



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Teatres da Decolonialidade

Rodrigo Carvalho Marques Dourado

Para citar este artigo:

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. Teatres da Decolonialidade. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0211>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

## Teatres da Decolonialidade<sup>1</sup>

Rodrigo Carvalho Marques Dourado<sup>2</sup>

### Resumo

O estudo faz abordagem sobre a produção recente do teatro brasileiro, a partir da mostra de espetáculos *Verão Sem Censura* (2020), a fim de mapear traços de Decolonialidade que parecem se impor no panorama mais amplo. Propõe, então, como gesto criativo diante dessa cena que vem desafiando e confrontando princípios básicos do teatro, a emergência da palavra/conceito Teatre, historiando seus antecedentes sócio-culturais e observando seus modos poético-políticos de ação.

**Palavras-Chave:** Teatre. Teatro. Decolonialidade. Caranguejo Overdrive.

## Theaters of Decoloniality

### Abstract

The study approaches the recent production of Brazilian theater, based on the plays of the festival *Verão Sem Censura* (2020), in order to map traces of Decoloniality that seem to impose themselves in the broader panorama. It proposes, then, as a creative gesture regarding this scene that has been challenging and confronting basic principles of theater, the emergence of the word/concept Teatre, giving a history of its socio-cultural antecedents and observing its poetic-political modes of action.

**Keywords:** Teatre. Theater. Decoloniality. Caranguejo Overdrive.

## Teatres de la Decolonialidad

### Resumen

El estudio aborda la producción reciente del teatro brasileño, basado em las obras del festival *Verão Sem Censura* (2020), con el fin de mapear las huellas de la decolonialidad que parecen imponerse en el panorama más amplio. Propone, entonces, como gesto creativo frente a esta escena que viene desafiando y confrontando principios básicos del teatro, el surgimiento de la palabra/concepto Teatre, dando una historia de sus antecedentes socioculturales y observando su carácter poético-político de acción.

**Palabras clave:** Teatre. Teatro. Decolonialidad. Caraguejo Overdrive.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pelo Professor Elton Bruno Soares de Siqueira. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestrado e Graduação em Letras pela UFPE.

<sup>2</sup> Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduação em Jornalismo pela UFPE. Professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

 [rodrigodourado78@gmail.com](mailto:rodrigodourado78@gmail.com)

 <http://lattes.cnpq.br/8010017962457486>  <https://orcid.org/0000-0001-6201-0499>

Janeiro de 2020, antes que o Coronavírus assaltasse nossas vidas, tomei um voo no Recife e rumei para São Paulo, num *contrafluxo* nem sempre compreensível para os paulistas: “Quem sai das praias do Nordeste nesta época do ano para passar férias em SP?”. Eu mesmo. Os planos eram: estada de 15 dias na cidade-concreto a fim de acompanhar e realizar a cobertura crítica do Festival Verão Sem Censura, promovido pela Prefeitura do Município, numa iniciativa que pretendia reunir trabalhos artísticos, de espetáculos teatrais a shows musicais, atravessados de alguma maneira pelo cutelo da censura.

Minha viagem tinha um recorte específico: o teatro. O fluxo, por sua vez, era colonizado: saía de uma cidade periférica, cuja cena teatral é frágil e instável, para a metrópole teatral do país. Os afetos eram muitos: assistir a vários trabalhos cuja visibilidade e cuja repercussão colonizaram o imaginário deste professor universitário e diretor de teatro. Em meio a tantas contradições/contrafluxos, não foram poucas as aquisições e epifanias.

Para além da reflexão sobre os perigos e absurdos das interdições políticas, ideológicas, morais, religiosas, institucionais que se deitaram sobre a produção artística brasileira nos últimos anos, período de ascensão do projeto miliciano-necropolítico-neopentecostal-ultraliberal-bolsonarista; a imersão me permitiu repensar a noção mesma de teatro. Ambicioso? Sim. Neste texto, proponho pensar uma transição de gênero para o teatro, chamando-o a partir deste ponto de TEATRE.

Embora saiba que essa escolha me obrigará ao confronto com uma série de limitações linguísticas, conceituais, estéticas e políticas, insisto nela por identificar na produção teatral recente brasileira, da qual o Verão Sem Censura faz um recorte, uma mutação tão radical no que compreendemos por teatro, nas maneiras de fazê-lo, pensá-lo, ocupá-lo, que somente partindo da premissa de que o gênero (o teatral) está aberto, - é fluído, é devir, não se fixa, não se estabiliza nem se normatiza - , podemos tentar compreender o fenômeno. Somente compreendendo a tomada irreversível dessa cena por outros sujeitos, outras vidas, outras narrativas, podemos refletir sobre essa alteridade radical do teatro, seu outro: TEATRE.

A ideia de transicionar o gênero do teatro não é original, vem de Dodi Leal (2018), artista-pesquisadora transfeminista, que inventa a noção de TEATRA para dar conta não somente da tomada do teatro pelas/os sujeites trans\*, mas também da necessidade de mulherificar essa área de predominância masculina. Pensando, ainda, numa noção expandida de “transição de gênero das áreas de conhecimento”. Diz Leal (2018, p.287):

[...] Somente uma teatra, toda desenhada transmulheradamente, pode dar conta hoje de provocar uma elaboração poética dos conteúdos pessoais e coletivos das transgeneridades e das mulheridades, ainda sufocados na subjetividade normativa da sociedade atual.

E complementa:

A afirmação TEATRA, inventada por mim, teve como propósito explicitar não especificamente o meu projeto de pedagogia das artes cênicas, nem ao menos restringir que o público alvo dos meus cursos deveriam ser somente mulheres. O delineamento da teatra é uma forma de nomear que é preciso interrogar, conhecer, explorar e jogar com o feminino em todos os corpos. Da mesma forma, transicionar o gênero de uma área institucionalizada pela masculinidade (inclusive no seu nome) é uma maneira tácita de dizer: deixemos de enxergar o exclusivismo da transição de gênero em alguns poucos sujeitos nomeados em terceira pessoa, e enxerguemos a transição de gênero em nós mesmas/os, em cada corpo. Ora, essa percepção expandida de gênero nos remete, inevitavelmente, a um olhar que reconheça processos de transição de gênero das áreas do conhecimento.

Minha apropriação e meu deslocamento da proposta original de Leal, de Teatra para TEATRE, não despreza nem desconsidera a relevância política da “transmulherificação” de um teatro masculinista e cisnormativo, mas busca expandi-la ainda e mais. Se a teatra reconhece a urgência em descolonizar – guarde este termo – o teatro de sua “essência” masculina, no sentido do gênero, identificando no gesto transicionador uma potência de transformação e ressignificação da área teatro, positivando a identidade transfeminina; a ideia de TEATRE, como um gênero neutro, busca reconfigurar as colonialidades do PODER e do SABER que habitam o teatro.

Poder no sentido de uma tomada do teatro por todos os grupos marginalizados, povos, comunidades, desempoderados do mundo: mulheres,

negros, trans, indígenas, não brancos, etnicizados, periféricos, ao sul. Não se pode dizer que façam teatro, não porque o teatro seja maior que eles, ou algo que não possam alcançar; mas porque ao trazer suas formas de vida, seus jeitos de ser e estar no mundo, dilatam, expandem, reconfiguram, indagam, alargam as convenções, princípios e estruturas do teatro. O teatro é pouco para eles, não os comporta nem contém. Fazem TEATRE.

Saber porque essas formas de vida estão alicerçadas em outras maneiras de conhecer, apreender o mundo. Diferentes lentes de percepção e compreensão dos fenômenos, do tempo, das dinâmicas, dos corpos, outras mitologias e cosmogonias, que se fizessem apenas teatro seriam sufocadas, contidas. Fazem, portanto, TEATRE, pois se visualizamos algo do teatro em suas práticas cênicas e espetaculares, visualizamos apenas como sombra. Sombra que é, necessariamente, deformada, distendida, por vezes apagada, ou reduzida, ou maximizada. Acompanha a jornada, mas também desaparece, chegando aos limites do diáfano, do imperceptível.

Não se trata, aqui, de discutir se as manifestações cênicas e espetaculares desses grupos possam ser alcunhadas de teatro. Certamente que não, são outra coisa: sobretudo se pensamos nas cenas indígena ou de matriz africana em seus contextos originários. Nosso recorte, porém, se assenta num contexto urbano, eurocentrado, burguês, em que o teatro dá a medida, é a régua. Portanto, partimos do princípio que, nesse contexto, há uma educação teatral universalizante, e que esses grupos foram educados – colonizados – nos princípios do teatro, ou pelo menos trabalham num mercado em que o teatro é o senhor. Logo, nossa problematização aponta para como esses grupos estão reabitando este teatro, transicionando seu gênero: TEATRE.

Um alerta precisa ser feito antes de seguirmos. Diante do desafio linguístico da transição, diante da necessidade de rearticulação da língua, do esforço por fazê-la dizer o que não estava previsto que dissesse, prefiro, quando possível, não definir o artigo que precede a expressão TEATRE, respeitando a neutralidade do gênero proposto. Mas, se precisar fazê-lo, optarei pelo artigo feminino, A TEATRE, por toda força de alteridade e transmulherificação já apontada por nós.

Vejam, a expressão teatro vem do grego *theatron*, e significa “lugar de onde se vê”. Assim aprendemos em nossa educação teatral. O teatro seria uma invenção grega, advinda dos rituais em homenagem ao deus Dionísio. Mesmo que a historiografia eurocêntrica tenha revisado as afirmações sobre essa origem, reconhecendo outras formas ritualísticas, como a do culto a Osíris no Egito, como anteriores ou paralelas à emergência da cultura teatral grega, continua sendo o teatro a medida da produção dessas outras culturas. Era teatro ou não? Ritual ou teatro? Nessa discussão subjaz a noção de que o teatro é uma evolução do ritual e que, portanto, mesmo que essas outras civilizações e culturas tivessem seus rituais espetaculares/cênicos, foram os gregos que desenvolveram o teatro, civilizaram o ritual para que o teatro emergisse. Felizmente, há um sem-número de pesquisadores devotados a recontar essa história, documentando as outras culturas cênicas que estão para além do teatro.

Se teatro é o “lugar de onde se vê”, TEATRE, no sentido de uma transição dos poderes e saberes implicados na concepção de teatro, é o lugar onde se vê pelo avesso, onde se vê diferente. O ver implica uma operação epistêmica, está impregnado de lentes: o que se vê, como se vê, o que se conhece, como se conhece. Essas lentes pertencem a determinadas culturas, tempos, verdades. Alguém poderia colocar: “Mas, o teatro abarca todos os conteúdos, não há limites para os conteúdos. A história do teatro mostra que outros povos, outras culturas, outras formas de vida já foram vistos/mostrados no teatro”. Não é suficiente.

A operação TEATRE é de outra natureza. Agora, modifica-se não somente o que se vê, mas como se vê. Outra objeção: isso não é novo, Brecht já o fez, está lá, o estranhamento, a desnaturalização das verdades absolutas. Há, porém, um terceiro vetor de forças, talvez o mais importante deles, operando em TEATRE: quem mostra. Agora, o que se vê e como se vê são sobredeterminados por quem mostra. A TEATRE é a território do outro, não o outro como objeto e sim como sujeito, um outro que articula, ele próprio, seus conteúdos e suas formas. Assalta o teatro para torná-lo TEATRE, um contralugar, um avesso.

Mas que “outro” seria esse? Que binarismo colonial preserva essa expressão: mesmo x outro? Ao me referir a “outro”, refiro-me necessariamente a tudo que escapa, extrapola, transborda e desobedece à norma. Outro não surge como



sinônimo de exotificação, em sua carga negativa e objetificada, mas é aqui positivado em sua potência de produção de diferenças e dissidências. A TEATRE quer ser outro.

Na universidade em que dou aulas, enfrentamos diariamente uma enorme quantidade de tensões oriunda da chegada desse “outro” no confronto com o teatro:

- A) Alunes trans reivindicam novas práticas corporais e vocais de treinamento: suas corpas estão em transformação, uma nova puberdade, hormonização. Algumas dessas corpas perdem massa muscular, força; timbres vocais se modificam; humores se alteram. Não é mais possível organizar vozes a partir dos princípios rígidos de masculino e feminino, não é mais possível demandar força física e tons muscular como princípios absolutos de treinamento para um ator universal.
- B) Alunes trans indagam os princípios do treinamento do *clown*. Não têm interesse em desenvolver personas a partir de suas vulnerabilidades. O teatro precisa lhes dar força e não ressaltar vulnerabilidades. Quem pode ressaltar a própria vulnerabilidade como eixo de presença cênica? Aqueles que, no mundo social, são invulneráveis e precisam da cena para se vulnerabilizar. Para as alunes trans, que vivem em situação permanente de vulnerabilidade social, cujas corpas são desqualificadas, deslegitimadas, desrespeitadas e mortas, rir de suas identidades de gênero não é uma opção.
- C) Numa instituição eurocêntrica, logocêntrica, a cultura escrita é a única forma de apreensão e produção de saberes. Indago se um aluno indígena tivesse interesse em realizar seu TCC à maneira de um ritual originário, como reagiríamos? Sou rechaçado pela ideia segundo a qual: os TCCs têm formas pré-definidas, não podem ser livremente adaptados pelos alunos. E que essas formas demandam, necessariamente, alguma produção escrita. Só o corpo não basta. Só a oralidade não basta.
- D) Docentes reagem ao suposto anti-intelectualismo dos alunos: estudantes rejeitam a cultura livresca como única forma de apreensão de saberes. O corpo é a principal porta de acesso aos seus intelectos. Preferem a oralidade à escrita, desorganizam hierarquias, rechaçam a função de receptores passivos dos saberes. Nada novo em face dos diagnósticos e proposições de um Paulo Freire, por exemplo. Ouço como contra-argumento: o modelo da Universidade é europeu, SOMOS EUROPEUS e quem não aceita isso, não deveria estar nela. Atenção: estamos no Nordeste do Brasil!
- E) Alunes consideram Nelson Rodrigues um autor “cancelado”, para usar a expressão do momento nas redes sociais, que remete ao apagamento de indivíduos cujo comportamento é desrespeitoso com grupos socialmente vulneráveis. Muitos consideram o autor machista e

misógino. Postura que desorganiza a nossa narrativa sobre a modernidade no teatro brasileiro – construída a partir de marcadores eurocêntricos – e nos obriga a reestruturar periodizações e categorizações estanques.

- F) Uma aluna vocifera: “acho que Zé Celso (Teatro Oficina) se apropria de forma indevida das culturas indígenas”. Peço um tempo para pensar sobre a questão e sinto necessidade de construir critérios para avaliar: quem fala, por quem fala, se rouba protagonismo, se o indígenas estão presentes, se tem – o Oficina - uma relação de aprofundamento com a cultura em questão. Tem respeito? Faz uma abordagem digna do assunto? Pode fazê-la? Posso eu, um homem branco e não-indígena, avaliar o caso: apropriação ou não?
- G) Estudantes questionam as estruturas racistas do currículo: onde estão as culturas africana e indígena nos conteúdos que apreendemos? Por que a história do teatro que nos é contada é toda europeia? Onde está Abdias do Nascimento? Por que não estudamos a história do Teatro Experimental do Negro e sim a do Teatro Brasileiro de Comédia?
- H) Alunas confrontam professores em seus machismos. Por que as mulheres em sala de aula são silenciadas? Por que o privilégio às vezes masculinas? Onde estão as mulheres na história do teatro que nos é contada?
- I) Numa banca, um membro da audiência – historicamente silenciada no modelo de defesas acadêmicas de nossas universidades, baseado no princípio da quarta parede e da invisibilidade do público – grita: “Foucault já era!” O pleito é legítimo: onde estão as autoras e autores negras e negros, latinas e latinos, periféricas e periféricos? Onde estão as autoras transfeministas, as feministas? Onde estão as/os intelectuais brasileiras/brasileiros, nordestinas/nordestinos? Pondero: na bibliografia do meu próximo curso, o protagonismo será desses outros.

Está aberta, agora, uma janela extraordinária para a reconstrução do campo teatro, que não se dará sem disputas. Porque TEATRE é, necessariamente, um campo de disputa de significados, de princípios, de relações, de recepção, de sentidos, de leituras, de ascendências. Essa disputa já está em curso, como se vê nos debates recentes ocorridos no Brasil sobre *transfake*, *blackface*, representação e representatividade.

Esses exemplos que trago do teatro na educação deixam evidente que as noções essencialistas de teatro – o teatro é, deve ser ou sempre foi –, as noções ontológicas que apagam as origens eurocêntricas do teatro, tornando-o um ente atemporal, transhistórico; essas noções já não dão conta da multidão de alteridades que invadiu o teatro e edifica, dia a dia, a TEATRE. E não se trata de





permitir ou não, autorizar ou não, o desabrochar da TEATRE. Ele virá. Quando acima falo de acolhimento de outros saberes, ainda persiste a lógica da língua em que um polo, dono do saber e do poder, autoriza e permite o outro em se manifestar. Não. O acolhimento é imperativo, sob pena de sermos soterrados em nossas verdades: corpos debaixo dos escombros do que sobrou do teatro.

A TEATRE exige, demanda o desfazimento de nossas crenças, certezas e verdades sobre o que é o teatro. Demanda um aprendizado incessante, uma escuta urgente, um duvidar constante, uma abertura larga, um suspender permanente, um interromper produtivo, uma questionar inquieto, uma solidariedade franca, uma deriva sem pressa.

É preciso descolonizar o teatro. Por essa razão é que nos dedicamos a investigar alguns princípios das teorias decolônias e como elas podem nos ajudar a compreender tal movimento de descolonização e engendramento da TEATRE.

## Gesto Decolonial

A partir das proposições analíticas e teóricas de Walter Dignolo (2015) e Aníbal Quijano (1992, 2000), Lílã Bisiaux (2018) desenha importante reflexão sobre o “deslocamento epistêmico e estético” daquilo que chamará de teatro decolonial e que nós propomos chamar de TEATRE, fugindo da matriz teatro, e inaugurando um gênero autônomo que contenha, em si, o gesto decolonial. A TEATRE é pura decolonialidade.

Antes de seguir tratando a decolonialidade, é preciso falar, antes, em colonialismo e colonialidade. O colonialismo e a colonialidade são, sabidamente, os processos de expansão mercantil, política, ideológica, religiosa do poder europeu no período das chamadas “descobertas”, que foram, em verdade, movimentos de invasão, de dominação e de subjugação de povos, culturas, civilizações em favor dos interesses econômicos europeus. Esse processo, que se dá mormente no período do renascimento, finaliza a chamada idade média e inaugura o que se nomeará de modernidade, segundo a periodização eurocêntrica da história.

Atentem que essa periodização, assimilada por nós em nossa formação como um dado, contém uma compreensão não subliminar, mas explícita: somente por meio da exploração de outros povos, reservas, riquezas, pelo assalto ao patrimônio natural e pelo genocídio de civilizações inteiras, pôde a Europa sair do panorama miserável de seu medievo e auto-proclamar o seu renascimento. O renascimento de lá; o extermínio de cá.

É o período de expansão do capitalismo para a escala mundial, melhor dito, de consolidação dos princípios do capitalismo, disfarçados de projeto civilizatório. O capitalismo demanda, assim, uma elaboração conceitual-cultural e é então que nasce a noção de modernidade, a versão epistemológica daquele modelo econômico e a base da colonialidade:

[...] sinônimo do progresso, do racionalismo e da democracia, que são meios de levar à emancipação do homem e à liberação da sociedade. Em suma, a modernidade apresenta-se como um horizonte de felicidade (Bisiaux, 2018, p.646).

Para que o colonialismo e a colonialidade pudessem prosperar, era preciso embalá-los sob o manto da neutralidade, da universalidade, denegando os interesses locais – europeus – que estavam por trás deles, difundindo-os como um projeto humano, atemporal, transhistórico, cujo modelo seria o único possível de civilização e vida. “Ou seja, na definição eurocêntrica, a modernidade oculta sua localidade” (Bisiaux, 2018, p.646). Impõe-se, assim, um modelo único de ser, pensar, existir e apaga-se sua origem, bem como os interesses que nela residem. Esse modelo é naturalizado, tal qual a matriz hétero e cisnormativa de gênero e sexualidade, e se torna um paradigma sem fontes e autores, descontextualizado, contando tal projeto com a força do cristianismo para legitimar as matrizes divinas desse modelo de vida.

A colonialidade, em si, diz respeito à colonização dos imaginários, das mentes, que se consolida ao longo dos séculos de dominação e, por esse motivo, é que os teóricos da decolonialidade afirmam haver uma diferença entre ela e o colonialismo. Pois, mesmo que, em momentos distintos e por meio de processos particulares, os povos subjugados tenham se libertado do colonialismo, não se

libertaram da colonialidade. Ou seja, “os territórios foram descolonizados, mas os imaginários não” (Bisiaux, 2018, p.648).

No Brasil, sabe-se que as manifestações espetaculares indígenas foram primeiramente sufocadas e/ou expropriadas pelos jesuítas, responsáveis pelo teatro catequético, cuja função era a de impor modos de vida europeus/cristãos aos nativos. Esse teatro foi, ao longo de séculos, considerado o nosso “primeiro” teatro, o que atesta a colonialidade presente em nossa historiografia teatral. É praxe afirmar, ainda segundo tal modelo historiográfico, que o teatro brasileiro foi, até o Século XVIII, apenas uma tentativa de copiar os modelos teatrais europeus, transpô-los, importá-los, sem que houvesse uma expressão teatral “autenticamente brasileira”. Ao longo desses séculos, portanto, tanto as manifestações espetaculares indígenas quanto as de matriz africana foram reprimidas, violentadas, contidas, apagadas.

O Brasil era, até então, um país selvagem ou um não-país, uma não-nação e, portanto, o teatro – numa versão eurocêntrica – não poderia prosperar. Entre os 1.500 e os 1.800, a Europa viveu os períodos do teatro elizabetano, do século de ouro espanhol, da *commedia dell'arte*, de Molière e do neoclassicismo francês, do romantismo e de suas expressões pelos diversos países daquele continente, do realismo da virada para os 1.900, entre outros. O florescimento desse teatro, pode-se especular só ter sido possível graças à expropriação das riquezas dos povos colonizados.

Somente com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, com o processo crescente de urbanização do País, e a ascensão de uma burguesia cidadina, é que, segundo a historiografia teatral mais ortodoxa, nasce um teatro “autenticamente” brasileiro, a partir dos “supostos” modos de vida brasileiros, dos tipos brasileiros, sendo Martins Pena considerado nosso primeiro grande dramaturgo.

Esse teatro, porém, podia ter temas nacionais, mas era na forma eurocentrado. Logo, o que se considera teatro “autenticamente” brasileiro não é ainda TEATRO, pois continua tendo como parâmetros: modos de vida importados da Europa (embora em solo brasileiro), padrões estéticos europeus.

Mais aguda é ainda a colonialidade do drama em nosso teatro. Se é verdade que entre 1500-1700, formas populares de teatro prosperaram em solo europeu, é ao longo do Século XIX que o drama – forma por excelência burguesa – vai se entronizar como estrutura modelar de teatro. O teatro “autenticamente” brasileiro é, portanto, não somente uma forma colonizada de teatralidade europeia, mas uma reprodução da matriz dramática de teatro, tradução formal mais acentuada dos modos de vida capitalistas/modernos eurocêntricos.

O drama imperou no Brasil. Falo do modelo dramático, ancorado em noções como subjetividade/individualidade/personagem, desejo, vontade, livre-arbítrio, conflito de natureza fundamentalmente particular e/ou familiar, linearidade da narrativa/progressividade, ações de causa e efeito, diálogo (supressão do traço épico), apagamento da autoria, superação do conflito e estabelecimento de nova ordem, derrubada de obstáculos para estabelecimento da harmonia, ficcionalização totalizadora do mundo, ou seja, que busca um sentido racional para o mundo, dentre outras.

Não falo do drama como o oposto da comédia, como percebe o senso comum. Isso porque se nosso “primeiro” e “autêntico” teatro era fundamentalmente cômico, conforme a historiografia ortodoxa aponta, não era o modelo do cômico popular que o alimentava (mais épico e menos burguês), mas o modelo dramático, da comédia de costumes aburguesada. Não era ainda TEATRE.

Esse modelo moderno-dramático, segundo a historiografia eurocêntrica, seria uma derivação/evolução da poética trágica grega, oriunda fundamentalmente da leitura rígida que os franceses do neoclassicismo fizeram de Aristóteles: apagam-se os traços épicos, populares, ritualísticos, públicos do teatro grego, subtraindo-o de toda a corporalidade, de toda monumentalidade, de toda dimensão mística; reduzindo-o a uma versão doméstica, privada e racional da vida.

O teatro brasileiro segue sendo, então, uma cópia desse modelo moderno-dramático, cópia anódina, sem personalidade, sem força, até que, de acordo com nossa historiografia teatral hegemônica, juntem-se os brasileiros Nelson Rodrigues (dramaturgia), Santa Rosa (cenografia) e o polonês Ziembinski (direção), na

montagem de *Vestido de Noiva* (pelos Comediantes do Rio de Janeiro, em 1943), para daí nosso teatro se modernizar de fato. A colonialidade de nossa modernidade teatral é tão explícita, que foi necessária a presença de um encenador europeu (refugiado da guerra) para que aprendêssemos a maneira elevada do fazer teatral.

Essa é a narrativa mestra de nosso teatro, ele se moderniza em São Paulo e no Rio de Janeiro (marginalmente em outros centros, como o Recife, com o Teatro de Amadores de Pernambuco/TAP), graças à vinda de uma leva significativa de encenadores europeus que nos ensinaram a fazer “bom teatro”, do ponto de vista da encenação, do trabalho de atores, da técnica, da pesquisa, etc. E também graças ao gênio de autores como Rodrigues, cujo drama-texto se equipara em envergadura ao drama-texto europeu e norte-americano, mas trata de temas brasileiros.

Nosso teatro já estava colonizado nos imaginários e, então, passa por um processo de reforço colonial com a chegada dos encenadores europeus portadores do saber da metrópole. Esse é um processo irreversível, cujas heranças estão presentes até hoje e se farão presentes por longos anos. Não se trata, aqui, de uma atitude condenatória aos encenadores europeus, já que o Brasil representava um mercado de trabalho, e a colonização dos imaginários era um fato contra o qual não almejavam lutar. Fizeram um importante trabalho de valorização do nosso teatro, de profissionalização do nosso teatro, de formação e transferência de saberes, sem dúvida.

Por essa razão, penso, como Belém (2016, p.100-101), que o nosso objetivo não é:

[...] empreender um caminho de negação denso e praticamente impossível, como se a cultura atual pudesse ser desfeita e encontrado um marco puro e originário que nem sabemos qual é. A crítica que revela a ferida colonial pretende, na verdade, que se reconheçam as relações de poder instituídas entre culturas e dentro de uma mesma nação.

Pois, ao refletir criticamente sobre a colonialidade do nosso teatro, o objetivo não é apagar o passado, como reforça lapidarmente a autora:

Não acredito que seja um propósito da crítica pós-colonial e decolonial levar à negação de escolas e linhagens estrangeiras, no que se refere ao aprendizado e desenvolvimento da atuação ou mesmo da dramaturgia. Isso me parece uma discussão inócua [...] O que me parece relevante é perguntar como criar a partir dessas referências e como lidar de forma crítica com as condições de transmissão de seus elementos (Belém, 2016, p. 102).

O primeiro passo foi dado: reconhecer a ferida colonial, reconhecer que o teatro, como o conhecemos e praticamos no Brasil, integra uma ampla gama de práticas, expedientes, saberes coloniais. Se os anos 1940 representam o auge da efetivação desse projeto, quando nosso teatro começa a crescer e se consolidar, tendo como parâmetro a semelhança/proximidade com os padrões europeus; é preciso reconhecer que um primeiro gesto emancipatório, já ali, se fazia presente: no estímulo e esforço de uma geração inteira para que se formassem e estabelecessem artistas brasileiros, como dramaturgos, diretores, atores, técnicos, etc.; e para que, assim, se edificasse um mercado nacional autônomo.

## TEATRE: Antecedentes

Esse gesto emancipatório, porém, ainda não ensejou o nascimento da TEATRE. Ensejou, inegavelmente, que fizéssemos “bom teatro”. Os antecedentes da TEATRE em solo brasileiro começam a emergir, mesmo antes da nossa modernidade e com vigor a partir dela, quando outros artistas do teatro passam a rejeitar os padrões eurocêntricos do nosso palco, e a buscar uma expressão espetacular “legitimamente brasileira”.

Esses antecedentes da TEATRE contam com a presença de uma figura como a da atriz Dercy Gonçalves, por exemplo, que captura o espírito do riso popular brasileiro; com o Teatro de Revista; com o Teatro Político de Arena e Opinião. Lembremos também da retomada dos valores antropofágicos de Oswald de Andrade pelo Tropicalismo e pela encenação de *o Rei da Vela*, assinada por Zé Celso Martinez Correa para o Teatro Oficina; do Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias do Nascimento; do projeto de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna para o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e para o Teatro

Popular do Nordeste (TPN), qual fosse, o de encontrar uma expressão dramática e uma atuação brasileiras a partir das fontes populares.

Contam, os antecedentes da TEATRE, com o teatro musical dos anos de chumbo, como nos casos de *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota D'água* e *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque; com os grupos de criação coletiva e com desenvolvimento dessa metodologia autenticamente latina em solo brasileiro; com a dramaturgia de um João Cabral de Melo Neto; também com o *Macunaíma*, de Antunes Filho, e com toda a pesquisa em torno da obra de Nelson Rodrigues levantada por esse encenador.

Importante ressaltar também a trajetória de um grupo como o Mamulengo Só-Riso, de Olinda, por sua valorização da arte mamulengueira. Cidade de onde também veio o Grupo de Teatro Vivencial, cuja cena articulava desobediências de gênero e sexualidade a partir das matrizes do Teatro de Revista, do Tropicalismo, da Atlântida. Algo assemelhado ao trabalho do Dzi Croquettes, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Compõem também essa jornada grupos como o Galpão, de Minas Gerais, sempre friccionando suas criações com as fontes do popular mineiro; o Bando de Teatro Olodum, de Salvador, em sua leitura da negritude brasileira; o Piollin, da Paraíba, com seu *Vau da Sarapalha* e suas epifanias sertanejas; o Tá na Rua, do Rio de Janeiro, devotado a explorar a ancestralidade do encontro cênico no espaço público.

Linhagem que comporta igualmente o trabalho do Teatro da Vertigem, de SP, com o desenvolvimento de seus processos colaborativos e suas explorações das instituições Igreja, Hospital e Presídio no contexto da sociedade brasileira dos anos 1990. Pode-se apontar o Movimento Arte Contra a Barbárie como outro ponto dessa narrativa, tendo os grupos teatrais nacionais se fortalecido politicamente ao se unirem na luta por representatividade junto ao poder público.

A Trupe do Barulho, no Recife, reprocessando as noções do cômico popular brasileiro; os Satyros, na praça Roosevelt (SP), mergulhando nas marginalidades dos grandes centros urbanos; grupos como Imbuca (SE) e Ói nois aqui traveiz (RS), investigando o teatro de rua, são ainda alguns pontos nesse mapeamento



possível dos antecedentes da TEATRE. Não se trata de um mapa preciso, fechado. São impressões, pistas, inferências, possibilidades. Afinal, a TEATRE é um devir, logo sua história também está sendo construída, inventariada.

Qual a bússola de navegação nesse mapa? Qual o farol? São os esforços de desconcolonização que nos guiam nesse levantamento. O ponto de inflexão, em nossa história, do teatro em direção à TEATRE se dá na reação ao modelo eurocêntrico, na tomada de consciência política contra a condição colonial, na investigação sistemática de como os modos de vida brasileiros podem se converter em formas cênicas outras.

Dizemos que esses são ainda antecedentes da TEATRE porque o que fazem são uma reformulação, uma negação, uma readequação, uma rejeição, uma reorganização do teatro, que ainda permanece na matriz, como princípio, ponto de partida.

A partir dos anos 2000, uma nova onda começa a tomar conta de nosso teatro, essa onda decolonial é que chamaremos propriamente de TEATRE. Em relação aos seus antecedentes, o que muda: trata-se não mais de uma mera rearticulação, mas de uma superação do teatro. Profundamente marcado pelo debate identitário contemporâneo, pelos estudos de gênero e sexualidade, estudos feministas, estudos afro-brasileiros, epistemologias do sul; pelo estudos da subalternidade, pela militância dos grupos marginalizados, pela reelaboração das relações de poder com as culturas originárias, pelos estudos decoloniais; essa TEATRE não nega apenas o teatro, quer, sim, reinventá-lo.

É uma tarefa árdua, ambiciosa, dolorosa para alguns, mas plena de futuro, de potência, de vida para outros. Um devir, insistimos.

Trabalhem por analogia. Se tomarmos os exemplos das categorias masculino e feminino, a partir das leituras dos estudos de gênero sobre a modernidade, compreenderemos que essas categorias não são naturais, biológicas, mas sim culturais, construídas. A percepção essencialista do gênero, como algo que nasce com o sujeito, é seu âmago, está nele antes que se torne um ser social, é superada pelo entendimento de que o gênero é uma categoria cultural construída para organizar relações de trabalho e poder dentro do sistema



capitalista. O gênero é, portanto, uma categoria compulsória que torna os seres humanos inteligíveis e, graças à imposição social e à repetição, naturaliza-se, apagando suas origens.

A partir dos anos 1950-60, essas categorias passam a ser questionadas pelos movimentos sociais de mulheres, LGBTs. O masculino e o feminino, então, vivem um processo de transformação, de readequação, de ressignificação. Mudam-se as maneiras de ser homem e mulher, desorganizam-se concepções clássicas, deshierarquizam-se pirâmides de poder, mas as categorias homem e mulher permanecem lá, em crise, porém ainda pré-definindo nossas vidas. A partir dos anos 1990-2000, com a emergência dos estudos *queer*, o projeto de rearticulação do masculino e do feminino perde fôlego e suficiência, faz-se necessário desfazer essas categorias, expô-las em sua artificialidade, alterar as bases de gênero da nossa sociedade, explodindo o marco binário de masculino e feminino.

Especulamos que a TEATRE nasce, também, sob a influência dos estudos queer e do impacto que eles tiveram sobre as formas de percebermos nossa vida generificada. Por esse motivo é que a analogia entre teatro e TEATRE, gênero e pós gênero nos é útil. O teatro, em comparação, seria a vida ainda organizada conforme as noções de gênero modernas, estanques, fixas, colonizadas, com origens descontextualizadas e apagadas. Afinal, o gênero é pura colonialidade. Os antecedentes da TEATRE corresponderiam ao primeiro gesto emancipatório dos movimentos feminista e LGBT, que nega as categorias de gênero como elas são, percebe-as como repressivas, empenha-se em redefini-las, mas ainda não as descarta.

A TEATRE, por sua vez, é o gesto criativo, o desfazer-se do gênero, é um tela em branco, é um terreno vazio. É pensar que o gênero é tão diverso quanto os sujeitos, que cada sujeito desenvolve uma forma generificada de vida própria, forçosamente enquadrada em categorias pré-existentes. É o esforço para nomear e mapear esses tantos gêneros existentes, para não caber em masculino e feminino. É apontar para a pobreza do esquema binário, é advogar a neutralidade de gênero, não como uma forma de se manter isento, mas de não pertencer, de não ser capturado. É a visualização de um espectro de gênero infinito, para além do binário e com inúmeros pontos dentro dele. É o enxergar da fronteira como

lugar de possibilidades múltiplas. A TEATRE é pura decolonialidade e pura invenção.

### TEATRE: cenas da resistência

Para que se compreenda a emergência da TEATRE, “torna-se urgente a reconfiguração de um saber-fazer teatral no contexto da América Latina que repense as perspectivas contemporâneas de luta” (Florentino, 2018, p.13). Pois, se nos antecedentes da TEATRE identificávamos já algum gesto decolonial, é preciso reconhecer que esse gesto era articulado por sujeitos em sua maioria pertencentes a uma classe média urbana; que seus protagonistas eram, majoritariamente, homens brancos e cis; e que o projeto continha ainda duas noções modernas, a de unidade e de totalização, observáveis na busca por uma brasilidade unívoca e pela ânsia racionalista de encontrar os sentidos globais dessa última. Permanecíamos, assim, ainda que parcialmente, nas matrizes do drama.

Na TEATRE, os protagonistas são outros: os deserdados do mundo. Não interessam mais as macro-narrativas totalizadoras, mas as micro-narrativas. A brasilidade deixa de ser um singular e torna-se um plural. Expõe-se mesmo a violência por trás da constituição dessa ideia de nação. A intimidade já não é mais a mesma, do núcleo familiar ou da vida doméstica, mas as narrativas da dor, do luto dos aliados da história. O objetivo não é mais refletir sobre, mas forjar comunidades. O olhar e o enquadramento se deslocam para outras visadas. O conflito tem seu coração na própria condição colonial. As fronteiras entre ritual e teatro já não mais se sustentam. A racionalidade é substituída pela afetividade. A contenção (palco, plateia, convenções) é substituída pela explosão. O espaço cênico se converte em lugar privilegiado para a afirmação de identidades silenciadas, subjugadas.

O corpo não é mais a antítese da palavra, formam, os dois, um amálgama indissociável. A realidade não é mais fonte da cena, mas a própria cena. O palco não é mais um derivativo da vida, mas a própria vida. Interpretação, representação ou atuação não são mais questões, o importante é estar, ser. Representação social, representação teatral e representatividade convertem-se num só. A TEATRE é

sobre o desfazimento de verdades, percepções, sobre desperiodicizar a história, sobre indagar a própria noção de história. É sobre denunciar a plateia em sua condição de poder, é sobre ameaçar a plateia com presenças não inteligíveis e aceitáveis, é sobre tomada de espaços, é sobre multiplicar línguas.

O que a TEATRE revela são:

[...] outros modos de existência e de entendimento do mundo que foram silenciados ou mesmo suprimidos devido à colonialidade. No caso do Brasil, esse reconhecimento pode contribuir para a mudança nas relações de racismo, para a ampliação do pertencimento cultural e para a reversão dos processos de subalternização, e logo para entender a arte, ou o que pode ser a arte, de outras maneiras. [...]. Há pelo menos uma década, grupos de teatro desenvolvem treinamentos e modos de preparação para o ator a partir de práticas de dança, da capoeira, das religiões de matriz africana ou ameríndia e das festas brasileiras. As relações étnico-raciais, de opção religiosa, de sexualidade e de gênero também têm sido abordadas em diversas encenações (Belém, 2016, p.103).

Embora diversos dos traços apontados acima no que chamamos de TEATRE estivessem já mapeados sob outras categorias, elas eram, ainda, reféns da noção de teatro, não conseguiam libertar-se dele do ponto de vista epistemológico, mesmo que se libertassem do ponto de vista estético, formal. Teatro Performativo (Féral, 2016), Giro Performativo (Fischer-Lichte, 2011), Performise ou Mise-en-Perf (Pavis, 2010) foram alguns dos nomes atribuídos a essa cena em transição, em diálogo com a noção de performance, especialmente. Importantes ferramentas de análise que, entretanto, já estavam contaminadas pela colonialidade, como a ideia de Teatro Pós-Dramático (Lehmann, 2007).

Considerando que o drama é o corolário estético da modernidade/colonialidade, poderíamos pensar que a superação, e mesmo a explosão de suas características formais, permitiria o deslocamento estético sobre o qual se baseia o projeto decolonial. Mas mesmo que o deslocamento estético esteja presente, não há um deslocamento epistêmico. O próprio Hans-thies Lehmann constata que “[...] o teatro se encontra concretamente diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente para além da modernidade” (Lehmann, 2002, p.36). O deslocamento estético é apenas parcial, pois mesmo que a estrutura dramática seja fragmentada, ela se torna ainda mais presente, confirmando sua modelização (Bisiaux, 2018, p.652-653).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> A autora cita o trecho de Lehmann a partir da tradução francesa. Em nossas referências, utilizamos a

Pois, “ao romper com o drama, o teatro pós-dramático o reifica como modelo, ou como anti-modelo, mas sem descartá-lo” (Bisiaux, 2018, p.653). Idem para a concepção de Teatro Pós-Moderno, na qual se observa “o caráter eurocêntrico das obras pós-modernas, que, mesmo rompendo com os códigos estéticos da modernidade, permanecem na matriz colonial do poder”, uma vez que “a pós-modernidade é uma crítica eurocêntrica da modernidade” (Bisiaux, 2018, p.645, 653).

Não se pode descartar o valor dessas ferramentas, mas é necessário renomeá-las adequadamente, melhor dizendo, repensá-las. É necessário descolonizar nossas ferramentas de análise, reconhecer “que são modernas e eurocêntricas e, desse modo, incapazes de tatar tal objeto” (Bisiaux, 2018, p.645-646).

A TEATRE é, portanto, e em princípio, um rascunho de ferramenta. Ferramenta que não tem ainda forma definida e talvez não venha a ter forma definitiva, mas cujo desenvolvimento nasce pela demanda em lidar com matérias outras, desconhecidas. Pois se a ênfase daquelas ferramentas estava nas estéticas, nas estruturas, nas modelizações, a TEATRE volta-se para as matrizes culturais que transbordam em formas cênicas, para as maneiras de viver e pensar que se precipitam em expressão. Não há qualquer ansiedade em modelizar, em apreender formas esvaziadas de seus conteúdos, em conter expressões artísticas.

A TEATRE é uma ferramenta sensível de escuta, mais ocupada com a transformação que com a padronização; mais preocupada com as fontes que com os resultados estéticos; mais sensível aos processos de significação que aos sentidos legíveis; mais tocada pelos sujeitos que pelas obras; mais empenhada na revalorização de vidas tornadas abjetas que na categorização artística; mais surpreendida por diferentes visões de mundo que agraciada pelo reforço de suas visões; mais engajada em abrir espaço para outras vidas que em multiplicar metáforas sobre as suas próprias vidas.

Pois a TEATRE nasce da consciência de que:

---

tradução para o português publicada no Brasil pela Cosac Naify.

outras formas teatrais existem, formas que não são nem dramáticas nem pós-dramáticas, e que dialogam com as formas hegemônicas. Essas formas apresentam-se como outras maneiras de fazer teatro, de apreender as estéticas, e mostram a localidade das formas dramáticas ou pós-dramáticas canonizadas e modelizadas (Bisiaux, 2018, p.645).

Logo, para a TEATRE, não basta o deslocamento estético, é preciso que haja um deslocamento também epistêmico. Esse gesto contém a revalorização de formas e práticas não modernas, dos saberes e fazeres das culturas não hegemônicas, de outros imaginários coletivos, num processo de descolonização do pensamento, da linguagem (Cf. Bisiaux, 2018). A ênfase da TEATRE se dá também no plano da subjetividade, pois se a colonialidade/modernidade traçou linhas e fronteiras entre a Europa-Mundo e tudo aquilo que está fora dela, fazendo dos que “não pertencem” sujeitos inferiorizados e excluídos da história; a cena decolonial pertence exatamente a esses sujeitos, desponta como insurgência contra essa narrativa (Cf. Belém, 2016).

A TEATRE é luta e resistência. É um campo de batalhas “contra preceitos universalizantes, homogeneizadores, hierarquizantes e eurocêntricos”. Ela revaloriza “falas e saberes locais: indígenas, mestiços, femininos, africanos, camponeses”; contribui para a produção de “saberes e valores próprios”; para “a independência e a potência do local, do emergente e do marginalizado”; prestigia os saberes periféricos (Cf. Icle, Haas; 2019). Aproxima-se, portanto, das práticas do “ativismo”, posto que seus praticantes:

Ao montar espetáculos e realizar atividades pedagógicas e ativistas que possibilitam que vozes marginalizadas sejam ouvidas, [...] comprometem-se em desafiar o status quo e buscar novas possibilidades de existência que não sejam regidas pela lógica colonialista, que subalterniza determinadas histórias e saberes (Icle, Haas; 2019, p.102).

Observemos, então, como, na cena, se manifestam essas centelhas de TEATRE, a partir de um dos espetáculos da mostra cênica do Festival Verão Sem Censura: *Caranguejo Overdrive*.

## Caranguejo Overdrive

*Caranguejo Overdrive* estreou em 2015, no Rio de Janeiro, época em que se celebravam os 450 anos da cidade, às vésperas dos jogos olímpicos, realizados em 2016. Nesse contexto, a peça busca problematizar a questão da ocupação urbana, dos interesses econômicos e sociais em disputa nos territórios, tendo como pano de fundo e motor simbólico a área de mangue da região central da cidade, antes do aterramento conhecida como Mangal de São Diogo (no século XIX), posteriormente chamada de Cidade Nova.

Sua personagem central é Cosme, um catador de caranguejos, convocado compulsoriamente para a Guerra do Paraguai (1864-1870), conflito estabelecido entre aquele país e a chamada tríplice aliança (Brasil, Argentina e Uruguai), em função do controle da região do Rio da Prata. A guerra dizimou soldados e civis em todos os países – majoritariamente no Paraguai –; produziu miséria, fome e doenças na região dos conflitos armados; revelou o grande despreparo militar do Brasil e dos outros países; destruiu a soberania paraguaia, fazendo com que o país amargue até hoje as consequências da disputa, como uma das nações mais subdesenvolvidas da América do Sul.

O texto de Pedro Kosovski e a encenação de Marco André Nunes para Aquela Cia. de Teatro encontram no mangue a síntese perfeita para o debate sobre colonialismo, violência, natureza vs desenvolvimento, interesse econômico vs vida, nacionalismo e morte; cuidam de revisitar a história do Brasil, tendo como guias o olhar e a experiência de um dos deserdados da narrativa oficial: um soldado, sem qualquer treinamento, pertencente a um extrato miserável da sociedade, obrigado a participar de um esforço de guerra que não é seu, por uma ideia de país que ele desconhece e que o desconhece:

[...] eu fui sequestrado pelo exército brasileiro, eu e tantos outros, índios, negros escravizados, pobres e crianças, os excluídos da pátria, voluntariamente, forçados a lutar por interesses que não eram os nossos, ideais que jamais chegamos a debater ou pensar (Kosovski, 2015, p.11).

O procedimento TEATRE espraia-se por toda a peça, desde o debate sobre

a modernização/urbanização das cidades brasileiras à denúncia sobre as atrocidades da guerra, que acometeram especialmente as populações mais miseráveis: mulheres, crianças, negros, indígenas e seus descendentes. O autor revela, em texto-documento sobre sua criação, como esse processo de colonização, de europeização e de exploração capitalista, não findou no período colonial, mas persiste como lógica predatória sobre comunidades e grupos subalternizados:

Hoje, a população testemunha um intenso ciclo de transformação urbanística, mas seria possível citar outros momentos estratégicos para a cidade – como, por exemplo, quando, nos anos 60, o governo Carlos Lacerda removeu favelas na Zona Sul e no Maracanã e construiu o Aterro do Flamengo; ou quando, na primeira década do século XX, com Pereira Passos, o Rio de Janeiro ganhou ares de europeu. [...] O mais estarrecedor nessa pesquisa sobre a memória de nosso espaço urbano são os paralelos e as semelhanças entre fatos que ocorreram há mais de 150 anos e os que ocorrem ainda hoje na cidade (Kosovski, 2016, p.99).

Cosme, pertencente a um desses grupos afetados constantemente por ações higienistas, dá, então, seu testemunho de guerra. Forçado a se alistar quando menino, ele se desgarrava do ecossistema mangue, do negrume da lama e do negrume étnico que o cercava, restando a ele sua voz como ferramenta de luta:

[...] porque a guerra é branca, ao contrário do mangue em que fui criado, onde o que predomina é a mágica mistura entre os corpos, o negrume e, por isso, é tão difícil lembrar de quando fui homem e recuperar-me dessa explosão branca ensurdecidora, esse clarão que arrebenta retinas chama-se guerra, mas o apetite me força a avançar, e agora não falar é o mesmo que morrer de fome (Kosovski, 2015, p.10).

O seu relato contribui para uma reinterpretação da história, em que o feito patriótico se revela em sua violência, em que o colonialismo se mostra, mais uma vez, brutal: na ação brasileira de subjugar um país mais pobre; em que os heróis e mitos nacionais são desconstruídos:

Duque de Caxias tornou-se um mito, era um facínora, autoritário, ávido por poder, reza a lenda viúvo de três mulheres que foram assassinadas por suas próprias mãos, foi apenas com Caxias que eu aprendi a matar, até então só havia matado caranguejos, mas, sob o novo comando promovíamos sangrentas chacinas nos povoados paraguaios que

percorríamos: mulheres grávidas, velhos, crianças, não faltavam vítimas, e acabei desenvolvendo prazer em matar, violentar e esquartejar os corpos em um ritual macabro sem o menor sentido (Kosovski, 2015, p.12).

O soldado-caranguejo sofre um colapso nervoso após a explosão de uma bomba, afasta-se da guerra e volta para o Brasil das Olimpíadas, num salto temporal da dramaturgia. Ele não reconhece mais seu lugar e, não encontrando alternativas de trabalho/vida, submete-se a ser escravizado por um dos senhores do poder econômico contemporâneo.

Os expedientes decolonias da peça são mesmo seu âmago. A TEATRE aparece em *Caranguejo Overdrive* desde o início, quando contrapõem-se um Cientista, falando sobre o espécime caranguejo em linguagem acadêmica, e um Contador de Histórias, rememorando as origens do território de mangue nos termos de mitos populares originários. Inventados ou não pelo dramaturgo, esses mitos remetem, na forma, a maneiras de conhecer não acadêmicas, citando inclusive expressões de uma língua cuja sonoridade remete às línguas indígenas. Esse choque de discursos, de poderes e saberes, é a alma da TEATRE.

Kosovski afirma haver criado uma geoficção, profundamente tocado pelas manifestações das ruas no Brasil, em 2013, nas quais duas expressões se destacaram:

[...] “narrativas em disputa” e “batalha simbólica” – ainda me saltam aos olhos. Percebo que a escrita de *Caranguejo Overdrive* é balizada por essas duas expressões na tentativa de formular, não a necessária reflexão crítica, mas um encaminhamento estético e intuitivo para ambas (Kosovski, 2016, p.94).

Observe-se que as duas expressões dizem respeito a uma mudança no debate político brasileiro e mundial contemporâneo, que alimenta a TEATRE, motivada pela chegada com força total do periférico na arena pública das representações. Essa escalada do periférico demanda uma descolonização das narrativas, uma exibição dos poderes e da violência implicados nos nossos modelos de urbanismo, de vida; demanda um reposicionamento do periférico, uma redistribuição de poderes. A esse movimento é que a TEATRE vai se alinhar e responder.



Para construir sua geoficção, Kosovski e Aquela Cia. descartam convenções rígidas de temporalidade e localidade, de maneira que o mangue carioca (em variadas épocas) se funde ao mangue recifense, do geógrafo Josué de Castro e do movimento Manguebeat. Afirma o autor (2016) ter se inspirado na obra de Josué de Castro, dos anos 1960, em estudos como *Geografia da Fome*, *Geopolítica da Fome*, e no romance *Homens e Caranguejos*, nos quais o pesquisador investiga, de forma pioneira, a questão da fome na constituição da paisagem social e humana brasileira. Castro, por sua vez, servira já de inspiração ao Manguebeat, que propõe uma revolução do bioma, caranguejos agora não mais idiotizados, caranguejos com cérebro. Uma tomada do periférico.

É possível visualizar nessa operação de fusão, entre o mangue carioca e o mangue recifense, um outro gesto decolonial. Se o Rio de Janeiro é cidade central na geopolítica brasileira, tanto do ponto de vista sócio-histórico quanto do ponto de vista artístico-cultural; o Recife, por sua feita, é uma cidade periférica, situada no Nordeste do país, região das mais desiguais do mundo. Ao buscar inspiração num movimento artístico da margem para organizar e impulsionar sua reflexão estética sobre a condição urbana carioca, Kosovski reconhece a força inventiva desse outro cultural para reagir aos estados de colonialidade. Inverte-se a lógica metrópole-colônia. Nesse sentido, é que a personagem Cosme será mais que um mero soldado veterano de guerra, será um mutante, um caranguejo com cérebro.

Sendo o mangue um bioma que reprocessa os dejetos, os rejeitos da cidade; e sendo Cosme um homem caçado como o caranguejo, que se alimenta dos restos da elite, e dela vira alimento; a personagem, então, imbuída do espírito da lama, renascerá, na forma de um ser meio humano, meio bicho. Esse mutante é, na encenação, umas das imagens mais impactantes da dramaturgia visual: um homem encoberto de lama, da cabeça aos pés, fita a plateia em posição animal por longos minutos. Um olhar que intimida, que assusta, que confronta. Esse mutante é a própria TEATRE

Mas a TEATRE tem ainda, na peça, uma outra personagem síntese, a da Puta paraguaia. Sequestrada pelo exército brasileiro e trazida forçosamente ao país das olimpíadas, ela oferece seus serviços ao Cosme recém chegado. Perdido no tempo e no espaço, o ex-soldado é guiado pela prostituta numa viagem pela história

recente do Brasil, de Getúlio aos dias atuais. Essa passagem está ancorada no jogo de improviso, sobretudo da atriz colombiana, radicada em solo brasileiro, Carolina Virguez. Virguez executa a cena com vigor e precisão que impressionam, fazendo duvidar mesmo do estatuto de improviso de sua performance. Numa velocidade vertiginosa, ela descreve, comenta e ironiza os principais episódios dos últimos 90 anos de nosso passado.

Como, numa matriz colonial do poder e do saber, seria possível permitir que nossa história fosse contada por uma colombiana/paraguaia? Como permitir que se zombe dos nossos signos nacionais? Como autorizar uma mulher, de traços indígenas, a ter uma versão própria dessa história? Como imaginar que uma prostituta possa carregar tamanho conhecimento? Como confiar na palavra de uma prostituta? A essas prováveis indagações do paradigma colonial, a cena responde com um provocação decolonial mais que potente. A TEATRE é plena de provocações decoloniais.

Em função dessa cena, o espetáculo sofreu censura e teve sua temporada suspensa no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), do Rio de Janeiro, em 2019. A gestão do CCBB alegou que a peça rompia compromissos contratuais, pois havia incluído em seu texto “posicionamentos político-partidários” e “citações a nomes do governo e da oposição”<sup>4</sup>. O mesmo havia acontecido, naquele ano, com o espetáculo *Abrazo*, do grupo Clowns de Shakespeare (RN), na Caixa Cultural Recife (equipamento pertencente ao banco Caixa Econômica Federal). Esse último é inspirado no Livro dos Abraços, de Eduardo Galeano (Uruguai), e integra pesquisa do coletivo potiguar sobre a América Latina e os regimes de exceção que vigoraram no continente.

Nas duas cidades-mangue, houve protestos da classe artística e, em gesto de desobediência, *Caranguejo Overdrive* prolongou sua temporada no Teatro Sérgio Porto (RJ); e *Abrazo* foi acolhido pelo Teatro Apolo (equipamento da Prefeitura do Recife), realizando apresentação com casa cheia.

Esse gesto desobediente é típico da TEATRE, que rejeita os poderes

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/cancelamento-de-caranguejo-overdrive-tema-de-protesto-ccbb-se-manifesta-sobre-caso-24012698>. Acesso em: 29 mar. 2020.

instituídos, as falas oficiais, as narrativas controladas. A TEATRE não aceita vigilâncias ou cerceamentos, não tolera censura, pois seus protagonistas são exatamente os que foram por séculos perseguidos, silenciados, proibidos. Agora, fortalecidos, eles estão prontos para a guerra. Não mais o conflito em que se ferem somente os desvalidos, como na Guerra do Paraguai, mas o conflito ideológico, epistêmico, estético, em que se reconfiguram os poderes e os gêneros se expandem.

São como os Cavaleiros da Miséria, anunciados por Cosme em seu monólogo final:

[...] Sinto que a tropa dos cavaleiros da miséria se aproxima e é chegado o momento em que eu poderei subir a superfície. Vocês querem que eu saia daqui? Vocês torcem muito por isso, não é? Os Cavaleiros da Miséria, com suas armaduras de lama, vêm invocar a tempestade e a justiça da terra. Ouço o apito dos ventos, ouço o bumbo dos céus ecoarem. A música dos trovões se aproxima, e eu sairei da toca e junto comigo uma cambada de caranguejos (Kosovski, 2015, p.24).

## Considerações finais

A força desses “cavaleiros da miséria”, dessa TEATRE, se fez sentir ainda em outras produções do Verão Sem Censura, como em *Macacos*, do ator Clayton Nascimento (Cia. do Sal), no qual se utiliza de seu corpo, sua voz e sua identidade negra como pontos de passagem para discutir o racismo no tecido social e artístico brasileiro. Num solo de forte impacto testemunhal, em que revisita casos de violência envolvendo a população negra do país, além de suas próprias vivências; repensa narrativas da historiografia oficial a respeito das comunidades afro-brasileiras e remete às trajetórias de artistas negros que marcaram sua formação.

Fez-se também sentir em *Quando quebra queima* (Coletiva Ocupação), no qual jovens, ex-estudantes secundaristas, reconstroem cenicamente os episódios envolvendo as ocupações de escolas em 2015-2016, no estado de São Paulo, em protesto à atitude arbitrária e unilateral de fechar unidades de ensino, tomada pelo governador da época, Geraldo Alckmin. Experimento cênico que rompe radicalmente com códigos teatrais estabelecidos, levando para os corpos de

atores e audiência as memórias do laboratório político que foram as ocupações, responsáveis por transformações irreversíveis, compartilhadas com a plateia, nas subjetividades desses jovens.

Há que se destacar ainda *Navalha na Carne Negra*, dirigida por José Fernando Peixoto a partir de texto original de Plínio Marcos, que propõe a releitura de um clássico de nossa dramaturgia teatral, historicamente interpretado por atores brancos, à luz das novas configurações e dos novos debates raciais no país. Trabalho que ressignifica um marco de nossa modernidade dramática e compõe um quadro mais amplo de afirmação de um teatro negro contemporâneo, francamente diverso e pulsante, em solo nacional.

Esse exemplos atestam, portanto, o campo de investigação aberto e frutífero que é a TEATRE, preñado de possibilidades, pronto a ser ocupado e desenvolvido por esses mutantes-caranguejos que agora protagonizam o nosso debate político e estético.

## Referências

BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? Campinas, *ILINX - Revista Científica do LUME*, Campinas, n. 10, p. 99-106, 2016.

BISIAUX, Lîla. Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, V.8, n.4, p.644-664, 2018.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. Jacó Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín, David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

FLORENTINO, Adilson. Apresentação do Dossiê Teatro, Epistemologia, Decolonialidade e Outras Reflexões Estéticas. *Revista Ouvirouver*, Uberlândia, v.14, n.1, p.12-13, 2018.

ICLE, Gilberto. HAAS, Marta. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.3, n.36, p.96-115, 2019.

KOSOVSKI, Pedro. Caranguejo Overdrive e os territórios da geoficção. In: SMALL, Daniele Avila; Oliveira, Dinah de (Orgs). *3º Encontro Questão de Crítica*. Rio de

Janeiro: 7Letras, 2016. p. 94-101. Disponível em:  
<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/06/3-Encontro-Questa%CC%83o-de-Cri%CC%81tica-livro.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2020.

KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo Overdrive*. Disponível em:  
<file:///C:/Users/Rodrigo%20Dourado/Downloads/Caranguejo%20Overdrive%20-%20Pedro%20Kosovski.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2020.

LEAL, Dodi Tavares B. *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MIGNOLO, Walter. *La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. Bruxelles: P.I.E Peter Lang, 2015.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origem, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. In: Bonilha, Heraclia (Dir.). *Los conquistadores*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992, p.437-447.

QUIJANO, Aníbal. Eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Dir.). *Colonialidad del saber e eurocentrismo*. Buenos Aires: Unesco-Clasco, 2000, p.122-151.

Recebido em: 14/12/2021

Aprovado em: 04/02/2022