prefeituras da região. O saboroso relato de Nyn dessa experiência com os guaranis nhandeva é um dos 14 textos da coletânea de diálogos Teatro e os povos indígenas – janelas abertas para a possibilidade (n.1 Edições, 2021), que tem curadoria de Naine Terena e Andreia Duarte. "A mídia e a arte hegemônicas gostam muito de falar em representatividade e visibilidade para minorias", critica Nyn. "Eu prefiro 'dizibilidade'. Nós precisamos saber nos autonarrar para desconstruir a armadilha racial que veio com as caravelas."

Membro do Coletivo Estopô Balaio, formado integralmente por migrantes nordestinos, dos quais metade é de indígenas urbanizados, Juão Nyn foi um dos atores na peça *A cidade dos rios invisíveis*, encenada desde 2017 no percurso de 40 km de uma linha de trem da CPTM e pelas ruas do bairro popular de imigrantes Jardim Romano (Zona Leste paulistana), livremente inspirada em *Cidades invisíveis*, de Italo Calvino. A peça recebeu o Prêmio Shell de Inovação em 2020. Com 33 anos de idade, experiência no grupo premiado, de um lado, e no "teatro na aldeia" com os guaranis da Piaçawera, de outro, Nyn é hoje professor da Escola Livre de Teatro de Santo André, mantida pela Prefeitura da Cidade da

Região Metropolitana de São Paulo. Ali, Juão anima um núcleo sobre Teatro e Território com alunos indígenas e não-indígenas. "A convivência conosco dá câimbra nos neurônios dos não-indígenas, quebra muitos paradigmas deles", afirma. "Porque para nós a natureza e a arte são parte permanente e cotidiana da nossa vida, e a arte é uma atividade também transformadora do corpo".

Formado em Artes Cênicas pela UFRN, Juão Nyn é um dos indígenas dramaturgos no sentido tradicional, autores de texto-peca escrito, a surgirem na atual avalanche do que se poderia chamar teatro étnico (embora, em sua visão, haja muitos mais ainda invisíveis). Juão escreveu o drama Tybyra, uma tragédia indígena brasileira, edição da Potyguaryas, 2020, que conta a história da execução de um indígena pela acusação de sodomia entre os anos de 1614 e 1615. "Foi o primeiro crime homofóbico registrado neste território", diz. Outra dramaturga é Lilly Baniwa, da etnia inscrita em seu nome, originária do Alto Solimões (afluentes do Rio Içana), Noroeste do Amazonas, além de porções da Colômbia e da Venezuela. Formanda em Teatro pela Unicamp, Lilly é autora da performance--manifesto Lithipokoroda, inspirada em sua pesquisa de Mestrado sobre os grafismos de seu povo. Levou adiante o projeto Oficina de Performatividades Identitárias, para formação de jovens indígenas estudantes de Teatro na Região Amazônica. Ambos os projetos foram contemplados pela Lei Aldir Blanc no Amazonas. E também é coautora, com Andreia Duarte, da palestra-performance O Silêncio do mundo e do espetáculo Antes do tempo existir; este deve voltar em breve para mais uma temporada em São Paulo (ver antesdotem poexistir.art). "Nós temos um outro sentido do tempo, fazemos o teatro no nosso tempo, por isso não nos prendemos tanto a um roteiro, um texto como no teatro tradicional", explica.

Lilly saiu aos 13 anos de idade de sua aldeia para São Gabriel da Cachoeira (AM), onde aprendeu português. Depois de concluir o Ensino Médio, foi contemplada por políticas de inclusão da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) para cursar Engenharia, mas enfrentou tremendos problemas financeiros para se manter em Manaus — como aqueles que grande parte dos estudantes indígenas têm para se manter nos bancos universitários, muitas vezes a centenas de

quilômetros de suas aldeias ou cidades. No movimento dos estudantes indígenas, conheceu o antropólogo e professor Luiz David Gonçalves da UEA, um aliado na luta pela permanência do grupo na Universidade. Como já participava de atividades teatrais durante o curso de Engenharia, Lilly aceitou uma bolsa oferecida por Gonçalves para mudar de vida radicalmente mais uma vez: estudar Teatro na Unicamp, a mais de 3 mil quilômetros de sua aldeia. Hoje, depois de trabalhos sempre acompanhados ou assessorados por não-indígenas, se considera em preparação para desenvolver projetos sozinha ou somente com seus "parentes" – que é a forma como se tratam as diferentes culturas no movimento indígena organizado.

Novos autores teatrais indígenas serão conhecidos no ano que vem: a produtora Outra Margem, de Andreia Duarte, teve aprovado em maio passado o projeto de uma "caixa de dramaturgia", com 10 peças de autores originários, a ser publicada no primeiro semestre de 2023. Duarte opina que elaborar textos não é o objetivo central dos grupos, movimento e indivíduos indígenas que têm feito teatro, mas reconhece a escritura e publicação como "um dos instrumentos de produção de sentidos para eles".

ENCONTRO DE MUNDOS

Segundo Nyn e Lilly, não há exatamente teatro no sentido clássico entre os povos indígenas, embora exista teatralidade. "Não temos teatro ocidental, grego, nas aldeias. Esse teatro europeu foi um instrumento de colonização", diz a atriz-autora bania, recordando a célebre passagem fundacional do teatro em terras brasílicas pelas mãos dos jesuítas, para catequizar os homens e mulheres que aqui encontraram. "O teatro, a arte, faz parte da nossa vida, nossas danças e ritos acontecem a todo momento, nos apresentamos para todos, sem distinção. O que fazemos, ao conhecer e estudar o teatro branco, é nos apropriarmos dele, o que chamamos nakoada. Usamos o teatro como instrumento para reconquistar o que é nosso e nos foi roubado." O termo na língua dos baniwa, o aruak, significa algo entre vingança e retomada, uma tática de guerra que foi usada contra outros grupos originários, mas hoje é entendida como "gesto de retorno", na explicação do artista plástico Denilson Baniwa, uma fonte de inspiração para Lilly.

"O mundo ocidental", interpreta Nyn, "foi se divorciando da natureza e se separando das expressões artísticas. Nós as temos ligadas com a vida". Na visão do professor e antropólogo Luiz David Gonçalves, que estuda e trabalha há décadas com manifestações artísticas e xamânicas originárias da Amazônia, há indígenas que lançam mão de técnicas e textos do teatro clássico, outros que produzem um híbrido e ainda há os que levam às plateias as suas expressões em estado puro, como no caso da dança karissu, do povo Tucano. Com certeza, em razão dessa diversidade, o conceito teatral do TePI tenha sido catalizador tão eficiente: "Entendemos teatro como algo expandido, como corpos se expressando; não existem regras, mas cruzamentos de mundos", diz Andreia Duarte.

Nesse cruzamento com trânsito intenso, em particular nos cursos de teatro espalhados pelas Universidades brasileiras, nem tudo são flores e potência criativa para os estudantes indígenas. "Nada é tranquilo para eles, a permanência gera muito suor e dor, demoram para se localizar na nossa bagunça", relata Gonçalves, que tem na escola de teatro em que dá aula, em Manaus, 25 alunos indígenas de oito povos diferentes. "A Universidade pensa muito em casa, sala de aula, comida e bolsa, mas está completamente perdida na compreensão da diferença cosmológica. Estamos trocando o pneu com o carro andando".

Nas palavras de Lilly Baniwa, a colonização, que segue em curso, afeta muito a saúde mental dos jovens "parentes", razão pela qual seu próximo objetivo é fazer e incentivar teatro em línguas indígenas. "O teatro permite que as expressões sejam entendidas mesmo sem tradução do texto. Já fizemos isso em Antes do tempo existir, mas agora penso em trazer muitas línguas, porque ainda há muita gente que pensa que indígena fala só um idioma". Com olhar antropológico, Gonçalves acredita que, do ponto de vista dos não-indígenas, em particular no âmbito universitário, é necessária uma mudança estrutural: "Nossos currículos são construídos com base nos modelos europeus. Com os indígenas é preciso tratar o aprendizado como algo racional, mas também sensível, porque eles têm outras formas de compreender, sentir o mundo, o cosmos, o espiritual. Temos muito que aprender com eles e se não o fizermos, estaremos de novo tentando catequizá-los".

UNIVERSIDADE E PALCO: PARA ONDE VAI O TEATRO NAS ESCOLAS?

Tania Brandão*

Dois inimigos históricos ou dois estranhos viscerais – até que ponto estas expressões podem ser usadas para definir a relação histórica entre o teatro e a universidade? Em outras palavras, mais precisamente, talvez seja importante assumir que o palco e a cátedra, apesar da intimidade atual, não viveram relações estreitas desde o fim do Medievo, época em que as duas práticas se afirmaram no Ocidente. Como se deu a aproximação, qual o seu significado para o universo da arte e quais os resultados hoje, no Brasil, para a cena, deste casamento recente?

Explicar a distância entre os dois termos parece ser tarefa fácil. Afinal, a aclamação dos saberes como instituição social importante aconteceu sob o abrigo abençoado da Igreja, uma casa letrada desde o seu nascimento. Parte dos estudos universitários permanece por lá até hoje. A difusão do teatro na sociedade da época, porém, após a saída dos espaços religiosos, se deu sob excomunhão, apesar de a arte ter renascido graças aos rituais da missa.

A integração dos atores à sociedade não ocorreu em paralelo com a aclamação de poetas, literatos, pintores e escultores, potente fato renascentista. Para resumir o impasse, basta lembrarmos o caso de Molière, impedido de receber extrema-unção e de ser enterrado em "campo santo" já em 1673. Portanto, a distância existente entre o teatro, uma arte em que a palavra ganhava corpo e fisicalidade, e os saberes nobres da sociedade, hieráticos e espirituais, foi sempre constitutiva, perdurou até tempos recentes. Quer dizer – para a própria vitalidade da arte, a distância entre o saber e a cena se fazia necessária, ainda que o uso devocional do teatro nas escolas religiosas, em especial nas

escolas jesuíticas, acontecesse, sob várias restrições, e tivesse sido importante para a formação de artistas, como Molière e Goldoni.

Uma constatação obrigatória parece simples: o palco buscava o diálogo direto com a vida, sem mediação e sem véus, através da apresentação de homens mortais venais, sujeitos a paixões e humores intensos, com o objetivo não de salvar as almas da plateia, mas de cuidar de sua interação objetiva com a vida ao redor. A rigor, era uma conversa entre excomungados. Ou pecadores confessos. Os textos até podiam figurar nas prateleiras doutas, mas o fervilhar dos tablados, esta era uma outra realidade.

Em tais condições, assim como no caso dos artistas plásticos e artesãos, o aprendizado da arte acontecia "em campo", ao sabor da luta. As famílias de artistas pipocavam por todas as partes; fugir com uma trupe de artistas podia libertar uma criatura para um outro mundo. Os ateliês dos atores eram as coxias e camarins; os professores e mestres eram os atores tarimbados. A estrutura da arte funcionava sob uma hierarquia de aprendizado; a escola da arte era a arte.

Enquanto, no ateliê do pintor, o aprendiz devia seguir um ritual de iniciação que partia da vassoura e da limpeza dos pincéis para chegar às telas, o ator iniciante também figurava em funções modestas antes de se projetar nos jogos cênicos. Uma vez incorporado à cena, uma hierarquia de especializações devia ser percorrida.

Evidentemente, nestas dinâmicas a "escola" não surgia como necessidade – um ator podia ser analfabeto e ser um exuberante acontecimento cênico. No teatro de revista brasileiro, já na primeira metade do século XX, existiam artistas que dependiam dos ensaios em voz alta para aprender o texto, pois não eram alfabetizados. E ninguém ligava para o fato.

Evidencia-se aqui uma condição de aprendizado da arte como "treinamento" – existiam procedimentos,

^{*}Tania Brandão é historiadora, pesquisadora de História do Teatro Brasileiro, professora, ensaísta, escritora e crítica de teatro.

técnicas e convenções estabelecidos, uma arte que era "saber de coxia", cuja transmissão era oral e acontecia no palco, assim como a formação de pintores e escultores se dava nos ateliês. As raras escolas de arte estabelecidas até o século XIX (e mesmo muitas do século XX) se restringiam ao campo do "treinamento", quer dizer, à transmissão de práticas objetivas, concretas, de criação e à afinação de habilidades.

No caso do teatro, o centro do ensino era o ensaio de declamação, com o estudo de papeis consagrados para trabalhar a voz, a postura e o ato de eloquência, com alguma extensão para o conhecimento da fisiologia das paixões e da caracterização. O aluno estudava os papeis até a exaustão, não para uma compreensão interior, mas para moldar o seu desempenho segundo códigos expressivos convencionais.

Tais características podem ser encontradas tanto no ensino do *Conservatoire*, de Paris, fundado em 1795, como na Academia Santa Cecília, em Roma, cujo curso de recitação surgiu por volta de 1895; e, no Brasil, na Escola Dramática Municipal, atual Martins Penna, de 1908, no Rio de Janeiro. Estes cursos, assumidamente técnicos, buscavam também enfatizar alguma formação cultural geral, para ampliar o diálogo com a sociedade.

Nota-se a preocupação em Portugal, um país cujo conservatório, dedicado à música, só abrigou um curso estável de teatro no século XX. O cálculo transparece evidente num verbete do *Diccionario de Theatro Portuguez*, de Sousa Bastos (1908, p.42) no qual uma nota de melancolia reveste a expressão "conhecer bem o teatro":

Para bem conhecer o teatro é indispensável a prática, que fornece a sua direção e administração, ou, pelo menos, ter passado grande parte da vida dentro de um teatro, observando como ele caminha, quais as dificuldades, os embaraços e os meios a empregar para tudo resolver. Raros são os que conhecem bem o teatro, porque, além da prática na sua direção e administração, é indispensável conhecer bem a literatura dramática, a história do teatro em geral e em especial do seu país, estar ao par de todo o movimento teatral da Europa, conhecer os principais autores dramáticos e todas as suas obras, não ser estranho à história dos costumes, às épocas, ao progresso da pintura

e de todas as artes que com o teatro se relacionam; finalmente ter, além da verdadeira bossa teatral, um grande número de conhecimentos, uma rara ilustração e o segredo para ao mesmo tempo agradar aos artistas, à crítica e ao público. Onde encontrar esta *avis rara* em Portugal? (p. 42)

O quadro se tornou bem diferente com o aparecimento do "teatro moderno" – a ideia de "encenação". isto é, de uma representação cênica dotada de uma concepção poética única, concebida por um diretor a partir de um texto, mudou a definição do "ator". Em lugar de ser um artista de excepcional expressividade e personalidade ímpar, senhor do palco a partir do manejo de convenções da arte, o "ator" se tornou "comediante", um camaleônico servidor da "encenação", capaz de se transmudar em cena de forma radical a cada trabalho. Para adquirir esta plasticidade nova e se tornar parte de um "elenco", o ator passou a necessitar de "formação", em lugar de "treinamento". Os "métodos de interpretação" começaram a surgir. As escolas se tornaram essenciais e mudaram de estrutura. Logo os velhos e simples cursos instrumentais ficaram obsoletos, inadequados para a ambição da nova arte, uma prática para reinventar a cada passo.

"OS "MÉTODOS DE INTERPRETAÇÃO" COMEÇARAM A SURGIR.
AS ESCOLAS SE TORNARAM ESSENCIAIS E MUDARAM DE
ESTRUTURA. LOGO OS VELHOS E SIMPLES CURSOS INSTRUMENTAIS
FICARAM OBSOLETOS, INADEQUADOS PARA A AMBIÇÃO DA NOVA
ARTE, UMA PRÁTICA PARA REINVENTAR A CADA PASSO."

No Brasil, dois cursos de perfil técnico traduziram a nova demanda. Em São Paulo, ligada ao movimento moderno que deu origem ao Teatro Brasileiro de Comédia, Alfredo Mesquita (1907-1986) criou a Escola de Arte Dramática (EAD), em 1948. No Rio de Janeiro, a atriz Dulcina de Moraes (1908-1996) deu ânimo a uma escola de envergadura notável, em 1955, a Fundação Brasileira de Teatro, mais tarde transferida para Brasília.

Mas o processo não se deteve neste patamar; a seguir, começaram a aparecer os cursos universitários de teatro. Curiosamente, no Brasil, os primeiros cursos universitários de teatro surgiram distantes dos centros propositores do "teatro moderno", quer dizer, longe do mercado. Eles foram criados em Salvador, na Bahia, em 1956, sob a liderança de Martim Gonçalves (1919-1976); e em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 1958, sob o comando artístico e intelectual do diretor Ruggero Jacobbi (1920-1981).

Só com a virada da década, em 1966, foi criado em São Paulo um curso universitário de teatro, integrado aos cursos de radio e cinema, na Escola de Comunicações e Artes (ECA), vinculada à USP. O novo curso de teatro se tornou referência nacional de impacto e, em 1969, incorporou a EAD, mas ela foi mantida como escola de formação técnica, de Segundo Grau.

No Rio de Janeiro, os cursos universitários tardaram a aparecer, apesar de a cidade contar com a maior concentração nacional de cursos de teatro. À Martins Penna e à FBT juntou-se o Tablado, em 1964, dedicado a cursos livres de improvisação. Mas, desde 1939, existia um curso de teatro vinculado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), a princípio uma iniciativa híbrida, dividida entre o "treinamento" e a "formação". Após 1953, ele passou a ser chamado Conservatório Nacional de Teatro, direcionando-se em escala crescente para a "formação" de atores.

Em 1975, sob o impulso de um movimento para elevar os cursos técnicos secundários federais isolados ao grau de cursos superiores, o velho Conservatório foi transformado em Escola de Teatro, uma nova faculdade. Foram criadas então as habilitações de Direção e Cenografia com este grau, enquanto o curso para os atores seguia como escola profissional secundária. Uma mudança mais ampla, em 1978, levou à criação dos cursos de Interpretação e de Teoria e, em 1982, de Licenciatura em Teatro.

A antiga escola passou a integrar a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, criada em 1979 – instituição destinada a reunir os diversos cursos superiores isolados existentes na Cidade do Rio de Janeiro. A partir daí, a Escola de Teatro se tornou um centro de formação de projeção nacional.

Ainda no ano de 1978, foi sancionada a Lei 6533, de regulamentação das profissões de artistas e técnicos de espetáculos. No texto, consagrou-se a concessão do registro profissional a partir de exigências híbridas, mas que validavam de saída os cursos universitários. A primeira condição legal para a obtenção do registro era exatamente a apresentação de diploma de curso superior, notadamente para os diretores; para atores e técnicos, podiam ser apresentados diplomas de cursos profissionais secundários. Para resguardar a tradição dos "saberes de coxia", o acesso à profissão poderia ser obtido, ainda, com atestado de capacitação profissional, fornecido pelos sindicatos.

O processo assinalou o início de uma mudança profunda na estruturação da classe teatral brasileira: ela passou a se formar, majoritariamente, em todo o país, através de cursos universitários, ainda que eles não tenham-se tornado a via exclusiva de acesso ao mercado profissional. Os cursos superiores se espalharam pelo território, em escolas públicas e privadas. A tradicional profissionalização direta, a partir do fazer e da coxia, se tornou exceção. E nem sempre os professores mantinham relações próximas com a prática profissional: surgiram os professores puramente acadêmicos.

"O PROCESSO ASSINALOU O INÍCIO DE UMA MUDANÇA PROFUNDA
NA ESTRUTURAÇÃO DA CLASSE TEATRAL BRASILEIRA:
ELA PASSOU A SE FORMAR, MAJORITARIAMENTE, EM TODO O PAÍS,
ATRAVÉS DE CURSOS UNIVERSITÁRIOS, AINDA QUE ELES NÃO
TENHAM-SE TORNADO A VIA EXCLUSIVA DE ACESSO
AO MERCADO PROFISSIONAL."

No entanto, a universalidade da mudança conheceu limites. O projeto do dramaturgo João Bethencourt (1924-2006) de criar, na Escola de Teatro da UNIRIO, um curso superior de dramaturgia, para profissionalizar autores, nunca foi aprovado nas instâncias acadêmicas. Atualmente, há um movimento inédito no teatro brasileiro: a busca, por parte de atores consagrados, atuantes no mercado, dos cursos universitários de teatro, para ampliar a formação profissional.

Curiosamente, uma nota peculiar no campo dos estudos teatrais surgiu a partir de uma instituição diferenciada: a Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), fundada em 1982 por Eric Nielsen, Gustavo Ariani e Alice Reis, sob a coordenação pedagógica do crítico Yan Michalski (1932-1990). Inicialmente uma escola de cursos livres preocupada em manter um diálogo direto com os mecanismos e as necessidades do mercado, logo a CAL passou a oferecer um curso técnico de formação profissional de atores, porém sob um conceito diferente, pois contava, de preferência, com nomes aclamados do mercado na regência dos cursos - Sergio Britto, Glorinha Beutenmuller, Rubens Corrêa, Ivan Albuquerque, Amir Haddad, por exemplo. A partir de 2012, sempre em sintonia com a proximidade do mercado, foi criada a Faculdade CAL de Artes Cênicas.

A rigor, apesar da variedade de opções, a notável expansão do ensino universitário de teatro a partir do final do século XX aconteceu sob a marca de intensas contradições, uma espécie de crise latente, nunca anunciada. Tal crise apresenta uma identidade local, brasileira, que ultrapassa aquele impasse básico, universal: a velha pergunta se as escolas podem realmente gerar, formar ou promover o aparecimento de artistas.

A bem da verdade, o drama da relação artista-escola despontou forte no Brasil no século XIX, após a criação da Real Academia de Belas Artes. Desde então, surgiu a pergunta crucial do tema arte/escola – o fato de frequentar uma escola, aprender técnicas de criação, determina o aparecimento de um artista?

Contudo, ao lado do velho tema, a contradição maior nasceu do perfil específico dos cursos de teatro brasileiros. Criados dentro de escolas de teatro, dissociados dos cursos de Letras, os cursos universitários nacionais não favoreceram a difusão da dramaturgia e do teatro na formação dos professores do idioma — quase a totalidade dos cursos superiores de Letras, no Brasil, ainda ignora nos seus programas a história da literatura dramática e o drama.

Consequentemente, apesar da implantação dos estudos de teatro nas universidades, não se impulsionou a formação institucional de plateia, pois os professores regulares das escolas básicas para crianças e adolescentes não possuem formação na área, trabalham com

uma definição de literatura muito delimitada, conservadora. Sem contar com procedimentos estáveis de formação de plateia, os cursos de teatro formam profissionais de teatro que não dispõem, na maior parte do território, de mercado de trabalho.

Exceptuando-se os grandes centros, especificamente São Paulo e Rio de Janeiro, a temporada de uma peça de teatro nas diversas cidades do país dura, em geral, um fim de semana, quando chega a atingir esta marca. Mesmo nas maiores cidades do interior do país, nas quais existe um público generoso para as viagens dos artistas consagrados dos grandes centros, este público não costuma ser fiel aos valores locais, artistas obrigados a sobreviver graças a outras profissões. Em teatro, permanecem amadores.

Neste jogo, um embate de sonhos, quimeras e fantasmas, a principal saída encontrada até o momento para materializar um fluxo entre a universidade e o mercado de trabalho foi a criação de cursos de Licenciatura em Teatro ou em Artes Cênicas – com este estratagema, o candidato a ator segue o Bacharelado, mas recorre, em seguida, à dupla titulação. A Licenciatura permite a sua profissionalização no ensino de teatro, uma garantia de sobrevivência para o ator diplomado. A opção, no entanto, não existe para todas as habilitações teatrais.

"NESTE JOGO, UM EMBATE DE SONHOS, QUIMERAS E FANTASMAS, A PRINCIPAL SAÍDA ENCONTRADA ATÉ O MOMENTO PARA MATERIALIZAR UM FLUXO ENTRE A UNIVERSIDADE E O MERCADO DE TRABALHO FOI A CRIAÇÃO DE CURSOS DE LICENCIATURA EM TEATRO OU EM ARTES CÊNICAS (...)"

Há, contudo, um outro lado do problema. Como se observou, as faculdades de letras não incorporaram até o presente a dramaturgia aos estudos da literatura brasileira e, consequentemente, nas escolas básicas, não existe o ensino de teatro como parte do estudo do idioma. Logo, o professor de teatro, nas escolas, se vê obrigado a lidar com estudantes sem referências teatrais fundamentais e enfrenta precariedades diversas para o exercício da profissão.

Além das dificuldades consideráveis vigentes no mercado de trabalho do professor brasileiro, a ausência mais do que secular do teatro nas escolas elementares contribui de forma direta para a inconsistência histórica, no país, do público de teatro. Estabelece-se, assim, um círculo vicioso de extensa repercussão.

Se, mesmo com o ensino de teatro, o teatro não consegue se afirmar como prática cultural a partir da educação, ele deixa, também, de se tornar uma instituição social, quer dizer, não se torna uma necessidade rotineira importante para a sensibilidade coletiva. Sujeito a se manter por si, como uma espécie de órfão social, o palco se torna frágil, não se constitui como tradição, acaba por ser muito mais moda, passatempo, diversão ocasional, prática epidérmica, diversão ilustrada das classes mais favorecidas. Amplia-se a dificuldade para sobreviver de bilheteria e o clamor a favor de mecenatos e patronatos.

Surge aqui um outro dado importante, responsável pelo perfil recente dominante nos cursos universitários de teatro brasileiros: a cristalização da imediatidade, o culto exacerbado à inovação e ao adensamento da pesquisa de linguagem por si e em si. Em geral, as escolas superiores de teatro não valorizam a história e as tradições do palco. As universidades de teatro orientam-se para formas de expressão caras a segmentos da classe média urbana sofisticada, distantes de formas mais coletivas, populares e universais, avessas aos ritos históricos.

Os cursos inclinam-se de forma decidida para os temas do momento, em particular para o estudo das vanguardas, rupturas e inovações. Por ironia, frequentemente as escolas de teatro não contam com espaços teatrais convencionais de padrão técnico e estético elevado. Um aluno pode chegar a se formar em teatro sem ter uma experiência de trabalho significativa com o palco à italiana, pois este tipo de espaço não é letra corrente nas escolas de teatro. Pode aprender pouco das ideias teatrais de Amir Haddad, Antunes Filho ou Augusto Boal. E tende a se tornar emérito cultor de práticas herméticas de aguda ousadia, num teatro voltado para plateias reduzidas e paladares sofisticados.

Naturalmente, portanto, existe um espaço generoso para a pesquisa, em geral dedicada a experimentos e debates de grande voltagem inventiva, sobretudo em sintonia com o teatro universal. A potência da pesquisa universitária fez surgir uma associação de pesquisadores em artes cênicas, a ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), em 1998, em Salvador (UFBA), logo reconhecida como um traço de união entre todos os centros de estudos universitários.

Depois de mais de 20 anos de existência, a associação se apresenta consolidada, passou a aceitar a participação de estudantes dos cursos de Graduação, e assim nasceu uma grande rede nacional de pesquisa e estudo, gregária, marcada pela diversidade de olhares, pesquisas, saberes. A nota dominante, porém, se afasta do debate a respeito da fragilidade do mercado, da timidez das plateias e da aguda inclinação experimental vigente na formação dos artistas.

Assim, nascidos distantes, separados por um abismo profundo, sobretudo no Brasil, o palco e a universidade afinal se encontraram na nossa época, num ato de intimidade surpreendente para quem olha o processo histórico. Mas, em virtude da trama rarefeita do mercado teatral do país, a aproximação entre os dois aconteceu de forma enviesada – os cursos surgiram dentro de um crescimento das escolas estranho à realidade do mercado e não existe mercado para absorver o volume anual de formandos dos cursos de teatro. Tais cursos, no entanto, não costumam assumir este impasse, não lidam com a necessidade de formar empreendedores, o único caminho possível de acesso ao trabalho para estes formandos. Eles precisam não apenas construir a sua arte, mas, antes, estruturar o próprio mercado. Em vez disto, entregues à própria sorte, os artistas de teatro recorrem a formas diversas de ocupação para sobreviver, lutam para que exista um apoio decisivo do Estado para o palco e prosseguem ocupados com recitais modestos da sua arte.

"ASSIM, NASCIDOS DISTANTES, SEPARADOS POR UM ABISMO
PROFUNDO, SOBRETUDO NO BRASIL, O PALCO
E A UNIVERSIDADE AFINAL SE ENCONTRARAM
NA NOSSA ÉPOCA, NUM ATO DE INTIMIDADE SURPREENDENTE
PARA QUEM OLHA O PROCESSO HISTÓRICO."

Neste jogo, o estudo universitário de teatro segue em frente, orientado para a invenção, as linguagens de

ruptura e as vanguardas, e para a formação de professores. Considerando-se a extensão do país e a multiplicidade de manifestações de natureza teatral que povoam o território, não seria importante perguntarmos se, afinal, a nossa universidade de teatro está sobrevivendo sob um grau considerável de negação do teatro?

E, em alguma medida, numa projeção assustadora, a busca teatral universitária, tão inventiva, ao gerar um recorte diferenciado para os estudos de teatro, não estaria levando o mercado a assumir um novo perfil? Assim, os estudos teatrais na universidade, incapazes de formar para o mercado, muito rarefeito, estariam tratando de construir um mercado novo, amador e informal, distante das velhas formas da arte, alheio à possibilidade de diálogo com um grande público espalhado por todo o Brasil...?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Sousa. Diccionario de Theatro Portuguez.

Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

http://portalabrace.org/4/index.php/abrace2/historico

https://www.cal.com.br/sobre/historia/

https://www.eca.usp.br/ead

http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/historico

EDITORIAL UFRJ

ENTRE ARTE E INSTITUIÇÃO: CENA DE SABERES

Carmem Gadelha*

Marcos Marinho**

Na cena institucional brasileira, o enredo que se apresenta é o da desarticulação das instituições. Vivemos, nos últimos anos, o desmonte das políticas culturais, de educação e pesquisa no Brasil.

Na Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano após ano, lidamos com cortes orçamentários, desde 2015, da ordem de 20 bilhões. O Curso de Direção Teatral e o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (Escola de Comunicação) lidam com o investimento mínimo para a produção de arte (curricularmente obrigatória) e, como todo o campo da cultura, com o desprezo do Governo. Note-se que a vida universitária, em período anterior, assumiu fortes feições de espaço dedicado à produção de saberes e experimentos ligados à pesquisa e à extensão. Isto implica independência quanto ao mercado de arte, por um lado; por outro, a disponibilização da obra de arte para o contato com um público não-universitário. Considerem-se aí o diálogo com a cidade, a formação de público, a prática do experimento artístico. A política de cotas trouxe, tanto no âmbito da Graduação como no da Pós-Graduação, a oferta estética e política de estudantes frequentemente engajados em grupos teatrais de seus locais de moradia e campos de convívio, ambientes de estudo e trabalho. O pensamento e a prática do teatro e das artes se diversifica, promovendo ricas teias de ideias e processos coletivos. Essa cooperação marca também a atuação institucional entre os diversos cursos e disciplinas, integrando saberes e estabelecendo, não raro, múltiplas soluções para os problemas estruturais que nos acossam.

Realizamos três mostras de teatro por ano, o que significa um permanente contato com espectadores externos e internos; estudantes de Direção V (Mostra Grátis) fazem espetáculos de cerca de meia hora, em seu primeiro experimento com a cena. Em Direção VI (Mostra Mais), temos, no meio do curso, um espetáculo com todos os elementos cênicos necessários. A formatura se dá na Mostra de Teatro da UFRJ. Dramaturgia brasileira e clássicos de todos os tempos e procedências somam-se às criações coletivas e aos trabalhos colaborativos. A rede de contribuições vem do Curso de Dança (Escola de Educação Física e Desporto), Cenografia e Indumentária (Escola de Belas Artes).

^{*} Carmem Gadelha é Professora Titular do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), do qual é Vice-Coordenadora.

^{**} Marcos Marinho é jornalista, pesquisador e artista da performance. Graduado pela Escola de Comunicação da UFRJ. Mestrando do PPGAC.

Estudantes de Rádio e TV produzem imagens cênicas e registros fotográficos e filmicos dos espetáculos; os de Jornalismo e Produção Editorial (Escola de Comunicação) fazem a revista À Mostra (dedicada a reflexões de diretores e impressões jornalísticas de processos e resultados. A revista Ciclorama — cadernos de pesquisa da Direção Teatral (realizada em conjunto com o Curso de Produção Editorial) volta-se para materiais ensaísticos resultantes da Iniciação Científica e contribuições de estudantes de Pós-Graduação, da UFRJ ou de outras instituições.

O Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) pauta-se pela noção de "cena expandida" para apanhar a arte em diferentes práticas, teorias e tensionamentos de limites entre as linguagens. Teatralidade e performatividade são apanhadas em territórios de inacabamento: zonas de vizinhança que passam por intersecções – cinema, artes visuais, literatura. Essa permeabilidade contempla, também, relações com o campo da Comunicação (professores André Parente, Denilson Lopes, Fernando Gerheim, Teresa Bastos), que, em grande parte, dá contorno e põe em causa a arte contemporânea – seus conceitos, procedimentos, configurações do humano, indagações sobre o tempo presente. Contamos também com Beth Jacob e Gilson Motta (Escola de Belas Artes) e nosso graduado Caio Riscado, agora pós-doutorando no PPGAC. Estamos em ação desde 2014, com um corpo de professores que, na sua maioria, atua no Curso de Direção Teatral (Adriana Schneider, Alessandra Vannucci, Carmem Gadelha, Daniel Marques, Eleonora Fabião, Gabriela Lírio, Lívia Flores). Isto promove forte diálogo, onde, muitas vezes, a Iniciação Científica aponta temas que serão mais amplamente explorados pelos estudantes, ao ingressarem nos dois níveis da Pós-Graduação. Os resultados têm sido, nestes casos, bem-sucedidos.

Não terá sido por falta de ideias e soluções práticas que a cena institucional brasileira foi atravessada pela trama da morte, cujos signos se exibiram à exaustão nos últimos tempos. Fundamentalismo religioso, agressões à soberania nacional, irracionalismo desenfreado no uso e abuso dos recursos e riquezas, racismo, feminicídio, homofobia mostraram os sinais incontestes de que "Pouca saúde e muita saúva os males do Brasil são", nestes 100 anos da Semana de Arte Moderna.

Poderíamos definir essa trama da morte como "desencantamento", conforme pensam o historiador Luiz Antonio Simas e o pedagogo Luiz Rufino. Mas, contra a asfixia dos cortes orçamentários e a desmoralização de nossa produção de conhecimento e riqueza simbólica, usamos de teimosia e, demoniacamente, multiplicamos os saberes e os mundos possíveis — modo de enfrentar o pensamento único. Ao assombro diante do Inominável, respondemos com o assombro do inconformismo e da beleza. Trata-se do exercício da construção de alianças e do necessário e saudável enfrentamento das disputas.

Em 2022, completamos 10 anos da lei de cotas raciais e sociais nas universidades, política que destinou 50% de suas vagas a negros, indígenas e pessoas em situação de vulnerabilidade econômica e social. Antes, a essas pessoas o espaço acadêmico se abria, majoritariamente, a outras posições que não as de pesquisador-professor e estudante. No caso das artes, o artista-pesquisador pode, agora, deslocar-se na riqueza prismática de nossa formação histórico-cultural.

A chegada de estudantes e pesquisadores cotistas desfaz, pouco a pouco e não sem tensões, as margens. A convivência obriga a reconsiderar a noção de cânone acadêmico, pois instauram-se disputas por referenciais teórico-práticos. Afinal, é no terreno das criações (também epistemológicas) que poderemos instaurar e assumir nossas contradições. A arte tem o condão de trazer a zonas de evidência aquilo que os saberes dominantes recalcaram.

As disputas seguem sendo feitas todos os dias nas salas de aula, em peças de teatro e na exploração da performance, nas pesquisas de Mestrado e Doutorado. Disputas que não estão nem perto de terminar – há muito por fazer no sentido de reposicionar a universidade dentro da atual cena institucional brasileira, em convivência e negociação entre modos de saber e fazer. Daí as linhas de fuga que promovem encruzilhadas na trama da vida, produzindo arte.

Não podemos deixar de mencionar o hábito que temos de nos agregar a outras instituições, a exemplo do MAR (Museu de Arte do Rio) e do Centro Cultural Hélio Oiticica. Por não termos curso de ator, voltamos nossa atenção para a formação de um artista capaz de cumprir desempenho em diferentes papeis, entre eles o de ator – atendendo, aliás, às características da cena contemporânea, que expande as fronteiras entre as especialidades; mas temos também aqueles que vêm de outras escolas, outras formações e visões de arte. É com imensa alegria que abrimos parceria com a SBAT, que também se reposiciona, na emergência de redefinir a noção de autoria. A participação neste número de sua tradicional Revista explicita, de ambas as partes, o fortalecimento de iniciativas conjuntas, capazes de ensaiar novas institucionalidades e compartilhamentos de recursos, ideias e iniciativas.

O que apresentamos aqui (e apresentaremos no próximo número) é uma pequena amostra da produção de saberes artísticos realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. São nossos modos de tramar a vida.

Começamos pelo ensaio *Performatividade e precariedade na autobiografia em cena*, da mestranda Rúbia Sousa da Silva, que propõe uma reflexão sobre o sujeito autobiográfico na cena teatral e performática contemporânea. A análise volta-se para os corpos que se utilizam do recurso autobiográfico nas obras *Stabat Mater*, de Janaína Leite; e *Matriarquia [em processo]*, de Camila Pitanga.

Em seguida, a leitura leva ao ensaio *Uma peça para salvar o mundo: teatro digital e esperança*, da doutoranda Érika Neves Lima de Souza, que propõe uma reflexão sobre o uso de neotecnologias na cena teatral, a partir da prática do Grupo Os Satyros, durante a pandemia do coronavírus, em 2021. O ensaio faz uma análise dos procedimentos estético-digitais, realizados na esperança, em tempos de travessia da crise sanitária. O teatro se encontrou, então, em forte vizinhança (mas também em desfronteirização) com o audiovisual. Érika é produtora cultural e viabiliza as realizações das mostras da Direção Teatral.

Por fim, a dramaturgia *Grau zero*. Montagem de formatura do diretor Marcéu Pierrotti, o texto foi escrito por Diogo Liberano, ex-aluno dos cursos de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. *Grau zero* aborda temas como a violência contra a educação, contra a mulher e a manipulação das narrativas na escrita das histórias. Temas que foram pinçados da dramaturgia *Primavera Leste*, outro texto escrito por Diogo Liberano.

A cena contemporânea das artes e a cena institucional brasileira, como vemos nos textos, entrecruzam-se. Entre arte e vida, o desafio é produzir uma pluriversalidade (melhor dizendo, multiplicidade: indeterminação que arregimenta as singularidades) de saberes estéticos em meio ao desencantamento. Fazer arte para viver instituição e fazer instituição para viver arte.

PERFORMATIVIDADE E PRECARIEDADE NA AUTOBIOGRAFIA EM CENA

Rúbia Sousa da Silva*

Proponho uma reflexão sobre o sujeito autobiográfico na perspectiva teatral contemporânea, a partir de uma análise dos corpos que aparecem em cena com a utilização desse recurso artístico. Os conceitos de performatividade e precariedade conduzem o estudo sobre a representação, presentes tanto em situações da vida cotidiana quanto na estrutura cênica.

Um dos modos de se pensar a cena teatral contemporânea é através da expressão "teatro performativo", cunhada pela pesquisadora Josette Féral¹, na qual a *performance art*, a *body art*, e os *happenings* dos anos 1970 têm influência na forma como a representação, nas artes cênicas, se transforma nos anos seguintes. Pensar que o teatro se apropria das características da performance talvez seja uma percepção mais comum para entender como uma linguagem artística influencia outra. Contudo, os Estudos da Performance² foram elaborados com a mediação da antropologia cultural, a partir de uma observação da representação teatral. Sendo assim, são os códigos do teatro que norteiam o pensamento sobre performance; e esta, posteriormente, se consolida como prática artística.

Neste artigo, através da compreensão de autobiografia como uma ferramenta de expressão atribuída ao teatro performativo, se desenvolverá um pensamento, a princípio retrospectivo, sobre a "representação do eu" e as consequências desse recurso artístico, a partir de uma análise dos corpos que o utilizam em cena. A estrutura dramatúrgica desenvolvida por sujeitos autobiográficos se aproxima da *performance art*, uma vez que "o performer é o autor do seu próprio *script*. Além do mais, a performance quase sempre exibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões políticas e sociais do momento". Porém, esse tipo de representação é, muitas vezes, recebida como "narcisista" ou até mesmo "vitimista"; e essas críticas acontecem dada a apresentação de temas – antes limitados ao espaço privado, portanto, sob controle – que, através do corpo social dos artistas, ocupam a esfera pública.

* Rúbia Souza da Silva é Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, com o projeto de pesquisa "Performance ancestral: a grafia encantada do corpo". Graduação em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero. Formação artística pela Escola Livre de Teatro de Santo André. Autora do texto teatral como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas. O presente ensaio foi apresentado à disciplina "Cena e performance", ministrada pelo Professor Manuel Friques, no PPGAC.

¹ Teórica e professora da Escola Superior de Teatro da Universidade Sorbonne Nouvelle que, em *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*, reflete sobre a teatralidade e a performatividade no modo de elaboração da cena teatral contemporânea. Sua obra é responsável por apresentar o termo *teatro performativo*, em diálogo e complementação ao termo "teatro pós-dramático", proposto na obra de Hans-Thies Lehmann.

² De acordo com as obras de Victor Turner, Clifford Geertz, Erving Goffman e Richard Schechner, que implementam a performance como um campo artístico e intelectual a partir de uma aproximação entre vida e arte. As teorias dos dois últimos pesquisadores, que envolvem a noção de "representação do eu" e de "comportamento restaurado", respectivamente, são apresentadas nas páginas seguintes. 3 BERNSTEIN, Ana. "A performance solo e o sujeito autobiográfico". *Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, v.1, n.1, 2001, p.91.

Assim, para compreender quais são os corpos que aparecem em cena a partir da encenação autobiográfica, é necessário entender como as relações de dominação se evidenciam e podem-se modificar a partir dessa linguagem. Em *A performance solo e o sujeito autobiográfico*, Ana Bernstein aponta que, por meio de tal representação, abriu-se um espaço discursivo para pessoas "minorizadas"⁴. Analisando o trabalho de Karen Finley⁵, Peggy Shaw⁶ e Penny Arcade⁷, ela argumenta que assuntos íntimos e individuais, ao serem apresentados publicamente, mediados por um corpo entendido como político, contribuem para uma intersecção cultural. Isso acontece por meio de uma identificação com o discurso sustentado pelo sujeito autobiográfico em cena, ocasionando uma mudança na estrutura da esfera pública – que, como apontado pela pesquisadora, se beneficia das teorias e práticas feministas – no sentido de propor um questionamento do discurso comumente apresentado como dominante.

Porém, mais do que uma identificação construída a partir da lógica de que "o pessoal é político" e, portanto, capaz de afetar tanto quem está em cena quanto o espectador, a prática da representação autobiográfica é responsável também por gerar um sentimento de comunidade, ao evidenciar as diferenças entre os corpos:

Mulheres, lésbicas e artistas não correspondem exatamente à definição do sujeito universal que, de maneira geral, é construída como um sujeito masculino, branco e europeu. Seus trabalhos [de Finley, Shaw e Arcadel engajam sujeitos divididos, cujas identidades são marcadas por raça, classe, gênero e sexualidade. É somente em relação a esses significados culturais e históricos inscritos nos corpos como sujeitos que qualquer identificação é possível. A performance solo autobiográfica, portanto, não conecta a humanidade a um todo, em nome de um sujeito universal, mas antes aponta as diferencas, as dissimilaridades, as continuidades. Ela revela como construção o que é assumido como "natural" ou "biológico" e, neste processo, revela o próprio sistema de representação, o discurso ideológico por meio do qual alguns sujeitos chegam a adquirir representação e outros não. É, portanto, somente como identidades-em-diferença que qualquer identificação é possível, e que um sentido de identidade comunal pode ser alcançado.⁹

⁴ A autora, na verdade, utiliza o termo "minorias", mas opto por essa reversão perceptiva em diálogo com a noção de "precariedade", desenvolvida por Judith Butler e abordada neste artigo.

⁵ Performer estadunidense que concebeu os trabalhos: *The Constant state of desire, We keep our victims ready* e *The american chestnut*.

⁶ Performer estadunidense, autor do solo Menopausal gentleman.

⁷ Performer estadunidense, autora do solo A thousand and one nights of Penny Arcade.

⁸ Slogan do Movimento Feminista dos anos 1960 que, ao apresentá-lo , "não subestimava as estruturas e as instituições em proveito de uma transformação da vida cotidiana [...] Esta afirmação insistia, ao contrário, sobre o caráter *estrutural* da dominação expresso nas relações da vida cotidiana, dominação cujo caráter sistemático tinha sido precisamente obscurecido, como se fosse o produto de situações pessoais [...] Tratava-se sobretudo de mostrar que a dominação era ao mesmo tempo oculta e assegura-da através de poderosas instituições como a família, a heterossexualidade institucionalizada, a divisão e a estrutura sexuada do trabalho e do emprego". VARIKAS, Eleni. "O pessoal é político": desventuras de uma promessa subversiva". *Tempo*. Rio de Janeiro: v.1, n.3, 1996, p. 66.

⁹ BERNSTEIN, Ana. "A performance solo e o sujeito autobiográfico". Op. cit, p. 102.

Dessa forma, será através de uma investigação do fator corporal nas performances autobiográficas que se refletirá sobre questões de dominação e possíveis rearranjos dessa lógica. Para isso, serão retomados alguns conceitos elaborados pelos Estudos da Performance – no caso a "representação do eu" de Erving Goffman e o "comportamento restaurado" de Richard Schechner -, que investigam como um sujeito pode ser representado na vida cotidiana, antes do enquadramento da cena teatral ou da performance artística. A partir dessa reflexão, será apresentado o conceito de atos de fala¹⁰ como uma noção de performatividade responsável por moldar dinâmicas sociais, premissa fundamental para Judith Butler¹¹, que, em sua obra, apresenta a questão linguística e a desenvolve em uma investigação corporal. A noção de "precariedade", sugerida pela autora, será utilizada para refletir sobre os corpos que aparecem em cena por meio dos trabalhos teatrais autobiográficos que serão analisados: Stabat Mater e Matriarquia [em processo]. As questões de dominação que podem ser apontadas nas obras teatrais serão rearticuladas por meio da sociologia econômica¹² – que sugere uma alteração no modo de pensar as relações sociais e de mercado – em diálogo com a perspectiva cênica sobre o tema.

A REPRESENTAÇÃO DO EU E O COMPORTAMENTO RESTAURADO

Antes de entender como a autobiografia pode ser um procedimento cênico, retomo os Estudos da Performance para refletir sobre as possibilidades representativas do sujeito. Em *A representação do eu na vida cotidiana*, o sociólogo Erving Goffman estabelece uma relação entre o código teatral e o comportamento humano ao analisar a expressividade do indivíduo. O teórico elenca, dessa maneira, dois tipos de expressão: a expressão que transmite e a expressão que emite. A primeira delas tem a ver com o que ele pontua como sendo uma comunicação tradicional guiada por símbolos verbais. Já a segunda se refere a ações que produzem um efeito, tendo assim um caráter de atuação, cujo aspecto é mais promissor quando desempenhada diante de outras pessoas. Goffman¹³ observa que o indivíduo regula a conduta do receptor e como será tratado por ele, atuando de forma a transmitir a impressão que lhe interessa.

Contudo, se evidencia uma dinâmica assimétrica, uma vez que o observador – no caso, o próprio antropólogo – leva vantagem sobre o ator ao analisar a relação. Tal situação ocorre, pois, como o sociólogo observa, no processo de comunicação há um tipo de "jogo de informação, que é um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e descobertas"¹⁴. Dessa forma, o ator não tem total

¹⁰ A partir da obra de J. L. Austin, filósofo inglês cuja obra *How to do things with words* apresenta sua teoria que "constitui um rompimento com a compreensão da linguagem como veículo de comunicação, de transferência de significados, cujos referentes são não só exteriores a estes, como também os precedem". BERNSTEIN, Ana. "Atos de fala, representação teatral e teorias da performance". *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n.20, 2004, p. 60.

¹¹ Filósofa norte-americana responsável por pensar a performatividade em termos linguisticos, elaborando seu projeto teórico a partir dos estudos de performatividade de gênero.

¹² A partir da obra de ZELIZER, Viviana Zelizer ("A economia do care". In: *Civitas*. Porto Alegre, 2010, v.10, n.3, p. 376-391), socióloga argentina que aponta a sociologia econômica como "uma disciplina rica e autônoma, que começou a produzir ou a incorporar alternativas reais à economia neoclássica".

¹³ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985. 14 *Idem*, p. 17.

controle sobre a impressão que quer causar, uma vez que a maneira pela qual o outro a recebe está relacionada a tradições de um grupo e a posições sociais. Ainda assim, há uma segurança nas interações sociais, pois, segundo o teórico, "vivemos por inferências"¹⁵, isto é, não quebramos um pacto comportamental do que se entende como correto em uma determinada cultura pressupondo que todos irão agir mediante o mesmo princípio.

O modo como os códigos relacionais se manifestam na vida real é utilizado nas performances artísticas e solos teatrais autobiográficos, que evidenciam esses acordos sociais. O mesmo pressuposto interacional, apontado por Goffman, acontece quando eu, como espectadora de uma experiência cênica, por inferência, acredito no que me é contado, tanto enredada pela narrativa quanto pressupondo que a informação que me é dada faz parte do entendimento da obra. Mesmo que as informações dadas não sejam, de fato, verdadeiras, elas fazem parte da construção dramatúrgica e operam para construir a narrativa autobiográfica. Muitas dessas obras inclusive se amparam em provas documentais para firmar um pacto a respeito da realidade apresentada, mediante a veracidade das informações, e convidam o espectador a participar da cena, evidenciando as ações por inferência¹⁶.

Mas, por mais que tentem reencenar as interações da vida cotidiana, "a autenticidade do depoimento se legitima definitivamente não pelo compromisso com os conteúdos históricos, mas pela capacidade de recriação do vivido cujo produto é a cena-depoimento, a performance"¹⁷. E, assim, os "jogos de informação" passam a ser reencenados unidos ao discurso proferido pelo performer e composto por questões reais, mas dentro de um enquadramento comumente associado à ficção. A performance, neste caso, consiste em contar uma história, que é impregnada pela performatividade do próprio sujeito, considerando o caráter de atuação presente em sua realidade.

O papel representado por um indivíduo diariamente na vida cotidiana pode ser entendido, portanto, como uma performance, ao mesmo tempo que, "para Goffman, o sujeito individual não é tanto autor de sua performance quanto um produto da cena social" Assim, o caráter performativo nas obras autobiográficas está atrelado à própria representação dessa dinâmica e, somado à presença de espectadores, "podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais dos papeis, e cada um destes papeis diferentes podem ser executados pelo performer em uma série de ocasiões, para os mesmos tipos de público ou para um público das mesmas pessoas" 19.

Há, no movimento da repetição de uma representação – considerando a vida cotidiana –, o que Schechner define como comportamento duas vezes vivenciados (*twice-behaved*

¹⁵ THOMAS, W. L. "Social Behavior and Personality". *Contribuições de W. L. Thomas para A Teoria e a Pesquisa Social*. Nova Iorque: Social Science Resarch Council, 1985, p. 5. *Apud* Goffman, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana. Op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Cito como exemplo a obra teatral de Janaína Leite analisada neste artigo. Em *Stabat Mater*, a performer recorre a um Boletim de Ocorrência para narrar uma situação e, em um dado momento, convida três pessoas do público para reencenar sua constelação familiar. No final da dinâmica, ela pede um abraço entre as figuras que representam mãe e filha, e as pessoas se abraçam por pressupor que essa é a atitude esperada.

¹⁷ LEONARDELLI, Patrícia. A Memória como Recriação do Vivido: Um Estudo da História do Conceito de Memória Aplicado às Artes Performativas na Perspectiva do Depoimento Pessoal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), SÃO PAULO: ECA-USP, 2008, p. 22.

¹⁸ BERNSTEIN, Ana. "Atos de fala, representação teatral e teorias da performance". *Folhetim. Op. cit.*, p. 63.

¹⁹ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana. Op. cit*, p. 15-16. *Apud* SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". *O Percevejo*. Rio de Janeiro: n.12, 2006, p. 30.

behavior), ou seja, "um comportamento aprendido, previamente codificado para ser seguido em situações convencionais"²⁰ – conhecido também como comportamento restaurado *(restored behavior)*. Essa premissa sugere que toda ação humana possa ser vista enquanto performance; e o exemplo dado pelo antropólogo é o da mãe que se alimenta, ensinando o filho a se alimentar; esse comportamento será aprendido pela criança que, futuramente, executará a mesma ação quando tiver seu filho.

Assim, percebe-se a performatividade do comportamento restaurado, tendo em vista que "sou eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou como me foi dito para fazer, ou como aprendi"²¹. Levada para a expressão artística, a teoria de Schechner é apresentada quando se revela o caráter processual das obras através das premissas de ser/estar (*being*), fazer (*doing*) e mostrar o que se faz (*showing doing*). Todos os verbos apresentados indicam ações – que devem ser desempenhadas pelo artista em criação – mas, mais do que a representação de uma situação, quando voltada para a vida cotidiana, a repetição de um ato pode ser responsável por alterar a realidade.

ATOS DE FALA

A fim de refletir sobre modos de alteração do entorno social por meio de uma ação representada cotidianamente, a teoria dos atos de fala de J. L. Austin²² é explicitada por estabelecer uma outra relação com a linguagem, para além dos parâmetros da comunicação. O pensamento do filósofo inglês se baseia "na distinção entre o ato performativo, isto é, a linguagem fazendo algo, e o ato constativo, ou seja, a linguagem como descrição ou narração de algo²³. [...] Os atos performativos transformam a realidade do dizer algo e por meio do ato de dizer algo"²⁴. Assim como Schechner se utiliza da cena de uma mãe alimentando o filho para elucidar sua teoria, Austin aponta o "sim" dito no casamento como exemplo da linguagem realizando um ato que modifica a realidade. O teórico considera alguns fatores como contexto, intenção e sinceridade importantes para ancorar essa elocução performativa.

No que se refere às práticas artísticas, tal teoria denominará a representação teatral como sendo "parasitária", pois, para Austin, a performance envolvida nessas circunstâncias não tem efeito sobre a realidade. Contudo, Jacques Derrida²⁵ faz uma crítica a essa visão, apontando que toda elocução performativa é uma "citação", ou seja, ela não é original, e sim realizada porque já houve a mesma situação inúmeras vezes, o que a aproxima da noção de "comportamento restaurado" de Schechner. "A releitura da teoria

²⁰ BERNSTEIN. "Atos de fala, representação teatral e teorias da performance". *Folhetim. Op. cit*, p. 62.

²¹ SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". Op.cit, p. 35.

²² AUSTIN, J. L. How to do things with words. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.

²³ Insatisfeito com a própria diferenciação entre atos constativos e performativos, por concluir que os atos performativos também podem ser, em certa medida, constativos, Austin abandona a oposição pura e simples entre atos constativos e performativos, expandindo o conceito de ato performativo na teoria dos atos elocutórios, que divide os atos da fala em *locução* (*locution*), isto é, é a declaração, o pronunciamento, em si, independente de seu contexto social; a *elocução* (*illocution*), o pronunciamento dentro de seu contexto; e *perlocução* (*perlocution*), isto é, o efeito produzido no ouvinte pela elocução.

²⁴ BERNSTEIN, Ana. "Atos de fala, representação teatral e teorias da performance". In: *Folhetim. Op.cit*, p. 60-61.

²⁵ DERRIDA, Jacques, *Limited inc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.

dos atos da fala por Derrida demonstrou que o parasitismo é estrutural à performance linguística e não acidental"²⁶, ampliando a visão sobre como os atos performativos podem ser vistos e estudados, e como os atos de fala podem ter relação com a representação teatral ao invés de invalidá-la.

A contribuição da teoria de Austin se mostra assim flexível, possibilitando que mais áreas do conhecimento possam acessá-la e desdobrá-la, como é o caso de Judith Butler, que usa os atos de fala para construir o seu projeto teórico, fundamentado na reflexão sobre performatividade de gênero²⁷. A filósofa se apropria da noção de "citação" dos atos de fala ao propor que o gênero se consolida a partir da repetição de uma informação. Butler exemplifica essa premissa citando a cena cotidiana na qual o médico, ao finalizar um parto, exclama que o bebê é uma menina. Essa fala, que é capaz de transformar aquilo que nomeia, ainda segundo a crítica de Derrida sobre Austin, tem a capacidade de invocar autoridade, resultando em situações de dominação:

O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela. A linguagem não funciona de forma mágica nem inexorável: "há uma plasticidade do real em relação à linguagem: a linguagem tem uma ação plástica sobre o real"²⁸. Ela pressupõe e altera seu poder de ação sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições. A estrutura assimétrica da linguagem, que identifica com o masculino o sujeito que representa e fala como universal, e que identifica o falante do sexo feminino como "particular" e "interessado", absolutamente não é intrínseca a línguas particulares ou à linguagem ela mesma.²⁹

A teoria da performatividade de gênero, criada pela autora, evidencia o pensamento de que a linguagem é capaz de produzir efeitos no mundo – herdado dos atos de fala. Assim, consolida a máxima de que o gênero não é algo natural, mas uma informação que nos é dada desde o nosso nascimento e, a partir dessa informação, passamos a representá-lo. Quando a representação e a performance são pensadas como linguagens artísticas, elas apresentam diferentes modos de enquadramento da cena e se discute sobre como uma pode influenciar a outra, como apontado anteriormente. Contudo, partindo do pressuposto de Butler, há um desdobramento dessa visão, a partir do qual a performance funciona justamente a partir de um caráter representativo. Essa outra lógica contribui com a reflexão sobre os limites apontados pela noção de performatividade, que incluem arte e vida, ficção e realidade, e são contemplados nas performances e solos autobiográficos.

Retomando o conceito de "citação" e de "comportamento restaurado", é possível perceber neles o indício de um não delineamento de fronteiras – envolvendo as questões de representação e performance – tendo em vista que se trata de um modo de agir

²⁶ BERNSTEIN, Ana. "Atos de fala, representação teatral e teorias da performance". *Folhetim. Op.cit*, p. 70.

²⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

²⁸ WITTIG, Monique. "The mark of gender". Feminist issues, v.5, n.2, outono de 1985, p.4.

²⁹ BUTLER, Judith. Problemas de gênero..., p. 202...

que é aprendido. Não há a evidência de um marco que estabelece o início de um modo comportamental, apenas se trata de performances cotidianas, respaldadas por um princípio inerente à representação. Então, a partir de uma realidade construída por meio da linguagem, se constrói uma relação corporal responsável pela mediação da performance que será observada, pressupondo as interações sociais. O que perpassa também a maneira como Butler pensa a categoria de "sexo", considerando que ele "é uma interpretação política e cultural do corpo, não existe a distinção sexo/gênero em linhas convencionais; o gênero é embutido no sexo, e o sexo mostra ter sido gênero desde o princípio"³⁰. É através dos corpos que esse pensamento se torna visível, não em termos ontológicos, mas a partir de uma exterioridade que delimitará como esse corpo será tratado, podendo desencadear situações de dominação e controle social:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público. da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a "integridade" do sujeito.³¹

Considerando a interrelação entre representação e performance, o mesmo princípio parece nortear o caráter linguístico e o caráter corporal das ações. Tendo em vista que o pensamento de Bernstein, a respeito do espaço ocupado na cena com o uso da autobiografia, aponta para uma reflexão sobre as particularidades dos corpos, se refletirá aqui como os atos corporais podem ser vistos como performativos. A princípio, levando em conta a performance da vida cotidiana, serão abordados quais são os corpos entendidos como minorizados, em contraponto à ideia de um sujeito que é considerado universal. A partir da reflexão sobre a realidade criada através dos atos da fala, será apontando como isso pode resultar em situações de dominação experenciadas no corpo e a influência dessa lógica em criações artísticas.

ATOS CORPORAIS

Em Corpos em aliança e a política das ruas, Judith Butler retoma o instante do nascimento – usado primeiramente no projeto teórico de Problemas de gênero, a fim

³⁰ BUTLER, Judith. Problemas de gênero..., p. 197.

³¹ BUTLER, Judith. Problemas de gênero..., p. 235.

de exemplificar as consequências performativas da linguagem – para discorrer sobre a condição precária, inata a todos os seres humanos que têm, desde o primeiro momento de vida, diante de si, a morte. Com isso, ela elabora a noção de precariedade, elemento distribuído desigualmente, que faz com que algumas vidas sejam consideradas vivíveis e outras não. Essa premissa, assim como a de sua obra anterior, revela uma existência que precede a essência e aponta a precariedade como sendo um jogo político capaz de constituir exclusões que definem o contorno da sociedade.

Dessa maneira, a precariedade é deslocada de uma visão ontológica, pois não se trata de seres precários, mas de seres precarizados. É através das manifestações de massa que a filósofa contemplará a perspectiva do corpo, para além de uma consequência dos atos de fala, mas como eixo para se pensar a performatividade. "Para aqueles apagados ou rebaixados pela norma que se espera que incorporem, a luta se torna uma batalha corpórea por condição de reconhecimento, uma insistência pública em existir e ter importância"³². Assim, a partir de uma noção de performatividade corporal e plural, ela irá refletir sobre o próprio espaço público, considerando-o como local de aparecimento desses corpos.

Tendo em vista que a corporificação, implicada por sua performatividade, depende de estruturas institucionais e do mundo social, "o corpo é menos uma entidade do que um conjunto vivo de relações; o corpo não pode ser completamente dissociado das condições ambientais e de infra-estrutura da sua vida e da sua ação"³³. Dessa forma, a reivindicação por direitos não se dá somente através da fala ou da escrita, mas de gestos e movimentos através da exposição a riscos dos corpos que, em ação, estabelecem um espaço de aparecimento:

Podemos então retornar à questão sobre o que significa reivindicar direitos quando não se tem nenhum. Significa reivindicar o próprio poder que é negado a fim de expor e lutar contra essa negação. [...] algumas vezes é uma questão de agir, e na ação, reivindicar o poder de que se necessita. Isso é a performatividade como eu a entendo e também é uma maneira de agir a partir da precariedade e contra ela.³⁴

A partir dessa lógica, se implica a ideia binária de que o corpo se ausenta na sujeição ao espaço privado em contraponto à autonomia e poder da fala relacionada ao espaço público³⁵. Uma vez que, na obra de Butler, a noção de performatividade se sustenta por um "elemento privado" – no caso, o corpo – em um espaço público, é através do aparecimento dele, reivindicando direitos e, com isso, se colocando em risco que ele irá performar sua precariedade. Se estabelece, assim, a conexão entre performatividade

³² BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 44.

³³ Idem, p. 71-72.

³⁴ Idem, p. 64-65.

³⁵ Segundo a teoria de Hannah Arendt que estabelece em "A condição humana" "que o corpo não entra no ato de fala, e que o ato de fala é entendido como um modo de pensar e julgar. A esfera pública na qual o ato de fala se qualifica como a ação política paradigmática é uma esfera que já está, na visão dela, separada da esfera privada, o domínio das mulheres, dos escravos, das crianças e daqueles muito velhos ou enfermos para trabalhar". BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia.* Idem. *Op. cit.*, p.32.

e precariedade: a reencenação desta através de um corpo em risco – que ocasiona uma ruptura entre público e privado.

O espaço público não é dado, ele está entre os corpos em disputa, e a performatividade vai representar essa disputa. "Então vamos assumir que a performatividade descreve tanto o processo de ser objeto de uma ação quanto as condições e possibilidades para a ação, e que não podemos entender sua operação sem essas duas dimensões" É a praça pública — em sua condição de ágora, que possibilita o encontro de corpos para a constituição de uma assembleia — e nas ruas que a filósofa observa a performance da precariedade. A isso aproxima-se a discussão artística sobre os locais que são escolhidos para a apresentação de ações, tendo em vista que espaços públicos são de livre acesso, com isso recorrentemente usados pela *performance art* e pelos *happenings* por, justamente, confundir os limites representativos entre arte e vida — em contraponto, o palco teatral pressupõe um enquadramento específico para que a experiência artística seja assistida³⁷.

Ao retomar a noção da performance que se revela a partir de um caráter representativo e do amálgama entre público e privado, se amplia a visão da autobiografia em obras artísticas. Mesmo que apresentada em um palco, o corpo que aparece na cena, medeia discursos que se aproximam de uma performance da precariedade, no sentido de evidenciar pessoas minorizadas, como apontado por Bernstein anteriormente. Assim também, as situações apresentadas nessas obras, podem sugerir uma reivindicação a direitos, colocando os corpos que se apresentam em risco. Ao se relacionarem com os outros corpos presentes no mesmo espaço, podem criar uma noção de comunidade – tanto no sentido de identificação com o discurso apresentado quanto de aproximação corporal.

Quando Butler analisa as manifestações nas ruas, ela aponta ser necessário entender a importância de alianças temporárias nesse contexto, através do que as estabelecem como uma ética da convivência, que exige obrigações e compromissos. As premissas da filósofa são sempre desenvolvidas por meio de uma noção existencialista pautada no que é externo ao indivíduo, mas cujo efeito é a internalização; por meio desse processo, pode ser compreendida a carga subjetiva impregnada nas obras autobiográficas. Em uma tentativa de aproximar algumas teorias apresentadas, mesmo a partir de possíveis distinções, serão analisadas duas obras teatrais criadas a partir de dispositivos autobiográficos, evidenciando a questão corporal nelas inscritas.

STABAT MATER E MATRIARQUIA [EM PROCESSO]

Estreada em junho de 2019³⁸, *Stabat Mater* dá continuidade à obra e à pesquisa de Janaína Leite, que usa procedimentos autobiográficos para a concepção cênico-dramatúrgica de suas peças – em *Autoescrituras performativas: do diário à cena*; a artista, através de estudos, teorizou as práticas que nortearam suas duas obras anteriores: *Festa de separação: um documentário cênico* e *Conversas com meu pai*. Em cena com a própria mãe, não atriz, e com um ator pornô, Leite cria, a princípio, uma palestra-performance

³⁶ BUTLER, Judith. Corpos em aliança... Op.cit, p. 70.

³⁷ FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.135-148.

³⁸ A peça foi contemplada com o edital que resultou na 5ª Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do CCSP (Centro Cultural São Paulo).

refletindo sobre a figura mítica de Maria na *Via Crucis*³⁹, o imaginário das *final girls*⁴⁰ e a violência vivenciada no corpo da mãe – em alusão a histórias de sua peça anterior que refletem no trabalho atual –, e em seu próprio corpo:

PALESTRANTE – Já desenterrou, mãe, o fação?

MÃE – (faz que não com a cabeça)

PALESTRANTE – Quer contar você a história do fação?

MÃE – (faz que não com a cabeça)

[...] Vê-se projetado apenas o texto a seguir

que corre rapidamente, frase a frase:

DATA DA OCORRÊNCIA: 18/08/1997 HORA: 06:45

A fim de proceder retrato falado, encaminho a vossa Senhoria Janaína Fontes Leite, a qual foi vítima de TENTATIVA DE ESTUPRO nesta data, conforme Boletim de Ocorrência no 216/97, registrado por esta distrital.

Comparece nesta Unidade Policial a vítima acima qualificada, juntamente com sua genitora, noticiando à Autoridade que foi abordada no local dos fatos pelo indivíduo acima descrito, que mediante ameaça de um facão pressionado contra seu pescoço, a obrigou a lhe acompanhar até um terreno baldio.⁴¹

Mais do que apontar a violência, a performer usa seu próprio corpo em risco como meio para recriar experiências, dessa vez tendo o espectador como testemunha. Assim, ela dança sensualmente diante da figura do pai, conta que tomou remédio para dormir como dispositivo para o processo de criação do espetáculo e faz um *casting* para contratar um ator pornô que concorde em fazer um filme com ela sendo dirigida pela mãe. A artista explicita o que ela própria analisou no trabalho de Angélica Liddell⁴² no qual uma história pessoal pode indicar uma opressão histórica, e que, ao ser re-sentida em um corpo em cena, mais do que uma denúncia, é atualização de um crime do qual não tem como se sentir indiferente⁴³.

Ao reencenar histórias já vivenciadas, o uso da autobiografia evidencia a "representação do eu", indicando o caráter performativo sob o qual se molda a construção do sujeito. Quando, no final de *Stabat Mater*, Leite apresenta o resultado do filme pornográfico que

^{39 &}quot;Stabat Mater é também o nome de um poema, uma oração, do século XII, que começa com as palavras "Stabat Mater dolorosa" ("estava a Mãe dolorosa"), e fala do sofrimento de Maria durante o calvário de Jesus. Leite, Janaína. Stabat Mater. São Paulo: Laboratório Gráfico do CCSP, 2019, p. 19.

⁴⁰ Referente à representação das figuras femininas nos *Slashers movies* – estética de filme de terror dos anos 1970/1980, cuja trama envolve perseguições através de um mal corporificado. Como no filme *Halloween* (1978), no qual todas as personagens femininas morrem logo após cenas sexuais e a protagonista da história, que se salva, é justamente a garota que fica em casa cuidando de crianças. 41 LEITE, Janaína Fontes. *Stabat Mater*. São Paulo: Laboratório Gráfico do CCSP, 2019, p. 37-38. 42 Dramaturga, diretora e performer espanhola, reflete as questões que envolvem o feminino em suas obras. Em 2013, se apresentou no Brasil, dentro da programação da MIT-SP com a obra *Eu não sou bonita*, referência para a pesquisa e o trabalho de Janaína Leite. Em 2016, participou do Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos, com a peça *O que farei com essa espada?* E, em 2017, retornou ao país com a peça *Génesis VI: 6-7*.

⁴³ LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2017, p. 28.

se propôs fazer, isso ocorre logo após a exibição de um de seus partos. O mesmo momento emblemático usado por Butler – para refletir sobre os atos de fala e teorizar a noção de precariedade – revela, na peça, a tentativa de estabelecer uma conexão com aquilo que se perde quando algo sai do seu próprio corpo. É através do conceito de abjeto, de Julia Kristeva⁴⁴, que a performer conduz a relação entre dominante e dominado a fim de propor outras lógicas de relação, revisitando, com isso, o papel social atribuído à mãe – que, como todo papel social, se estrutura a partir de uma lógica performativa, retomando o que foi apontado pela teoria dos atos de fala e do "comportamento restaurado".

Assim, é através da performatividade artística que a performatividade dos papeis sociais é confrontada. Tendo em vista que o uso dessa linguagem possibilita a apresentação do discurso de pessoas minorizadas, somada à teoria dos atos corporais de Butler – corpos precários, reivindicando direitos em um espaço de aparecimento – as obras e pesquisas de Leite dialogam com tais premissas, radicalizando a noção de representação do corpo como ponto central da experiência cênica, capaz de estabelecer uma alteração de lógicas de poder. Quando o olhar se volta para a performatividade corporal, as questões ligadas à subjetividade, que podem estar inscritas no texto e até mesmo no tema da obra, são entendidas como problemas exteriores, deflagrados na presença dos corpos que habitam a cena.

Em *Stabat Mater*, Janaína Leite assina a dramaturgia e a direção da peça, além de estar em cena como performer ao lado da mãe, o que provoca reflexões sobre o caráter representativo de uma obra autoral, uma vez que a experiência perde a autenticidade com outra configuração de elenco. Contudo, o texto autobiográfico pode compor com o projeto cênico de outras maneiras, que não o escrito e performado pela mesma pessoa. Como é o caso de *Matriarquia [em processo]*⁴⁵, obra concebida por Camila Pitanga⁴⁶ com base em histórias pessoais da atriz, mas cujas funções que ocupam a ficha técnica apresentam a colaboração de Lucia Gayotto⁴⁷, texto assinado por Dione Carlos⁴⁸ e direção de Cristina Moura⁴⁹.

A começar pelo título, que pressupõe uma mudança na estrutura social revendo questões de dominação, é mais uma vez em torno da figura materna que se norteia o espetáculo. Pitanga resgata memórias de seus familiares, unindo suas experiências como filha e como mãe. Logo no início da peça, ela apresenta o ambiente em que se encontra – um tanto difuso, mas aludindo a um hospital – como sendo o local de trabalho de seu

^{44 &}quot;Se é verdade que o abjeto solicita e pulveriza simultaneamente o sujeito, compreende-se que ele experimenta sua força máxima quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível é o seu *ser* mesmo, descobre que não é outro que o abjeto. A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual foi revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a *perda* inaugural fundante de seu próprio ser". KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*, *Essai sur l'abjection. Apud* LEITE, Janaína Fontes. *O feminino abjeto na obra de Angélica Liddell*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress: Florianópolis, 2017, p.1.

⁴⁵ Peça estreada em março de 2021, dentro da programação #emcasacomsesc, transmitida pelo canal do Sesc-São Paulo no youtube.

⁴⁶ Atriz e apresentadora, realizou trabalhos no teatro, cinema e televisão brasileira ao longo de 38 anos de carreira. É também Embaixadora Nacional da ONU Mulheres.

⁴⁷ Diretora e preparadora vocal, é autora do livro Voz, partitura da ação.

⁴⁸ Atriz, dramaturga e roteirista, é autora de mais de quinze peças encenadas, dentre elas *Sete, Kaim* e *Bonita*, que integram sua primeira publicação *Dramaturgias do front*. Publicou também *Ialôdes*, texto que compõe a antologia *Dramaturgia Negra*, *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?* e *Palavra viva*. 49 Coreógrafa, intérprete e diretora. Colaborou e assinou diversas criações cênicas como *Ensaio*. *Hamlet, Gaivota, Retratos, BISPO, A última peça* e *O espectador*.

bisavô e onde sua filha nasceu. A interrelação entre passado, presente e futuro permeia a narrativa, também considerando alterar a lógica das relações e, com isso, remanejar o sujeito considerado universal.

O momento do nascimento, novamente citado, apresenta caminhos para refletir sobre a realidade de acordo com os papeis sociais. No cenário, uma luz hospitalar, ampolas de remédio e álcool em gel guiam não somente a ambientação, mas uma experiência sensorial ao acessar a memória olfativa, evidenciando a performatividade de uma ação cotidiana em contexto pandêmico: passar álcool em gel nas mãos. Pitanga se desdobra entre papeis que levam sempre em conta a figura de alguém responsável por cuidar de outros – como o de uma enfermeira inspirada em Mãe Stella⁵⁰ –, refletindo sobre as questões de gênero e raça desse corpo. Em um dado momento, a performer pergunta: "Quem cuida de quem cuida?", questionamento que se refere a questões profissionais e familiares de cuidado, compreendendo também a ancestralidade evocada.

Enquanto, na obra de Leite, a figura da mãe era problematizada por seu papel submisso frente ao próprio mito cristão, em *Matriarquia* há uma expansão dessa relação predisposta por mulheres, na qual a mãe nem sempre está aos pés dos filhos; ao invés disso, às vezes precisa se trancar sozinha no quarto. Como já mencionado, o próprio título sugere um deslocamento de poder, tendo em vista a reversão de uma lógica patriarcal. A reflexão sobre os papeis sociais não se apresenta somente como elemento temático, mas também na composição da ficha técnica dos espetáculos analisados. Assim, mais uma vez, é através de uma medida performática que se revêem as construções, também performáticas, responsáveis por legitimar dominações referentes a gênero e raça. Quase como uma resposta à pergunta feita sobre o cuidado, a organização de mulheres revela um modo de se relacionar que pode alterar não somente questões sociais como padrões econômicos.

A própria referência que Carlos faz à Mãe Stella aponta para possíveis reorganizações estruturais como analisado em *A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica* por Lélia Gonzalez:

Vale apontar um outro tipo de resistência, surgida ainda naquela época (final do século XVIII, início do século XIX) e que perdura até os dias de hoje. Referimo-nos ao candomblé, religião afro-brasileira de origem iorubana e praticamente berço das demais religiões negras do Brasil. Seu grande centro de dispersão, como sabemos, é o estado da Bahia, principalmente sua capital, a cidade de Salvador. Objeto da perseguição dos senhores católicos (leigos ou do clero) e da polícia até há poucos anos, atualmente virou moda, e como as escolas de samba e umbanda do Rio de Janeiro, sofre os efeitos das investidas do capitalismo monopolista. Sem entrarmos nos detalhes de sua estrutura, cabe salientar que é liderado principalmente por mulheres: as ialorixás ou mães de santo. São mulheres negras e pobres que não desempenham um papel apenas religioso/cultural.⁵¹

⁵⁰ Quinta Ialorixá – mãe de santo, sacerdotisa de um terreiro –, do Ilê Axé Opô Afonjá, terreiro de candomblé situado em Salvador.

⁵¹ GONZÁLEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 63.

Para a teórica, é por meio dessas mulheres que algumas situações, que envolvem posições de poder e dominação, são revertidas. Ao desempenharem o papel da mãe de santo, elas encontram um modo de se firmar na sociedade, uma vez que, através dessa função, elas estabelecem "um mecanismo de acesso aos recursos materiais e humanos apropriados por outras classes [...], que redistribui em maior ou menor medida ao seu grupo"⁵². Assim, a partir de uma prática religiosa, incorporando questões de cuidado, há uma mudança social que estabelece prestígio e reconhecimento a corpos minorizados e, consequentemente, altera uma dinâmica econômica.

A ECONOMIA DO CUIDADO

A construção de uma linguagem binária apontada por Butler, responsável por estruturar as relações sociais ocasionando desigualdades, é fundamental para legitimar práticas de intuições que as medeiam, como as premissas elaboradas pelo âmbito econômico. Em *Dualidades perigosas*, Viviana Zelizer aponta a performance da linguagem a partir de um padrão dicotômico no modo de elencar virtudes na economia: para se pensar o mercado usam atributos considerados "masculinos" como racional e eficiente; já o não-mercado é composto de atributos apontados como "femininos", que partem de um princípio relacionado ao que é pessoal e sentimental.

Essa ideia sustenta em seu cerne uma visão binária a partir de gêneros, e sugere a valorização de uma esfera em detrimento de outra, julgada por uma visão que elenca a falta de seriedade e de responsabilidade a fim de deslegitimá-la economicamente. "Essas dicotomias tornam mais fácil desvalorizar a atenção cuidadosa, a produção doméstica e o trabalho das mulheres em geral"⁵³. Assim se moldam as dinâmicas socioeconômicas baseadas na lógica de que o trabalho realizado por mulheres são atividades rotineiras inerentes ao papel social performado pelo gênero e, dessa forma, não precisa ser remunerado. Além de pautar a troca monetária envolvida nessas atividades, ao considerar práticas de um "não-mercado" através de atributos entendidos como "femininos", há uma tentativa de afastar relações pessoais, que pressupõem intimidade, das práticas econômicas.

Tal situação é refletida por Zelizer que aponta a "teoria das esferas separadas" como mecanismo de entendimento sobre "dois domínios distintos que operam segundo diferentes princípios: racionalidade, eficiência e planejamento, de um lado; e solidariedade, sentimento e impulso, do outro"54. Para evidenciar as consequências dessa construção de pensamento, a socióloga recorre também à "teoria dos mundos hostis", segundo a qual quando práticas de mercados diferentes entram em contato, acabam contaminando uma a outra, e com isso se corrompem. As duas teorias são consideradas falhas, tendo em vista que as relações sociais são contraditórias e se impregnam de características tanto racionais quando sentimentais possibilitando múltiplas combinações relacionadas a atividades econômicas.

Para exemplificar sua teoria, Zelizer usa o exemplo dos cuidados pessoais pagos, <u>alegando que é</u> uma atividade incompreendida e desvalorizada, comumente relacio-52 SILVERSTEIN, Leni. *Mãe de todo mundo. Apud* GONZÁLEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Op. cit,* p. 63. 53 ZELIZER, Viviana. "Dualidades perigosas". *Mana*. Rio de Janeiro: v.15, n.1, 2009, p. 237.

nada a questões sentimentais. Assim, é desvinculando dessa atividade a remuneração obrigatória, justamente pela implicação da "teoria das esferas separadas", que se afasta a lógica de mercado dos serviços de cuidado – responsável por garantir o bem-estar de quem é atendido. E, ao contrário do que sugere a "teoria dos mundos hostis", quando as pessoas são bem pagas pelos seus serviços, elas usam a intimidade a favor das relações interpessoais, que envolvem tanto laços quanto fatores econômicos.

Considerando a noção de precariedade vista anteriormente e a máxima de que ela é distribuída de modo desigual, observa-se que, através da performance da linguagem, se pautam tanto a representação dos corpos quanto os recursos disponíveis para cada sujeito. Contudo, há um caráter performático também quando esses corpos se reúnem para reivindicar direitos, que se alinha com a prática da autobiografia em cena através da qual a performatividade que cria desigualdades para aquele corpo é confrontada por meio da performatividade artística. Assim, também, a sociologia econômica deflagra os mecanismos de dominação presentes nos termos linguísticos que estruturam o mercado como criação social e os confronta, pensando a economia das relações íntimas que ocorre por meio da performance de papeis sociais.

Quando Zelizer reflete sobre a economia do cuidado, ela pontua que essas relações "incluem qualquer tipo de atenção pessoal, constante e/ou intensa, que visa melhorar o bem estar daquela ou daquele que é seu objeto"⁵⁵. A figura que incorpora esses cuidados é apresentada tanto em *Stabat Mater* quanto em *Matriarquia* e a discussão proposta nessas obras coincide com a ideia de voltar a atenção para as desigualdades construídas em torno desses corpos e alterá-las. A própria composição de uma ficha técnica composta majoritariamente por mulheres evidencia o espaço discursivo criado pelo regime autobiográfico, que se alinha ao projeto teórico de Zelizer, tanto pelo questionamento do papel da mulher quanto por tornar visíveis outras maneiras de se relacionar economicamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, J. L. How to do things with words. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.

BERNSTEIN, Ana. "A performance solo e o sujeito autobiográfico". In: Sala Preta. São Paulo: ECA-USP, v.1, n.1, 2001, p.91-103.

____. "Atos de fala, representação teatral e teorias da performance". In: Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n.20, 2004, p.59-61.

BUTLER, Judith. Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

____. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

⁵⁵ ZELIZER, Viviana. "A economia do care". Op. cit., p. 380.

CARLOS, Dione. Matriarquia [em processo]. Serviço Social do Comércio: São Paulo, 2021

DERRIDA, Jacques, Limited ine. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997

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

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LEITE, Janaína Fontes. Autoescrituras performativas: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2017.

____. O feminino abjeto na obra de Angélica Liddell. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress: Florianópolis, 2017.

____. Stabat Mater. São Paulo: Laboratório Gráfico do CCSP, 2019.

LEONARDELLI, Patrícia. A Memória como Recriação do Vivido: Um Estudo da História do Conceito de Memória Aplicado às Artes Performativas na Perspectiva do Depoimento Pessoal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), São Paulo: ECA-USP, 2008.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" In: O Percevejo. Rio de Janeiro: n.12, 2006, p.28-51.

VARIKAS, Eleni. "O pessoal é político: desventuras de uma promessa subversiva". In: Tempo. Rio de Janeiro: v.1, n.3, 1996, p. 59-80.

ZELIZER, Viviana. "A economia do care". In: Civitas. Porto Alegre: v.10, n.3, 2010, p.376-391.

____. "Dualidades perigosas". In: Mana. Rio de Janeiro: v.15, n.1, 2009, p.237-256.

UMA PEÇA PARA SALVAR O MUNDO : TEATRO DIGITAL E ESPERANÇA

Érika Neves Lima de Souza*

A partir de um roteiro de cenas e ações proposto por uma máquina, alguns espectadores serão convidados a participar, criando situações dramáticas e atuando. Em um mundo onde cada um fala por si, e ninguém se escuta, o que podemos fazer? A arte salva o mundo, mas esta façanha há muito não é mais do artista e, sim, dos públicos (são vários), não apenas o seu. Se antes o artista era o elo mágico entre o céu – passando pela terra – e o inferno, em tempos de globalização quem decide de verdade é quem consome ou ouviu falar da arte¹.

Esta é a descrição de *Uma peça para salvar o mundo*, uma das inúmeras criações d'Os Satyros para o espaço digital durante a pandemia da COVID-19, através da plataforma *Zoom*, que estreou dia 23 de abril de 2021. O grupo explorou o *Zoom* como território de criação de obras originais e também de adaptação de peças que haviam sido apresentadas no espaço físico em São Paulo, antes da pandemia.

A pesquisa d'Os Satyros com relação ao uso de neotecnologias² na cena teatral começa em 2009, se desdobrando em vários espetáculos e até na dissertação de Rodolfo Garcia Vazquez, um dos fundadores do grupo, intitulada *As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros*, onde buscou

contribuir para o debate de ideias sobre o impacto das novas tecnologias da Revolução da Informação Digital sobre o convívio humano e como este pode gerar novas possibilidades para o teatro contemporâneo, em especial a partir da questão das novas formas de presença e da dramaturgia teatral.³

*Érika Neves Lima de Souza é Doutoranda do PPGAC, com a pesquisa "Zoom, zoom, zoom na quarentena: teatro digital no contexto pandêmico". Produtora Cultural do Curso de Direção Teatral da UFRJ, formada pela UFF. Tem também formação em Serviço Social, pela UFRJ. O presente ensaio resulta das disciplinas "Arte e cena II (Professor Gilson Motta/UFRJ) e "Teatro digital" (Professora Mariana Muniz/PPGARTES/UFMG).

¹ Sinopse de *Uma peça para salvar o mundo*, que ficou em cartaz até o final de junho de 2021. Disponível em: https://www.sympla.com.br/uma-peca-para-salvar-o-mundo_1186677. Acesso em: 20 fev. 2022.

² MUNIZ, Mariana L.; DUBATTI, Jorge. "Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)". In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, RS, v. 8, n. 2, abr. 2018, p. 366-389. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/69727. Acesso em: 20 fev. 2022.

³ GARCIA, Rodolfo Vazquez. *As formas de escritura cênica e presença no teatro expandido dos Satyros.* Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016. p. 20. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-15052017-160040/publico/RODOLFOVAZQUEZGARCIA.pdf. Acesso em: 20 fev. 2022.

Tecnologia não se restringe a dispositivos maquínicos, mas se refere ao desenvolvimento de processos, técnicas, meios, métodos e instrumentos de determinada área de conhecimento. Assim, tecnologia e teatro já caminham juntos há muito tempo, por exemplo no aprimoramento das técnicas de iluminação (mesmo quando era a partir da luz do sol), de sonoridade (em locais abertos ou fechados), na elaboração de cenários, figurinos, na arquitetura cênica, até mesmo no corpo do(a) ator/atriz. E, claro, na utilização de dispositivos – cada vez mais presentes em nosso cotidiano – que também fazem parte da construção da cena, inclusive propiciando o atravessamento entre as diversas áreas artísticas. Muniz & Dubatti⁴ trazem a adjetivação "neotecnológica" de modo a ampliar o conceito do uso da tecnologia, "importante para não restringirmos sua relação com o teatro à atualidade". Essa reflexão ajuda a pensar que o uso de "novos" dispositivos não trata de um "rompimento com a tradição", mas de agregar possibilidades ao fazer teatral, sempre em diálogo com seu tempo e espaço, articulando o conhecimento acumulado à criação de novos.

Neotecnológico está se referindo, portanto, ao uso, no teatro, das mídias digitais que revolucionaram a conectividade entre as pessoas em diferentes lugares do mundo, bem como aumentaram consideravelmente a velocidade do compartilhamento de dados e de recursos audiovisuais.⁵

Machado⁶, ao refletir sobre as relações de diálogo e imbricação entre "mídia" e "arte", questiona:

Por que, então, o artista de nosso tempo recusaria o vídeo, o computador, a Internet, os programas de modelação, processamento e edição de imagem? Se toda arte é feita com os meios de seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio.

Sobre as novas dinâmicas de comunicação e participação, propiciadas pelos avanços de dispositivos e tecnologias de suporte informacional, Rubim⁷ aborda o conceito de "telerrealidade", que seria uma "nova camada 'geológica' que se sobrepõe e contamina o espaço geográfico. [...] transforma-se em dimensão, pública e privada, inseparável da atualidade". Nessa sociedade ambientada pela comunicação, a qual o autor chama de "Idade Mídia", tem-se uma dimensão de sociabilidade onde o que está geograficamente distante pode ser apreendido e compor o cotidiano. Tal dimensão se diferencia de uma concepção de "realidade" vinculada apenas às questões de materialidade, proximidade geográfica, presença e convivência. Desta forma,

Telerrealidade aparece como nova formatação da realidade, possibilitada agora por *espaços e tempos integrados em rede digital e associada às*

⁴ MUNIZ, Mariana L.; DUBATTI, Jorge. "Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)". *Op. cit*.

⁵ Idem.

⁶ MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. p. 10.

⁷ RUBIM, Antonio. Cultura e políticas culturais. Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2011. p. 16.

noções de desterritorialização, globalidade, distância, espaço planetário, desmaterialização, não-presencialidade, (tele)vivência e tempo real.⁸

Assim como a relação entre teatro e tecnologia não é algo novo, as relações do teatro com a internet se potencializaram durante a pandemia, pois o digital foi o ambiente possível para aglomerações sem risco de contágio e para que os artistas se mantivessem vivos criativamente. Muniz & Rocha⁹ apontam como o teatro contemporâneo já buscava se relacionar com as possibilidades, estruturas e conexões oferecidas pela rede mundial de computadores e *smartphones*, seja através de um espaço para pesquisa e divulgação, seja quanto à virtualidade de presenças utilizadas na construção de espetáculos. Muniz & Falci¹⁰, analisando o espetáculo *Play me* e suas mediações tecnológicas (com versões para público *in loco* e para internautas), refletem que "a noção de telepresença é capaz de sustentar uma multiplicidade de presenças no teatro".

Acerca da ideia de "telepresença", Muniz & Falci¹¹ retomam reflexões de Weissberg sobre a multiplicidade das "presenças à distância", que "estaria associada ao desenvolvimento de soluções intermediárias entre a presença e a ausência estritas", mais do que um simples deslocamento para outro espaço. Neste mesmo sentido, Dixon *apud* Muniz & Falci¹² analisa que "os vários dispositivos que operamos na *web* (fóruns *online*, *e-mail*, conversas via *webcam*) produziriam muito mais um espaço entre, de passagem, instável, do que um efetivo estar em outro lugar", com várias camadas de presença que também dependem de uma performatividade em suas interações. Em complemento, há o apontamento de Certeau *apud* Muniz & Falci¹³, de que "um lugar não é constituído apenas por uma presença física, mas também pelas presenças simbólicas que o atravessam".

Na apresentação de *Uma peça para salvar o mundo*, Ivam Cabral, um dos fundadores d'Os Satyros, está nomeado como "Central" e recebe o público explicando a dinâmica e a importância de que participem, interagindo com "a Máquina" (Thiago Mendonça), para a completa realização do espetáculo. A arte teatral, efêmera em suas "estreias diárias" por sua intrínseca relação entre cena e plateia (a cada dia diferente), torna cada apresentação única. No caso de *Uma peça para salvar o mundo*, uma obra aberta à

⁸ RUBIM, Antonio. Op. cit., p. 15-16, grifos meus.

⁹ MUNIZ, Mariana L.; ROCHA, Maurilio A. "A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral". In: *Pós.* Belo Horizonte, v. 6, n. 12, novembro, 2016, p. 242-254. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15750/pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

¹⁰ MUNIZ, M.; FALCI, C. H. "A eficácia da presença na cena contemporânea mediada pela tecnologia: o caso *Play me*". In: *Revista Visualidades*. Goiânia, v. 16, n. 12. 2018, p. 127. Disponível em: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48603>. Acesso em: 20 fev. 2022.

¹¹ Idem, p. 132.

¹² Idem, p. 133.

¹³ Idem, p. 136.

¹⁴ Ver LUCINDA, Elisa. *Parem de falar mal da rotina*. São Paulo: Lua de Papel, 2010, em que a autora faz várias reflexões sobre a efemeridade da arte teatral, como na p. 25, ao enfatizar que "cada palavra dita é sempre uma estreia e uma despedida"; bem como na p. 19, lembrando que "parece, mas não repete, não pode repetir / É impossível! / O ser é outro, o dia é outro, a hora é outra / e ninguém é tão exato".

¹⁵ Sobre as relações entre cena e plateia, ver CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, onde a autora aponta, na p. 58, que "[...] as plateias variam de época para época, bem como, numa mesma temporada, de sessões após sessões. [...] um mesmo texto pode ser imaginado ou recriado de diferentes modos".

fundamental participação do público, se intensifica a construção de um espetáculo distinto a cada dia. Quanto às criações interativas ocorridas no ciberespaço, Dinkla *apud* Muniz & Falci¹⁶ avalia que, em "função da teia de relações que se estabelece pelas interações, o trabalho não seria mais individual ou coletivo, mas se apresentaria como um estado de conexão, em que as relações são constantemente reorganizadas pelos interagentes".

Muniz & Rocha¹⁷ analisaram o espetáculo argentino de improvisação *Links*, que articulava a relação físico-presencial entre atores e público e o uso da internet como mecanismo de busca por imagens e sons a partir de palavras sugeridas pelos espectadores, para impulsionar a criação de cenas. "A conexão destes três agentes criadores (atores/VJ, público e a *web*) é o que fazia possível a construção dos gestos, das palavras, da cena e sua atribuição de sentido"¹⁸. A co-criação, "convívio criador entre atores e espectadores", se efetivava "não só na produção de sentido, o que acontece em qualquer tipo de espetáculo, como também na composição da *poiesis* da cena"¹⁹, como também ocorre em *Uma peça para salvar o mundo*, embora através de um tecnovívio²⁰, pois se compartilha a mesma coordenada temporal, mas não a mesma físico-espacial. Os autores indicam que esta possibilidade seria um "tensionamento ontológico" sobre o teatro, "pois excluiria a necessidade da co-presença no convívio entre atores e espectadores, assim como o cinema o fizera no início do século XX"²¹.

Voltando ao início do espetáculo d'Os Satyros, Ivam Cabral testa a interação e a conexão, solicitando que se abram simultaneamente câmeras e microfones, falando "1, 2, 3, testando", "Alô, som, teste", qualquer coisa. E que as pessoas escrevam no bate-papo de que lugar do Brasil ou do mundo estão assistindo – como o próprio afirma, com a pandemia não permitindo a realização de espetáculos físico-presenciais e a solução sendo a criação cênica através de plataformas digitais, o teatro deixou de ser regional para ser universal, pela possibilidade de um maior alcance de público²².

Em seguida. Ivam apresenta as condições fundamentais para a realização da peca:

- 1) Que o público escreva no bate-papo um gesto de generosidade que tenham feito²³ e que tenha ajudado um pouco a salvar o mundo.
- 2) Que um(a) espectador(a) que esteja sentindo muito ódio nos últimos tempos xingue o objeto do seu ódio com todos os palavrões possíveis;

¹⁶ MUNIZ, M.; FALCI, C. H. "A eficácia da presença na cena contemporânea mediada pela tecnologia: o caso *Play me*". *Op. cit.*

¹⁷ MUNIZ, Mariana L.; ROCHA, Maurilio A. "A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral". *Op. cit.*

¹⁸ Idem, p. 248.

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ DUBATTI apud MUNIZ & FALCI. Op. cit., p. 148.

²¹ MUNIZ & ROCHA. Op. cit., p. 253.

²² Eu mesma, que nunca havia assistido aos Satyros, fiquei encantada com a oportunidade de conhecer suas criações digitais e, assim que a pandemia acabar (ou quando for mais seguro), pretendo ir a São Paulo assisti-los pessoalmente.

²³ Na apresentação de 01/05/2021, apareceram ações como doações de alimentos/tempo/brinquedos/sangue, empatia, escuta, levar arte onde não há acesso, ensinar, votar no Haddad, participar de manifestações fora-Bolsonaro, abraçar, reaproveitar lixo orgânico e não jogar lixo na rua, reduzir consumo de carne e de bens materiais, fazer as coisas com paixão, ajudar amigos(as) em seus trabalhos, contribuir com *software* livre, ceder lugar, visitar e ajudar idosos, ser voluntário, custear serviços de saúde etc.

e que outro(a) se disponha a declamar um poema, cantar uma canção, fazer um monólogo, um truque de mágica etc – é o momento "*Show* de calouros". A Máquina convocará a ambos(as) quando for a hora.

3) Que sempre que alguém quiser, a Máquina estará disponível para ouvir como estão se sentindo e o que estão pensando. Da mesma forma, pede-se que o público se coloque à disposição dela.

A Máquina entra em cena. É o ator Thiago Mendonça "ciborgueado" pelos filtros de vídeo e áudio do aplicativo *SnapCamera*. Ela agradece pela "telepresença", pois "teatro não existe sem público, especialmente num espetáculo como este" e conta que diante da dificuldade enfrentada por artistas, resolveu tomar a atitude de criar uma peça que pudesse trazer alguma esperança.

Segundo Martínez²⁴, muitas pessoas podem ser consideradas ciborgues, desde aquelas que possuem em seus organismos partes que funcionam como mecanismos cibernéticos (próteses, marca-passos, articulações artificiais), como também o próprio manejo contínuo com a internet – entendo que um exemplo possa ser o uso de filtros de *softwares*, como a Máquina da peça. Nas reflexões de Haraway²⁵,

um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo.

Hui²⁶ destaca a importância de vermos a tecnologia não apenas como uma força produtiva do mecanismo opressor capitalista, mas de "enxergar seu potencial decolonizador e de perceber a necessidade do desenvolvimento e da manutenção da tecnodiversidade", refletindo que a tecnologia não está apartada nem da natureza nem do humano – portanto, possuindo uma heterogeneidade²⁷ característica das diferentes culturas que compõem nosso "cosmos".

A Máquina do espetáculo nos apresenta inicialmente um vídeo nomeado "Tragédia humana": uma série de imagens com incêndios florestais, manifestações neonazistas, assassinatos (como de George Floyd e de crianças brasileiras), corpos no chão, manifestações *Black Lives Matter*, as inúmeras covas para os mortos devido à COVID-19, manifestações antivacina e a favor da Cloroquina/Azitromicina, animais em matadouros e

²⁴ MARTÍNEZ, Eurídice C. "Nietzsche y los cyborgs". Conference: VIII Congreso Inter nacional de Fenomenología: Cuerpo y Alteridad, Valencia, Enero, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338686586_Nietzsche_y_los_cyborgs>. Acesso em: 20 fev. 2022.

²⁵ HARAWAY, Donna J. "Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: HARAWAY, Donna J.; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 36.

²⁶ HUI, Yuk. Tecnodiversidade. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 18.

²⁷ Acerca da ideia de heterogeneidade, ver KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, em que o autor, na p. 33, nos lembra que "o fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora só foi uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos".

pecuária, xenofobia, manifestações em Myanmar, o rompimento da barragem em Brumadinho, manifestações pró-Bolsonaro, enforcamentos públicos no Oriente Médio, agressões, apedrejamento, tiroteios, enterros de pessoas vivas. Imagens fortíssimas, socos no estômago para quem assiste; e a própria Máquina relata ter dificuldades em processar essas coisas (violentas) que a humanidade é capaz de fazer a si mesma. Ela pede que alguém abra a câmera/microfone para fazer algumas perguntas sobre o vídeo que foi exibido.

Em interação com o(a) espectador(a) sobre o vídeo da tragédia humana, a Máquina pergunta o que mais lhe incomoda na Humanidade nos dias de hoje e o que este(a) sentiu ao ver as imagens, porque ela tenta entender a lógica por trás destes comportamentos humanos, mas não consegue; e relata que às vezes precisa reiniciar o sistema, pois os dados não fazem sentido. Quando a Máquina busca entender o que acontece com a Humanidade, exercita a capacidade de interpretação do público, de não tomar os fatos como algo dado.

A Máquina conta que está em processo avançado de *machine learning*²⁸, uma espécie de treinamento, mas que ainda tem todas as limitações de uma máquina e lamenta nem possuir um nome – o que lhe traz angústia, pois é como se não existisse. Confessa, tímida, que se pudesse escolher, gostaria de se chamar Aparecida, um dos nomes que considera mais lindos e chega a se emocionar quando o(a) espectador(a) a chama por ele.

Voltando ao vídeo da tragédia humana, a Máquina/Aparecida, pergunta o que o(a) espectador(a) sente sobre tantas vidas humanas estarem sendo ceifadas por conta da COVID-19 e pede que todos(as) abram as câmeras para que, juntos(as), façam um minuto de silêncio pelas milhares de vidas perdidas. Conta que, em seu processo de *machine learning*, leu que "uma nação que não chora por seus mortos, não aprende a ser melhor" e agradece pela homenagem.

A próxima interação envolve perguntar ao(à) espectador(a) se ele(a) sabe ler, como era o(a) professor(a) que o(a) alfabetizou e qual a importância em sua vida, pois, segundo os dados, onze milhões de brasileiros(as) atualmente ainda não sabem ler nem escrever. Então solicita que a pessoa leia uma mensagem, compartilhada pelo perfil Satyros Digital:

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar, a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

Mia Couto

Ao refletir sobre a "pedagogia do ver" e uma revitalização da *vita contemplativa* – atropelada pela histeria e pelo nervosismo da sociedade ativa moderna –, Han²⁹ retoma três tarefas que Nietzsche formulou, apresentadas em *O crepúsculo dos ídolos*, para as quais necessitamos de educadores:

²⁸ Para entender mais sobre *machine learning*, ver ALECRIM, Emerson. *Machine learning: o que é e por que é tão importante*. 2018. Disponível em: https://tecnoblog.net/responde/machine-learning-ia-o-que-e/. Acesso em: 20 fev. 2022, em que o autor esclarece que "[...] aprendizado de máquina é um sistema que pode modificar seu comportamento autonomamente tendo como base a sua própria experiência [...]".

²⁹ HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Petrópolis: Vozes, 2020. p. 51.

É preciso aprender a *pensar*, é preciso aprender a *falar* e a *escrever*; o fim dessas três coisas é uma cultura aristocrática. Aprender a ver, acostumar os olhos ao repouso, à paciência, habituá-los a deixar ver as coisas, a localizar o juízo. Aprender a cercar e envolver o caso concreto. Esta é a primeira preparação para educar o espírito³⁰.

Não apenas no momento de alfabetização, mas deveríamos continuamente exercitar o aprendizado de pensar, falar e escrever. Faz muita falta nas relações cotidianas, seja ao dialogar com outras pessoas, ao expor suas reflexões, trocar ideias e, mesmo nos instantes em que é necessário parar, respirar e tentar se desvencilhar da sobrecarga de estímulos e informações, buscando uma atenção mais profunda, contemplativa, essencial inclusive para um processo criativo³¹. Ainda neste sentido, em outra obra, Han fala sobre um "fechar os olhos" que pressupõe um "demorar-se contemplativo"³².

Após conversarem sobre o processo de alfabetização, a Máquina/Aparecida pergunta se a pessoa lembra se era uma criança feliz, com esperança; e que recado daria para a criança que ela foi; e o que a criança que ela foi diria para a pessoa que é hoje.

Ao final desta conversa, questiona se seria possível uma amizade entre humanos e máquinas e canta o refrão de uma música que toca seu "coração de máquina": *You've got a friend*, de James Taylor.

As interações da Máquina/Aparecida com o público possuem certo roteiro, mas a maior parte é improvisada, porque depende muito das respostas e pode sofrer interferências devido a alguma instabilidade de conexão ou do *software*, bem como por parte da "Central". Por exemplo, em uma apresentação houve curiosidade da "Central" sobre a origem do nome de uma espectadora. Nos termos de Chacra³³, "o caráter fundamental da improvisação é a espontaneidade e esta é o alimento e a base da arte do ator: arte da flexibilidade, do imprevisto e das surpresas, mas também a arte do controle e da adaptação".

Processando em seu sistema as informações das conversas acumuladas nestes encontros, a Máquina/Aparecida informa que ainda não consegue processar os algoritmos do ódio, que não consegue assimilar por que as pessoas se orgulham em odiar. Solicita a participação de alguém que tenha algum relato sobre situação de ódio que tenha sofrido ou testemunhado. Após o relato, pergunta o que a pessoa acha da história que acabou de contar, fazendo-a refletir sobre a situação. E aponta uma teoria de que isso tudo acontece porque os humanos nunca a chamaram (Máquina/Aparecida), ou a alguma outra máquina, para resolver estes tipos de problema, pois "elas resolvem tudo, é só inserir todos os dados no sistema, calcular os algoritmos e pronto".

Outra dificuldade é no entendimento das guerras que os humanos organizam e o fato de não conseguir decifrar os códigos da poesia — "com tanta contradição, meu sistema já deu pane algumas vezes", conta a Máquina/Aparecida, que está desenvolvendo um estudo sobre a comunicação dos humanos em momentos de raiva. Aproveita que estão em um coletivo naquela sala de *Zoom* e aplica um teste, convocando o(a) espectador(a) que

³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos ou A filosofia a golpes de martelo*. Curitiba: Hemus, 2001, p. 53, grifos do autor.

³¹ HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Op. cit., p. 33.

³² HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Petrópolis: Vozes, 2021. p. 16.

³³ CHACRA, Sandra. Natureza e sentido da improvisação teatral. Op. cit., p.70.

havia se disponibilizado no início. Pede que pense em algo ou alguém que odeie ou que o(a) irrite muito, mas sem dizer o nome, "para não afetar o rigor científico da pesquisa". Em seguida este(a) participante precisa liberar seus xingamentos com o áudio mutado e os(as) demais espectadores(as) tentam adivinhar o que ele(a) está esbravejando. É um momento de catarse coletiva, principalmente porque o objeto atual de ódio costuma ser o mesmo para várias pessoas, diante da atual conjuntura do país: o presidente Bolsonaro.

Esta dinâmica realizada pela Máquina/Aparecida remeteu-me a Han³⁴, acerca das características da "Sociedade do cansaço" – acelerada, hiperativa³⁵ e dispersa: o autor aponta que desaprendemos a ira, energia importante para provocar transformações, cuja temporalidade é a de uma pausa que interrompe o presente. "A ira é uma capacidade que está em condições de interromper um estado e *fazer com que se inicie um novo estado*. Hoje, cada vez mais ela cede lugar à irritação ou ao enervar-se, que não podem produzir nenhuma mudança decisiva"³⁶.

Logo após o experimento de comunicação em situações de ódio, a Máquina/Aparecida mostra um vídeo com diversos conflitos, agressões, desrespeito e arrogância, seja entre familiares, seja entre desconhecidos, em casa, em locais públicos, em manifestações, com gritos, arremesso de objetos. "Como uma pessoa extremamente amorosa reagiria diante destas situações?" – questiona a Máquina/Aparecida. Ela pergunta também ao(à) espectador(a) quem foi a pessoa que agiu mais generosamente com este(a) e/ou com sua família e se todas as pessoas poderiam ser assim. "O que as impediria de ser generosas?". A Máquina/Aparecida constata que, pelas estatísticas, são poucas as pessoas que conseguiriam ser especiais, apesar de todo sofrimento, de toda incerteza, de toda a guerra. "Essa conversa quase me fez esquecer a senha de acesso a mim mesma – teria que me reinstalar todinha", percebe a Máquina/Aparecida, sentindo-se um pouco obsoleta. "Um dia de cada vez: é o que eu, máquina, falo para mim todos os dias. Um dia de cada vez, Aparecida".

Chega a hora de recuperar o fôlego com alguma apresentação artística da pessoa do público que se disponibilizou no início da peça. Ao término do "Show de Calouros", a Máquina/Aparecida aproveita para perguntar qual(is) gesto(s) de generosidade para salvar o mundo esta pessoa escreveu no bate-papo e/ou costuma fazer e como ela se sente com relação aos que maltratam o planeta. Também questiona se o(a) participante considera que alguém que não o(a) conheça possa ser generoso(a) com ele(a). Caso positivo, a Máquina/Aparecida revela que isso a faz ter esperança e faz com que seu processador entre em "looping eterno", por ser mais um "conflito de informação", diante de tantas coisas tristes que já verificou.

O último vídeo apresentado pela Máquina/Aparecida é uma *overdose* de lindos atos, daqueles que dão nó na garganta, lágrimas nos olhos e acalento aos corações de máquinas e humanos; aquela sensação de que o mundo ainda pode ser salvo (ao fundo, ouvimos a linda canção *Céu de Santo Amaro* em versão instrumental). Carinhos, cuidados, doação, sorrisos, paciência, recuperação/superação, diálogo, salvamentos, colaboração — entre

³⁴ HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Op. cit.

³⁵ Hiperativa, porém Han (*idem*, p. 52) destaca que "[...] a agudização hiperativa da atividade faz com que essa se converta numa hiperpassividade [...]. Em vez de liberdade, ela acaba gerando novas coerções. É uma ilusão acreditar que quanto mais ativos nos tornamos tanto mais livres seríamos". 36 *Idem*, p. 54, grifos do autor.

familiares, desconhecidos, animais. Logo depois, a Máquina/Aparecida lê os atos de generosidade listados no bate-papo, com a música *What a wonderful world* (Louis Armstrong) como trilha.

A peça se encerra com a Máquina/Aparecida solicitando uma última participação para sua pesquisa com os humanos: pergunta como a pessoa se imaginaria aos 90 anos e que mensagem gostaria de enviar a ela mesma no futuro. Exercício de fabulação e esperança. Em seguida, a Máquina/Aparecida agradece a participação de todos(as) e diz que, se tivesse mãos, aplaudiria; e se tivesse pés, aplaudiria de pé.

Uma peça para salvar o mundo tem dramaturgia de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, com direção deste. Pré-estreou físico-presencialmente em dezembro de 2019, no evento "Satyrianas", com o desafio de fazer uma peça sem atores. O público recebia envelopes na bilheteria do espaço dos Satyros em São Paulo e instruções da "Máquina".

É um espetáculo que, mesmo em um ambiente digital, sem a presença física, propicia a escuta, estar aberto ao que o outro tem a dizer, à reflexão, ao reconhecimento das atitudes positivas e negativas que temos. O público é surpreendido pelas perguntas da Máquina/Aparecida, por suas próprias lembranças ao interagir e ao assistir, pela emoção que aflora. Uma criação diferente a cada dia, conforme as relações estabelecidas³⁷, bem similar ao que destaca Martínez³⁸ sobre sermos experimentadores nômades nesta vida, vagando por subjetivações e interpretações, desorganizando nosso organismo para reestruturá-lo continuamente em um "[...] constante jogo da criação artística da vida, viver a vida como se fosse uma obra de arte, sempre inacabada, sempre flutuante, [...] porque a vida não é mais do que isso, constante transformação e devir, e o jogo é sempre criação porque é sempre novo".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALECRIM, Emerson. Machine learning: o que é e por que é tão importante. 2018. Disponível em: https://tecnoblog.net/responde/machine-learning-ia-o-que-e/. Acesso em: 20 fey. 2022

CHACRA, Sandra. Natureza e sentido da improvisação teatral. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

GARCIA, Rodolfo Vazquez. As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros. (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), 2016. p. 20. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-15052017-160040/publico/RODOLFOVAZQUEZ-GARCIA.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

HAN, Byung-Chul. Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo. Petrópolis: Vozes, 2021.

³⁷ Novamente, com relação à dinâmica entre cena e público, ver CHACRA, Sandra. *Op. cit.*, p. 90: "a distância entre a arte e a vida vai diminuindo na proporção em que a relação entre ator e espectador se torna cada vez mais íntima e dependente das reações que afloram no momento, para fazer nascer o espetáculo".

³⁸ MARTÍNEZ, Eurídice C.Op. cit., p. 6.

. Sociedade do cansaço. Petrópolis: Vozes, 2020.

HARAWAY, Donna J. "Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: HARAWAY, Donna J.; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HUI, Yuk. Tecnodiversidade. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

LUCINDA, Elisa. Parem de falar mal da rotina. São Paulo: Lua de Papel, 2010 MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARTÍNEZ, Eurídice C. Nietzche y los cyborgs. Conference: VIII Congreso Internacional de Fenomenología: Cuerpo y Alteridad, Valencia, Enero, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338686586_Nietzsche_y_los_cyborgs. Acesso em: 20 fev. 2022.

MUNIZ, Mariana L.; DUBATTI, Jorge. "Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)". In: Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, RS, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr. 2018. ISSN 2237-2660. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/69727. Acesso em: 20 fev. 2022.

MUNIZ, Mariana L.; FALCI, C. H. "A eficácia da presença na cena contemporânea mediada pela tecnologia: o caso Play me". In: Revista Visualidades. Goiânia, v. 16, n. 12. p. 127. 2018. Disponível em: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48603. Acesso em: 20 fev. 2022.

MUNIZ, Mariana L.; ROCHA, Maurilio A. "A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral". In: Pós. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 242-254, novembro, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15750/pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. O crepúsculo dos ídolos ou A Filosofia a golpes de martelo. Curitiba: Hemus, 2001.

RUBIM, Antonio. Cultura e Políticas Culturais. Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2011.

Sinopse de Uma peça para salvar o mundo. Disponível em: https://www.sympla.com. br/uma-peca-para-salvar-o-mundo__1186677>. Acesso em: 20 fev. 2022.

A SBAT atualmente é gerida por uma COORDENAÇÃO PROVISÓRIA formada por voluntários, os associados Fábio Rocha Pina, Gillray Coutinho Bittencourt Filho e Maria Rita de Rezende. Conta com um grupo de colaboradores também voluntários, de associados e não associados, que inclui Alexandre David, Alexandre Negreiros, Cecília Rangel, Daniel Dias da Silva, Leonardo Simões, Luiz Carlos Checcia, Rogéria Gomes, Solange Balbi, Muna Omran, Oscar Calixto, Wilson Coelho.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Vice-Reitor em Exercício da Reitoria: Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-Reitora de Graduação: Gisele Viana Pires

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Pró-Reitora de Extensão: Ivana Bentes Oliveira

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Decano: Vantuil Pereira

Vice-Decano: Paulo César Castro

Coordenador de Integração Acadêmica de Graduação: Luciano Prado da Silva Coordenadora de Integração Acadêmica de Pós-Graduação: Juliana Beatriz Almeida

de Souza

Coordenador de Extensão: Paulo César Castro

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO - ECO

Diretor: Cristiano Henrique Ribeiro **Vice-diretor:** Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Diretora-Adjunta de Graduação: Maria Alice Nogueira

Diretora-Adjunta de Pós-Graduação: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Diretora-Adjunta de Extensão: Carine Prevedello

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena: Daniel Marques

da Silva

Coordenadora do curso de Direção Teatral: Eleonora Fabião

Proibida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta Revista sem prévia autorização. Todos os direitos de publicação reservados à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT .











Desde 1917 em defesa do direito autoral. Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Decreto nº 4.092 de 4 de agosto de 1920.

Sede

Av. Almirante Barroso, 97 / 3º andar Castelo — Rio de Janeiro-RJ CEP: 20031-005

Sucursal

Av. Ipiranga, 1.123 / sala 803 Centro — São Paulo-SP CEP: 01039-000

Autorizações

sbatsp@sbat.com.br (São Paulo e Região Sul) cadastro@sbat.com.br (Rio de Janeiro e demais Regiões)

Jurídico

juridicosbat@gmail.com

Institucional

sbat.social@sbat.com.br

Financeiro

financeiro@sbat.com.br

Para a edição deste número foram obtidos recursos através das Emendas Parlamentares 24970013/2021 e 17750003/2021 dos Deputados Federais Chico d'Ângelo e Jandira Feghali, respectivamente, para a implementação da primeira etapa do projeto *Revitalização* e ressignificação da histórica Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — SBAT, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (Processo pagador nº 26.420-2 CE 16/2021.)

Gestão de recursos





SBAT (sede)
Av. Almirante Barroso, 97 / 3º andar
Castelo — Rio de Janeiro-RJ
CEP: 20031-005 e-mail: cadastro@sbat.com.br

SBAT (sucursal)
Av. lpiranga, 1.123 / sala 803
Centro — São Paulo-SP
CEP: 01039-000
e-mail: sbatsp@sbat.com.br

www.sbat.com.br









R F V I S T A D F

TEATRO

SBAT SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS

www.sbat.com.br

NÚMERO **531** JUNHO/JULHO 2023

Esta peça só pode ser representada, no todo ou em parte, seja por que processo for, mediante autorização expressa do autor.

GRAU ZERO

DRAMATURGIA DE DIOGO LIBERANO*

Rio de Janeiro, agosto a setembro de 2019

^{*} Diogo Liberano é diretor teatral, dramaturgo e professor brasileiro a residir em Portugal desde 2022. É Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGLCC/PUC-Rio), Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), pela qual também é Graduado em Artes Cênicas: Direção Teatral. Suas áreas de interesse misturam atuação e direção teatral, dramaturgia e dramaturgismo, arte da performance, curadoria, ensino e produção de artes cênicas. É criador do Platô – Pesquisa e Produção, plataforma que articula ações de pesquisa, produção e pedagogia artísticas.

GRAU ZERO - UMA REFLEXÃO (2019-2022)

Marcéu Pierrotti

2019. Minha montagem de formatura em Direção Teatral pela UFRJ. *Grau zero*. Um texto inédito, escrito pelo generoso e inquieto Diogo Liberano, a partir de temas que me interessaram em um outro texto dele, *Primavera Leste*. A violência contra a educação, contra a mulher e a manipulação das narrativas na escrita da história me moviam naquele momento. Temas que foram pinçados de uma dramaturgia para dar vida à outra, muita mais profunda. Outra história.

Como escrever outra história?

Com esse questionamento-base, queria encontrar caminhos outros para o que vivíamos naquele momento – um *impeachment*, no mínimo questionável, da primeira mulher Presidente do Brasil, a eleição de um candidato de extrema direita e todas as narrativas tortuosas que estavam escrevendo a nossa história.

Com um engasgo e um nó no peito, montamos *Grau zero* dentro da Universidade como um grito!

- Ele não!

A encenação tinha esse caráter. Apesar de não querer ser partidária desde o início, a montagem de 2019 se apresentou com julgamentos nas entrelinhas que tomaram toda a cena. Era o que tínhamos naquele momento, mas, ao olhar o passado, percebi como enfraquecia as possibilidades do texto.

Com essa percepção, inicio o processo de montagem de *Grau zero* fora da universidade. Após quase três anos suspensos pela pandemia e por um necro-governo, nós reencaramos o *Grau zero* e o lançamos na cidade.

2022. Infelizmente, os temas que me moviam três anos atrás continuam intensos no meu peito e reverberando pelo país. Mas nosso olhar – meu e do elenco, é outro. O grito já não basta mais. O entendimento racional e a autonomia de pensamento são os principais caminhos para encarar o problema.

Foi assim que reconstruímos *Grau zero*. Redirigi a peça inteira. O texto se manteve o mesmo, com exceção da última cena – algo ali para mim não fazia mais sentido no agora. E, brilhantemente, Diogo escreveu uma cena linda retirando o grito morto do *Ele não* e nos propondo a esperança através da educação.

Após 2 meses em cartaz, encerramos nossa temporada com a sensação de que, quando nos perguntarem o que fizemos como artistas em 2022... como atuamos frente à história...

Com vida nos olhos, diremos – nós criamos *Grau zero*.

GRAU ZERO

Dramaturgia de Diogo Liberano

PESSOAS

Aluno Um

Aluno Dois

Aluno Três

Professora

CENAS

- 1. Pesquisa
- 2. Fim de aula
- 3. Grau(s) zero
- 4. Encontro #1
- 5. História = Narrativa
- 6. Única escrita
- 7. Torturação
- 8. Repetitio + onis
- 9. Efigie
- 10. Iluminismo
- 11. Eles (2)
- 12. Outras faces
- 13. Outubro

1. Pesquisa

Contra uma parede branca, amarrada a uma cadeira, a PROFESSORA, 40 e poucos anos, ergue a sua cabeça. Atrás dela, ALUNO UM, 30 e poucos, fala lentamente

ALUNO UM - Tópicos principais pra discussão

PROFESSORA – Ajuda

ALUNO UM - Quais tópicos

PROFESSORA – Água

ALUNO UM - Não fode

PROFESSORA – Por favor

ALUNO UM – Tópicos principais pra discussão!

PROFESSORA - Me solta

ALUNO UM - Responda

PROFESSORA – O que é isso?

ALUNO UM - Discussão da sua disciplina

PROFESSORA – Quem é você?

ALUNO DOIS – Aqui você não pergunta!

PROFESSORA – Vocês são meus alunos?

ALUNO UM – Tópicos principais pra discussão

PROFESSORA – Qual disciplina?

ALUNO DOIS - Aqui você só responde!

ALUNO UM – Ditadura militar e política no Brasil

ALUNO DOIS – Tópicos principais pra discussão

ALUNO TRÊS – Quais deveriam ter sido?

PROFESSORA – O que vocês tão fazendo?

ALUNO UM – Você não pergunta nada. Entendeu?

PROFESSORA – Entendi

ALUNO UM – Eu. Diga eu. Eu entendi

PROFESSORA – Eu entendi

ALUNO UM – Eu não devo perguntar mais nada

PROFESSORA – Eu não devo perguntar mais nada

ALUNO TRÊS – Diga. Eu não devo perguntar mais nada, só responder

PROFESSORA – Eu não devo perguntar mais nada, só responder

ALUNO DOIS – Ditadura militar e política no Brasil

ALUNO TRÊS – Aí vinha um travessão. E depois vinha Historiografia e história

ALUNO UM – Esse é o nome completo da sua disciplina, professora

ALUNO TRÊS – Ditadura militar e política no Brasil. Travessão

ALUNO DOIS - Historiografía e história

ALUNO UM – Tópicos principais pra discussão. Ouantos?

PROFESSORA – 6

ALUNO UM - Errado

PROFESSORA – Vocês sabem a resposta

ALUNO TRÊS – Quem precisa saber é você

ALUNO UM – Quantos tópicos?

PROFESSORA – 5?

ALUNO DOIS – Já disse que cê não pergunta!

PROFESSORA – 5. Foram 5. Eram 5. São 5

ALUNO UM – Quais?

PROFESSORA – Caracterização do regime

ALUNO DOIS - Por ordem cronológica

ALUNO TRÊS – Se é que cê sabe o que é isso

PROFESSORA – 1. A crise dos anos 60 e o golpe

ALUNO DOIS – Boa. O golpe. Eixo número 2

PROFESSORA – Caracterização do regime

ALUNO TRÊS – Eixo 3

PROFESSORA – 3. Fontes e mecanismos de poder.

Água, por favor

ALUNO TRÊS – Esqueci minha garrafinha

ALUNO DOIS – Eixo 4, responda!	Só anota as dúvidas, viu?		
PROFESSORA – 4. Correntes civis	Até semana que vem		
ALUNO UM – Só?	E dá tempo pra ler sim, tá?, é só não ficar enrolando		
PROFESSORA – 4. Correntes civis e militares e mais	Põe logo isso no seu Lattes, criatura, pra não acumular		
alguma coisa	E não se esqueçam		
ALUNO DOIS – Que coisa?	Dúvidas no papel		
PROFESSORA – Que diferença isso faz agora?	Para com esse negócio de tudo no celular		
ALUNO DOIS – Faz toda a diferença	Eu mando por e-mail sim		
ALUNO UM – Correntes civis e militares e?	Eu que agradeço		
PROFESSORA – Não lembro	Exato		
ALUNO TRÊS – Correntes civis	Faz uma nota de rodapé		
ALUNO DOIS – E militares	Foi ótima a sua provocação hoje		
ALUNO UM – E o que mais?	Mas não pra fechar o assunto, né?		
PROFESSORA – Dinâmica política	Se você não conseguir		
ALUNO TRÊS – Correntes civis e militares e dinâ-	Menciona isso no projeto, ué		
mica política	Nada de resolver coisa alguma		
ALUNO DOIS – Último tópico	O prazo é o mais importante, tá?		
PROFESSORA – 5. Periodização do regime	Obrigada		
ALUNO DOIS – Ótimo. Agora a questão final	Outro PDF		
ALUNO UM – E cê pode tomar o tempo que for pra responder	PDF, isso		
ALUNO DOIS – Só não esquece que a gente tá espe-	Se você encontrar antes de mim		
rando sua resposta faz um semestre	Senta, lê e depois me conta, ok?		
ALUNO UM – Como escrever outra história?	Também gostei		
	Tchau		
	Tchau, querida		
2. Fim de aula	Ei, querido		
	Tem que ler, tá?, não adianta dar golpe		
A PROFESSORA ergue-se da sua cadeira, animada	Golpe não adianta		
PROFESSORA –	Não adianta dar golpe		
Como vocês preferirem	Golpe? Aqui? Não!		
A gente decide isso aqui, em sala de aula	Tem que ler		
A gente inventa um trabalho final	Tira uma tarde e lê		

E tragam as dúvidas anotadas no papel

Vamos continuar com a questão aberta, ok?

Adoro! Adoro filme de super-herói

A questão continua aberta, por favor

A questão, o problema, precisa continuar

3. Grau(s) zero

ALUNO UM - Posso?

PROFESSORA - Terminando a aula

ALUNO UM – Posso entrar?

PROFESSORA – É sobre o grau?

ALUNO UM - Isso

PROFESSORA - Grau zero

ALUNO UM – Os três graus

PROFESSORA - Todos zero

ALUNO DOIS - Licença

ALUNO TRÊS – Chegamos

O ALUNO TRÊS fecha a porta da sala de aula

ALUNO UM - Sobre a nossa situação, professora

ALUNO TRÊS – Fomos os únicos?

PROFESSORA – Reprovados sim. Apenas vocês três

ALUNO DOIS – Não ficou muito evidente o motivo da reprovação

PROFESSORA – Vocês leram os meus comentários?

ALUNO TRÊS – Teria feito alguma diferença?

PROFESSORA – Eu comentei linha a linha das monografías de vocês. Li e interpretei o que vocês escreveram. Fiz sugestões, abri questões e vocês simplesmente nada. Pedi, inclusive, no corpo do e-mail, que me confirmassem o recebimento da monografía comentada e nada. Olhei até no *spam* e, mesmo assim, nada

ALUNO UM – Acabei gastando o meu tempo tentando não perder minha bolsa de mestrado

ALUNO TRÊS – E, mesmo assim, você perdeu. Ele perdeu

ALUNO DOIS – Perdemos, no mínimo, um semestre de nossas vidas

PROFESSORA – Desejam algo mais, meninos?

ALUNO UM – Você fez uma pergunta no início do semestre. Uma pergunta

ALUNO DOIS – Que continuou sem resposta até o fim da disciplina. Até agora

ALUNO TRÊS – Acho que a gente só quer mesmo uma resposta, professora

PROFESSORA – Não tem resposta

ALUNO UM - Não tem resposta?!

PROFESSORA – Não, querido. Resposta resposta, isso não tem

ALUNO UM – Então como pode haver reprovação?

ALUNO TRÊS – Responda!

ALUNO DOIS - Calma lá

PROFESSORA – O que tá acontecendo aqui?

ALUNO UM – O mínimo que cê podia dar pra gente agora é o gabarito

PROFESSORA – Não tem gabarito

ALUNO TRÊS – Ah, tem que ter!

PROFESSORA – Não tem gabarito!

ALUNO DOIS – E nossos trabalhos foram insuficientes a partir de qual parâmetro, professora?

PROFESSORA – Um semestre inteiro de estudos, leituras, discussões aqui nessa sala! Dúvidas?

ALUNO UM – Você fez uma pergunta no início do semestre passado

ALUNO DOIS – Que continuou. Que continua sem resposta até agora

ALUNO TRÊS – Acho que a gente só quer isso mesmo, professora

ALUNO DOIS - Uma resposta

ALUNO TRÊS – Uma saída, talvez

ALUNO UM – Exatamente. Uma resposta. É tudo o que a gente precisa agora

A PROFESSORA senta em sua cadeira, contrariada

ALUNO DOIS – Eu li os comentários que cê fez na minha monografía

ALUNO TRÊS – Cê toma um zero e, não bastasse a humilhação, ainda quer o motivo?

ALUNO UM - Foda-se o grau zero!

ALUNO TRÊS - Cê também leu os comentários dela?

ALUNO UM – Cara, cê tá chato pra caralho hoje, viu?

ALUNO DOIS – Eu li seus comentários, professora. Todos eles. E li com atenção

PROFESSORA – E eles foram completamente irrelevantes pra você?

ALUNO DOIS – Num dado momento você me faz uma. Você me fez uma pergunta

ALUNO TRÊS – Outra pergunta?! Ela te fez outra pergunta?!

ALUNO DOIS - Outra, não a mesma, cara, era outra!

ALUNO TRÊS - Que mania desse negócio de outra!

ALUNO UM – Qual foi a pergunta?

ALUNO DOIS - Eu não soube responder

ALUNO TRÊS – Além do zero, cê ainda ganhou outra pergunta impossível de ser respondida?

ALUNO UM – Não entendo o seu fascínio por abrir dúvida onde tudo já tava resolvido

PROFESSORA – Vocês foram reprovados por cometerem o maior erro no estudo da historiografía

ALUNO TRÊS – Erro?! Então tem um gabarito, porra! Qual erro?

PROFESSORA – Preguiça, moleza, corpo mole! O vício do hábito!

ALUNO UM – Que pergunta ela te fez?

PROFESSORA – O que é a guerra pra você

ALUNO UM – O que é a guerra?!

PROFESSORA – Mas a partir do ponto de vista dele, específico, singular. O olhar dele!

ALUNO DOIS – Nunca pensei sobre as coisas a partir do que eu pensava sobre elas

ALUNO TRÊS – Todo mundo sabe o que é guerra! Quem aqui não sabe o que é a guerra, porra?

ALUNO DOIS – Pra mim sempre foi cinema, literatura, romance, revista. História sim, mas não a história dos fatos e sim história enquanto. Enquanto uma narrativa

PROFESSORA – E por que você só tá me dizendo isso agora?

ALUNO DOIS – Porque só agora eu tô dizendo isso

PROFESSORA – Bastava ter escrito isso que você sente em relação ao assunto. Sem gabarito, bastava dizer como a questão te toca e não como você tenta resolver a coisa toda

ALUNO TRÊS – Como a questão te toca?! Que papo é esse? Te toca?! A questão agora te toca?! A questão tem mão, porra? A gente tá num curso de arte ou de história?

ALUNO UM – Não acha um erro isso, professora, de escrever a escrita da história como um texto qualquer que a gente inventa sem se preocupar com a verdade?

PROFESSORA – Que verdade, gente?

ALUNO DOIS - A verdade dos fatos

ALUNO UM – Qual é o problema com a verdade?

PROFESSORA – Verdade?! Fatos?! Que concepção é essa de fatos e verdades?

ALUNO DOIS – Então agora pode tudo? Verdade e mentira é tudo a mesma coisa, professora?

PROFESSORA – Não respondo esse tipo de pergunta mesquinha

ALUNO TRÊS – Cê tá querendo pergunta mais complexa que essa? Tá querendo coisa mais séria? Porque eu posso te fazer umas perguntas bastante complicadas

PROFESSORA – Meu querido, se você ainda acha que pergunta é uma coisa que – pra existir – precisa de resposta, então a sua situação é bem pior do que você tá imaginando

ALUNO TRÊS – Pelo menos eu não sou eu não sou uma professora que tá usando uma disciplina de mestrado pra levantar ideias pro seu projetinho de pós-pós-doutorado

ALUNO UM – Não exagera, cara, tá falando merda, porra, cala essa boca

ALUNO TRÊS – Eu tô nesse curso porque eu passei nessa merda, cês entenderam?

PROFESSORA – E cê passou pra quê? Pra fazer o quê? Pra que você tá inscrito numa pós-graduação de uma das maiores universidades públicas brasileiras?

ALUNO TRÊS – Porque eu gosto de história

PROFESSORA – Não te perguntei o porquê, menino! Tô te perguntando qual é o seu propósito aqui dentro. Pra que você tá aqui? Pra fazer o quê?

O ALUNO TRÊS emudece, não sabe lidar com perguntas

PROFESSORA – Ah, porque eu gosto de história! Gosto disso ou daquilo! Ninguém quer saber do que você gosta! Eu gosto de cinema, sabia? Mas só assisto filme de super-herói, *blockbuster*, tá entendendo? Dá uma distraída, fim de semana, super-herói, Coca-Cola, pipoca de plástico, aquela manteiga líquida e cancerígena. E cê sabe pra que eu faço isso? *Preu* não me esquecer qual é o tipo de mundinho onde eu vivo! *Preu* não me afastar demais daquilo que eu condeno e que é tão diferente de quem eu acho que eu sou! Eu vejo filme de super-herói pra que a minha pesquisa aqui dentro não perca de vista que a vida vai além dos meus gostinhos

ALUNO TRÊS – Filme de super-herói é sacanagem, porra!

O ALUNO TRÊS ri forçado. Ninguém reage. O silêncio toma a sala

ALUNO DOIS – Pra mim a guerra sempre foi história com "h" minúsculo. Filmes, romances, história em

quadrinhos, livros escolares com fotografias e estatísticas velhas e ultrapassadas, mapas, fronteiras. A guerra pra mim sempre foi mais peças de plástico do que corpos em trincheiras e câmaras de gás. Preto, vermelho, branco, azul, verde e amarelo. Aviões, tanques, pontos estratégicos, espiões. Mas tudo de plástico. Tudo de plástico. A guerra pra mim sempre foi isso

PROFESSORA – Isso muda tudo, não muda?

ALUNO DOIS – Dava pra pausar. De madrugada, a gente cobria o tabuleiro com o cobertor e continuava a matança no dia seguinte. Dados vermelhos: ataque. Amarelos

ALUNO UM – O que cê tá querendo dizer com isso, cara?

ALUNO DOIS – Meu objetivo?! Tá nessa carta dentro da cueca. Quantos territórios, amigo? Maioria ou totalidade? Exterminar quais inimigos? De qual cor eles eram?

ALUNO UM - War

ALUNO DOIS – A guerra, pra mim, sempre foi isso: um jogo de tabuleiro com nome em inglês

PROFESSORA – O que seria da história da humanidade se um pesquisador feito você escrevesse sobre o que já foi amplamente divulgado, o que já foi considerado resolvido, mas por um ponto de vista tão específico e tão criativo como o seu? Ou seja

O ALUNO TRÊS sai da sala de aula, batendo a porta

4. Encontro #1

Como escrever outra história?

Estava escrito no quadro branco

Tinta preta, escrita grossa

Uma sentença, quatro palavras

Um ponto. De interrogação

Pergunta inaugural, seminal E da pergunta escrita no quadro branco nasceriam

Sêmen, semestre também perguntas tortas

Primeiro dia de aula, aquela disciplina

A obrigatória Será que eu tô na sala errada?

Licença, sabe me dizer que disciplina é essa?

Ela olhava a cara de quem entrava na sala Ela, quem é ela? Ela, a professora, sabe dizer

E ria, a pergunta ria da turma porque Qual é o nome dela?

A despeito de ser uma pergunta Ou não. Ou apenas: por quê?

Ela não esperava nada da gente Por que, meu Deus?

Absolutamente nada, coisa alguma

Por que ela tá muda e com esse sorrisinho agitado no

canto da boca?

história?

Pergunta paciente, indigesta pergunta indecente

E pontual: escrita antes da turma entrar na sala de aula

E da pergunta escrita no quadro branco nasceriam perguntas desenfreadas

"Como" é advérbio, não é? Pasta de couro, couro carcomido

"Como" quer dizer "de que modo"? Letras pretas impressas em papel branco

De que maneira? De que forma? Como escrever? Ela caminha entre as carteiras

Carteiras de plástico

Escrever outra história Ela passa entre nós

Entre cada um de nós

"Outra" é pronome, não é isso? Ela entrega o planejamento das aulas

"Outra" como algo distinto? O nome da disciplina, o código

Diferente? Diferente das demais? Outra história? O dia da semana, a carga horária

Três horas sem intervalo!

Outra, escrever outra Quantos créditos vale a disciplina

Obrigatória, ementa aprovada pelo MEC

Como escrever outra

Agora ela retira papéis de sua pasta

História. Com "h" maiúsculo ou minúsculo? Mas o Ministério da Educação não foi extinto?

História maiúscula seria também uma minúscula história?

ilistoria?

Há mais histórias que não apenas "a" história?

PROFESSORA – Ditadura militar e política no Brasil – Historiografia e história. Eis o nome da nossa disciplina.

Mas eu tô planejando outra ementa pro nosso semestre.

Ok?

Ok, a gente disse ok

Dissemos vários

Oks

Sucessivos

E encadeados

Demos ok sem saber o risco

Que um ok comportava

PROFESSORA – Porque escrever a história não é algo pronto, é uma prática que se dá na época em que é feita, no momento exato em que estiver sendo experimentada

Ela sublinha umas palavras

Espremendo entre os lábios

E os dedos

Com unhas pintadas

A palavra agora moída, mastigada

Depois ela bebe um gole d'água e explica

Historiografia, ou seja, escrita da história

Como escrever outra história?

Isso ela não fala

Apenas aponta no quadro branco

A pergunta escrita nele

Ela não a pronuncia

E silêncio

E a turma se olha

E ninguém sabe o que virá adiante

Copio no caderno a pergunta insensata

Essa palavra escrota: outra

Essa sentença estranha: outra história

Talvez seja bom começar o mestrado

Percebendo o quanto a gente é besta

O quanto nosso modo de pensar e pesquisar

Anda um tanto acostumado

E ela inda tá em silêncio, tá?

Olhando pra gente enquanto a gente olha o quadro branco

Escrito em tinta preta

Ela nos observa

Sorrindo e vendo

O quanto uma só pergunta é capaz de fundar o silêncio

E de forjar uma barulheira incapaz de ser ouvida

Grito por dentro

Por que entrei no mestrado?

É isso o que eu quero pra minha vida?

Tudo o que eu mais queria, honestamente

Era não ter almoçado aquele *croissant* da cantina

Aí ela abre a boca, toma um gole de ar

E solta outra pergunta, ainda mais abusada

PROFESSORA – E então, turma, vocês topam?

A porta da sala de aula é aberta bruscamente

ALUNO TRÊS – Perdão pelo atraso. Aqui que é a

aula da ditadura?

5. História = Narrativa

PROFESSORA – Meu objetivo hoje é convencer vocês que a história com "h" maiúsculo, como vocês gostam de falar, é também minúscula, ou seja, é também um

ponto de vista, mais uma interpretação dentre inúmeras outras possíveis

Digo interpretação num sentido mais amplo, ok? Tal como afirmou Nietzsche, "não existem fatos, apenas interpretações." E digo convencer vocês porque imagino que saibam que convencer é o mesmo que vencer junto. Vencer com

Vencer com vocês. Conseguem acompanhar meu raciocínio?

Que cara é essa, Pierre?

Calma que eu trouxe um exemplo. Alguém apaga a luz, por favor?

Obrigada, Vera

PRIMEIRO ULYSSES

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou, Foi por não ser existindo. Sem existir nos bastou. Por não ter vindo foi vindo E nos creou.

Assim a lenda se escorre A entrar na realidade, E a fecundal-a decorre. Em baixo, a vida, metade De nada, morre.

PROFESSORA – Alguém pode ler em voz alta?

ALUNO UM – O mito é o nada que é tudo. O mesmo sol que abre os céus é um mito brilhante e mudo, o corpo morto de Deus, vivo e desnudo

PROFESSORA – Percebam as antíteses. Nada, tudo. Morto, vivo. Continue, por favor

ALUNO UM – Este, que aqui aportou

PROFESSORA – Este quem?

ALUNO UM – Sei lá. É pra responder?

PROFESSORA – Perdão, querido, continue, continua a leitura, não vou mais te interromper

ALUNO UM – Este, que aqui aportou, foi por não ser existindo. Sem existir nos bastou. Por não ter vindo foi vindo e nos criou

PROFESSORA – Percebam os paradoxos. O mito, mesmo sem existir, existe. Mesmo sem ter corpo, mesmo sem ser palpável, ainda assim nos basta. Continua, continua

ALUNO UM – Assim a lenda se escorre a entrar na realidade e, a fecundá-la, decorre. Em baixo, a vida, metade de nada, morre

PROFESSORA – Fernando Pessoa. Em "Mensagem". Poeta português. Uma obra lindíssima

ALUNO TRÊS – E o que isso tem a ver com a ditadura brasileira, professora?

PROFESSORA – O que você acha?

ALUNO TRÊS – Acho que poesia e história definitivamente não falam a mesma língua

PROFESSORA – E a poesia fala qual língua? Ou, por meio de qual língua fala a história?

ALUNO TRÊS – Poesia é poesia, não se importa com as coisas do jeito como elas são. História é outra parada, é papo sério, a história tá comprometida com os fatos. Tô errado?

PROFESSORA – Alguém aqui saberia me dizer alguma semelhança entre poesia e história?

ALUNO DOIS – Ambas são mitos?

PROFESSORA – Você diz mitos como narrativas?

ALUNO UM – Mas a história é escrita por meio de dados oficiais. As pessoas assassinadas durante a ditadura, por exemplo, isso é não invenção. Isso não é poesia

ALUNO DOIS – Mas é um texto, não é? Dados são textos. Estatísticas e fotos também são

ALUNO UM – Quero dizer que há provas, há fatos

PROFESSORA – E um poema também não seria um fato?

ALUNO TRÊS – Preciso mijar

PROFESSORA – Vai, querido, fique à vontade. Observem a última estrofe: assim a lenda se escorre a entrar na realidade e, a fecundá-la, decorre. Em baixo, a vida, metade de nada, morre. Agora mudo algumas palavras do poema, ok? Acompanhem

A historiografía se multiplica, entra na realidade e, assim, a escrita da história fecunda a realidade. Ou seja: gera outras realidades. E é embaixo de tudo o que já foi escrito acerca da vida que a própria vida acaba morrendo. A vida, que é metade das histórias que foram escritas sobre ela, a vida morre justamente por conta de algumas das muitas versões que foram escritas sobre ela

A PROFESSORA segura uma taça de vinho tinto numa mão enquanto mira a tela de seu computador, com seu e-mail aberto, sozinha em seu apartamento

6. Única escrita

ALUNO DOIS - Monografia enviada!

ALUNO TRÊS – Viado! Ajuda eu, por favor, nunca te pedi nada!

ALUNO UM – Tô sentindo que vou perder minha bolsa por conta dessa monografía

ALUNO TRÊS – "Vou perder minha bolsa, vou perder minha bolsa!" Parece mulher falando!

ALUNO UM – Não acho que tá ruim o que escrevi, mas sei lá, tá ruim, cês me entendem?

ALUNO DOIS – Vocês só têm mais duas horas pra enviar essa merda

ALUNO TRÊS – Quanto cês cobram pra me vender uma monografia pronta?

ALUNO UM – Acho que não tô acrescentando nada sobre o assunto

ALUNO DOIS - Uma hora e meia, aliás

ALUNO TRÊS – Escreve sobre a ditadura que é mais fácil

ALUNO DOIS - Mais fácil?!

ALUNO UM – Mais fácil seria sequestrar essa mulher e fazer ela lançar grau máximo pra geral

ALUNO TRÊS - Eu topo! Sei onde essa vaca mora

ALUNO UM – Cê escreveu sobre o quê mesmo?

ALUNO TRÊS – Sobre como ele é nerd e adora ser capacho da professora comunista

ALUNO UM – Vai estudar, cê nem sabe o que é comunismo!

ALUNO DOIS – Guerra Civil Espanhola. Mas não consegui em primeira pessoa

ALUNO UM – Onde já se viu escrever a história em primeira pessoa?

ALUNO TRÊS – Vamos sequestrar essa vaca! Eu como o cu dela, o que sobrar é de vocês

ALUNO UM – Cara, assume logo que cê é gay, vai ser melhor pra humanidade

ALUNO TRÊS – Escreve a minha monografia, por favor, eu pago, é sério

ALUNO DOIS – Só aceito se o pagamento for boquete!

ALUNO UM – Ashuuashuashuashasuhasuhasu

7. Torturação

O ALUNO TRÊS se aproxima, por trás, da PROFES-SORA, presa à cadeira

PROFESSORA – Me deixa sair

ALUNO TRÊS - Não me peça nada

PROFESSORA – Vocês não sabem o que tão fazendo

ALUNO TRÊS – Mesmo assim cê continua presa

PROFESSORA - Tenho sede

ALUNO TRÊS - Caguei pra você

PROFESSORA - Preciso ir ao banheiro

ALUNO TRÊS – Quer ajuda pra se limpar?

PROFESSORA – Você poderia atirar em mim

ALUNO TRÊS – Eu posso

PROFESSORA – Poderia atirar nele também. E no outro

ALUNO TRÊS - Qualquer um poderia

PROFESSORA – E em você? Você poderia?

ALUNO TRÊS – Você poderia

PROFESSORA – Atirar em você?

ALUNO TRÊS – Não, sua idiota. Você poderia atirar em você mesma

O ALUNO TRÊS deita a cadeira no chão e se senta sobre a cabeça da mulher

ALUNO TRÊS – Imagino que as coisas tenham escurecido aí embaixo. Talvez cê precise gritar *preu* te ouvir. Tá tudo certo. A cada grito seu a coisa fica melhor pra mim

Ele percorre suas mãos pelos seios da PROFESSORA. Em seguida, começa a enfiar os dedos entre as coxas dela, completamente retesadas

ALUNO TRÊS – Relaxa essas pernas! Me ajuda a amolecer essa carne, mulher! Daí quando os meninos voltarem, é só a gente fatiar entre os três

A PROFESSORA, já sem ar, treme sob o rapaz. Ele abre o zíper da calça dela

ALUNO TRÊS – Tá querendo dizer que não gosta de ficar por baixo, é isso? O que te faz achar que o seu lugar é sempre *tá* por cima? Por que cê não desce do salto, hein? Que fixação! Não vai dizer que também só gosta de trepar por cima?

A mulher treme enquanto seu aluno começa a enfiar os dedos na vagina dela

ALUNO TRÊS – Cê acha mesmo que eu ia te dar minha garrafinha d'água de graça? Vi no seus olhos, depois que cê virou a água da minha garrafa, que você achou mesmo que a gente ia desistir de te exigir o que é direito nosso! O dia dos professores é hoje, sua imbecil. E olha o seu presente: vai ser comida por um aluninho. Cê não tá feliz? Dá uma gemidinha pra mim, por favor, que eu tô feliz pra caralho! É que de perto cê é tão mais óbvia. Por isso tô enfiando a mão desse jeito, tá? Só pra ver se encontro alguma graça em você, porque tá difícil, viu?, vou te falar

Subitamente, ele sai de cima dela e enfia sua úmida mão na boca seca da mulher

ALUNO TRÊS – Escreve uma história de amor pra mim, escreve?

A PROFESSORA morde os dedos do idiota. Ele sangra e urra de dor

8. Repetitio + onis

PROFESSORA – Parou com essa gritaria aí atrás, turma!

ALUNO UM – Posso fazer uma pergunta?

PROFESSORA – Turma, não tô ouvindo o colega de vocês, ele tá abrindo uma questão aqui!

ALUNO DOIS – Também queria perguntar

ALUNO UM - Fala você

ALUNO DOIS - Não, fala você

ALUNO UM – Fala você

ALUNO DOIS - Não, fala você

ALUNO UM - Fala você, cara

ALUNO DOIS - Não, cara, fala você

ALUNO TRÊS – Perdão PROFESSORA – Os caras precisam de ajuda pra decidir quem vai falar? ALUNO UM – Menos pra repetir e pra inventar ALUNO UM – Por que a senhora acha tão importante ALUNO TRÊS – O hoje tá bizarro isso de escrever outra história? ALUNO DOIS – Mais pra diferenciar, pra atualizar ALUNO DOIS – Porra, ia perguntar exatamente isso PROFESSORA – Hoje você não vai entrar! PROFESSORA – Vamos tentar encontrar, no mínimo, ALUNO TRÊS – Por quê? três respostas pra essa pergunta. Pode ser? ALUNO UM – Porque aconteceram outras coisas ALUNO UM – Não é pra contar o que já foi contado sobre um determinado período histórico PROFESSORA – Atraso não é regra! ALUNO DOIS - Também não é simplesmente pra ALUNO TRÊS - O hoje tá maluco! gente inventar o que nunca existiu, ou seja ALUNO DOIS – Outras coisas que mudaram o nosso ALUNO TRÊS – Perdão pelo atraso jeito de olhar ALUNO UM – Contar outra história seria menos pra ALUNO TRÊS – Cês tão falando do quê? repetir e pra inventar e mais pra PROFESSORA – Do atraso! Pode voltar! ALUNO TRÊS – Hoje o trânsito nessa cidade tá bizarro ALUNO DOIS – Por que escrever outra história? ALUNO DOIS - E mais pra diferenciar? Quero dizer, ALUNO TRÊS – Exatamente isso pra atualizar? PROFESSORA – Podem ser respostas PROFESSORA – Hoje você não vai entrar, meu caro! ALUNO DOIS – Pra contar o que já foi contado sobre ALUNO TRÊS – Por que não? um determinado período histórico ALUNO UM – Atualizar porque aconteceram outras ALUNO TRÊS – Pra simplesmente inventar o que coisas desde o acontecimento narrado nunca existiu PROFESSORA – Atraso é exceção, não regra! ALUNO UM – Pelo atraso ALUNO TRÊS - Tá maluca? ALUNO DOIS – Pra repetir, pra inventar e pra dife-ALUNO DOIS – E essas outras coisas que aconteceram renciar mudaram nosso jeito de olhar pros fatos ALUNO UM – Hoje, nosso atraso, é muito bizarro ALUNO TRÊS – Do que cês tão falando? ALUNO TRÊS – Pra atualizar a história a partir do PROFESSORA - Atrasado cê não entra mais nessa atraso? aula! Pode voltar! PROFESSORA – Entra, meu caro! ALUNO UM – Por que a senhora acha tão importante ALUNO UM – Por que não escrever outra história a escrever outra história? partir do atraso? ALUNO DOIS – Boa, ia perguntar isso

PROFESSORA – Vamos encontrar três respostas. Pode

ser?

ALUNO UM – Não pra contar o que já foi contado

ALUNO DOIS – Não pra inventar o que nunca existiu

ALUNO DOIS – Demoramos demais a perceber alguns detalhes sobre os ditos fatos?

PROFESSORA – Nosso atraso é uma exceção, um desvio, não pode ser uma regra!

ALUNO UM – Falei merda?

ALUNO TRÊS – Dentre outras coisas, também o atraso mudaria o nosso jeito de olhar pros fatos

ALUNO UM – De que história cês tão falando?

PROFESSORA – Da história que, por nos atrasarmos, acabamos não contando! Volta!

ALUNO TRÊS – Por quê?

ALUNO UM – Porra, porque os fatos nem sempre estão visíveis

PROFESSORA – Seria porque, mais do que responder, nosso papel é também fazer perguntas?

ALUNO TRÊS – Fazer perguntas para um tempo morto, já resolvido e tornado história?

ALUNO UM – Fazer perguntas, inventar possibilidades, tudo para atualizar os ditos fatos

ALUNO DOIS – Para não perdoar o nosso atraso

ALUNO TRÊS – Contar outra história pra redimir o que foi feito do passado?

ALUNO DOIS - Convenhamos, é um trânsito bizarro

ALUNO UM – Sem dúvida. Fazer outra autópsia. Quero dizer, atualizar o corpo mortificado

PROFESSORA – Hoje entramos, renovados, no corpo morto do tempo passado, meus caros!

ALUNO DOIS - Por que sim?

ALUNO TRÊS – Porque aconteceram outras coisas depois do fim que foi decretado e narrado

PROFESSORA – Porque o atraso não pode virar regra!

ALUNO DOIS - Tô atrasado?

ALUNO UM – Sim! E perceber isso já é mudar o nosso jeito de olhar pros ditos fatos

ALUNO DOIS – Do que cês tão falando?

PROFESSORA – Que só levaremos esse curso adiante se assumirmos que estamos atrasados

ALUNO TRÊS – Cê pode repetir isso que cê disse?

PROFESSORA – Perdão, agora eu preciso voltar

9. Efígie

Em seu apartamento, a PROFESSORA mira uma fotografia num porta-retrato

PROFESSORA -

Os fatos. As escolhas que o senhor fez. Compreendo tudo. Ainda assim

As fotos. Essa foto. Ancorada nesse móvel. Aqui na minha sala. Faz décadas

Ela me pergunta se o desfecho da nossa história não poderia ter sido outro

Mamãe me deu essa foto pouco antes de falecer. "Era aqui onde seu pai mais gostava de estar." Ela me disse. "Perto do mar." Eu me lembro

Uma vez sonhei brincar nesse veleiro ancorado nessa foto desconhecida

Só que hoje, talvez porque meu vinho acabou ou por essa tristeza antiga que insiste em não me esquecer, hoje voltei de uma aula na universidade, olhei *pressa* foto e tive a certeza que ela sempre esteve aqui por outro motivo

Essa foto tá me convidando, pai, *preu* escrever a nossa história de outro jeito

Mas seria mesmo possível isso de escrever outra história?

E se sim, pai, o que uma nova versão da gente mudaria na minha vida agora?

Hoje eu invento, pai. Invento que o senhor saiu na frente, que partiu antes de todo o mundo, apenas porque precisava abrir caminho

Hoje vejo o senhor rasgando esse mar e, mesmo que já tão longe, eu o vejo, pai, acenando pra mim porque é esse o jeito que encontrei pra ter você comigo

Abrindo caminho, caminhos. Eis a sua herança que ainda vive em mim, paizinho

	_			•	•	
1().	Ш	ım	in	ism	0

ALUNO UM - Consegue ser mais clara?

PROFESSORA - Não gosto de clareza

ALUNO TRÊS – Em algum momento da sua vida cê conseguiu ser direta, falar reto, falar aqui?

PROFESSORA – Aqui? Aqui onde?

ALUNO DOIS - Aqui, ué, na mesma altura que a gente

PROFESSORA – Você diz aqui aqui?

ALUNO TRÊS – Isso, professora. Falar reto, saber falar e se fazer entender. Consegue?

ALUNO DOIS – Ditadura militar e política no Brasil – Historiografía e história

ALUNO UM – O nome da sua disciplina fala aqui, não fala?

ALUNO DOIS – Fala reto igual um prego

ALUNO TRÊS – Ou um grau zero

ALUNO UM – Fala aqui, nem pra cima, nem pra baixo

PROFESSORA – Não entendo o motivo desse estardalhaço todo

ALUNO UM – Como foi mesmo que ela disse outro dia?

ALUNO DOIS - "Colocar o problema no colo"

ALUNO TRÊS – "Amar o problema", já ouvi ela dizendo essa porra

ALUNO UM – "Colocar o problema no colo e aprender a amá-lo"

PROFESSORA - Preciso beber água

ALUNO TRÊS lança à PROFESSORA uma garrafa de plástico

ALUNO TRÊS – Tá limpinha a água. Pode confiar

A PROFESSORA bebe a água, desconfiada

ALUNO UM – Acho que pra mim já deu, meus amigos

ALUNO DOIS – "O que não tem remédio, remediado está." Não é o que diz o mito?

ALUNO TRÊS – Não tá fácil pra ninguém

ALUNO UM – Perdão, professora

ALUNO DOIS – A gente não queria ser tão insistente assim

ALUNO UM – Além do mais, não é hoje o dia dos professores?

ALUNO DOIS – E das professoras também!

ALUNO UM - Parabéns, querida!

PROFESSORA – Obrigada

ALUNO TRÊS - Bebeu tudo?

PROFESSORA - Obrigada

ALUNO DOIS - Parabéns, querida!

PROFESSORA – Obrigada

ALUNO TRÊS – Agora a gente vai te ensinar como escrever outra historinha

A mulher, subitamente, se escora em sua mesa, completamente tonta

PROFESSORA – Obrigada?

ALUNO UM – *Podeixar* que eu seguro a sua cabeça antes *dela* bater no chão

A PROFESSORA despenca em direção ao chão da sala de aula

11. Eles (2)

O ALUNO DOIS abre a janela enquanto o ALUNO UM acende um cigarro

ALUNO UM – Cê não achou uma loucura esse artigo sobre revisionismo histórico?

ALUNO DOIS – Acho uma loucura só tá descobrindo esse assunto agora

ALUNO UM – As décadas passando e os historiadores mudando o que pra gente eram fatos

ALUNO DOIS – Acho que é por isso que a gente tá discutindo isso de escrever outra história, né?

ALUNO UM – Mas dá pra ter certeza? Será que alguém da nossa turma, um dia, vai escrever um livro mudando tudo? Sei lá, afirmando que Carlos Brilhante Ustra, na verdade, sempre foi um coronel que cuidou das pessoas em vez de torturá-las?

ALUNO DOIS – Continua sendo uma disputa de narrativas. Qual história cê quer escrever agora?

ALUNO UM – Mesmo se eu te contasse, acho que ela não viraria realidade

ALUNO DOIS – Tô viciado nessa música. Te incomoda?

ALUNO UM - Cara, tô precisando arranjar uma mulherzinha

ALUNO DOIS – Aquela menina que cê tava pegando te deu mesmo um pé na bunda?

ALUNO UM – Foi na bunda não, porra, foi no pau mesmo

ALUNO DOIS – Ficou aleijado?

ALUNO UM – Tá doendo pra caralho

ALUNO DOIS - Recomeça, ué

ALUNO UM - Como?

ALUNO DOIS - Escreve outra história

ALUNO UM – Ah não, para com esse papo, por favor!

ALUNO DOIS – Escreve outra parada, cara

ALUNO UM – Ela cansou de mim, entendeu? Fui reprovado. Ela não vai voltar

ALUNO DOIS – Então para de olhar pra ela e tenta perceber quem tá olhando pra você agora

ALUNO UM – Não tem ninguém olhando pra mim agora, cara

ALUNO DOIS – Tem sim

ALUNO UM - Tem nada!

ALUNO DOIS – Ah, com certeza tem

ALUNO UM – Quem? Deus?!

ALUNO DOIS – Bom, nesse exato momento, eu tô aqui. E tô olhando pra você

ALUNO UM – Claro, porra, mas tô falando de alguém que tá me olhando com outras intenções

ALUNO DOIS – E você é cego desde quando?

ALUNO UM – Papo estranho

ALUNO DOIS - Então deixa quieto

ALUNO UM – Não, porra, agora fala!

ALUNO DOIS - É só que tô a fim de você, cara

ALUNO UM – Ah, porra, qual é?

ALUNO DOIS – Se ainda não tava evidente, agora tá dito em palavras

ALUNO UM – Sou viado não, brother

ALUNO DOIS - Brother...

ALUNO UM – Não gosto dessa parada não

ALUNO DOIS – E tu já experimentou pra saber?

ALUNO UM – Não fode, cara

ALUNO DOIS – O seu ódio é o seu destino

ALUNO UM – Como é que é?!

ALUNO DOIS – Tô dizendo que todo esse seu ódio vai ser acabar virando o seu destino

ALUNO UM – Não vou te beijar, falou?

ALUNO DOIS – Eu te beijo

ALUNO UM – Não vou chupar pau, negócio de cu, nada disso, entendeu?

ALUNO DOIS – Eu chupo, eu curto, não precisa pedir

ALUNO UM - Não

ALUNO DOIS – Não quer?

ALUNO UM – Já disse que não

ALUNO DOIS – Não por quê?

ALUNO UM – Já disse que não, já disse que não

Silêncio tremido entre os dois. O ALUNO DOIS acende um cigarro de maconha e dá um trago lento e denso. Depois, se aproxima de seu colega ALUNO DOIS – É bom falar o que a gente sente. Não precisa me responder nada, tá?

ALUNO UM – Sei lá, porra. Ainda tô meio que doendo, sacou?

ALUNO DOIS – Não foi uma pergunta. Eu só queria te falar o que eu tô sentindo

ALUNO UM – É melhor não. Do jeito que eu tô. Tenho medo de acabar gostando dessa porra

ALUNO DOIS - Porra. Posso te dizer uma parada?

ALUNO UM – Hoje cê tá falando pra caralho, hein?

ALUNO DOIS – Se cê tá com medo de gostar, meu amigo, é porque você já ama a coisa toda

ALUNO UM - Não fode!

ALUNO DOIS – E o mundo seria um lugar muito melhor com menos um cínico solto por aí

ALUNO UM - Preciso imbora

ALUNO DOIS - Quer um trago?

ALUNO UM - Acho melhor imbora

ALUNO DOIS - Dorme aqui

ALUNO UM – Tá maluco, porra?

ALUNO DOIS – A gente aproveita a noite e escreve essa tal de outra história

ALUNO UM – Para com essa merda de escrever outra história, porra!

ALUNO DOIS – Outra história pra gente, cara! A gente escreve outra história só que, dessa vez, outra história pra nós dois

O ALUNO UM emudece. O ALUNO DOIS, lentamente, aproxima o seu rosto dele.

ALUNO DOIS – Se você não curtir, beleza, tá tranquilo, a gente apaga. A gente esquece. A gente passa por cima e deixa pra trás. E então? Topa?

Quando os dois estão muito próximos, subitamente, o ALUNO UM soca o rosto de seu colega com extrema rapidez e força. Ele vai ao chão

12. Outras faces

ALUNO UM – Te fiz uma pergunta

ALUNO DOIS – Ele te fez uma pergunta

ALUNO TRÊS – Ela não vai responder?

ALUNO UM – Vai responder?

ALUNO DOIS – Ou não vai?

ALUNO TRÊS – Responde, porra, uma única vez, responde essa merda de pergunta!

ALUNO UM – E dessa vez queremos uma resposta definitiva

ALUNO TRÊS – Pra variar um pouco

ALUNO DOIS - A resposta

ALUNO UM – Exatamente. A resposta

ALUNO TRÊS – Anda logo

ALUNO UM – Falávamos sobre

ALUNO DOIS - Não precisa repetir

ALUNO UM – Deixa eu perguntar de novo!

ALUNO TRÊS - Não precisa repetir a pergunta!

ALUNO UM - Mesmo?

ALUNO DOIS - Já sabemos, cara

ALUNO TRÊS – Não precisa repetir

ALUNO UM – Ok, ok. Já fiz a pergunta

ALUNO TRÊS – E agora ela vai responder

ALUNO DOIS – Seria possível responder agora, professora?

ALUNO TRÊS – Agora, agora mesmo, nossa querida professora conseguiria responder agora?

PROFESSORA – Querem que eu escreva a resposta no quadro?

ALUNO UM – Não precisa, tô gravando o áudio dessa aula

ALUNO DOIS – Sem autorização prévia?

ALUNO UM – É pra uso interno

ALUNO TRÊS – Deixa ela falar

PROFESSORA – Isso que vocês chamam de ditadura brasileira foi, na verdade, uma legítima defesa contra a extrema violência praticada pela esquerda brasileira

ALUNO DOIS - Pode repetir o final?

PROFESSORA – A extrema violência praticada pela esquerda brasileira

ALUNO UM – E a ditadura portuguesa?

PROFESSORA – Nunca existiram fatos negativos provocados pela ditadura salazarista

ALUNO DOIS – Nem mesmo na África?

PROFESSORA – A colonização da África foi justa e em legalidade com os direitos humanos

ALUNO TRÊS – A senhora concorda com o chamado "branqueamento" da história?

PROFESSORA – Acho um exagero dizer isso! A história foi, é e continuará sendo branca, querido

ALUNO UM – Estou gravando tudo, viu?

ALUNO DOIS – Então eu quero mais sobre a ditadura de Franco na Espanha

PROFESSORA – A sociedade espanhola, em comum acordo, faz umas décadas, votou por um pacto de silêncio visando esquecer a violência do franquismo

ALUNO TRÊS – E esqueceram?

PROFESSORA – Se uma história não é contada, é o mesmo que dizer que ela nunca existiu. Eu não me lembro de nada. Você lembra? Parece que foi um período supertranquilo

ALUNO DOIS – Ela tá zombando da gente?

ALUNO UM – Cê tá zombando da gente, porra?

PROFESSORA – Vocês não queriam respostas, meninos? Tô enchendo vocês de respostas. Só isso. Não precisa duvidar. Resposta é resposta. Não tolera pergunta. Querem mais alguma definição absoluta e certeira sobre a história da humanidade?

ALUNO TRÊS – Sobre o nazismo

PROFESSORA - Adoro

ALUNO DOIS – A senhora adora o nazismo?

PROFESSORA – Ora, quem não ama o nazismo? Vejam bem: o passado que não quer passar a gente deixa pra trás, entenderam? A gente passa por cima dele aí ele passa. Anota isso aí, menino. O passado passou. O nazismo nada mais foi do que uma brilhante reação contra a barbárie que vinha do exterior da Alemanha

ALUNO UM – E Mussolini?

PROFESSORA – Um querido. Queridão! Um patriota que salvou a Itália do destino polonês

ALUNO DOIS – A senhora tá dizendo que essas experiências não são exemplos de fascismo?

PROFESSORA – Fascismo? Tá maluco, menino?! Por que esses governos seriam fascistas?

ALUNO TRÊS – É pra responder?

PROFESSORA – Não! Repitam comigo: fascismo não é impedir alguém de dizer alguma coisa

ALUNO UM – Fascismo não é impedir alguém de dizer algum coisa

ALUNO DOIS – Fascismo não é impedir alguém de dizer algum coisa

PROFESSORA – Repete também, querido

ALUNO TRÊS – Fascismo não é impedir alguém de dizer algum coisa

PROFESSORA – Ótimo! Agora repitam: fascismo é obrigar alguém a dizer determinada coisa

ALUNO TRÊS – Fascismo é obrigar alguém a dizer determinada coisa

ALUNO DOIS – Fascismo é obrigar alguém a dizer determinada coisa

ALUNO UM – Fascismo é obrigar alguém a dizer determinada coisa

PROFESSORA – Viram? Basta vocês repetirem tudo o que eu tô obrigando vocês a dizer que a vida de vocês, meninos, com toda a certeza, vai ser eternamente maravilhosa, ok?

ALUNO DOIS – Ok, professora

ALUNO UM – Ok

ALUNO TRÊS – Ok, mas posso mijar?

PROFESSORA – Aqui você não pergunta mais nada

ALUNO TRÊS - Perdão. É que eu preciso mijar

PROFESSORA – Quer ajuda pra se limpar?

ALUNO TRÊS – Isso foi uma pergunta?

E esparramando-o adiante

A despeito de qualquer limite

Ou censura

Numa tarde nem tão quente

Tarde nem tão fria

Ao fundo da mulher um quadro branco

13. Outubro

PROFESSORA -

Ei, turma, hoje eu quero começar o nosso encontro propondo um jogo

E pra isso eu vou partir de uma afirmação, ok?

Eu digo então que não há entre nós aqui hoje nesta sala não há caneta

Não, não é pra mostrar a caneta, gente, é só pra imaginar

Imaginar e aceitar, provisoriamente, que não tem caneta alguma aqui e agora

Não há caneta no estojo, escondida na mochila ou prendendo o coque do cabelo

Hoje não há sequer cadernos entre nós, não há livros nem celulares

Hoje os únicos aparelhos tecnológicos somos nós mesmos

Estamos aqui nesta sala e entre nós não há caneta alguma nem caderno

Não há livro nem celular, entretanto, eu pergunto a vocês

O que é que há entre nós?

Se alguém olhasse de longe

Através de uma janela que fosse

Veria ali naquela sala

Uma mulher alegre e confiante

Escrevendo no ar o seu desejo

PROFESSORA -

Entre nós existem palavras que, mais que textos, também escrevem imagens

Não precisamos, provisoriamente, de canetas nem cadernos ou livros

É um jogo de imaginação pra gente ver e chegar mais perto de uma imagem

Uma fotografia, aparentemente congelada e sem movimento, mas que logo logo

Estará ao alcance do nosso olhar pra que a gente pense algumas questões

Quem quiser já pode ir fechando os olhos

Podem confiar, estamos numa sala de aula, é um espaço de confiança

Fechem os olhos e escutem as palavras que eu vou dizer

Se permitam visualizar essa imagem que eu começo agora a descrever

Sobre o branco quadro palavras escritas

Em tinta preta, tinta azul e tinta verde

Há tantas cores, mas o seu rosto é vermelho

Seu peito um mar revolto

Ela fala pra ser ouvida e enquanto é vista

Ela fala, aquela mulher, porque precisa

Ela precisa

Da face vermelha, dos lábios mordidos e movediços

Ela diz o dizer que dito naquele instante modificaria

os segundos seguintes

PROFESSORA -

Meio de uma tarde sem sol

Um pouco de fumaça no ar

Centro de uma grande cidade

Chão de asfalto preto

A fotografia que começamos a ver agora

Enquadra uma mulher

E muitos homens, muitos homens

E entre essa mulher e esses 16 ou 17 homens

4 ou 5 escudos de proteção

As palavras que saem da sua boca, eclodem sonoras

As palavras suas adentrando ouvidos outros, terremotos interiores prayacem

interiores provocam

As palavras dela repelem o consenso

Ela faz a dúvida brotar, a palavra, a mulher semeia

Ela pergunta se alguém tem dúvidas

Ela e a turma inteira permanecem em silêncio

A turma em silêncio é porque está pensando

A turma em silêncio pensa no mesmo instante em que aprende

À turma, ela diz, que quem afirma que o acontecido não foi tão grave assim

Quem afirma isso está defendendo o que ocorreu e colaboraria, ela sublinha

Colaboraria caso o horror de novo voltasse a acontecer

Ela com o braço erguido, com o braço direito erguido e certeiro

O dedo indicador da sua mão direita em riste

O dedo indicador direito em tom de desafio, pronto pra dizer alguma coisa

O dedo indicador direito dessa mulher aos homens apontado

O que ele quer dizer, esse dedo? O que tal dedo em riste parece querer dizer?

De longe se alguém olhasse a veria

Empunhando não bandeira nem arma, mas tão somente o verbo

O entendimento racional, ela diz, fortalece algumas instâncias de resistência

O entendimento racional, atenção, turma, ela pede, isso aqui é importante

O entendimento racional ajuda a criar um clima desfavorável aos extremismos

Isso que agora ocorre e corre entre nós, por exemplo

Isso é o ganhar de alguma consciência

E a consciência nos serve pra desconfiarmos do modo eufemístico e tranquilo

Do modo ameno e cínico pelo qual muitos horrores são tratados, turma, ela pergunta

Será que alguns problemas não continuam sendo problemas justamente

Justamente porque evitamos tratá-los enquanto problemas mesmo?

PROFESSORA-

4 ou 5 escudos empunhados e empurrados por eles Contra ela: os homens e seus escudos de proteção Contra todos eles: ela apenas, uma mulher e professora Ela de pé ante aos 16 ou 17 homens vestidos de preto

PROFESSORA -

Como ler um escrito que não é escrito com palavras?

Como ler a história dessa mulher empunhando um dedo contra tantas armas?

Imaginem, turma, apenas imaginem

Quantas histórias são escritas sem que seja dita uma só palavra

Histórias escritas justamente porque palavras são impedidas e caladas

Imaginem, turma, imaginem

O dizível escondido dentro de um silêncio imposto

O barulho agitado que mora dentro de uma história escrita por poucos

Sintam, turma, a tremenda luta que não é vista por não ter sido ouvida ou contada

É o que diz o seu verbo

Mesmo quando ele sequer fala

O que eu tenho pra oferecer a vocês é apenas alguma autonomia

Autonomia, palavra rara, a educação, eis meu campo de batalha

Alguma autonomia, ou seja, ela explica: o poder pra que reflitam

Alguma autonomia, ou seja, ela destaca:

Pra que vocês mesmos autodeterminem se vão ou não participar

Como vão ou não participar da história

Que é escrita exatamente agora

PROFESSORA -

Imaginem, turma, a vida

Imaginem as vidas

As vidas, turma

As vidas tantas

Que uma simples história

Pode salvar

As vidas tantas

Que uma história

Pode matar

ENCARTE REVISTA DE TEATRO | SBAT | Nº 531 | Junho / Julho 2023

UMA HISTÓRIA INTERMINAVELMENTE ABERTA

Por Diogo Liberano

Grau zero foi escrita em resposta a outra dramaturgia de minha autoria. Em 2019, Marcéu Pierrotti, então aluno-diretor da Graduação em Artes Cênicas: Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entrou em contato comigo por estar interessado em encenar, como montagem de formatura, *Primavera Leste*, dramaturgia minha que – até hoje – causa-me um profundo incômodo.

Primavera foi escrita em fevereiro de 2012 para outra amiga, Isadora Malta, que na época, assim como eu, era aluna-diretora da Direção Teatral. Naquela dramaturgia, três alunos sequestravam uma professora após serem reprovados numa disciplina na graduação de História da UFRJ. Isadora me convidou para escrever um texto a partir de estudos sobre a dominação masculina e talvez o meu incômodo com aquela dramaturgia siga vivo por conta disso: como falar da violência sem representá-la?

Em 2019, quando Marcéu me procurou, além de muito interessado em *Primavera*, ele me contou que desejava investigar com sua futura peça de formatura alguma escrita cênica sobre a violência. Desconfiado não dele, mas do meu texto, propus a ele o seguinte: e se eu escrevesse outra dramaturgia? E se eu escrevesse outra história em resposta à *Primavera* e, sobretudo, em resposta à violenta época que estávamos – e ainda estamos – vivendo? Foi quando ele me presenteou com um sorriso e um sim.

Cá estamos nós. Fico muito feliz que esta *Grau zero* seja agora publicada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) – da qual não sou filiado, apesar de já ter participado de muitas ações e eventos como artista convidado. Fico ainda mais feliz que a minha dramaturgia, criada muitos anos após a minha formatura na UFRJ, seja publicada numa edição realizada em parceria com a minha tão amada Universidade.

Foram a minha graduação e o meu mestrado na UFRJ e o meu doutorado na PUC-Rio que me tornaram o homem e o artista que sou hoje. Penso ser isso aquilo que o ensino e a educação podem nos proporcionar: a lucidez e a coragem necessárias para ler a vida como uma história aberta que precisa, interminavelmente, ser relida e reescrita.

Às professoras que me fizeram, dedico esta publicação.

Porto, 15 de outubro de 2022

Diogo Liberano







