

L A T I N A



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Tamira Mantovani Gomes Barbosa

PERFORMANCE E RITUAL NO TEATRO LATINO-AMERICANO:
Influências e Desconstruções Artaudianas

Belo Horizonte
2025

Tamira Mantovani Gomes Barbosa

**PERFORMANCE E RITUAL NO TEATRO LATINO-AMERICANO:
Influências e Desconstruções Artaudianas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena
Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte
2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.098
B238p
2025

Barbosa, Tamira Mantovani Gomes, 1987-
Performance e ritual no teatro latino-americano [recurso eletrônico] :
influências e desconstruções artaudianas / Tamira Mantovani Gomes
Barbosa. – 2025.
1 recurso online.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948 – Crítica e interpretação – Teses.
2. Performance (Arte) – Teses. 3. Teatro – América Latina – Séc. XX –
Teses. 4. Artes cênicas – América Latina – Teses. I. Mencarelli,
Fernando Antonio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **TAMIRA MANTOVANI GOMES BARBOSA** - Número de Registro **2021699387**.

Título: **“PERFORMANCE E RITUAL NO TEATRO LATINO-AMERICANO: Influências e Desconstruções Artaudianas”**

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – Titular – UFOP

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – Titular – FALE/UFMG

Profa. Dra. Monica Medeiros Ribeiro – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Luciana da Costa Dias – Titular – UNB

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2025.

	Documento assinado eletronicamente por Fernando Antonio Mencarelli, Pró-reitor(a) , em 04/11/2025, às 13:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior , em 05/11/2025, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Monica Medeiros Ribeiro, Professora do Magistério Superior , em 05/11/2025, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

[2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Luciana da Costa Dias, Usuário Externo**, em 06/11/2025, às 13:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, Usuário Externo**, em 06/11/2025, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 07/11/2025, às 18:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4705747** e o código CRC **CC37A853**.

A todas as mães solo pobres da América Latina.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus grandes amores: Narinha, minha filha querida, que me ensina todos os dias a ser uma pessoa melhor e que me faz lutar por melhores dias, minha mãe, minha grande amiga e incentivadora e ao meu pai, exemplo de nobreza de coração.

Ao Francis pelo companheirismo, à Nilda e Ene pelo carinho.

Às minhas irmãs de infância há 25 anos e que são minha saudade diária: Rafa Rômer, Lu Ganzarolli, Nat Siqueira, Razinha Ventura e Dani Coelho.

Às amigas e amigos que a arte me deu: Ana Lavigne, João e Marcelinho, Kellynha, Yany Mabel, Lu Araújo, Ju Lellis, Clara Fafel, Luiz Silva, Ian Habib, Saulo Almeida, Marco Aurélio, Cris Madeira, Helaine Freitas, Déa Rodrigues, Jenfs, Nancy Mora, Cristal Lisboa, Limadre, Lu Gonçalves, Mari Laterza, Claret e as Bufonas: Joyce Malta, Nina Caetano, Maria Mourão, Ana Vento, Débora Guimarães, Elisângela Souza, Fabiana Brasil, Kelly Spíndola, Lica Guimarães, Janaína Starling, Marina Viana e Paloma Mackeldy.

Às minhas amigas e aos meus amigos que se encontram longe fisicamente, mas que estão sempre em meu coração: mi hermana Andrea Bazán e meu sobrinho Pedrito, Fab Trindad, Sebas Rivera, Jen Casas e Mehida Monzón.

Às minhas queridas Tati Palini, Catarina Frizo, Thaiz Cantasini, Nem e Camilinha Ponce.

Aos membros do grupo Totem, em especial ao Fred Nascimento.

Aos membros do grupo Sotz'íl, em especial ao Daniel Guarcax e ao Luiz Cumes.

Aos membros do Grupo Cultural Yuyachkani, em especial ao Augusto Casafranca.

Ao Pai Gilberto Gonçalves, à Mãe Lucienne Gonçalves, ao Pai Pequeno Alexandre Gonçalves e a todos os irmãos e irmãs da Tenda de Umbanda Caboclo 7 Matas e Jurema de Mestre Antônio Olímpio pelos ensinamentos.

Ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli pelo suporte durante esses quatro anos.

Aos membros titulares da Banca de Qualificação: Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro, Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi e Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli pela leitura cuidadosa e pelos apontamentos.

Aos membros titulares da Banca de Defesa de Tese: Profa. Dra. Luciana da Costa Dias, Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro, Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli, bem como aos membros suplentes: Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga) e Prof. Dr. Altemar Gomes Monteiro (Altemar di Monteiro) por terem aceitado o convite com tanta disponibilidade.

Aos professores e funcionários do programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, em especial à Profa. Dra Rita Lages Rodrigues e à Natália Arruda.

Aos alunos que participaram da disciplina “Laboratório de Atuação: Artaud, América-Latina e Mascaramentos” pelas trocas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) por meio do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX).

“Meus grandes mestres da vida são uma constelação de seres
- humanos e não humanos” (Krenak, 2022, p.101).

RESUMO

A presente tese pretende discutir a performance e o ritual presentes no teatro latino-americano a partir da hipótese de que certas manifestações cênicas existentes na América Latina remetem ao teatro idealizado por Antonin Artaud no início do século XX. Dessa forma, primeiramente será apresentada a proposta artaudiana de reconstrução do teatro, e em seguida os termos performance e ritual serão debatidos. A partir dos conceitos apresentados serão analisados os trabalhos e as vias de criação de três grupos teatrais: o Totem do Brasil, o Sotz'il da Guatemala e o Yuyachkani do Peru. Ademais, serão relatadas as experiências cênicas realizadas por meio de uma disciplina eletiva ofertada aos alunos da graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, assim como as experimentações práticas da autora desenvolvidas por meio dessa investigação.

Palavras-chave: performance; ritual; América Latina; teatro latino-americano; Antonin Artaud; Totem; Sotz'il; Yuyachkani.

RESUMEN

Esta tesis pretende discutir la performance y el ritual presente en el teatro latinoamericano a partir de la hipótesis de que ciertas manifestaciones escénicas existentes en América Latina remiten al teatro idealizado por Antonin Artaud a principios del siglo XX. Así, primero se presentará la propuesta artaudiana de reconstrucción del teatro, y luego se debatirá los términos performance y ritual. A partir de los conceptos presentados, se analizará el trabajo y trayectorias de creación de tres grupos teatrales: Totem de Brasil, Sotz'il de Guatemala e Yuyachkani de Perú. Además, se relatarán las experiencias escénicas realizadas a través de una asignatura optativa ofrecida a estudiantes de Graduación en Teatro de la Universidad Federal de Minas Gerais, así como las experiencias prácticas de la autora desarrolladas a través de esta investigación.

Palabras clave: performance; ritual; América Latina; teatro latinoamericano; Antonin Artaud; Totem; Sotz'il; Yuyachkani.

ABSTRACT

This thesis intends to discuss the performance and ritual present in Latin American theater based on the hypothesis that the certain scenic manifestations existing in Latin America refer to the theater idealized by Antonin Artaud at the beginning of the 20th century. Thus, first the Artaudian proposal for reconstructing the theater will be presented, and then the terms performance and ritual will be debated. Based on the concepts presented, the work and creation paths of three theatrical groups will be analyzed: Totem from Brazil, Sotz'il from Guatemala and Yuyachkani from Peru. Furthermore, the scenic experiences carried out through an elective course offered to undergraduate Theater students at the Federal University of Minas Gerais will be reported, as well as the author's practical experiments developed through this investigation.

Keywords: performance; ritual; Latin America; latin american theater; Antonin Artaud; Totem; Sotz'il; Yuyachkani.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Colagem digital <i>Minha árvore genealógica</i> , Tamira Mantovani, 2025	17
Figura 2 - <i>Blanche, la Fuente</i> , foto: Jen Casas, 2011	27
Figura 3 - <i>Prometheus Machina: Denic mo Baving</i> , foto: Luísa Ganzarolli, 2013	28
Figura 4 - <i>A História se escreve com sangue</i> , foto: Tamira Mantovani, 2012	49
Figura 5 - <i>L A T I N A: o véu, o céu, o mar</i> , foto: Thaiz Cantasini, 2023	53
Figura 6 - <i>Blanche, la Fuente</i> , Tamira Mantovani, foto: Sebas Rivera, 2011.....	54
Figura 7 - <i>Profecias</i> , Randolpho Lamonier, 2018-2021.....	101
Figura 8 - <i>Porcos da Avenida Portugal I</i> , foto: Tamira Mantovani, 2021	110
Figura 9 - <i>Porcos da Avenida Portugal II</i> , foto: Tamira Mantovani, 2021	110
Figura 10 - <i>Desenho Por Minha Família</i> , Tamira Mantovani, 2017	111
Figura 11 - <i>Mapa dos grupos teatrais latinos I</i> , Tamira Mantovani, 2025	116
Figura 12 - <i>Mapa dos grupos teatrais latinos II</i> , Tamira Mantovani, 2025	116
Figura 13 - <i>Parangolé P15, Capa11</i> de Hélio Oiticica, foto: Tamira Mantovani, 2023	125
Figura 14 - <i>Nara brinca com o Parangolé</i> , foto: Tamira Mantovani, 2023	125
Figura 15 - <i>Experimento LATINA I</i> , Tamira Mantovani, foto: Cristina Barbosa, 2022	128
Figura 16 - <i>Experimento LATINA II</i> , Tamira Mantovani, foto: Cristina Barbosa, 2022	128
Figura 17 - <i>Batizado da Tamira I</i> , 1987	137
Figura 18 - <i>Batizado da Tamira II</i> , 1987	137
Figura 19 - <i>Termo de Abertura do Livro</i> , 1974	146
Figura 20 - <i>Bisa laiá</i> , 1989	146
Figura 21 - <i>Bisa laiá recebendo Yemanjá Ogunté</i> , 1994	147
Figura 22 - <i>Bisa laiá recebendo Ogum</i> , 1994	147
Figura 23 - <i>Bisa laiá recebendo Cristalina</i> , 1985	148
Figura 24 - <i>Bisa laiá recebendo Sr. Riachão</i> , 1985	148
Figura 25 - <i>Pai Gilberto recebendo Seu Zé Pilintra</i> , foto: Tamira Mantovani, 2024	152
Figura 26 - <i>Amaci na TUC7M</i> , foto: Tamira Mantovani, 2025	152
Figura 27 - <i>Lucas na Festa de Yemanjá</i> , foto: Tamira Mantovani, 2025	152
Figura 28 - <i>Gira de Jurema I</i> , foto: Tamira Mantovani, 2025	154

Figura 29 - <i>Gira de Jurema II</i> , foto: Tamira Mantovani, 2025	154
Figura 30 - <i>Entrada da Mina de Prata em Potosí</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010 ...	156
Figura 31 - <i>O Mineiro e o Tío</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	156
Figura 32 - <i>Estrada para o Chacaltaya</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	157
Figura 33 - <i>Pago a Pachamama</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	157
Figura 34 - <i>Arcanjo Miguel no carnaval de Oruro</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010 ..	158
Figura 35 - <i>Diabos no carnaval de Oruro</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	158
Figura 36 - <i>Diabinho no carnaval de Oruro</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	158
Figura 37 - <i>Copacabana, Lago Titicaca</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	159
Figura 38 - <i>Rota Sagrada, Ilha do Sol</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	159
Figura 39 - <i>Roda de Samba I</i> , foto: Tamira Mantovani, 2024	163
Figura 40 - <i>Roda de Samba II</i> , foto: Tamira Mantovani, 2024	163
Figura 41 - <i>O Aniversário da Didi</i> , foto: Foco in Cena, 2014	169
Figura 42 - <i>O Aniversário da Didi</i> , foto: Foco in Cena, 2014	169
Figura 43 - <i>Rito de Paso</i> , foto: Comunicação Teatro La Plaza, 2025	170
Figura 44 - <i>Rito de Paso</i> , foto: Comunicação Teatro La Plaza, 2025	170
Figura 45 - <i>Totem Estela 8</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	179
Figura 46 - <i>Templo de Kalasasaya</i> , foto: Tamira Mantovani, 2010	179
Figura 47 - <i>Print Screens dos Comentários de Fred Nascimento</i> , 2020	180
Figura 48 - <i>Retomada</i> , foto: Arnaldo Sete, 2015.....	186
Figura 49 - <i>Oxlajuj B'aqtun</i> , 2010	197
Figura 50 - <i>Discurso de Promoción</i> , foto: Musuk Nolte, 2017	205
Figura 51 - <i>Adiós Ayacucho</i> , 1990	209
Figura 52 - <i>Con-cierto Olvido</i> , foto: Roberto Zamalloa, 2010	211
Figura 53 - <i>Hi-HIGHTECH</i> , Tamira Mantovani, foto: Mamutte, 2012	217
Figura 54 - <i>Sobrevivente V: Aquele que tentou se comunicar em meio ao que sobrou</i> , Tamira Mantovani, foto: Thiago Ferraz, 2020	220
Figura 55 - <i>Sobrevivente XVII - Aquela que continuou sendo porca como alguns burgueses, alguns não, todos</i> , Tamira Mantovani, 2021	221
Figura 56 - <i>Colagem digital Mandar Portugal às Favas, Tamira Mantovani, 2022</i>	222
Figura 57 - <i>Sobrevivente XIX : Aquele que viveu de sobras e rastro, Tamira Mantovani, foto: Ali de Lisa, 2022</i>	223
Figura 58 - <i>Sobrevivente I: A primeira a se esconder, Tamira Mantovani, 2020 ...</i>	224

Figura 59 - <i>Sobreviventes II: Aquele que era um bom moço,</i> <i>Tamira Mantovani, 2020</i>	225
Figura 60 - <i>Sobreviventes IV: A beata que se camuflou na igreja esperando</i> <i>a salvação, Tamira Mantovani, 2020</i>	226
Figura 61 - <i>Sobreviventes VII: O que não abandonou suas convicções, mas</i> <i>eliminou as dos outros, Tamira Mantovani, 2020</i>	227
Figura 62 - <i>Sobrevivente VIII: A madame que não abandonou seu palacete,</i> <i>Tamira Mantovani, 2020</i>	228
Figura 63 - <i>Sobrevivente XV: Aquela que mergulhou em suas incertezas,</i> <i>Tamira Mantovani, 2021</i>	229
Figura 64 - <i>Sobrevivente XX - Eu. Eu sobrevivi, outras tantas não,</i> <i>Tamira Mantovani, 2022</i>	231
Figura 65 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023	235
Figura 66 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023	236
Figura 67 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023	237
Figura 68 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023	238
Figura 69 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023	239
Figura 70 - <i>L A T I N A: o véu, o céu, o mar, Tamira Mantovani,</i> <i>foto: Um Corpo só, 2023</i>	243
Figura 71 - <i>L A T I N A: o véu, o céu, o mar, , Tamira Mantovani,</i> <i>foto: Phanuel Xumi, 2023</i>	244
Figura 72 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Maria Mourão, 2024	245
Figura 73 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Maria Mourão, 2024	245
Figura 74 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Francis Severino, 2024	247
Figura 75 - <i>L A T I N A</i> , Tamira Mantovani, foto: Francis Severino, 2024	248
Figura 76 - Boo!, Espetáculo <i>BUFONA´s</i> , Tamira Mantovani, <i>foto: Letícia Souza, 2024</i>	254
Figura 77 - Boo!, Espetáculo <i>BUFONA´s</i> , Tamira Mantovani, <i>foto: Letícia Souza, 2024</i>	255
Figura 78 - Boo!, Espetáculo <i>BUFONA´s</i> , Tamira Mantovani, <i>foto: Letícia Souza, 2024</i>	256
Figura 79 - Boo!, Espetáculo <i>BUFONA´s</i> , Tamira Mantovani, <i>foto: Letícia Souza, 2024</i>	257
Figura 80 - <i>Memorial afetivo dos alunos</i> , foto: Tamira Mantovani, 2023	260

Figura 81 - <i>Memorial afetivo dos alunos</i> , foto: Tamira Mantovani, 2023	260
Figura 82- <i>Alunos da disciplina criando imagens e conexões em papéis kraft</i> , foto: Tamira Mantovani, 2023	262
Figura 83 - <i>Cartaz finalizado</i> , foto: Tamira Mantovani, 2023	262
Figura 84 - <i>Alunos experimentando com o papel celofane</i> , foto: Tamira Mantovani 2023	263
Figura 85 - <i>Alunos experimentando a criação de mascaramentos</i> , foto: Tamira Mantovani, 2023	264
Figura 86 - <i>Aluna experimentando a criação de imagens</i> , foto: Tamira Mantovani, 2023	265
Figura 87 - <i>Folder de divulgação do trabalho final</i> , Design: Tamira Mantovani, 2023	267
Figura 88 - <i>Cartão de meu avô Vicente</i> , 2010	273

As figuras desta tese são essenciais para a compreensão da mesma. São imagens de obras criadas pela autora, assim como trabalhos de artistas investigados por ela. Estão dispostas sempre em frente a molduras pretas que simbolizam as tarjas das embalagens de remédios em uma alusão à arte enquanto cura. As figuras dispostas na capa e entre as partes da tese são fotografias da performance *L A T I N A* (criada pela autora) gentilmente realizadas pela artista Mariana Laterza em 2023 no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e fazem parte do arquivo pessoal da autora. Os títulos e as fontes das imagens estão dispostos na parte inferior das figuras a fim de propiciar melhor dinâmica de leitura e fruição das imagens.

SUMÁRIO

PARA ABRIR O TRABALHO	16
TAMIRA, ARTAUD, TEATRO, RITUAL, PERFORMANCE E AMÉRICA LATINA:	
TUDO ESTÁ CONECTADO	24
É realmente necessário evocar Artaud por aqui?	38
Artaud e a busca por um teatro ritualístico	45
Artaud, vovô da performance	68
LIMINARIDADES DA CENA TEATRAL LATINA: PERFORMANCE E RITUAL	
O TEATRO QUE ARTAUD BUSCAVA ESTÁ AQUI!	96
Existe um teatro latino-americano? O que nos une?	100
A cena liminar da América Latina: um teatro performativo e de resistência	117
A ritualidade corre no sangue e escorre no teatro	136
PERFORMANCE, RITUAL, TEATRO E CURA:	
PARTICIPAR, FAZER E ENSINAR	175
Totem, Sotz'il e Yuyachkani	178
Totem	178
Sotz'il	189
Yuyachkani	201
Sobreviventes, L A T I N A, Boo!, e outras quantas forem necessárias	214
Sobreviventes	219
L A T I N A	233
Boo!	249
Na sala de aula	258
PARA FECHAR O TRABALHO	270
REFERÊNCIAS	274
APÊNDICES:	
APÊNDICE I - MÚSICA ENCENA: PURIQKUNA, LOS VIAJEROS	280

APÊNDICE II - SOTZ'IL: RESCATE Y MEMORIA DE LA CULTURA MAYA	291
APÊNDICE III - EMENTA DA DISCIPLINA: LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO: ARTAUD, AMÉRICA LATINA E MASCARAMENTOS	300



PARA ABRIR O TRABALHO



PARA ABRIR O TRABALHO

Três batidas no chão.

Licença, dona da casa.

Licença, dono da casa.

A bênção, vó.

A bênção, vô.

A bênção, mãe.

A bênção, pai.

Licença pra chegar.

Salve os que vieram antes de mim, os que me protegem e me cuidam.

Meu nome é Tamira.

Tamira Mantovani Gomes Barbosa.

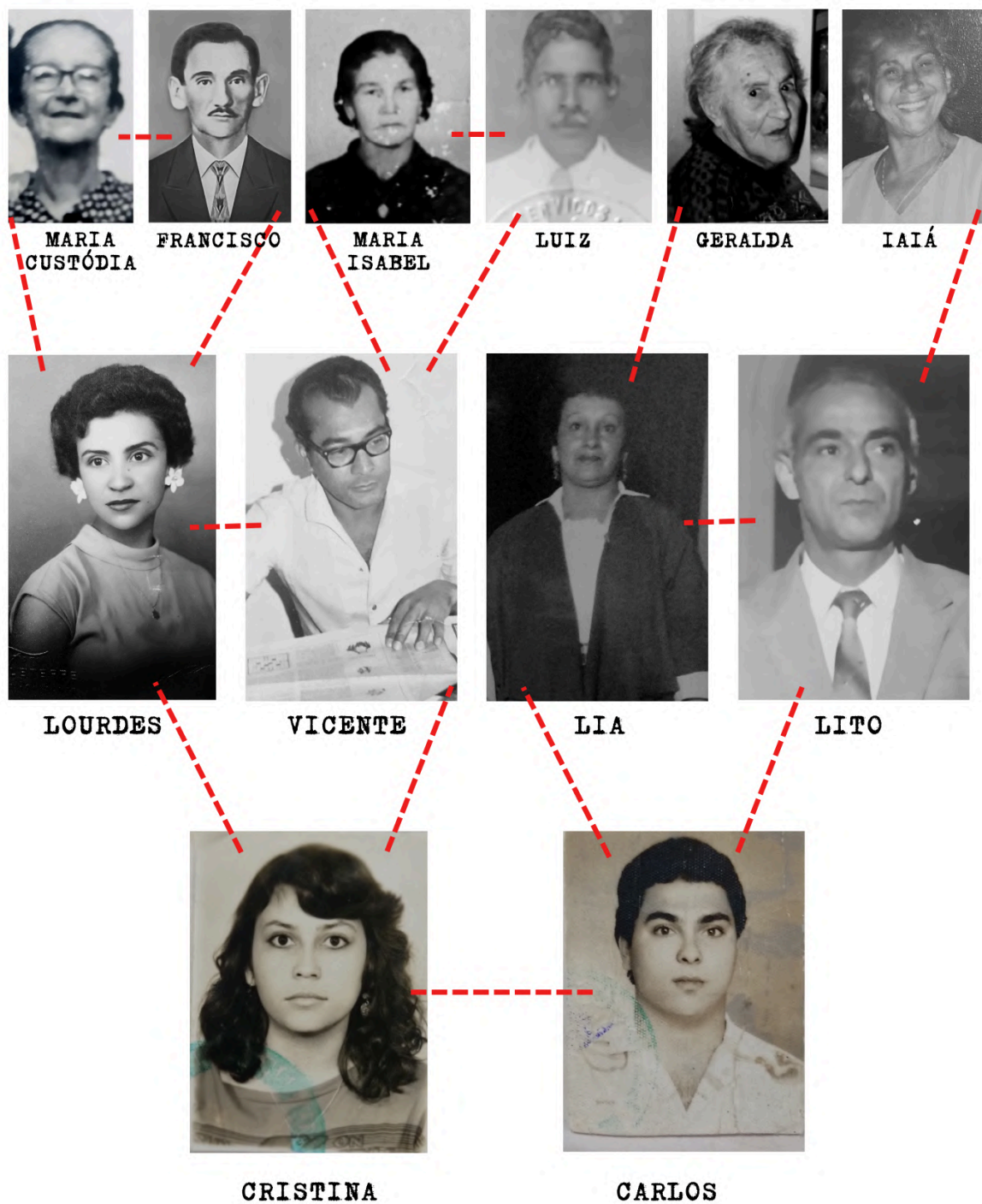
Sou a única filha da Cristina e do Carlos.

Neta da Lourdes e do Seu Vicente, do Seu Lito e da Dona Lia.

Bisneta de Maria Custódia, Francisco, Maria Isabel, Luiz, Geralda, José

Sérvulo, Iaiá e David.

Mãe da Nara.



SALVE OS QUE VIERAM ANTES DE MIM

Figura 1 - Colagem digital *Minha árvore genealógica*, Tamira Mantovani, 2025, Arquivo pessoal da autora

Tenho 38 anos. Nasci numa quarta-feira na extinta Materclinica. Cresci na rua Um, número 33, bairro Candelária em Venda Nova, Beagá.

Sim, rua Um, simples assim. Simples mesmo.

Eu sou pobre.

Minha família é pobre e sempre foi pobre. Não temos heranças, nem patrimônios. Temos poucas fotos amareladas e para encontrar essas, deu muito trabalho. Sempre muito trabalho. Nossa família é trabalhadora. Donas de casa, faxineiras, office boys, caixas de supermercado, porteiros, auxiliares, secretárias, costureiras. Vovô Vicente foi advogado, estudou na PUC, ganhou bolsa do seminário. Mas foi anticapitalista demais pra enriquecer. Odiava os Estados Unidos.

“Americano não, norte-americano”.

Advogou em favor dos pobres até os últimos dias de sua vida, tinha um único terno e em troca dos processos levava pra casa galinha e ramo de couve. Aprendi com vovô a estudar e a não me envolver com política. Quando ele estava internado no Odilon Behrens pouco antes de falecer eu dei a notícia:

“Vô, passei no mestrado”!

“Mestrado em que, minha filha”?

“Em teatro, vô”

“Muito bem. Continue estudando. Só não vá se envolver com política”.

“Pode deixar, vô”.

Vô Vicente partiu deixando seu terno e suas continhas que estavam penduradas no Jurandir.

O dinheiro nunca parou lá em casa, mal entrava e já saía, um baita de um sem educação. Tive uma infância pobre. Não fiz balé, não fiz inglês, não viajei todas as férias, não tive todos os brinquedos que eu quis, não usei roupas de marca. Comi muito café com leite e farinha de milho. Mas o amor, esse tive e tenho o enorme privilégio de ter. Tenho pais presentes e amorosos, uma família divertida e talentosa, nunca faltou um violão e uma música no gogó.

Sou uma tremenda privilegiada.

Sou branca e isso faz tudo ser mais fácil pra mim, mesmo eu sendo pobre. Estudei a vida toda em escolas públicas e sempre sonhei em estudar nessa universidade pública - a UFMG. Mas quando entrei aqui em 2008 me surpreendi com muitas coisas. Tinha muita gente rica. E muita gente branca. Quando fiz a

graduação, só uma amiga da sala era negra. Na Belas Artes não havia alunos indígenas e muito menos pessoas trans.

Os anos se passaram e em 2021 voltei a estudar aqui. Vi uma universidade mais diversa, mas longe de ser desigual.

Um dia, depois de uma aula, a turma resolveu ir almoçar num restaurante. Eu aceitei ir junto sem saber o preço dos pratos, coisa que uma pessoa pobre jamais poderia fazer. Era fim de mês e eu tinha 20 e poucos reais na conta. Fiquei para trás no caminho até o restaurante e quando cheguei, meus colegas e professores já haviam feito seus pedidos. Sentei, peguei o cardápio e vi que o prato mais barato era uma salada de 32 reais.

Saí discretamente, mandei mensagem pra minha mãe e pedi dinheiro emprestado. Comi a salada escutando conversas de como a casa lá de Macacos de não sei quem era bonita, como a exposição de fulano era interessante e como o seminário em Berlim foi especial.

Eu só conseguia pensar no preço da salada.

“32 reais? Quantas coisas eu poderia comprar com 32 reais no sacolão lá perto de casa?”

Eu fiquei numa raiva. Terminei de comer e fui embora. Entrei no ônibus e chorei. Chorei de raiva.

“Por que é que eu inventei de fazer esse trem de doutorado?”

“Doutorado não é coisa de pobre”.

“Doutorado não é coisa de pobre”.

“Doutorado não é coisa de pobre”.

“Doutorado em Artes, então, piorou”!

Isso ficou martelando na minha cabeça.

Agora veja bem. Cheguei até aqui. Foi difícil pra caramba. Cuidando de casa, criança, trabalhando e...

Sendo pobre.

Não consegui me dedicar como eu gostaria. Não li tudo o que eu queria. Não viajei para todos os lugares que esperava, não fui pra ABRACE e corri pra caramba com a escrita nos últimos meses.

Mas eu cheguei até aqui.

Eu sou pobre e tô aqui.

Esse texto não é pra que meu leitor tenha pena de mim.

É pra encorajar, aquelas e aqueles que assim como eu, são pobres de dinheiro.

Às vezes acho que sou uma fraude.

Acho que deveria ter lido mais e o que li deveria ter lido melhor.

Acho que deveria ter escrito mais e o que escrevi deveria ter escrito melhor.

Eu me cobro demais.

Mal das mulheres?

Ou mal da sociedade capitalista, patriarcal, misógina e racista?

Eu me cobro pra ser alguém que eu não sou.

Mas às vezes nem sei quem sou.

Quem eu sou?

Meu nome é Tamira Mantovani Gomes Barbosa.

Não.

Eu sou Tamira Mantovani Gomes Barbosa.

Quem pode me definir?

Quais adjetivos vêm depois do meu nome?

Mulher, mãe, branca, pobre, filha única, latina?

Sou feita de pedaços, um amontoado de cacos.

Esta pesquisa é cartográfica¹ e bastante autobiográfica². É por isso que essa apresentação começou assim. Não consigo separar minha pesquisa de quem eu sou. Não tenho tempo nem dinheiro para isso.

¹ A pesquisa cartográfica foi pensada a partir do conceito filosófico desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari no final do século XX, nela os pesquisadores estão diretamente envolvidos com o objeto da pesquisa, sobretudo de maneira afetiva. Ela é um método aberto de pesquisa, onde o processo é algo importante e nele, o pesquisador vai encontrando e mapeando seu caminho. Além disso, o conhecimento se dá pelo fazer. Utilizo a cartografia como método de pesquisa desde 2017 e em 2019, a professora da Universidade de Brasília, Dra. Luciana da Costa Dias e eu, publicamos o artigo "Experimental Artaud: sobre a cartografia como metodologia de pesquisa e investigação artística em artes cênicas" na revista Diacrítica da Universidade do Minho, Portugal. Nele, discorremos sobre a cartografia como uma pesquisa aberta e adaptável às transformações e que serve como um caminho interessante para a pesquisa em artes cênicas. O artigo está disponível em: <<https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5038>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2022.

² A autobiografia é uma forma de escrita que existe há muitos séculos, mas passou a ser utilizada como forma de pesquisa acadêmica a partir do final do século XX. A pesquisa autobiográfica se conecta à história do pesquisador. Suas experiências servem como fonte e objeto da investigação. Apesar da resistência de algumas instituições acadêmicas, a pesquisa autobiográfica tornou-se melhor aceita no início do século XXI. Hoje existem diversos artigos sobre pesquisas autobiográficas e alguns deles podem ser encontrados na Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica (RBPAB) da Universidade do Estado da Bahia: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab>> Acesso em: 05 de abril de 2023.

Esta tese não foi feita com palavras rebuscadas ou frases complexas. Tentei escrever de maneira fluida, num diálogo direto com quem possa vir a ler. Tentei também, dentro do possível, citar a menor quantidade de europeus que pude, mas foi difícil. É impressionante como as pessoas esperam que determinados autores apareçam num trabalho acadêmico de acordo com o assunto abordado. E o que mais me impressiona é que esses autores esperados são sempre homens, brancos, europeus ou norte-americanos. Todas as vezes que eu dizia o que estava pesquisando ouvia: “Ah, então você vai citar fulano, né”? ou “Sicrano tem que estar nas suas referências”!

Queria ter conseguido referenciar apenas os nossos, falar de saberes sensíveis que aprendi com minha família, na arte que conheci e pratiquei aqui abaixo da Linha do Equador e nos ritos que frequentei, mas não deu.

Esta tese está recheada de palavras e mais palavras, citações e mais citações e a história de pessoas e fazeres eurocentrados. Infelizmente ainda não consegui me desvencilhar dessas referências, afinal, elas fazem parte da minha caminhada. Artaud é a prova disso, está até no título desse trabalho. Tenho tentado me libertar dele e há alguns anos estou para pedir o divórcio. Mas não teve jeito, acho que dediquei muitas páginas a ele por aqui. *Mea culpa, mea maxima culpa. Mea culpa, mea maxima culpa.*

Apesar disso, em muitos momentos consegui trazer aprendizados que não estão nos livros ou nas referências da moda acadêmica do momento. Para mim, um ensinamento do Seu Zé Pilintra, a letra da música de um artista pouco conhecido e as palavras de uma amiga têm tanto ou mais valor. Às vezes me esqueço disso e acho que a grama do vizinho sempre está mais verde, mas vira e mexe eu me lembro ou alguém especial me ajuda a me lembrar que a vida pode ser simples.

Simples como a rua Um.

Gosto de pisar em folha seca, cantar no chuveiro, conversar com a senhorinha da fila do supermercado, tomar café com leite com minha família, fazer filtro dos sonhos, acender uma vela e andar de bicicleta.

Quem eu sou está nestas páginas.

E em meio à teoria, vai aparecer uma foto, uma poesia, uma música, uma colagem, uma recordação.

Não consigo falar de teatro, performance e ritual sem falar das minhas vivências.

A arte é minha profanação

minha religião


meu bem

meu mal

meu vício

meu remédio

minha cura.



**TAMIRA, ARTAUD, TEATRO,
RITUAL, PERFORMANCE E
AMÉRICA LATINA:
TUDO ESTÁ CONECTADO**

TAMIRA, ARTAUD, TEATRO, RITUAL, PERFORMANCE E AMÉRICA LATINA TUDO ESTÁ CONECTADO

Escrever uma tese é um ato ritualístico. Um ato silencioso, solitário, um rezo. Sentar em frente ao computador e transformar em palavras minhas experiências e estudos é uma forma de conexão comigo mesma e com o Divino que habita em mim. Essas páginas carregam, além do conteúdo da pesquisa, meus anseios, sonhos, medos, alegrias e tristezas. Perguntas sobrevoam meus pensamentos: “Alguém irá ler esse longo texto”? “Ele poderá ajudar outras pessoas”? “Contribuirá para o crescimento de alguém”? Tudo que está aqui grafado saiu do meu coração e das minhas vivências.

O ritual, a performance e o teatro estão presentes todos os dias em minha vida. Tudo está conectado. Todas as minhas ações e devaneios carregam esses elementos. Meu corpo revela em cada gesto minhas experiências e memórias. E é impossível descolar a arte de mim, por mais que eu tente negá-la em momentos de frustrações, são mais anos de minha existência vivendo arte do que longe dela. É por isso que além de ser ritualística, essa tese também é performática e isso pode ser notado na forma como o texto foi escrito: permeado por versos, poemas, uma escrita automática em várias partes, letras de músicas, linhas em branco, palavras que aparecem em tamanhos diferentes, grifadas ou tachadas. Outros recursos imagéticos também contribuem para a construção da performatividade da tese: as figuras, bem como as tarjas pretas, vermelhas e amarelas que aparecem ao longo do texto e remetem às caixas de remédio, simbolizando como a arte é para mim a cura.

Quem sou está emaranhado nessas linhas, e apesar de tratar também sobre outros artistas e pesquisadores, a presente escrita é autobiográfica. O pensador e artista francês Antonin Artaud (1896-1948), que será muito referenciado na presente tese, disse que é impossível separar arte, cultura e vida. Eu também acredito nisso. Para mim, estão interligadas. Assim, meus trabalhos e minha pesquisa refletem quem eu sou, minha história e minha ancestralidade.

Venho de família pobre e repetir essa informação é muito importante para a compreensão da forma como aqui escrevo. Meu pai estudou até o quinto ano do Ensino Fundamental e sou a primeira da família a realizar o doutoramento. Apesar dos programas sociais e das bolsas ofertadas, o Ensino Superior e a Pós-graduação no Brasil ainda servem a uma parcela pequena da sociedade e não posso deixar de citar esse assunto. Com isso, enfrentei muitas dificuldades, e acredito que colegas que advêm de condições semelhantes às minhas também. Assim, em um ato político e social, escolhi fugir de uma escrita rebuscada e espero que esse texto esteja direto e acessível. Que qualquer pessoa que se interesse pelo tema, consiga entendê-lo. Que esta tese seja um diálogo com quem venha a lê-la: estudantes e profissionais das artes que estejam dentro e fora da Universidade, mas igualmente o público em geral.

Exu, entidade presente na cosmogonia africana, ensina que a vida é troca. Troca de energia e de conhecimento. Sempre sonhei com uma Academia de portas abertas a todas e a todos, que trocasse com a sociedade e que não ficasse encerrada em si mesma, mas a realidade acaba sendo diferente na maior parte do tempo. Lembro da canção *Cidadão* de 1978 escrita pelo compositor baiano Lúcio Barbosa (1948-2022) que ficou eternizada na voz do cantor paraibano Zé Ramalho (1949) com o álbum *Frevoador* (1992). Ela conta a história de um migrante que deixou o Norte do país em busca de melhores condições de vida na região Sudeste e que trabalhou na construção de inúmeros edifícios, mas que nem ele, nem sua família são aceitos em nenhum deles.

'Tá vendo aquele colégio, moço?
Eu também trabalhei lá
Lá eu quase me arrebento
Fiz a massa, pus cimento
Ajudei a rebocar

Minha filha inocente
Vem pra mim toda contente
Pai, vou me matricular
Mas me diz um cidadão
Criança de pé no chão
Aqui não pode estudar

Essa dor doeu mais forte
Por que é que eu deixei o norte?
Eu me pus a me dizer
Lá a seca castigava

Mas o pouco que eu plantava
Tinha direito a comer
(Lúcio Barbosa, 1978).

A letra relata uma situação comum em nosso país e em toda América Latina, pois grande parte da população não tem acesso a hospitais, escolas, espaços culturais e universidades, e não pode usufruir de seus benefícios mesmo pagando seus impostos e até mesmo trabalhando em sua construção ou manutenção.

Espero que, de alguma maneira, o que aprendi em meus estudos e trabalhos seja devolvido à sociedade e que a troca aconteça. Sou feliz por ter estudado a vida toda em instituições públicas e reconheço o quão beneficiada sou. Sei que inúmeras pessoas trabalharam para o desenvolvimento da Universidade e jamais puderam estudar nela. Desejo com essa tese auxiliar outras e outros pesquisadores como fui muitas vezes ajudada. Muitas pessoas importantes e generosas cruzaram o meu percurso, me fizeram crescer e possibilitaram o desenvolvimento da presente pesquisa, é por isso também que espero retribuir e compartilhar por meio desse suporte. Sou grata pelas inúmeras oportunidades que me foram dadas pelo Universo e pela espiritualidade, tenho o caminho iluminado. Difícil, cheio de estrepes, mas glorioso. Desde que eu nasci, minha mãe fala: “Você é ungida de Deus, foi ungida em meu ventre por sua tia Ester”. Mas essa é uma conversa para daqui a pouco, quando eu for falar sobre as religiosidades que me formaram.

Como disse anteriormente, a minha vida e essa investigação estão entrelaçadas, por isso creio na importância de contar um pouco o caminho feito por mim para chegar até aqui.

Esta tese foi criada a partir do desejo de dar continuidade à minha pesquisa sobre o pensamento de Antonin Artaud. A investigação começou em 2011 quando realizei um intercâmbio estudantil na Universidade de Antioquia em Medellín, Colômbia, através do *Programa Minas Mundi*³ durante minha graduação em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais. Lá, conheci a querida professora do Departamento de Teatro, Ms. Luz Dary Alzate Ochoa, que tem uma longa pesquisa sobre as conexões entre performance e teatro e orientou um de meus trabalhos favoritos: *Blanche, la fuente*, performance sobre migração. Luz Dary mudou minha

³ *Minas Mundi* é um programa de intercâmbio do Departamento de Relações Internacionais da Universidade Federal de Minas Gerais, maiores informações podem ser encontradas em: <<https://www.ufmg.br/dri/noticia/minas-mundi/>>. Acesso em 21 de maio de 2022.

forma de enxergar e estudar o teatro. Para a realização deste trabalho, estudamos, além da obra *artaudiana*⁴, diversos autores teatrais e filósofos modernos. Quando o intercâmbio acabou, voltei ao Brasil remexida, cheia de ideias e com o forte desejo de dar continuidade à pesquisa. Dois anos se passaram e cheguei ao Trabalho de Conclusão de Curso com Nara, minha filha, no ventre.



Figura 2 - *Blanche, la Fuente*, Performer: Tamira Mantovani, foto: Jen Casas, 2011, Arquivo pessoal da autora

Realizei o espetáculo *Prometheus-Machina: Denic mo Baving*⁵ e escrevi o artigo “Processo de Criação de ‘Prometheus-Machina’: a conexão entre o Teatro da Crueldade de Artaud e a Técnica de Quebra de Elementos de Poder de Carmelo Bene”⁶ como Trabalho de Conclusão de Curso em 2013 orientados pelo professor Dr. Fernando Antonio Mencarelli. Nele experimentei as ideias de reconstrução do teatro ocidental do início do século XX propostas por Antonin Artaud e as conexões entre as ideias do cineasta, diretor e ator italiano Carmelo Bene (1937-2002) discutidas pelo filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) em seu texto “Um Manifesto de Menos”, que pode ser encontrado na obra *Sobre o Teatro* (2010). O espetáculo

⁴ O termo *artaudiano* refere-se ao pensamento e as obras desenvolvidas pelo pesquisador francês Antonin Artaud (1896-1948).

⁵ Filmagem do espetáculo disponível em: <<https://vimeo.com/69324051>> (senha para assistir ao vídeo: tamira). Acesso em 21 de setembro de 2022.

⁶ BARBOSA, T. M. G. *Processo de Criação de “Prometheus-Machina”: a conexão entre o Teatro da Crueldade de Artaud e a Técnica de Quebra de Elementos de Poder de Carmelo Bene*. Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção de Bacharelado em Teatro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

discutia um tema que me aflige até hoje: o uso desenfreado das novas tecnologias e a substituição dos seres humanos pelas máquinas.



Figura 3 - *Prometheus Machina: Denic mo Baving*, Em cena: Tamira Mantovani, foto: Luísa Ganzarolli, 2023, Arquivo pessoal da autora

VIVER TEATRO. VIVIR TEATRO. VIVER TEATRO.

Após terminar a graduação, trabalhei entre os anos de 2014 e 2016, como arte educadora no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte. Além de fazer visitas mediadas nas exposições em cartaz, realizava junto ao Grupo de Pesquisa de Artes Cênicas do Educativo do CCBB/BH um trabalho de mediação por meio de contação de histórias, espetáculos teatrais e laboratórios. Foi um período muito interessante e enriquecedor para mim, pois além do amor pelo teatro, nutro paixão pelas artes visuais. Nesses dois anos aprendi muitas coisas, conheci o trabalho de muitos artistas e pude trazer à tona um desejo antigo. Em 2007 iniciei a Licenciatura em Artes Visuais na Universidade do Estado de Minas Gerais, mas no ano seguinte ingressei no curso de Teatro na UFMG e acabei trancando a graduação na UEMG. Acho importante explicitar aqui essa relação com as Artes Visuais, ela explica meu

interesse pela performance e a importância que dou à visualidade da cena e à construção de imagens em meus trabalhos. Além disso, sou apaixonada pela História da Arte e defendo que os artistas devem se interessar e conhecer as múltiplas linguagens artísticas, ainda mais atualmente que as fronteiras entre os fazeres artísticos estão cada vez mais borradas.

Além do trabalho realizado no CCBB, segui com a pesquisa realizada durante a graduação e a ampliei. Comecei a investigar também as ligações entre as proposições de Artaud e os pensamentos dos filósofos, considerados pós-estruturalistas⁷, Gilles Deleuze, Félix Guattari (1930-1992) e Jacques Derrida (1930-2004). Sonhava em realizar o mestrado, mas desejava também mudar de ares. Mudei para Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto, no final de 2016 para realizar o processo seletivo para o mestrado. E em 2017 ingressei no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto. Meu mestrado foi orientado pela professora Dra. Luciana da Costa Dias que foi uma grande mestra para mim. Além de me orientar, me ensinou muito do que sei sobre o ensino universitário e o mundo acadêmico. Juntas escrevemos dois artigos que foram veiculados fora do Brasil: “Artaud e a Poesia Sonora: o som como meio de desconstrução da linguagem”⁸, publicado na revista italiana *Odradek* em 2017, e “Experimentar Artaud: sobre a cartografia como metodologia de pesquisa e investigação artística em artes cênicas”⁹, publicado na revista portuguesa *Diacrítica* em 2019. Organizamos também 3 dossiês¹⁰ para a *Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto*. Dois sobre Antonin Artaud nos anos de 2019 e 2020 e um sobre a performance e o teatro Latino-Americano em 2022.

Durante o mestrado, o eixo central da dissertação foi a ideia de *desconstrução*, desenvolvida pelo filósofo franco-magrebino Jacques Derrida. Dessa

⁷ O Pós-estruturalismo não se caracteriza como um movimento filosófico, mas sim por uma leva de filósofos que abrem novas possibilidades de pensamentos dentro da Filosofia ocidental e que possuem características de linhas filosóficas semelhantes.

⁸ Disponível em: <<https://zetesisproject.com/2018/03/11/remediation-art-technology-humanity/>>. Acesso em 21 de novembro de 2021.

⁹ Disponível em: <<https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5038>>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

¹⁰ A saber: *Dossiê Antonin Artaud e Reverberações I* (2019), disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/issue/view/171>>, *Dossiê Antonin Artaud e Reverberações II* (2020), disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/issue/view/243>> e *Dossiê Teatro e Performance na América Latina* (2022), disponível em <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/issue/view/333>>. Acessos em 10 de agosto de 2022.

maneira, a mudança radical do teatro proposta por Artaud no início do século passado foi relacionada ao conceito de *desconstrução* e chamada de *desconstrução teatral*. A ideia de trazer o conceito filosófico de *desconstrução* para o teatro foi inspirada no trabalho da professora Luz Dary Alzate Ochoa. “Quando se assume o conceito de desconstrução no plano cênico questiona-se as fórmulas ou técnicas que tradicionalmente constituem o espetáculo” (Álvarez, Ochoa et al., 2009, p.82, tradução nossa)¹¹.

Pretendo agora abrir uma pequena discussão.

Cuidado!

Essa discussão pode acabar num devaneio.

Mas, não perca as esperanças, em breve o fio da meada será recuperado.

A *desconstrução* é uma operação muito precisa. O conceito filosófico em questão é profundo e complexo e não me interessa discuti-lo agora. Essa conversa pode ser encontrada em minha dissertação de mestrado e em inúmeros outros textos escritos por grandes autores que são capazes de explicá-lo muito melhor que eu. No entanto, cabe a mim grifar: desconstruir não é destruir. Para entender a ideia de desconstrução, gosto de pensar em uma escultura feita de peças de um brinquedo de montar. As peças de cores e tamanhos variados estão disponíveis para criarmos o que quisermos. Depois de pronta, podemos desmontar a escultura para criar outra forma. Não quebramos as peças e jogamos o brinquedo fora para criar algo novo. Assim funciona a desconstrução. Desmontamos conceitos prontos para desenvolvermos novos caminhos possíveis de criação.

Artaud queria desconstruir o teatro ocidental. Ou seja, ele desejava reconstruir o teatro. Sempre falo aos meus alunos que para entendermos um autor ou artista, precisamos saber um pouquinho a sua história e o contexto no qual estava inserido quando desenvolveu suas obras. Portanto, é importante lembrarmos que naquele momento, o teatro europeu, principalmente o teatro francês, era desenvolvido a partir do texto dramático e os atores eram quase declamadores. O dramaturgo e seu texto eram as figuras centrais de uma encenação. Muitos espectadores iam ao teatro para ouvir o texto. Foi no final do século XIX e início do século XX que surgiram os encenadores propondo novas formas de construir um

¹¹ Em espanhol no original: “Cuando se asume el concepto de *deconstrucción* en el plano escénico, se indaga atravesando las fórmulas o técnicas que tradicionalmente constituyen el espectáculo” (Álvarez, Ochoa et al., 2009, p.82).

espetáculo teatral na Europa. Cada encenador queria colocar o texto em cena à sua maneira, criando assim um método de atuação para os atores e sua assinatura como artista.

Porém, Artaud foi o mais revolucionário de todos, pois ele questionou o cerne do teatro francês: o *textocentrismo*¹². Artaud não desejava apenas dar vida a um texto, mas transformar o teatro em um espaço vivo de troca entre atores e espectadores. Segundo ele, o teatro deveria ser um lugar de sagração e, assim, retornar ao que ele acreditava ser sua origem: um rito. Para isso, ele propôs uma série de mudanças. Ideias como: não representação e a escolha por espaços de encenação fora do edifício teatral tradicional, que hoje são postas em prática no teatro contemporâneo e na performance, foram preconizadas por ele. O texto e as palavras não seriam eliminadas, mas colocadas num mesmo lugar de importância que os outros elementos da encenação.

Para Artaud, só seria possível desconstruir a linguagem teatral com o fim das polaridades: civilização e cultura, texto e encenação, ator e diretor, atores e espectadores. De acordo com ele, o teatro deveria ser um ritual completo e conectado, sem divisões ou categorizações. Dessa forma, tudo dentro da encenação teria o mesmo valor, nada poderia ser hierarquizado nem dividido. E o teatro, por ser realizado e constituído por seres completos, não poderia tratar de temas que não correspondessem às inquietações de seus praticantes. Comecei essa tese tratando da impossibilidade de separar meus trabalhos artísticos da minha escrita e de quem sou. Creio que seja um dos porquês principais da minha admiração pelo pensamento artaudiano¹³. “A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida” (Artaud, 2006a, p. 207). Esse pensamento fez com que eu enxergasse a forte conexão entre o teatro e a minha vida. Entendi que os temas e os meus interesses dentro das artes não estavam “fora de mim”, mas refletiam o meu viver. Artaud propôs um fazer artístico que integraria o pensamento e o fazer. “As problematizações suscitadas por Artaud reinstituem tentativas cênicas para a filosofia, política e a vida” (Galeno, 2005, p. 81). Não é possível separar arte e vida, da mesma forma que não somos seres desconectados do mundo ao nosso redor. O mundo nos forma e nós formamos o

¹² Considerar o texto dramaturgicamente como elemento mais importante do teatro.

¹³ O termo “artaudiano” se refere a tudo que está conectado ao que foi criado por Artaud.

mundo. Mas parece que nos esquecemos disso. Nós nos enxergamos alheios à tudo. E será que a culpa é nossa?

A partir da industrialização europeia iniciada no século XVIII, o mundo foi submetido à ideia de departamentalização da vida, do corpo humano, da sociedade e de suas práticas. O corpo se tornou máquina, cada órgão foi isolado, podendo inclusive ser substituído por outro, como se o corpo não fosse um todo e como se ele não estivesse conectado à mente e ao espírito. A espiritualidade se tornou besteira, mito, a humanidade se desconectou da natureza e passou a se enxergar como se não pertencesse à ela. O homem branco se sentiu ainda mais superior à todos os outros, ele e seu pensamento exploratório seguiram devastando a natureza e subjugando povos e indivíduos que não pertencem a seu grupo ou não corroboram com suas práticas.

Não somos máquinas setorizadas como nos impôs a Modernidade.

Não somos perfis em redes sociais como nos impõe a atualidade.

Não precisamos de corações virtuais e multidões de seguidores.

Não somos uma marca de carro, de roupa ou um doce da moda.

Não podemos pensar sem sentir. Com os corpos anestesiados e os sentidos adormecidos, somos mais facilmente manipulados. Quem não sente não se revolta. “Não se separa corpo e espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento” (Artaud, 2006b, p. 98). O ócio nos leva à reflexão. Mas não temos mais tempo para o ócio. Trabalhamos, trabalhamos e trabalhamos. Quando não estamos trabalhando, damos uma olhadinha para a tela. O celular bloqueia nossa imaginação. Em milésimos de segundos somos bombardeados por uma quantidade infinita de imagens. É só deslizar o dedo que podemos ver uma baleia azul nadando em alto mar, a meiose no interior de um vegetal, o movimento nas ruas de Kiribati, crianças dançando o último sucesso *k-pop*, a receita de macarrão com amêndoas, o raio-x de uma lontra, a chegada de Ana Maria Braga com seu namorado em um hotel, o caimento da água num banheiro, um casamento japonês, a ejeção de massa coronal, a oração da manhã, insetos criados pela Inteligência Artificial tocando saxofones...

A lista é infinita.

E assim passamos minutos, horas hipnotizados. E quanto mais anestesiados melhor para os detentores do poder. O plano capitalista é tão cruel e avassalador que achamos normal acordar todos os dias às 4h da manhã para pegar um ônibus lotado na periferia, atravessar a cidade até a zona sul, trabalhar 12h por dia, ser humilhado pelos chefes, perder a saúde resolvendo problemas de grandes empresas, voltar pendurado na porta do mesmo ônibus cochilando em pé para ganhar um salário mínimo ao final do mês, vender as férias para ter uma renda extra e após 30 anos de dedicação a essa empresa ser demitido por não estar em boas condições de saúde. Essa é a história do meu pai. Infelizmente, existem milhões de histórias semelhantes ou piores do que essa. Histórias de motoristas de aplicativos que se arriscam em cima de motocicletas sem direitos trabalhistas, histórias de garis que são assassinados por empresários e histórias de mães que precisam levar seus filhos para a casa da patroa, mas não os levam de volta para casa porque caíram do 9° andar.

Se Artaud se revoltou com a sociedade europeia do início do século passado, não sei o que sentiria hoje aqui no Brasil.

Todos esses desgostos nos levam a vivermos automatizados, robotizados. Seduzidos pelos celulares, blogueiros, comerciais, filmes, séries, bilionários, *trends*, *coachs*, *likes*, *hashtags* e mais inúmeras palavras em inglês que invadiram nosso dia a dia.

Penso que para trabalhar com arte precisamos sair, pelo menos em alguns momentos, desse estado hipnótico que nos foi imposto. Temos que nos conectar com o mundo ao nosso redor. Observar nosso entorno, perceber os detalhes, encontrar pequenas brechas no sistema. Voltar a sentir. Desrobotizar. Romper o cotidiano.

PARAR

Essas quebras nos permitem momentos de conexão com quem somos ou quem desejamos ser. E quando nos encontramos, mesmo que por breves instantes, conseguimos trazer a nossa verdade para o trabalho. A partir daí, é impossível dissociar arte e vida. É importante destacar que os povos originários mantêm esse pensamento. Para eles, sua vida, cultura, arte, medicina, natureza etc., não são campos separados, são parte e compõem aquilo que eles são. Quando os elementos que integram a vida estão conectados, o cotidiano é ritualizado e nada acontece por acaso ou de maneira robotizada. Para o pensador, líder indígena e ambientalista brasileiro Ailton Krenak (1953), tudo é e compõe a natureza:

Fomos durante muito tempo, embalados com a história de que somos humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem -, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo alguma coisa que não seja natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2020, p. 16-17).

E é justamente nesse lugar ritualizado que Artaud gostaria de levar o teatro. Como disse anteriormente, em suas proposições cênicas Artaud aspirava ao fim das dicotomias e das supremacias dentro do fazer teatral. Todos os elementos deveriam estar juntos em prol do espetáculo, reunidos num mesmo platô de significância e importância. A colocação dos elementos cênicos em um mesmo patamar só seria possível, segundo Artaud, com o retorno do teatro ao seu lugar sagrado, ritualístico. E em uma cerimônia, todos participam. Artistas e espectadores deveriam criar juntos o acontecimento teatral. Sem a conexão entre os elementos da cena, seus realizadores e o público, ele não poderia acontecer. Ou seja, Artaud propôs um teatro mais horizontal.

Bom, voltemos ao relato inicial de como cheguei até a presente tese.

Foi a partir de todas essas ideias que desenvolvi minha pesquisa de mestrado, nela, teoria e prática se mesclaram e se complementaram através da escrita da dissertação¹⁴ e da realização de experimentos práticos baseados nas

¹⁴ BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Antonin Artaud e a desconstrução: do teatro da crueldade ao corpo sem órgãos. 2019. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11900>>. Acesso em 15 de novembro de 2021.

proposições de transformação cênica apresentadas por Artaud e discutidas pelos filósofos citados anteriormente. As experimentações práticas aconteceram por meio de três oficinas e a realização de uma disciplina eletiva como estágio de docência dentro da universidade para alunos da licenciatura e bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Devido ao curto período de tempo, para desenvolver a disciplina foi necessária a criação de um método de trabalho para o ensino dos conteúdos e ideias artaudianas, o que me pareceu bem contraditório, já que Artaud repudiou sistemas fechados de criação.

Apesar desta contradição, os trabalhos apresentados pelos alunos que realizaram a disciplina foram muito interessantes e seus experimentos cênicos bem próximos às práticas performativas. Neste sentido, Artaud poderia ser considerado não apenas um dos maiores artistas de vanguarda da sua época, mas também, como um autor revolucionário que anteviu práticas que só se concretizaram anos após a sua morte. Assim, surgiu o seguinte questionamento: “Seria Artaud um dos precursores do pensamento performativo ocidental”? Com esta pergunta, encerrei minha dissertação em 2019 e ela motivou a continuidade da minha pesquisa.

No ano seguinte, começou a pandemia de COVID-19. Esse foi um momento marcante na vida de todos nós e seria impossível não citá-lo aqui. Meus planos de ingressar em um programa de doutorado foram alterados. Isolamento social, um governo de extrema-direita no Brasil, negacionismo, mortes, pavor e todas as coisas horríveis que vivemos nesse período e que ficarão para sempre marcadas em nossos corpos. Estava no interior, preocupada com meus pais em Belo Horizonte, vivendo um relacionamento conturbado e driblando as dificuldades de manter em casa minha filha longe do convívio com outras crianças. Senti que não poderia me afastar da arte, sei que pode parecer piegas, mas realmente acredito na arte como uma ferramenta de cura. Muitas vezes em minha vida disse que o teatro era minha religião. Fazer arte realmente me conecta ao sagrado e voltarei a tocar nesse assunto nesta tese. Para continuar produzindo durante esse período, criei a série de fotoperformances *Sobreviventes*, e usei as plataformas digitais para divulgá-la.

Paralelamente a esse trabalho, fui convidada para participar de colóquios e seminários virtuais para falar sobre Artaud. Num dado momento, comecei a ficar incomodada de falar tanto sobre ele. Uma noite tive um sonho muito curioso. Sonhei que estava vestida de noiva e que saía de dentro de uma cachoeira, em seguida, caminhava solenemente até o altar de uma cerimônia campestre. No meio do

caminho, ao som da *Marcha Nupcial*¹⁵, senti falta de um objeto, não sabia o que era, voltei até a cachoeira e quando lá cheguei encontrei o livro *O Teatro e Seu Duplo*¹⁶ e exclamei: “Sim! Agora sim posso continuar!”. Acordei desesperada. O sonho me pareceu mau presságio. Estaria eu condenada a me casar com Artaud e ficar envolvida nesse matrimônio para sempre sem poder me separar? Brincadeiras à parte, mas o sonho serviu para que eu refletisse e pensasse se eu realmente gostaria de passar a vida estudando apenas um autor. Percebi que sabia muito sobre sua vida, suas obras e seus feitos, mas não conhecia quanto eu gostaria artistas e pesquisadores do Brasil e da América Latina como um todo.

Comecei então a estudar a produção artística latina, outros questionamentos surgiram e com eles as perguntas: “O fazer teatral performático latino-americano se aproxima do teatro ritualístico proposto por Artaud”? ou “Por aqui fazemos de maneira intuitiva e espontânea o que tanto buscava Artaud”? É, parece que o divórcio não aconteceu. Mas tudo bem, Artaud e essas perguntas me trouxeram até aqui, até a escrita desta tese. Para tentar respondê-las, precisei voltar às ideias artaudianas e explicitar novamente suas propostas.

No entanto, não busco Artaud no Teatro Latino, mas vejo que o que Artaud desejava, nós fazemos por aqui. Querer encontrar termos e pensamentos europeus naquilo que fazemos para confirmar a importância da nossa produção é um caminho colonial. Não é minha intenção enquadrar de maneira forçosa nossa arte dentro da arte europeia. Apesar de recorrer a teóricos estrangeiros famosos dentro da Academia em muitas partes, eles não são convocados para nos legitimar. Meu caminho é reverso. É mostrar por meio dos nossos que o que eles defendem na Europa como seus grandes feitos está presente em nossas experiências, e nós já fazíamos há muito tempo e com muito mais remelexo.

¹⁵ A música tocada em casamentos usualmente durante a entrada da noiva foi composta em 1842 pelo pianista alemão Felix Mendelssohn Bartholdy.

¹⁶ *O Teatro e Seu Duplo* é uma coletânea de ensaios escritos por Artaud e publicada em 1938 pela editora francesa Gallimard.

É realmente necessário evocar Artaud por aqui?

Artaud. Artaud. Artaud.

Para quê estudar e trazer à tona as ideias de um homem branco, europeu e teórico do século passado para discutir as práticas cênicas feitas por nós aqui na América Latina? Esse questionamento tem me inquietado nos últimos tempos. Pensei muitas vezes em desvincular Artaud da minha pesquisa. Quando comecei a aprofundar meus estudos sobre as práticas cênicas latino-americanas, percebi que não é possível desvincular o que aqui realizamos de um pensamento político e social. Aliás, é impossível fazê-lo quando se trata de arte. Como disse aqui há pouco, para entender os anseios de um artista e discutir sua obra é preciso conhecer o contexto histórico, social e político no qual ele está inserido. E a escrita desta tese não poderia ser diferente.

Há alguns anos surgiu em mim um sentimento de indignação sem tamanho, talvez por ser mulher, mãe solo, pobre e artista nascida no Brasil. A desigualdade econômica esteve marcada em mim desde a infância. A vida sempre foi uma luta, a luta dos meus pais na minha infância e adolescência, e a minha a partir do início da fase adulta. Os meus estudos acadêmicos, inclusive o presente doutoramento, foram compartilhados com o trabalho e a maternagem. E, apesar de viver essa realidade complexa, reconheço novamente meus privilégios. Muitas pessoas estão em circunstâncias mais sofridas e desiguais e para comprovar o que estou dizendo, basta uma caminhada pelas ruas de alguma grande cidade latina. Assim, é impossível que eu não *incorpore a revolta*¹⁷ em meus trabalhos ou pesquisa.

Dessa forma, a busca por igualdade e justiça social é a mim intrínseca. O desejo anticolonial habita meu *corpo-revolta*¹⁸ há muitos anos, apenas não estava nomeado. Dois meses antes de defender minha dissertação em 2019, vivi um dos momentos mais emblemáticos da minha vida, eu, pobre, atravessei o Oceano

¹⁷ A expressão faz referência ao *Parangolé capa 11 - Incorpore a Revolta* (1967), obra do artista plástico brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980).

¹⁸ Venho utilizando o termo “corpo-revolta” para nomear meu corpo, que é meu instrumento de trabalho e que serve de ferramenta para a construção de performances e foto-performances que denunciam mazelas sociais.

Atlântico e participei de um Colóquio do Performance Philosophy¹⁹ em Amsterdam, graças ao programa de bolsas da CAPES, muito trabalho e a ajuda financeira de colegas e familiares. Eu que não imaginava que algum dia poderia colocar os pés no Velho Continente, fiquei completamente abismada com tudo o que vi. As construções suntuosas, os detalhes rebuscados em todos os cantos, a riqueza e a ostentação. Vivi vinte dias entre o encantamento e o ódio. Foi incrível ver obras de arte e espaços que estudei toda a vida em livros, mesmo que esse centramento europeu na Educação seja altamente questionável.

No entanto, a minha latinidade me foi exposta a cada minuto, desde a minha chegada. Ao desembarcar no aeroporto de Frankfurt, logo ao sair da aeronave, fui parada pela polícia alemã que revistou minhas bagagens em busca de drogas e em seguida pensou que eu estivesse na Europa para trabalhar com prostituição. Foi preciso repetir muitas vezes o porquê de estar ali, como comprei as passagens, quais os lugares que eu visitaria e mostrar várias vezes a carta-convite do Colóquio. Por onde caminhei, encontrei latinos e africanos trabalhando em subempregos. Algumas vezes ao caminhar sozinha nas ruas escutei de homens: “Latina, Latina”!

Percebi como o capitalismo funciona naquele lugar. O real poder de compra e a qualidade de vida. Pude observar no corpo e na vitalidade dos europeus como é caminhar sem o peso de ser explorado todos os dias, sem a preocupação de como irá alimentar a família ou se terá o montante mensal para pagar o aluguel do mês sem ser despejado. Vi de perto todo o sonho que nos é vendido, mas que não funciona tão bem abaixo da Linha do Equador. Lembro de ficar maravilhada com a rapidez e a qualidade dos serviços públicos, como transporte, por exemplo, e logo em seguida recordar que tudo aquilo foi conseguido às custas da exploração de outros países. Países africanos e países latinos. Assim, como em um passe de mágica, o deslumbramento se transformava em raiva e revolta.

Os europeus têm uma excelente estrutura para criar seus trabalhos. A Universidade de Amsterdam, por exemplo, conta com salas enormes, equipamentos de última geração e até máquina de café expresso nos corredores. No entanto,

suas performances não me convenceram.

¹⁹ Para saber mais sobre o projeto, acesse: <<https://www.performancephilosophy.org/>>. Acesso em 30 de março de 2022.

Para mim, as obras que vi durante o evento foram tecnicamente muito bem executadas, mas na época senti falta de alguma coisa, o que naquele momento chamei de maneira jocosa de “borogodó”. Achei os trabalhos vazios e não me senti tocada por nenhum deles. Hoje, após esse período de estudo, percebo que lhes falta algo muito profundo que temos aqui. Infelizmente, nosso borogodó é fruto das mazelas que sofremos ao longo da história. É impossível viver nesse pedaço de mundo e não se recordar diariamente desse passado cruel. Consequentemente, ele é discutido, evocado e questionado no fazer cênico latino.

Depois que defendi minha dissertação, percebi que em meus estudos e trabalhos estavam presentes inúmeras referências europeias e senti falta de conhecer, estudar e fazer referência a trabalhos latinos. Recordei de professores que vêm há anos se dedicando a pesquisar meticulosamente nossas manifestações cênicas, como o Dr. Carlos Araque²⁰ e Dra. Sara Rojo²¹, que inclusive foi minha professora durante a graduação.

Ressalto aqui a importância do trabalho deles. Na maioria das graduações em Teatro que conheço aqui no Brasil as disciplinas são focadas em tendências artísticas e pensadores europeus. Nos inspiramos e admiramos o teatro europeu, mas sequer conhecemos o que é realizado aqui pelos artistas dos países vizinhos. Entendo que é consequência da colonização e da nossa educação europeizada que nos faz aprender até hoje uma única versão da História, seja ela da humanidade ou das artes, no entanto, creio que é chegado o momento de mandar a Europa às favas.

Em 2021, comecei a atuar como professora substituta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto e vi que na grade curricular do curso existiam poucas disciplinas que tratavam sobre o assunto e resolvi ofertar a disciplina eletiva: *Teatro Latino-americano*. Dentro da disciplina organizei o *Colóquio de Teatro Latino-americano* da universidade que se desdobrou no dossiê *Teatro e Performance na América Latina*, citado anteriormente.

Bom, Artaud também buscou inspiração na América Latina. Ele veio ao México em 1936 e ficou por 9 meses. A arte originária chamava a atenção de Artaud. Essa curiosidade foi bem comum no início do século XX, muitos artistas

²⁰ Carlos Araque Osorio é ator e diretor de cena. Doutor em Artes pela Atlantic International University e atualmente é professor da Faculdade de Artes da Universidade Distrital de Bogotá.

²¹ Sara del Carmen Rojo de la Rosa é professora, pesquisadora e diretora de teatro. É doutora em Literaturas Hispânicas pela State University of New York.

européus, principalmente os vanguardistas, buscaram manifestações artísticas fora da Europa. Esse movimento ficou conhecido pelo nome, bem problemático, de "Primitivismo". Artaud ministrou palestras na Universidade do México, e depois disso, conheceu os indígenas Raramuri na Serra Tarahumara, o que acarretou a sua participação em um ritual com o peyote. O relato dessa experiência pode ser encontrado em seu livro *Os Tarahumaras* e será melhor discutido mais à frente na presente tese. Depois dessa experiência, Artaud se conectou ainda mais com o desejo de realizar um teatro ritualístico.

Antes disso, 1932, no primeiro "Manifesto do Teatro da Crueldade", Artaud já havia falado sobre a relação do teatro com o ritual e defendeu que o público deveria ir ao teatro como vai à igreja. Artaud defendeu o teatro enquanto um espaço de cura, de transformação. Além disso, ele desejou que os espectadores não ficassem mais em condição de ouvintes passivos, mas sim fossem participantes ativos do espetáculo, assim como em um rito. A própria configuração espacial proposta por Artaud em "Teatro da Crueldade" e "O Teatro que vou fundar" trouxe à tona a ideia de um teatro ritualístico. Ele sugeriu um palco circular e que a cena circundasse os espectadores. Essa fuga do espaço convencional, além de estar relacionada ao ritual, também está conectada à performance. Essa conexão da arte com o ritual está presente nas culturas originárias, ou melhor dizendo, o ritual e a arte são indissociáveis na maioria dessas culturas.

Volto então à questão inicial: o porquê de estudar Artaud na atualidade. Durante meu percurso acadêmico e artístico, percebi que até hoje o teatro ocidental mantém ainda uma relação muito estreita com a palavra. Muitas montagens são desenvolvidas a partir de um texto, seja ele dramaturgicamente ou não. O fato é que existe a convenção cênica de partir da escrita nas criações até hoje e muitas vezes ela se torna a parte mais importante de um espetáculo, evidenciando a presença do pensamento cartesiano dentro do teatro. A palavra foi reconhecida como elemento principal no teatro ocidental na *Poética* de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) após suas origens ritualísticas.

Nos cursos de teatro aqui no Brasil e até mesmo em outros países da América Latina, os estudantes são conduzidos, assim como fui, dentro do fazer teatral europeu, começam no teatro grego, estudam quem foram os grandes nomes do teatro ao longo dos séculos e o estudo termina no início do século XX na "era dos encenadores". Ou seja, estudam a palavra como o elemento mais importante do

teatro, pois ao longo dos séculos o ritual foi sendo afastado do fazer cênico no Ocidente. Com a atribuição do texto dramaturgico como centro da encenação, aqueles que escreviam acabaram ocupando lugar de destaque. Isso fez com que o teatro perdesse um dos pilares centrais do ritual: a coletividade. Foi então que certos cargos e pessoas passaram a ser mais importantes que outros.

Não acho que devemos jogar no lixo tudo aquilo que foi experimentado e pesquisado pelos europeus, o que me incomoda é o fato de termos o seu teatro como pilar. Isso escancara nossa educação colonizada que valoriza apenas o que advém da Europa e que encara como evoluído ou avançado somente feitos ligados ao pensamento ocidental. Sabemos que muitos povos originários foram considerados menos evoluídos por não terem uma forma de escrita como a ocidental. Quando o teatro foi conectado à palavra, o teatro ritualístico acabou sendo menosprezado e, muitas vezes, seu valor foi até mesmo questionado.

Para jogar mais lenha na problematização, apenas os homens e seus feitos são estudados, pois como bem sabemos, a colonização traz consigo o machismo. Mas Artaud também era um homem europeu branco, certo? Certo. Então suas ideias já são amplamente aceitas e difundidas, certo? Errado. Artaud foi um homem marginalizado, seu corpo, comportamento e pensamento estavam muito distantes do esperado na sociedade europeia no século XX. Talvez seja por este motivo que, apesar de ser um teórico teatral europeu e branco do século passado, suas ideias ainda são pouco discutidas dentro da Academia e em alguns casos, seu nome nem é citado dentro dos planejamentos de ensino.

Artaud nasceu em 1896 em Marselha, cidade no sul da França. Logo na infância foi diagnosticado com meningite depois de bater a cabeça em uma queda. Desde então, carregou consigo fortes dores de cabeça, que o atormentaram durante toda a sua vida. Ainda na infância recebeu um tratamento chamado de “banho estático”. Terapia menos agressiva que o eletrochoque, que surgiu apenas em 1938, ao qual Artaud também foi submetido na vida adulta.

Os procedimentos próprios aos dois tratamentos comportam, todavia, similitudes que talvez lembrem ao futuro internado de Rodez esses outros rituais terapêuticos que ele conheceu em sua tenra infância (Mèredieu, 2011, p. 57).

Inúmeros acontecimentos levaram Artaud a diversas condições psiquiátricas como a depressão e esquizofrenia. Ele passou sua vida indo e voltando dos asilos psiquiátricos franceses e recebeu muitos tratamentos. Foi convocado para a Primeira Grande Guerra Mundial e viveu o horror da guerra. Devido a seu estado de saúde foi dispensado pouco tempo depois, mas toda a sua história lhe causou traumas irreparáveis. Para aplacar as dores que sentia, iniciou tratamento com ópio e tornou-se dependente. Ao longo de sua vida seu corpo passou por inúmeras violações e acabou sendo transformado por elas. Além das dores físicas, sua mente foi atormentada e Artaud viveu sob a pressão da família, do Estado e da religião.

Artaud permanecerá toda a sua vida sob a tripla dependência da família, religião e asilo. Essa dominação é complexa e temível. Ela exigirá - por reação - lutas formidáveis, denegações, heresias e sentimentos intensos de perseguição dessas mesmas instâncias e, certamente, ataques a essas instituições reguladoras (Mèredieu, 2011, p. 122-123).

As questões ligadas à saúde mental e ao uso de entorpecentes são rechaçadas e ocupam um campo delicado até hoje, imagine no início do século passado. Artaud foi excluído de diversas esferas da sociedade. Seu corpo doente não servia à guerra, ao trabalho e nem à arte vigente na época. Artaud também gerou para si (ou lhe foi gerado) um corpo-revolta. Ele se encontrava à margem da sociedade e todos pareciam se voltar contra ele, até mesmo seus colegas artistas. Em 1920, mudou-se para Paris onde conheceu pessoas importantes do teatro, da poesia, cinema e artes visuais. Porém, atores e diretores da época discordam da sua maneira de atuar e a consideram exagerada, excessiva. Sua forma de estar em cena não servia ao teatro naturalista/realista vigente, com isso, Artaud recebeu severas críticas.

Nos anos de 1922-1924, quando Artaud inicia sua carreira de ator de teatro, a tendência é a recusa das convenções empoeiradas que vinham há longo tempo, obstruindo o jogo de atuação teatral. Tende-se, portanto, a reencontrar certa naturalidade, certa simplicidade, em uma “atuação verdadeira”. Mas Artaud, não se dobra a essa tendência e tende, ao contrário, a um jogo estilizado, muito mais próximo do jogo do ator expressionista. Daí a reprimenda que lhe fazem, na época, seus camaradas de teatro e os encenadores com os quais trabalha (Mèredieu, 2011, p. 234).

Artaud questionou o teatro da palavra realizado até então na Europa. Questionar a racionalidade da palavra era questionar a sociedade europeia em si.

Artaud não conseguia entender um teatro que defendia os grandes clássicos da dramaturgia. Para ele, o teatro deveria refletir os questionamentos de sua época. Os clássicos não combinavam com a destruição da guerra e a sociedade por ela devastada.

Artaud foi um pensador revolucionário e, apesar de ser um homem branco europeu do século passado, estudar suas ideias é de extrema importância. Um dos poucos homens do teatro ocidental que saiu da “bolha europeia” e foi um inconformado. Que questionou não só as artes, mas as universidades, os hospitais e até mesmo o Vaticano, um dos maiores responsáveis, quiçá o maior, pelo sucesso das colonizações.

Além de me identificar com suas ideias insubmissas, acredito em suas proposições inovadoras e profundos desejos de mudança para o teatro europeu. Ademais, almejo alcançar essas mudanças em meu próprio trabalho ainda tão contaminado pelo fazer teatral europeu fundado no texto que aprendi ao longo dos anos mesmo tendo estudado a vida toda aqui na América Latina. Pressuponho que, apesar dos anos que se passaram, suas ideias continuam valorosas e de extrema importância para nos ajudar a retornar a um fazer cênico desierarquizado, ritualístico e transformador. Foi ao me debruçar sobre suas ideias que decidi voltar meus estudos e olhar para minhas origens e para o que fazemos aqui na América Latina. Mais uma vez: já que arte e vida não se separam, será impossível apagá-lo da minha pesquisa, assim como os ensinamentos que recebi de outras vertentes. Afinal, meu trabalho, assim como essa tese são frutos da minha caminhada, de onde vim e de quem sou, ou melhor, quem estou sendo até agora.

Artaud e a busca por um teatro ritualístico

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual (Artaud, 2006a, p. 75).

Artaud acreditava no poder transformador do teatro, para ele, o teatro que estava sendo realizado na Europa no início do século passado havia se afastado da origem ritualística do teatro. Nós ocidentais aprendemos nas escolas que o teatro surgiu na Grécia em um dos festivais báquicos em homenagem ao deus Dionísio, quando em 534 a.C Téspis, um dos coristas, saiu do coro e usando uma máscara, “fingiu ser” Dionísio. Segundo Margot Berthold (1922-2010) em *História Mundial do Teatro*, um dos livros mais conhecidos sobre a história do teatro,

Téspis teve uma nova e criativa ideia que fazia história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* (“respondedor” e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro. Essa inovação, primeiramente não mais do que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (“bode”) e *ode* (“canto”) (Berthold, 2006, p. 104-105, grifo do autor).

A autora diz que Téspis foi inovador. Sim, na Grécia ele foi o primeiro a fazer isso, no entanto, em inúmeras outras civilizações e povos originários, o que nomeamos como teatro já acontecia há muito tempo. Em seu próprio livro, a autora dedica as primeiras páginas para relatar algumas práticas cênicas em povos como os egípcios, mesopotâmicos, persas e turcos. Além disso, ela fala sobre as largas tradições teatrais japonesas e chinesas. Apesar dessas passagens sobre tradições que se encontram em diversas partes do mundo, o livro é dedicado à história do teatro europeu. Os povos originários da América sequer são citados e o único país da África tocado na obra é o Egito. Não poderíamos esperar algo muito distinto, já que a autora nasceu na Alemanha. Obviamente respeito seu trabalho e sua

pesquisa, mas é impossível não questionar o porquê de um livro que conta a “história mundial do teatro” não falar sobre América Latina e África. A resposta nós já sabemos. A história é contada pelos vencedores.

O que mais me incomoda é que até hoje seguimos aprendendo e ensinando essa mesma história nas escolas e universidades. No Brasil, foi preciso a criação das leis 10.639/2003 e 11.645/2008²² para que as crianças e os adolescentes do ensino básico aprendam conteúdos da história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas. Professores e professoras que se dispõem a colocar as leis em prática enfrentam muitas dificuldades. Com o avanço da extrema-direita no país e o crescimento do neopentecostalismo, os conteúdos são rechaçados por muitos membros da comunidade escolar, inclusive por alguns educadores. Nos últimos anos, o discurso de ódio e o racismo vem aumentando e profissionais da educação acabam sofrendo ameaças ao ensinar a história e a cultura dos povos indígenas e negros. Muitos são filmados em sala de aula e seus conteúdos e práticas de ensino são questionados.

Se o cenário é desolador nas escolas, no meio universitário as coisas me parecem um pouco mais complexas. Não existe uma lei que torna obrigatório o ensino desses conteúdos. Dessa maneira, ano após ano os cursos possuem as mesmas matrizes curriculares onde o saber europeu é o centro da Academia. Reforço aqui que o ensino superior brasileiro ainda me parece extremamente elitizado, embranquecido e europeizado. Mesmo com a política de cotas, o acesso às universidades é excludente e a competição desigual. Além disso, os alunos encontram pouca representatividade e são obrigados a estudarem conteúdos escritos em sua maioria por homens brancos europeus. Durante a minha graduação, poucos professores abordaram esses conteúdos e apresentaram outras formas de pensar e fazer teatro fora da Europa. Cito aqui a professora Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa, docente da Faculdade de Letras da UFMG, que nos apresentou artistas e autores latino-americanos e possui uma longa investigação sobre teatro latino, o professor Dr. Marcos Antônio Alexandre que é professor titular

²² “A LEI Nº 11.645, DE 10 DE MARÇO DE 2008 Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’”.

Disponível em <<https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/93966/lei-11645-08>>. Acesso em 21 de maio de 2023.

da Faculdade de Letras, pesquisador das literaturas hispânicas, performances, rituais afro-brasileiros, teatro negro e teatro latino-americano e a querida Dra. Leda Maria Martins, professora aposentada da Faculdade de Letras, grande pensadora, escritora e congadeira. A história da professora Leda é incrível e em 2017 ela foi homenageada com a criação do *Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras*, pelo BDMG²³ Cultural em reconhecimento pela contribuição da docente na área de Artes Cênicas Negras. O que mais admiro em Leda é sua generosidade, aprendi muito em suas aulas e jamais irei me esquecer da emoção que senti ao vê-la entre os espectadores do meu TCC.

Apesar das dificuldades e dos incontáveis problemas, sei que hoje a Academia está um pouco melhor do que quando me graduei em 2013. Atualmente a graduação em teatro da UFMG conta com professores como o Dr. Gil Amâncio e Dr. Altemar Gomes Monteiro (Altemar Di Monteiro) que trazem autores e artistas negros como referência e apresentam aos alunos práticas e possibilidades de atuação para além do fazer europeu. No Teatro Universitário da UFMG, acontece desde 2020 o *Festival de Teatro Negro*²⁴, idealizado pela professora Dra. Denise Araújo Pedron e coordenado por ela e pelos professores Dr. Marcos Antônio Alexandre e Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino.

A UFOP, onde cursei o mestrado e tive a oportunidade de atuar como professora substituta nos anos de 2021 e 2022, tem professores incríveis como o Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi (Marcelo Rocco), que é para mim uma grande referência de professor por seu respeito e dedicação a seu trabalho, principalmente junto à licenciatura na formação dos estudantes como futuros professores, e traz aos alunos referências contemporâneas de artistas e trabalhos que tratam de temas como racismo e homofobia, e a Dra. Elvina Maria Caetano Pereira (Nina Caetano) que coordena o NINFEIAS: Núcleo de INvestigações FEmInistAS que organiza encontros, seminários, oficinas e publicações relacionadas ao feminismo e à discussões de gênero.

Além da atuação dos professores, a participação dos alunos me parece mais ativa, as mobilizações dos Diretórios Acadêmicos e dos Diretórios Centrais dos

²³ Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais.

²⁴ Os professores Dra Denise Pedron, Dr. Marcos Alexandre e Dr. Rogério Lopes contam a história do festival e seus desdobramentos no artigo "Festival de Teatro Negro da UFMG: Ações de extensão para uma educação antirracista". Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/53462>>. Acesso: 15 de novembro de 2025.

Estudantes, bem como a União Nacional dos Estudantes têm se mobilizado em prol de mudanças da Universidade. No entanto, um longo caminho precisa ser trilhado. De acordo com o Censo da Educação Superior²⁵ realizado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) em 2023, apenas 21% dos docentes do ensino superior são negros e 0,2% indígenas. Além disso, a maioria do corpo docente é masculina. Esses dados alarmantes são o reflexo de um país machista, racista e que vive os resquícios do período escravocrata.

É por isso que aprendemos que o Brasil foi “descoberto”, acreditamos na falácia da independência até hoje. É por isso que os “grandes autores” são todos europeus. A história que aprendemos na escola é a dos vencedores.

A história que aprendemos é a dos vencedores.

O tempo me ensinou que a memória
 Não é menos importante que o esquecimento
 É que o poder da vitória
 Se encarrega de esquecer os vencidos

O tempo me ensinou que os valentes
 Escreverão a história com seu sangue
 Mas a história escrita nos livros
 É escrita com a caneta dos covardes
 (Tabaré Cardozo, 2005, tradução nossa)²⁶.

²⁵Disponível em:

<<https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior/resultados>>. Acesso em 27 de dezembro de 2024.

²⁶ El tiempo me enseñó que la memoria

No es menos poderosa que el olvido

Es solo que el poder de la victoria

Se encarga de olvidar a los vencidos

El tiempo me enseñó que los valientes

Escribirán la historia con su sangre

Pero la historia escrita de los libros

Se escribe con la pluma del cobarde

(Tabaré Cardozo, 2005)



Figura 4 - *A História se escreve com sangue*, Fotoperformance: Tamira Mantovani, 2012, Arquivo pessoal da autora

Por isso aprendemos que o teatro nasceu na Grécia.

Não. O teatro não nasceu na Grécia. Ele está presente há muito tempo nas práticas de inúmeros povos originários. A diferença é que muitos deles não o definem como nós ocidentais fazemos. O teatro, assim como outras linguagens artísticas estão inseridos em atividades de seu cotidiano. A música, por exemplo, pode estar em um canto de trabalho, as artes visuais num vasilhame para armazenar alimentos e o teatro numa contação de histórias para ensinar algo às crianças. Isso acontece porque a ideia ocidental de setorização da vida não existe e suas atividades estão interligadas.

Porém, o teatro, tal qual nosso pensamento ocidentalizado o concebe, pode ser melhor visualizado nos rituais. Existem ritos de nascimento, de passagem da infância para a vida adulta, matrimônio, morte, caça, pesca, passagem das estações e infinitos outros. Através deles, a tradição de um grupo de pessoas se mantém, assim como seus costumes, leis e ensinamentos. Os rituais são carregados de símbolos e signos. Neles, muitas vezes, acontece a representação de um ser, de um elemento da natureza, de uma força sutil, de um espírito ou de um deus.

Não foi só na Grécia Antiga que a representação teatral foi utilizada em um rito. Os sacerdotes incas que habitavam a região dos Andes imitavam ou incorporavam seus deuses usando máscaras, inclusive com dispositivos de ampliação da voz bem parecidos ao das máscaras gregas, para transmitir recados aos mortais. Aliás, a máscara, grande símbolo do teatro, é um elemento que está presente em incontáveis manifestações ritualísticas. Líderes religiosos egípcios, chineses e japoneses também utilizaram máscaras. “As máscaras *gigaku* demonstram que fortes correntes de antigos conceitos xamânicos atingiram o Japão vindas do Tibete e do norte da China, via Coréia” (Berthold, 2006, p. 78). Mas, os elementos teatrais advindos dos rituais não se limitam às máscaras. As pinturas corporais, vestes, ornamentos, objetos, música e dança também aparecem nos ritos. É inegável o nascimento do ritualístico do teatro. O ritual é um evento coletivo que cura e transforma. Que faz com que seus participantes conectem seus corpos e mentes, pensem e aprendam com o passado, celebrem a vida ou chorem a morte.

É preciso concordar com Artaud que o teatro ocidental se desgarrou de sua origem. Para ele, isso aconteceu fruto de uma sociedade adoecida e polarizada, sendo assim, não só o teatro deveria ser transformado e voltar às suas origens, mas

também a Europa e sua forma de enxergar e fazer arte, como o grande estudioso da obra artaudiana Cassiano Quilici discute em seu livro *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*.

Em Artaud, as proposições para um teatro ritual ganham intensidade e radicalidade, imantadas por uma força de convicção incomum. Ele tomará o teatro praticado em sua época como signo privilegiado de todo um modo de vida. Por isso mesmo, para Artaud, não se trata apenas de “revolucionar” o palco, mas de construir uma poética que seja, ao mesmo tempo, uma “máquina de guerra” contra um estado de coisas que é preciso transformar (Quilici, 2004, p. 30).

Artaud não escreveu apenas sobre teatro, mas questionou a vida e o mundo. Ele acreditava que esse novo teatro que ele gostaria de criar, poderia transformar a vida dos atores e espectadores. **Artaud também acreditava no poder curativo do teatro.**

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que sem isso, nunca assumiriam (Artaud, 2006b, p. 29).

Assim, para ele, o teatro seria capaz de ser espelho, ou duplo da vida. Seria capaz de fazer com que, ao olhar para dentro de si, ao se mirar no espelho, o ser humano fosse capaz de se curar. Reconhecer suas moléstias e escolher: a transformação ou a morte.

Para se olhar no espelho, é preciso coragem. A imagem revela aquilo que nos tornamos ao longo dos anos. As rugas revelam em nossa pele os rios navegados. Caminhos percorridos, as escolhas feitas e as direções tomadas. Não é

possível voltar atrás. Não há botox²⁷ nem ácido hialurônico²⁸ que apague as rugas da alma. O que temos é o presente. Sempre ele. O aqui e agora. O que pode ser feito a partir daqui. Um teatro sagrado, um teatro ritualístico não é aquele que louva deuses ou fala de entidades. Mas aquele que nos conecta com nossa essência, com nós mesmos. Para em seguida nos conectar com o outro e com o cosmos, com a natureza. Ele nos lembra de nossa humanidade e faz com que a gente se lembre que somos parte da natureza. Poeira estelar, feitos da mesma matéria-prima que está em tudo no universo. Que um dia passaremos e seremos transformados, consumidos pelo micélio²⁹, que voltaremos como alimento.

Religare, do latim: religar, reconectar. Conectar-nos com o sagrado que nos forma, do qual somos parte e o qual somos. Essa é a verdadeira magia³⁰.

O teatro sagrado não é aquele que necessariamente trabalha com “temas religiosos”. Mais do que um **falar sobre**, o que se pretende é propiciar uma **experiência do sagrado**. O rito, portanto, não deve ser compreendido como expressão formal de um conteúdo religioso. Ele deve possuir um poder operatório, desencadeando uma vivência de natureza singular, “mítica”, mas num sentido arcaico e primitivo (Quilici, 2004, p. 38, grifo do autor).

²⁷ Toxina botulínica capaz de paralisar os músculos, amplamente utilizado para amenizar rugas e linhas de expressão.

²⁸ Substância presente no corpo humano que proporciona elasticidade e hidratação à pele, mas que diminui ao longo dos anos, com isso, vem sendo injetado na pele como tratamento de beleza.

²⁹ Micélio é a parte vegetativa dos fungos capaz de realizar trocas de nutrientes e decompor matérias.

³⁰ A palavra “magia” vem do latim *magus*. *Magus* também está associado ao termo persa que significava “sábio” que foi atribuído aos sacerdotes persas “exercentes da magia”.

**SOU
PARTE
DO
TODO**



Figura 5 - *L A T I N A: o véu, o céu, o mar*³¹, Experimento cênico: Tamira Mantovani, foto: Thaiz Cantasini, Arquivo pessoal da autora, 2023

Razão. *Logos*. Assim era o pensamento moderno. Pensamento esse que levou o teatro a se tornar refém da palavra. O ator trabalhava a serviço do texto, representando-o de maneira mimética³². Artaud não acreditava no teatro da palavra feito na Europa naquele momento. Ele queria fazer um teatro que despertasse os sentidos.

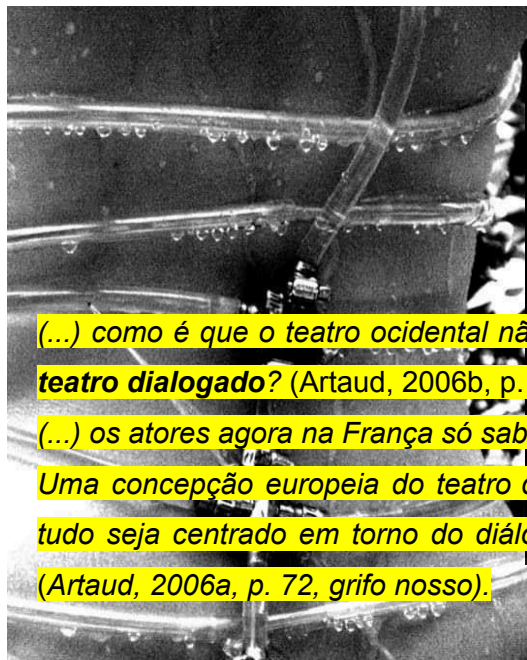
A cena deixa de ser, como proposto na tradição aristotélica, apenas uma ação mimética que representa uma narrativa mítica ou ficcional, e passa a reivindicar um poder de atuação sobre o “corpo” como forma de acesso a novas modalidades do ser (Quilici, 2004, p. 48).

O termo estética, que foi associado à arte, vem da palavra grega *aesthesis* ou *aisthesis*, que significa “sensação” ou “percepção”. Ou seja, o fazer artístico está conectado à capacidade de entender e explorar o mundo por meio dos sentidos. Tatear, ouvir, saborear, enxergar, sentir. Assim, Artaud achava que a palavra e o diálogo não dariam conta de abranger tudo o que o espírito necessitaria para ser transformado ao assistir um espetáculo. Para ele, as pessoas estavam tão hipnotizadas que precisariam de um teatro que conseguisse acordar sua aptidão de sentir: “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente

³¹ Experimento cênico realizado em Cumuruxatiba - Bahia em 2023. A autora discorre sobre ele nas páginas 244, 245, 246, 247 e 248 da presente tese.

³² O termo “mimético” vem da expressão grega “mimétikos” que é a capacidade de imitar.

precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (Artaud, 2006b, p. 95).



FALAR COM O CORPO

(...) como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado? (Artaud, 2006b, p. 36, grifo nosso).

(...) os atores agora na França só sabem **FALAR** (Artaud, 2006b, p. 160, grifo nosso).

Uma concepção europeia do teatro quer que o teatro seja confundido com o texto, que tudo seja centrado em torno do diálogo considerado como ponto de partida e de chegada (Artaud, 2006a, p. 72, grifo nosso).

Figura 6 - *Blanche, la Fuente*, Performer: Tamira Mantovani, foto: Sebas Rivera, 2011, Arquivo pessoal da autora

Durante os séculos XIX e XX na Europa aconteciam as asquerosas exposições coloniais. O evento era um verdadeiro “zoológico humano” no qual as metrópoles europeias exibiam as pessoas e os “costumes” das colônias. Além de explorar os recursos dos países, sobretudo africanos, os europeus obrigavam escravizados a serem expostos em cabanas que simulavam as aldeias originárias. Em 6 de maio de 1931, aconteceu a inauguração da Exposição Colonial de 1931 em Paris, na França. E no dia 14 de maio foi sua abertura para o público. Os países europeus exibiam as “maravilhas” de suas colônias.

Foi então que em agosto, Artaud visitou a exposição. Pois é, tem hora que não dá pra defender Artaud. De acordo com Florence de Mèredieu (2011, p. 428), Artaud já havia visitado a Exposição Colonial de 1922 em Marselha e viu as danças cambojanas e africanas. Mas foi em 1931 que ele assistiu um espetáculo do Teatro de Bali, que até então era uma colônia holandesa. Artaud ficou impressionado com o que presenciou. “O encontro com o Teatro Balinês é tão mais importante que Artaud o tomará como uma das principais referências do teatro que pretende fundar”

(Mèredieu, 2011, p. 429). Não é difícil entender porque ele ficou tão maravilhado. O que ele viu era completamente diferente do teatro francês realizado naquele momento. Ele assistiu a um espetáculo completamente codificado, com vestes e pinturas carregadas de símbolos, e atores-bailarinos executando gestos precisos e extra cotidianos.

O primeiro espetáculo de Bali, que tem traços de dança, canto, pantomima, música, e muito pouco do teatro psicológico tal como entendemos aqui na Europa, recoloca o teatro em seu plano de criação autômata e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo (Artaud, 2006b, p. 55).

No início do século passado, os estudos sobre a psicologia estavam em alta. Seu estudo no Ocidente como disciplina científica independente teve início no final do século XIX na Alemanha. Mas foi com Sigmund Freud (1856-1939) que o assunto teve maior visibilidade e chegou até ao teatro. Foi Constantin Stanislavski (1863-1928) que levou o psicologismo para a cena.

Preciso de uma pausa.

Uma pausa dramática?

Não. Uma pausa para respirar depois de citar esses dois nomes. Foram tantas aulas, tantos dias dentro do teatro e das artes escutando alguém falar deles, sobretudo do Stanislavski, que já não aguento mais. Aliás, Stanislavski me perseguiu bastante. Li seus livros e realizei muitos exercícios propostos por ele ou inspirados em suas ideias nas aulas de interpretação que realizei na graduação, nos cursos técnicos do Teatro Universitário e da Pontifícia Universidade Católica, além de várias oficinas. Não sou muito adepta do teatro naturalista ou realista europeu e talvez esse também tenha sido um dos motivos para que eu tenha pesquisado Artaud.

Voltemos. Segundo Artaud (2006b, p. 55-56), o teatro balinês não estava baseado em sentimentos, mas em “estados de espírito” que foram postos em gestos, fazendo com que o teatro não fosse desenvolvido em palavras, mas em

símbolos. Essa codificação dos gestos e das cenas foi chamada por ele de “hieróglifos animados” ou “hieróglifos vivos”. Artaud desejava que o teatro ocidental fosse reconstruído e tomasse novamente sua forma original e ritualística por meio de uma criação simbólica.

[...] é necessário uma poética que invista nos espaços e fraturas entre os códigos, que seja arejada pela “não forma” e pelo “não sentido”. O teatro será o lugar privilegiado para essa construção, desde que abdique da função de funcionar como uma espécie de ilustração de um teatro dramático. A exemplo dos rituais, ele deverá reaprender a abdicar do texto e da palavra como referências centrais, armando um complexo tecido de signos, expressos numa multiplicidade de códigos: orais, gestuais, plásticos, etc. É essa malha que se desdobra no espaço, essa “floresta de símbolos” que deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de “violência” sobre sensibilidades e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud (Quilici, 2004, p. 39-40).

Assim, quando a palavra desse lugar ao símbolo, o teatro retornaria à experimentação do mundo por meio dos sentidos. Ele seria capaz de tocar sensivelmente seus espectadores e atadores.

Mesmo que um ritual proveniente de uma prática religiosa possa servir para representar³³ escolhas, pensamentos e ideias de seus praticantes, ele não está conectado ao racional, mas sim ao sensório. O racional é humano e exige uma elucidação de tudo. **O ritualístico é a conexão com o divino, é a entrega do ser nas mãos do mistério, do desconhecido, daquilo que não pode ser visto, tocado ou explicado, mas pode ser sentido.** Muitas vezes temos medo de sentir. Tememos a mudança, e não queremos caminhar em estradas que desconhecemos. Queremos ter controle de tudo, por isso a explicação lógica nos parece segura e sensata. Aquilo que não compreendemos não podemos manejar. Mas a vida é assim, um carro que não temos controle, estamos sentados no banco do passageiro e qualquer coisa pode ocorrer. No entanto, o ser humano quer ter controle de tudo. Chegou ao ponto de destruir a natureza para tentar dominá-la. Esquecemos que somos Caos. Um amontoado de átomos trocando elétrons que saltam de uma camada para outra sem parar.

Um rito nos lembra isso. Nos faz recordar da nossa fragilidade e ao mesmo tempo da nossa grandeza. Percebemos nossa complexidade e simplicidade.

³³ Émile Durkheim (1858-1917) defendeu que a religião e suas práticas ajudariam uma comunidade a fortalecer seus vínculos.

E deve-se notar que essa abstração, que parte de um maravilhoso edifício cênico para retornar ao pensamento, quando encontra em vôo impressões do mundo da natureza agarra-as sempre no ponto em que dão início a seu agrupamento molecular; isto significa que apenas um gesto ainda nos separa do caos (Artaud, 2006b, p. 69).

Em seus escritos após sua experiência com o Teatro de Bali, Artaud questionou cada vez mais a submissão do teatro ocidental à palavra. Para ele, se o teatro se afastasse da representação de um texto e se voltasse à expressão por meio de cores, sonoridades e formas, numa espécie do que gosto de chamar de “partitura visual e sonora”, o teatro poderia retomar seu aspecto *religioso*, *metafísico*. Já que toquei nessas palavras, é importante ressaltar que a ideia religiosa e metafísica de Artaud está mais conectada à magia do que a de religião tal como concebemos no Ocidente.

Eu tenho do teatro uma ideia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E é preciso entender que tomo as palavras “religioso” e “metafísico” em um sentido que nada tem a ver com a religião ou a metafísica, da maneira como são entendidas habitualmente. Demonstrando, assim, até que ponto esse teatro tem a intenção de romper com todas as ideias que alimentam o teatro na Europa em 1932 (Artaud, 2006a, p. 79).

A magia é o poder de transformação. A magia pode mudar o corpo, a mente e o espírito. Ela é capaz de efeitos sobrenaturais, inexplicáveis. “Nós concebemos o teatro como uma verdadeira operação de magia” (Artaud, 2006a, p. 38). Sendo assim, para Artaud o teatro deveria ser capaz de transformar, de mudar participantes e espectadores, não de forma superficial, mas poética, **por meio dos sentidos**.

A magia não é entendida aqui como uma “ciência ingênua” que visa provocar alterações concretas no real. Ela estaria mais próxima de uma ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade (Quilici, 2004, p. 39).

Reforço que, para tocar os sentidos, Artaud acreditava que o teatro não poderia ser um lugar dedicado apenas à encenação de um texto. Se o teatro ficasse preso no texto dramático, ele estaria por consequência, preso à forma.

Em um rito, a palavra pode fazer parte do acontecimento, mas ela não é o centro. Não existe uma verborragia. Quando as palavras são ditas, elas têm a hora e a forma certa de serem ditas. Em rituais de magia, por exemplo, a palavra é proferida em momentos específicos, ela manifesta as ações, ela precisa ser dita com intenção e vontade. A palavra dá voz ao feitiço. Em ritos de matriz africana, a palavra aparece no canto e é capaz de invocar a presença dos espíritos. Os cristãos acreditam que “a palavra tem poder” e, segundo a *Bíblia*: “No princípio existia o Verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus” (Bíblia, 1983, p. 1096). Assim, mais uma vez vale repetir que a palavra não seria eliminada do teatro, mas faria parte dele como um dos símbolos disponíveis no espetáculo.

E por falar em símbolos, Artaud ficou impressionado com todos os signos presentes no Teatro de Bali. Cada detalhe das roupas, os movimentos dos atores e tudo aquilo que preenchia o espaço: “Sente-se no Teatro de Bali um estado anterior à linguagem e que pode escolher sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras” (Artaud, 2006b, p. 65). Artaud dedicou cartas e ensaios ao Teatro de Bali e traçou um paralelo entre o teatro ocidental e o oriental.

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, as formas apoderam-se de seu sentido e de suas significações em todos os planos possíveis, ou se quisermos, suas consequências vibratórias não são tiradas num único plano, mas em todos os planos do espírito ao mesmo tempo (Artaud, 2006b, p. 80).

Foi depois do encontro com o Teatro Balinês que Artaud começou a desenvolver a ideia do Teatro da Crueldade. Obviamente que sua experiência como ator, seus experimentos junto ao *Teatro Alfred Jarry*³⁴, os dois anos que passou junto aos surrealistas e outras tantas vivências fizeram com que Artaud escrevesse sobre o teatro com o qual sonhara. Artaud estava cansado de obras de arte que serviam para alimentar o ego de seus criadores. Seu espírito anarquista desejava uma mudança radical das artes e em especial do teatro. “Basta de poemas individuais e que servem muito mais a quem os faz do que a quem os lê. Basta, de

³⁴ Grupo teatral criado por Antonin Artaud, Robert Aron (1898-1975) e Roger Vitrac (1889-1952) em 1927. O grupo leva o nome do dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907) que escreveu a famosa peça *Ubu Rei* em 1896.

uma vez por todas, de manifestações de arte fechada, egoísta e pessoal” (Artaud, 2006b, p. 88-89). Artaud propôs então em 1932 o *Teatro da Crueldade*.

O Teatro da Crueldade foi muitas vezes confundido com um teatro de “sangue” e “carnificina”, talvez pelo comportamento impetuoso de Artaud, como ele se portava em público, suas duras críticas à arte e à sociedade europeia ou às suas passagens por asilos psiquiátricos. Porém, a crueldade à qual ele se referia era a própria imprevisibilidade e incoerência da vida. A vida é cruel, assim que nascemos, começamos a morrer e não podemos controlar nossos destinos.

No plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso (Artaud, 2006b, p. 89).

Artaud propôs uma série de mudanças para o teatro a fim de construir espetáculos que agissem como uma espécie de acupuntura³⁵, que ao tocar em pontos específicos, ele conseguisse **tocar e transmutar seus espectadores**. Que o teatro fosse como uma sequência vibratória que atingisse de maneira sutil os corpos, assim como a música toca no corpo das serpentes que são hipnotizadas por seus encantadores. “Nesse espetáculo, a sonorização é constante, os sons, os ruídos, os gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória, e a seguir, pelo que representam” (Artaud, 2006b, p. 92). A música, presente em rituais e cerimônias religiosas, é envolvente. A sonoridade e a sua vibração atingem o organismo. A frequência da onda sonora atravessa os corpos e os batimentos cardíacos e a pulsação do sangue que corre nas veias. A música exerce a magia. Quantas vezes chorei na Igreja quando algum hino começava. As notas subiam na escala e as lágrimas escorriam pelos olhos.

Os elementos visuais também seriam de extrema importância no Teatro da Crueldade: a luz, as vestimentas, bonecos gigantes e máscaras. Todos eles carregados de simbologia e utilizados como objetos e ferramentas de um ritual.

³⁵ A acupuntura é uma prática da Medicina Tradicional Chinesa (MTC) que através da implantação de agulhas finas em determinados pontos do corpo, trata de condições físicas e mentais.

Templos espalhados pelo mundo tem em suas paredes, pisos e tetos seus signos. Imagens de santos e deidades, cruzes, pentagramas e símbolos sagrados. A luz colorida que passa pelos vitrais ou a sombra crepitante das velas.

Outra característica ritualística da proposta artaudiana seria a **circularidade do espetáculo**. Ação aconteceria ao redor do público: “[...] no “teatro da crueldade” o espectador fica no meio, enquanto o espetáculo o envolve” (Artaud, 2006b p. 92). Além da disposição da ação espetacular e dos espectadores, Artaud queria abandonar o palco italiano, reconstruir o espaço teatral e dar a ele um aspecto sagrado.

Assim, abandonando as salas de teatro existentes usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete (Artaud, 2006b, p. 110).

A ação e os gestos no Teatro da Crueldade deveriam ser violentos e **agir sobre o espírito**. O público deveria ser impactado, as imagens vistas deveriam ser sentidas no corpo. “Uma ação violenta e densa é uma similitude do lirismo: invoca imagens sobrenaturais, um sangue de imagens, e um jorro sangrento de imagens tanto na cabeça do poeta quanto na do espectador” (Artaud, 2006b, p. 92). Atores e espectadores deveriam ser exorcizados por meio da metafísica do gesto.

Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos (Artaud, 2006b, p. 102).

Assim, segundo Artaud, o Teatro da Crueldade promoveria a **conexão de seus participantes com eles mesmos, o mundo, a natureza e o cosmos** ao agir sobre a sensibilidade:

Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo (Artaud, 2006b, p. 104).

Em seu texto “Um Atletismo Afetivo”, que pode ser encontrado na obra *O Teatro e Seu Duplo* (2006b), Artaud defende que “o ator é como um atleta do coração” (2006b, p. 151). E essa ideia não tem a ver com psicologismos, mas com o trabalho da sensibilidade. Ele fala muito sobre a transformação da sensibilidade por meio da respiração. Inúmeras práticas ritualísticas estão conectadas à respiração. No Yoga, seus adeptos se valem do *Pranayama*, ou expansão da energia vital, o prana, por meio da respiração. Os praticantes do Budismo também usam a respiração em suas meditações. Por meio da respiração é possível esvaziar a mente e se concentrar no momento presente, e assim, integrar corpo, mente e alma. É inegável que a manipulação da respiração afeta o corpo e a mente. Através da respiração diafragmática, por exemplo, é possível ativar o sistema nervoso parassimpático e reduzir a frequência cardíaca. Técnicas milenares de controle da respiração estão sendo largamente utilizadas atualmente no controle do nervosismo e da ansiedade. Artaud acreditava na importância de se atentar a respiração. “Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da atividade humana corresponde uma respiração própria” (Artaud, 2006b, p. 152).

Ele defendia que por meio da **respiração e sua vibração** o ator poderia atingir a alma, pois a alma era composta por uma materialidade fluídica e que as paixões não eram abstrações, mas possuíam seu próprio tempo. Inspirado nos arcanos da respiração da Cabala³⁶, Artaud sugeriu o emprego do controle respiratório no teatro para mover sensações. Ele acreditava que os sentimentos tinham suas respirações específicas e ao dominar cada uma delas, seria viável tocar a afetividade. Para isso, era preciso conhecer o próprio corpo. No teatro artaudiano, poesia, ciência e magia deveriam andar de mãos dadas.

Saber antecipadamente que pontos é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. E com o hieróglifo de uma respiração posso reencontrar uma ideia do teatro sagrado (Artaud, 2006b, p. 160).

Quero falar um pouco sobre a experiência que Artaud teve no México. Desde sua infância, ele teve interesse pela cultura mexicana, bem como pelos

³⁶ Corrente mística judaica.

povos originários e civilizações que aqui viveram antes da chegada dos invasores europeus. Além disso, Artaud teve contato com artistas latinos como o escritor e musicólogo cubano Alejo Capentier (1904-1980), o compositor mexicano Ignacio Fernández Esperón, o Tata Nacho (1894-1968), e a dançarina peruana Helba Huara (1900-1986). Artaud pretendia pesquisar a magia dos ritos realizados no México, sobretudo os ligados ao uso do peyote³⁷. Para tal, ele se organizou por anos e solicitou apoio oficial francês para realizar a viagem. Além disso, contou com o apoio de amigos como o escritor Jean Paulhan (1884-1968). Os membros da revista literária *La Nouvelle Revue Française*³⁸ (NRF) e da editora Gallimard, onde Artaud trabalhou e publicou seus textos, mantinham boas relações com o Ministério das Relações Exteriores da França naquele momento.

Artaud escreve, então, cartas e cria dossiês para preparar sua missão. Sua estada no México é organizada, na realidade, como se organizam até hoje as diversas missões de artistas e intelectuais em viagem ao estrangeiro. Ele contata as autoridades francesas em missão no México e as autoridades mexicanas em missão em Paris, entra em contato com a Aliança Francesa no México e envia projetos e currículo (Mèredieu, 2011, p. 530).

Vale então, sublinhar que Artaud não viajou por conta própria como um aventureiro. Ele tinha respaldo do governo francês. Faço essa observação, pois muitas vezes, as pessoas associam sua viagem a um delírio ou um passeio meramente recreativo.

Algo que pode ser questionado é: será que sua ida ao México não pode ser vista como colonizadora? Essa busca dos artistas europeus por arte em outras partes do mundo também foi um saqueio. Ir até o lugar, beber de sua fonte, usar suas técnicas e não solicitar autorização e não dar crédito aos seus criadores. Apropriação cultural. Estou levantando essa questão, pois fico na dúvida quanto a isso. Acredito que Artaud não tinha a intenção consciente de se apropriar da cultura originária mexicana. No entanto, já dizia o ditado: “De boas intenções o inferno está cheio”. Em seus textos sobre o tempo em que esteve no México, ele relata sua admiração pelos costumes originários. No entanto, é possível perceber em alguns momentos em seus escritos a exotização dos indígenas tarahumaras. Típico de um europeu, principalmente um europeu que vivia no início do século passado.

³⁷ *Lophophora williamsii*, nome científico do cacto conhecido como peyote ou mescal. Possui alcalóides psicoativos e é nativo do México e do sudoeste dos Estados Unidos.

³⁸ “Nova Revista Francesa”.

Bom, isso acontece até hoje. Recentemente foi noticiado que uma marca internacional de calçados apropriou-se do desenho das *huaraches*³⁹, sandálias tradicionais da população de Villa Hidalgo Yalalag que encontra-se em Oaxaca, México. Essa não é a primeira vez que essa marca faz isso e provavelmente não será a última. Essa é uma prática comum das grandes empresas que, além de escravizar trabalhadores, roubam o conhecimento de povos originários para aumentarem seus grandes lucros. Durante anos minha mãe ajudou no sustento do lar bordando. Ela fazia panos de prato, colchas e inúmeras outras coisas que aprendeu com sua avó, mãe e tias e que a mim ela ensinou. Até que um dia, a dona de uma grife de moda na região da Savassi em Belo Horizonte descobriu seu trabalho. Minha mãe passou a bordar vestidos e roupas para essa senhora. Ela recebia dois, três reais por peça. As roupas eram vendidas a preços exorbitantes. Minha mãe teve que parar de bordar pois teve síndrome do túnel do carpo⁴⁰. A grife? Continua existindo com a vitrine cheia de bordados feitos por senhoras pobres das mais diversas partes do estado.

O roubo intelectual e cultural dos povos originários pode ser visto em diversas partes do mundo. Na Europa, diversos centros culturais e museus exibem obras que foram surrupiadas ao longo dos séculos. Na França existe o *Museu do Quai Branly* que foi inaugurado em, pasme, 2006. O museu tem mais de 300.000 obras. Repito: TREZENTAS MIL obras. Cerca de 3500 em exposição. As obras expostas estão divididas em África, Ásia, Oceania e Américas. O espaço é um show de horrores, obviamente não pelas obras em si, mas pela quantidade de obras que foram roubadas e tiradas de seu contexto cerimonial para serem expostas como artigos exóticos. A falta de respeito é imensa. Quando passei por lá durante a viagem que fiz para apresentar meu trabalho em 2019, fiquei extremamente incomodada. Reconheci ali quatinhas, alguidares, ferramentas de assentamentos, cocares, cestas, mantos e vários outros objetos sagrados dispostos atrás de vidros em um museu gelado. Fiquei toda arrepiada e não acho que foi por causa do ar condicionado.

É por isso que essa viagem de Artaud me traz uma sensação dual. Parte de mim acha seu trabalho interessante, mas a outra questiona profundamente. De

³⁹ *Huarache* vem do termo purépecha “*kwarachi*” que significa sandália.

⁴⁰ Síndrome causada pela compressão do nervo mediano no pulso e pode ser ocasionada por movimentos repetitivos dos pulsos.

alguma maneira, a participação de Artaud no rito do peyote me remete à moda atual, principalmente de jovens brancos elitizados, de participar de ritos indígenas com a aplicação de rapé, ingestão de ayahuasca ou cacau que foi propagada por famosos. Com a fetichização e comercialização de práticas sagradas, o sistema capitalista esmaga mais uma parte dos povos originários. Em lugares como Cuzco no Peru e Chapada dos Veadeiros em Goiás, no Brasil, o “turismo esotérico” é oferecido aos visitantes e ritos são fetichizados. De acordo com os relatos de Artaud, ele teve que se esforçar muito para participar de um ritual do peyote.

Artaud chegou ao México em fevereiro de 1936, após um mês de viagem a bordo de um transatlântico luxuoso. Antes de parar em território mexicano, o navio parou em Havana, Cuba, onde Artaud conheceu a redação da revista *Carteles* fundada em 1919 por recomendação de seu amigo Alejo Carpentier. Além disso, encontrou-se com artistas e conheceu um mago cubano que o presenteou com uma pequena espada, amuleto que Artaud carregou por anos. Finalmente, no dia 7 de fevereiro, ele chegou no México, onde se encontrou com Luis Cardoza y Aragon (1904-1992), poeta e ensaísta guatemalteco que vivia no México e que Artaud havia conhecido anos antes em Paris. Ele apresentou outros artistas e a vida noturna local a Artaud. Mas também conseguiu que Artaud publicasse alguns de seus textos em revistas locais. Artaud fez várias conferências e em muitas delas falou sobre a cultura francesa e o Movimento Surrealista. Artaud se apresentou em lugares como a Universidade Nacional do México, Aliança Francesa do México e participou até mesmo de um Congresso de Teatro Infantil organizado pelo governo mexicano.

Durante os meses em que Artaud esteve no México ele achou a arte mexicana extremamente europeizada. Segundo Artaud, ele queria se encontrar com a arte espontânea, verdadeira. Por isso ele decidiu que partiria rumo à Serra Tarahumara. No final de agosto ele tomou um trem até Chihuahua. Acompanhado por um guia, atravessou a serra a cavalo. Artaud que era viciado em láudano viveu momentos de abstinência durante a travessia. Quando ele chegou à cidade dos Raramuri, ficou hospedado na escola indígena e, por meio do diretor da escola, conheceu outros nativos. Os indígenas estavam vivendo um conflito naquele momento pois a Festa do Ciguri⁴¹, um dos rituais onde se consumia o peyote, corria

⁴¹ Divindade Raramuri.

o risco de ser proibida. Em seus textos sobre sua experiência na Serra Tarahumara, Artaud reproduz conversas que teve com os locais e com o sacerdote.

Eu lhe disse que havíamos acertado com o diretor da escola indígena e que sua próxima grande festa poderia ocorrer. Eu lhe disse também que eu não tinha vindo entre os tarahumaras por curiosidade, mas para reencontrar uma Verdade que escapa ao mundo da Europa e que a Raça dele havia conservado (Artaud, 2020, p. 21).

É importante salientar que esses textos foram escritos durante seu período de internação em Rodez⁴², após inúmeras sessões de eletrochoque, e já muito próximo de sua morte. Dessa forma, muitas vezes os relatos são confusos e são difíceis de serem compreendidos.

A história e vida de Artaud interferem na da psiquiatria. Toda a sua vida se desenrola à sombra de uma vigilância médica. Esta se inicia na infância, desde as perturbações que o atingem aos cinco anos e que levam a se suspeitar tratar-se de sintomas de meningite. Nos anos 1905 e a seguir, quando de sua permanência nas casas de saúde nos anos 1915-1920, existe ainda a questão de uma psiquiatria amplamente herdada do século XIX. Posteriormente, ele se beneficiou (entre 1920 e 1935) dos cuidados esclarecidos (e, todavia, inoperantes) dos doutores Toulouse e Allendy, marcados por uma concepção aberta da medicina. Artaud vai, agora, conhecer os grandes asilos psiquiátricos (Sotteville-lès-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Évrard, Chézal-Benoît e, enfim, Rodez). Ele é internado compulsoriamente em outubro de 1937 e sairá somente em 1946 (Mèredieu, 2006, p. 625).

Artaud relatou ter convencido o sacerdote local a deixar que ele participasse do rito com o peyote.

Quando essa conversa terminou ele me perguntou se eu ficaria feliz em provar Ciguri e em me aproximar da Verdade que procurava. Eu disse que era esse o meu desejo mais caro e que eu não acreditava que sem a ajuda do Peyotl pudéssemos alcançar tudo aquilo que escapa e de que o tempo e as coisas nos afastam cada vez mais. Ele derramou em minha mão uma quantidade de Peyotl do tamanho de uma amêndoa verde, “o suficiente, disse, para voltar a ver Deus duas ou três vezes, pois não se pode nunca conhecer a Deus. Para entrar em sua presença é necessário se colocar pelo menos três vezes sob a influência do Ciguri, mas cada dose não deve ultrapassar o volume de uma ervilha” (Artaud, 2020, p. 22).

⁴² Artaud foi internado no hospital psiquiátrico Rodez de 1943 a 1946.

Artaud fez uma série de relatos sobre como o peyote agiu em seu corpo, mente e espírito.

A dança peyote, similar ao seu teatro, é feita pela movimentação cênica do corpo. O peyote dos Tarahumaras conduziu Artaud aos devaneios mais diversos e a estados alterados de consciência. O peyote que o transportou para o “outro lado” configurará a vertiginosa viagem pela busca ritualesca do seu teatro (Galeno, 2005, p. 118-119).

Artaud descreveu que foi atravessado pela substância e em suas palavras, ele havia sido “enfeitiçado” (Artaud, 2020, p. 39). Porém, mesmo sob o efeito do peyote, Artaud parecia querer entender os signos utilizados pelos sacerdotes e pelos dançarinos.

Mesmo submerso na intensidade do acontecimento, Artaud luta para tentar compreender os modos de articulação dos diversos planos de expressão. Por exemplo, os gestos dos dançarinos muitas vezes parecem corresponder aos toques que o sacerdote faz no próprio fígado e baço [...] Artaud ainda tenta apreender as relações numéricas e geométricas presentes nos passos, nos gestos, na disposição dos objetos, nos desenhos que os sacerdotes traçam no ar (Quilici, 2004, p. 180-181).

A utilização de signos está presente em todas as manifestações religiosas. Todas têm seus mistérios e revelações. Palavras, gestos, objetos, vestes, sons, tudo está carregado de simbologia. Artaud experimentou na carne símbolos diferentes dos quais estava acostumado. Depois disso, passou a questionar arduamente a cruz e os elementos cristãos. Mas, além disso, sugeriu que o teatro deveria se valer dos signos, para que através deles pudesse tocar sensivelmente atores e espectadores.

Pois bem, as vivências pessoais de Artaud, assim como seu envolvimento com os surrealistas, o contato com a cultura não ocidental durante as exposições coloniais, sua experiência com o peyote no México, as relações de amizade que manteve com artistas latinos, seu estudo sobre os mais diversos ritos e sua insatisfação com o teatro francês encerrado na palavra, fizeram com que ele sonhasse com um teatro ritualístico. Seu projeto teatral conhecido como “Teatro da Crueldade” continha indicações muito específicas de como esse teatro deveria ser. Infelizmente, Artaud não chegou a colocar em prática suas ideias como gostaria. Ele

acreditava que a Europa estava adormecida, pois ela havia se afastado do mágico e congelado seus sentidos. Concordo com Artaud, o problema é que ela espalhou esse adormecimento para o restante do mundo.

Artaud, vovô da performance

A performance nasceu enquanto linguagem artística no Ocidente depois dos anos 1960. Mas quem são seus antepassados? Sua árvore genealógica tem muitos galhos e infinitas raízes. Seus precursores vêm de diversos lugares. Alguns estudiosos dizem que foram os artistas visuais do início do século XX que lançaram sua primeira semente, outros acreditam que foi no teatro que ela germinou. Reconheço que **desde sua origem a performance é múltipla**. Se descobrir seu início é um trabalho árduo, mais difícil ainda é definir o que ela é. Longe de mim querer fazer isso, tem gente infinitamente mais capaz e com muito mais chão que eu discutindo a história da performance. O professor e pesquisador Marcos Alexandre (2003) afirma que:

Enquanto conceito, a performance, como já foi mencionado por vários críticos e pesquisadores, é um dos temas mais controversos. Muito se fala de seu sentido básico e, para tal, podemos recorrer às ideias que nortearam as práticas teatrais desde dos anos 60: performance art, body art, happening, instalações, até nossos dias: performing gender, rituais performáticos, ações, ativismo etc. (Alexandre, 2003, p. 142).

Quero trazer aqui a familiaridade entre Artaud e a performance. Cerca de trinta anos antes do rebento da performance, o “vovô” Artaud anteviu sua chegada e propôs um teatro performático, obviamente sob outra nomenclatura: o Teatro da Crueldade, que já foi aqui apresentado. Ao descrever o teatro que ele gostaria de criar, antecipou práticas comuns da performance. Não foi só nos textos sobre o Teatro da Crueldade que ele levantou propostas performáticas, mas também em diversas cartas, ensaios e em sua emblemática novela radiofônica *Para dar um fim no juízo de deus*⁴³, de 1947.

A performance tem por característica o desejo de **romper com os padrões e as regras**, e é aí que ela e Artaud começam a mostrar seu parentesco. Já

⁴³ Em francês: “Pour en finir avec le jugement de dieu”. Traduzida como *Para acabar com o julgamento de deus*, *Para dar um fim no juízo de deus* ou *Para acabar com o juízo de deus*. Aqui utilizarei *Para dar um fim no juízo de deus*, pois é a tradução feita pelo grande artista José Celso Martinez Correia.

sabemos que Artaud queria mudar o teatro e a arte europeia, principalmente o teatro. No final do século XIX e início do século XX, o teatro europeu e particularmente o francês, ainda refletia os princípios teatrais presentes na *Poética* de Aristóteles. Mas porque cargas d'água algo tão distante ainda servia de parâmetro para o teatro daquela época? Vamos fazer uma pequena viagem ao passado. Bem, no século XVII surgiu o Iluminismo, movimento filosófico, intelectual, científico e cultural que valorizou a razão, o pensamento científico e abriu caminho para o liberalismo econômico. Dentro dele, o Neoclassicismo, movimento artístico em que os artistas queriam retomar os valores clássicos da Roma e Grécia Antiga. Os artistas de teatro da época também entraram na moda e tomaram a *Poética* como um manual. Para eles, o espetáculo teatral deveria obedecer à “regra das três unidades” (ação, tempo e espaço), desenvolvida a partir das descrições de Aristóteles. Ação: a peça deveria conter uma narrativa principal, sem muitos rodeios. Tempo: a ação precisaria acontecer dentro de, preferencialmente, 24 horas. Espaço: a ação se desenrolaria em um único lugar. Esses três princípios serviam para que o espetáculo fosse verossímil⁴⁴ e seus espectadores acreditassem naquilo que estava acontecendo diante de seus olhos. A obra deveria “ser lógica” e crível, fruto do foco que estava sendo dado ao racionalismo naquele momento. A busca pela verossimilhança permaneceu no teatro até o século XX. E sendo sincera, é exigida em muitos lugares até hoje. Perdi as contas de quantas vezes escutei que uma cena deveria ter “começo, meio e fim” ou que um espetáculo “não fazia sentido”.

Com o Iluminismo e o desenvolvimento científico, veio também a I Revolução Industrial no século XVIII. Ela consolidou o capitalismo como um sistema econômico, social e político baseado no acúmulo de capital (mais conhecido como dinheiro, capilé, faz-me rir, bufunfa, dindin, barão, tostão, vintém, cascalho, prata, conto, mango, grana, verba, verdinha, onça, pila, massa, nota, pix, plata, *money*). A busca implacável pelo capital fez com que muitas transformações acontecessem na Europa. Luz elétrica, telefone, fotografia, automóvel. Tudo isso facilitou a expansão do capitalismo pelo Ocidente, mas também mudou a vida dos europeus. As distâncias pareciam menores, as horas de trabalho se estenderam e as cidades ficaram mais barulhentas. E toda essa mudança fez o mundo se afastar cada vez mais da natureza, aproximar-se das máquinas e do individualismo.

⁴⁴ Que parece verdadeiro.

“Isso é meu, meu, MEU”! A cobiça entre as nações europeias também aumentou e no meio disso tudo, a Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918) aconteceu. O início do século XX na Europa foi muito turbulento. Depois que a guerra acabou, ficaram a destruição, as mortes e o medo de novos conflitos. Como não se pode separar arte e vida, foi dentro dessa confusão, ou em sua consequência, que surgiram os Movimentos de Vanguarda, que se manifestaram principalmente nas artes visuais. Como veremos aqui, essas correntes artísticas difundiram práticas bem próximas às que estão presentes na performance.

Ao longo do século XIX se desenvolveram os primeiros “ismos” modernos, Esteticismo e Realismo. No final do século, marcadamente a partir do Impressionismo, esses movimentos estavam pensando em experimentar luz, formas, cores e sensações, uma vez que com o invento da fotografia as artes visuais não tinham mais o compromisso de reproduzir a realidade. Além disso, a industrialização facilitou a compra de materiais como tintas e pincéis. Assim os artistas podiam experimentar novas técnicas. Gosto sempre de lembrar que esses movimentos não aconteceram necessariamente um após o outro, muitos deles se deram no mesmo período, e alguns artistas participaram de uma ou mais correntes, com isso artistas e movimentos distintos influenciaram uns aos outros. Muitas vezes aconteciam também discordâncias entre eles e acabavam se desentendendo. Mas no começo do século XX as coisas esquentaram ainda mais, porque apareceram movimentos vanguardistas mais incendiários, por assim dizer.

Dessa maneira, a partir da segunda metade do século XIX proliferaram os “ismos”: movimentos de vanguarda como o Realismo, Impressionismo, Simbolismo, dentre outros. No entanto, é no início do século XX que esses movimentos ganharam ainda mais força e radicalismo. Se os movimentos do final do século XIX estavam interessados em explorar técnicas artísticas como luzes, sombras, pinceladas e cores, os artistas da primeira metade do século XX almejavam posicionar-se social e politicamente, além de questionarem a própria função e lugar da arte na sociedade ocidental (Barbosa, 2020, p. 102-103).

Os artistas do início do século XX estavam insatisfeitos com a sociedade europeia, questionavam seus velhos costumes e **desejavam acabar com os padrões artísticos já fixados**. E é aí que o Artaud entra. Ele se identificou com esse desejo e esteve próximo aos artistas vanguardistas, seja trabalhando,

conversando em cafés ou se divertindo em noitadas parisienses. Além disso, Artaud participou ativamente do Surrealismo de 1924 a 1926, mas antes de me aprofundar nesse tópico, gostaria de falar um pouco sobre algumas correntes que foram de extrema importância para o surgimento da performance.

Segundo Goldberg (2015), Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), poeta, jornalista e ativista político italiano, viveu de 1893 a 1896 em Paris, onde conviveu com artistas ousados e assistiu ao famoso espetáculo *Ubu Rei* do jovem poeta e dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907) que estreou em 1896. A peça causou rebulição na época por ser considerada desrespeitosa e subversiva, teve gente que xingou, gritou e denunciou no dia seguinte. Apesar da rejeição na estreia, *Ubu Rei* é um marco no teatro ocidental. Jarry debochou da burguesia crescente e da ganância dos poderosos. Ademais, o criador da *Patafísica*⁴⁵ levou ao Théâtre l'Oeuvre naquela noite maquiagens estranhas e um cenário excêntrico para a época.

Marinetti ficou entusiasmado e inspirado com tudo o que viu em Paris e publicou em 1909 o *Manifesto Futurista* no jornal parisiense *Le Figaro*. Depois disso, realizou saraus que eram regados a gritos e declamações inflamadas do manifesto. As Noites Futuristas, como eram chamadas, também contavam com apresentações de teatro, dança e música. Essa **multiplicidade de linguagens está diretamente conectada à performance**. Artistas diversos de distintas áreas como Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966) e Giacomo Balla (1871-1958) se juntaram ao movimento.

Uma característica marcante dos futuristas foi a tomada das ruas:

A performance era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como performers. Manifestos subsequentes deixaram essas intenções muito claras: instruíam os pintores a “ir para as ruas, incitar a violência, a partir dos teatros e introduzir o pugilato na batalha artística” E, fiéis ao ritual, foi exatamente o que fizeram. A reação das plateias não foi menos anárquica - arremesso de batatas, laranjas e qualquer outra coisa que o público exaltado conseguisse encontrar nos mercados mais próximos (Goldberg, 2015, p. 4-6).

⁴⁵ De acordo com Jarry (1911) A Patafísica é a ciência das soluções imaginárias, das exceções e das coisas absurdas.

Essa saída às ruas é um **rompimento com o espaço tradicionalmente destinado à arte**, tornando-a mais acessível e menos acadêmica. Essa fuga dos museus e dos edifícios teatrais esteve presente na performance a partir dos anos 1960 e no teatro contemporâneo. Artaud também questionou o palco italiano e sugeriu que a encenação acontecesse num formato circular, o que proporcionaria maior **participação dos espectadores**, característica elementar da performance.

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será estabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e o espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala (Artaud, 2006b, p. 110).

Anos antes da proposição de Artaud, outros artistas já haviam pensado na disposição circular dos espectadores, dentre eles o dramaturgo italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938) e o dramaturgo francês Pierre Albert-Birot (1876-1967).

Outra semelhança entre as ideias futuristas e o que Artaud descreveu como Teatro da Crueldade é a visualidade. Para Artaud, as máscaras, os objetos gigantes, os instrumentos musicais, iluminação e todos os elementos visuais deveriam ser codificados para tocar a sensibilidade dos espectadores. Nos balés futuristas, os artistas utilizavam cenários móveis e marionetes mecânicas e os atores deveriam se integrar a eles para criarem imagens capazes de transformar o público.

Obsessivamente, os inúmeros manifestos sobre cenografia, pantomima, dança ou teatro insistiam na fusão entre ator e cenografia num espaço especialmente projetado. Som, cena e gesto, havia escrito Prampolini em seu manifesto sobre a *Pantomima futurista*, “devem criar um sincronismo psicológico na alma do espectador”. Esse sincronismo, ele explicava, respondia às leis de simultaneidade que já dominavam “a sensibilidade futurista mundial” (Goldberg, 2015, p. 14-16).

As obras futuristas exaltavam a velocidade, as inovações tecnológicas e ao mesmo tempo, queriam romper com as práticas artísticas, sociais e políticas daquele momento. O desejo de radicalizar foi tão grande que os futuristas criaram o Partido Político Futurista em 1918 e depois disso as coisas descambaram. O partido, assim como Marinetti, tornou-se parceiro de Benito Mussolini (1883-1945),

um dos líderes do fascismo italiano. Bem, a verdade é que depois da criação do partido as coisas ficaram mais explícitas, porque no texto do manifesto de 1909, Marinetti já propunha um nacionalismo exacerbado e um militarismo que apoiava a guerra como única solução para os problemas do mundo. Alguns historiadores dividem o futurismo em duas partes: a fase “heróica”, que durou até 1918, e a “segunda”, que terminou em 1944 com a morte de Marinetti. Na segunda fase, ele iniciou uma campanha do futurismo pela Europa e, por consequência, do fascismo.

Em 1913, ainda na primeira fase do movimento, Marinetti publicou o *Manifesto do Teatro de Variedades*. O teatro dos futuristas misturava circo, cinema e dança e não seguia um roteiro fechado. Os espetáculos eram velozes e diretos, com caráter improvisacional e linguagem direta. Na segunda fase do movimento, serviram como um veículo propagandista de Mussolini. Alguns movimentos de vanguarda, assim como muitos artistas, conectaram suas ideias a pensamentos políticos diversos e essa relação direta com os partidos políticos irritou profundamente Artaud como veremos adiante.

Outro movimento artístico importante para o surgimento da performance no Ocidente foi o *Dadaísmo*. O movimento teve início com a inauguração do *Cabaré Voltaire* em Zurique na Suíça, criado em 1916 pelo poeta Hugo Ball (1886-1927) e sua companheira, a pintora e cantora Emmy Hennings (1885-1948). A noite de abertura contou com a participação de artistas como Tristan Tzara (1896–1963), Marcel Janco (1895-1984) e Hans Arp (1886-1966). Nas noites de funcionamento do cabaré, inúmeros artistas realizavam apresentações de dança, música, cenas de teatro, expunham suas obras e liam poesias. Com isso, podemos observar novamente uma proposta de integração entre diversas linguagens artísticas e participação do público. Não demorou muito para que o lugar ficasse conhecido e fizesse sucesso entre os espectadores.

O prefixo “dada” vem do francês que significa cavalinho de pau. Alguns estudiosos atrelam a escolha do “dada” à sonoridade que os bebês fazem, pois supostamente os criadores do dadaísmo diziam que o nome do movimento não queria dizer nada. Há quem acredite que a palavra foi escolhida aleatoriamente através de um sorteio. Essa escolha reflete o desejo dos dadaístas de **romper com o pensamento lógico** e com a utilização racional das palavras, algo que também pode ser encontrado na obra artaudiana.

Em 1918 Tristan Tzara escreveu o manifesto dadaísta. Nele o artista pregou a rejeição ao fazer artístico tradicional, ao psicologismo da arte e à racionalidade, questionou o homem e a sua busca pelo poder através da guerra, e apresentou o niilismo, o *nonsense*, a colagem e *assemblage* como ferramentas para novas formas de arte (Barbosa, 2020, p. 106).

Os dadaístas gostavam de brincar com as palavras e suas sonoridades. Eles criaram vários poemas escolhendo aleatoriamente palavras no dicionário ou em recortes de revistas e jornais. Em uma de suas apresentações no Cabaré Voltaire, Ball apresentou um “poema sonoro”. As sonoridades que declamava não tinham um sentido racional, mas ele falava como se fosse um padre ou sacerdote de alguma igreja católica:

gadji beri bimba
glandrini lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
gandrini glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassa tuffm i zimbrabim
(Ball in. Goldberg, p. 51).

Essa ação nos leva a pensar numa crítica à Igreja e suas práticas, como discursos longos em latim e a forma como a liturgia se dava a fim de manipular, convencer ou assustar os presentes. Mas também na ideia de como os sons podem levar as pessoas a um determinado comportamento ou pensamento, e ainda, o que os sons das palavras podem causar em seus ouvintes para além dos seus significados. Essa proposta de poema sonoro, lembra as *glossolalias* utilizadas por Artaud em seus escritos e obras.

A glossolalia é uma língua inventada e está normalmente associada a uma prática religiosa chamada de “dom de falar em línguas”. A *Bíblia* narra no livro de *Atos dos Apóstolos* a chegada do Espírito Santo no dia de Pentecostes (festa celebrada pelos judeus 50 dias após a Páscoa para comemorar as colheitas). Ele teria se manifestado nos apóstolos⁴⁶ por meio de “outras línguas”.

Chegou o dia de Pentecostes e estavam todos reunidos naquele mesmo lugar. De repente veio do céu um barulho que parecia o de um furacão: invadiu toda a casa onde estavam reunidos. Então, lhes apareceram línguas como se fossem de fogo, que se dividiram e pousaram sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito

⁴⁶ Seguidores de Jesus Cristo.

Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito Santo os impelia a que se exprimissem (Bíblia, 1983, p. 1127).

A *Bíblia* conta também que na ocasião do Pentecostes havia pessoas de outros lugares como Mesopotâmia e Capadócia, e que conseguiam entender o que os apóstolos estavam dizendo, como se estivessem ouvindo sua própria língua. “Espantados e surpresos uns perguntavam entre si: ‘Mas o que significa isto’? Mas outros diziam zombando: ‘Eles estão cheios é de vinho forte’” (Bíblia, 1983, p. 1127). Vemos então que na história alguns acreditavam que estavam diante de um milagre, mas outros pensavam que os apóstolos estavam bêbados. Quando Artaud gravou sua novela radiofônica e quando ele acrescentou as glossolalias em seus escritos, muitos desconfiaram da sua saúde mental. E muitas vezes essa prática foi associada a transtornos mentais.

O termo glossolalia, na definição encontrada no dicionário Houaiss (2001, p. 1459), significa “uma suposta capacidade de falar línguas desconhecidas durante transe religioso [...], um distúrbio de linguagem observado em doentes mentais que acreditam inventar uma linguagem nova”. Mas esse termo pode também ser estendido a outras manifestações vocais como, por exemplo, os primeiros sons produzidos pelo bebê ou os sons produzidos nas brincadeiras que consistem em imitar a prosódia de uma língua estrangeira (Freire, 2005, p. 97).

No entanto, parece que Artaud resgatou as glossolalias da sua experiência vivida junto aos tarahumaras. Em seu relato sobre o ritual do peyote, disse que os indígenas proferiram palavras que ele não conseguia compreender: “Eles pronunciaram estranhas palavras acima de mim, me aspergindo com água” (Artaud, 2020, p. 47) e anos após sua experiência no México, ele também passou a utilizar as palavras inventadas e as suas sonoridades.

o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco
(Artaud, 2018, p. 41).

Em diversos eventos religiosos as glossolalias parecem estar presentes, durante transe ou quando palavras mágicas são proferidas em rituais. Aqui no

Brasil, e em muitos países latinos, a partir da segunda metade do século XX, as igrejas neopentecostais e as igrejas da renovação carismática têm trazido à tona o “dom das línguas” e em diversos cultos é possível ver algum líder religioso “falando em línguas”. Recentemente, Miguel Oliveira (2010) que ficou conhecido como “Pregador Mirim”, se tornou alvo de críticas e brincadeiras ao ter inúmeros vídeos divulgados na internet nos quais ele “falava em línguas”. Em seu vídeo mais famoso, Miguel misturava palavras em inglês com uma língua inventada. Mas porque as igrejas têm interesse em realizar esse tipo de prática? A glossolalia nos aproxima do divino à medida que nos afasta do racional. E esses espaços religiosos, que muitas vezes servem como lugares de controle da população, sobretudo daqueles com menos recursos financeiros, se valem dessas práticas para instigar uma fé cega em seus frequentadores. Tomados pelas sensações causadas pelas glossolalias que são complementadas pelas sonoridades de instrumentos musicais e até mesmo pelo controle da temperatura do ambiente, os fiéis são levados a acreditar piamente em seus líderes e até mesmo a doar quantias em dinheiro comprometendo o orçamento de seus lares.

Quando o sentido racional se perde, ficam as sonoridades e o que elas podem causar no corpo. Som e sentido se desconectam. A língua foi criada para que os sujeitos se comunicassem, por isso, ela possui regras específicas e bem definidas. Portanto, as gagueiras, cacofonias e outros “deslizes” não são normalmente encontrados na escrita ou utilizados de maneira formal na língua.

A linguística estrutural, por sustentar um discurso científico, procurou eliminar do seu campo a porosidade do discurso. Para tanto, preocupou-se, primeiramente, em estabelecer um corte definitivo entre voz e língua, entre som e sentido, com o objetivo de chegar a uma definição precisa de língua (Freire, 2005, p. 101).

E é justamente anti essa formalidade que a glossolalia age. No início do século XX, o texto ainda tinha lugar de destaque na sociedade europeia. É por isso que **muitos artistas queriam romper com as palavras e seus significados**. Artaud, assim como os dadaístas, experimentou as palavras e muitas vezes, brincou com elas e com suas sonoridades e deixou de lado seu sentido racional, lógico. “Anteriormente a Artaud, Dadá descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que agite e faça vibrar em lugar de simplesmente significar” (Virmaux, 2009, p. 138).

Fugir da racionalidade levou os dadaístas, assim como Artaud, ao desejo de **transformar a arte em si**. Os dadaístas fizeram com que artistas e espectadores refletissem sobre as definições do que era arte, onde ela poderia ser encontrada e quem poderia realizá-la. Quando Marcel Duchamp (1887-1968) expôs suas *ready-mades*⁴⁷, ele fez com que o público se perguntasse: “Isso é arte”? Pergunta feita até hoje por espectadores de performances.

Em 1917, sob o pseudônimo de Richard Mutt apresenta, no Salão de Independentes de New York, a obra *Fonte* que se trata de um mictório invertido. Quando a peça é rejeitada pelo júri, do qual Duchamp fazia parte, o artista se demite do mesmo. Em 1918, logo após pintar seu último quadro, se instala em Buenos Aires (desejava viver num país neutro) onde, por nove meses, vai construir uma série de objetos. Em 1919 volta para a França, onde corta seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela, um gesto que pode ser visto como um vislumbre da arte de *performance*, ou pelo menos, da *body art* do final dos anos sessenta (Glusberg, 2013, p. 18-19).

As definições de arte foram então questionadas. A arte deixou de estar associada a um produto e passou a ser uma ideia, um conceito. Os artistas queriam gerar perguntas e fazer com que as pessoas tivessem outra visão da arte. Além de usar objetos, usavam também o próprio corpo em atos públicos que podem até ser considerados como prelúdios da performance. O virtuosismo e a perfeição estética foram postos em xeque. Afinal de contas, quem poderia fazer arte? O que ou quem definiria um artista? Os dadaístas também buscavam retirar a arte de um lugar inalcançável. Já que obras poderiam ser feitas com objetos do cotidiano e com o próprio corpo, não era mais necessário ter uma coleção de tintas e materiais caros para ser artista. Essa ação gerou também um questionamento econômico e social da arte e do artista.

Artaud não participou do dadaísmo, mas com certeza foi influenciado por suas ideias uma vez que era amigo do escritor francês André Breton (1896-1966). Breton se juntou aos dadaístas em 1916, mas anos depois, após algumas divergências, resolveu fundar seu próprio movimento, o Surrealismo. Antes de se dedicar à escrita, Breton cursou medicina e durante a Primeira Guerra, trabalhou na ala psiquiátrica de hospitais militares. A guerra devastou a Europa e afetou profundamente sua população, especialmente os artistas.

⁴⁷ Esculturas feitas com objetos prontos. Sua *ready-made* mais famosa é a *Fonte* de 1917. Um urinol colocado de ponta cabeça em exibição no museu.

A guerra de 1914 marcou profundamente aqueles que vão participar do dadá e da aventura surrealista. Todos saem dessa guerra abalados e têm somente uma ideia: acabar com os falsos valores dessa civilização que engendrou essa guerra mortífera e absurda (Mèredieu, 2011, p. 261).

Foi também durante a guerra que Breton conheceu o poeta Guillaume Apollinaire, (1886-1918) que estreou em 1917 sua peça *Les Mamelles de Tirésias* - As mamas de Tirésias. Nela, Apollinaire, desenvolveu o termo “surrealismo” que havia atribuído pouco tempo antes ao balé *Parede* criado pelo pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973), o dramaturgo, ator e encenador francês Jean Cocteau (1889-1963), o bailarino e coreógrafo russo Léonide Massine (1896-1979), e o compositor e pianista francês Erik Satie (1866-1925).

Na introdução, Apollinaire expandia sua concepção de surrealismo: “Inventei o adjetivo surrealista (...), que define muito bem uma tendência artística que, se não for o que há de mais novo sob o sol, pelo menos nunca foi formulada como um credo, uma fé artística e literária”. Esse “surrealismo” protestava contra o “realismo” do teatro, escreveu ele. Apollinaire prosseguiu explicando que essa ideia tinha se desenvolvido naturalmente, a partir da sensibilidade contemporânea: “Quando o homem quis imitar o ato de andar, inventou a roda, que não se parece com uma perna. Da mesma maneira criou o surrealismo” (Goldberg, 2015, p. 70).

Foi a partir da ideia de Apollinaire que em 1924 André Breton publicou o *Manifesto Surrealista*. Os surrealistas buscavam criar por meio de um *automatismo*.

O conceito de “automatismo” estava no âmago da definição inicial de Breton: “Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico por meio do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento” (Goldberg, 2015, p. 79).

Seus trabalhos eram desenvolvidos sem o julgamento da razão. Suas obras deveriam vir do inconsciente. Breton admirava as ideias de Freud e foi inspirado nelas que criou muitas coisas dentro do movimento. Uma prática muito constante do Surrealismo era o desenvolvimento de textos coletivos:

Outra forma de escrita utilizada pelos surrealistas é o *Le Cadavre exquis* ou Cadáver esquisito, na qual os escritores compunham um

texto de maneira coletiva sem saber o que havia sido escrito anteriormente. Esses textos foram publicados na revista francesa *La Révolution Surréaliste* entre os anos de 1924 e 1929. Artaud dirigiu o terceiro número da revista intitulado *1925: Fin de l'Ère Chrétienne*, e também contribuiu com textos para outros números da revista (Barbosa, 2020, p. 107, grifo do autor).

Artaud participou ativamente do movimento surrealista por dois anos e em 23 de janeiro de 1925 se tornou o responsável pelo Birô de Pesquisas Surrealistas. O espaço, que funcionava como uma espécie de “QG dos surrealistas”, ficava aberto ao público que podia relatar seus sonhos e participar de experimentos dos artistas. O onírico, aliás, tinha grande importância no Surrealismo. Os artistas registravam seus sonhos e devaneios que depois serviam de inspiração para os seus trabalhos.

Contavam com um espaço próprio, o Departamento de Pesquisas Surrealistas - “um abrigo romântico para ideias inclassificáveis e rebeliões incessantes” -, no número 15 da rua de Grenelle. Segundo Aragon, havia uma mulher pendurada no teto de uma sala vazia, e eles “recebiam visitas todo dia de homens ansiosos, carregando pesados segredos” (Goldberg, 2015, p. 78).

Apesar de muitos autores defenderem que os surrealistas não realizaram atos que podem ser associados à performance atual, considero o trabalho realizado no Birô bem performático. A participação do público e a forma como os artistas criavam suas obras carregam em si essa característica.

Apesar de não realizarem *performances*, seus conceitos se aplicam perfeitamente às *performances* atuais, principalmente quanto ao abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico - fundamento básico do movimento recém-definido por Breton (Glusberg, 2013, p. 20, grifo do autor).

Dias depois de assumir a central de pesquisas surrealistas, Artaud publicou a *Declaração de 27 de Janeiro de 1925*, escrita por ele e assinada por mais outros 26 artistas. Nesse mesmo ano escreveu a peça *Jato de Sangue*, que num tom onírico discute o amor e sua idealização social. “Apesar da brevidade da peça e de suas imagens virtualmente irrealizáveis, a obra refletia o universo onírico surrealista e sua obsessão com a memória” (Goldberg, 2015, p. 86). Os surrealistas, assim como os dadaístas, desejavam **mudar a sociedade através da arte**. Eles queriam

libertar as pessoas das amarras capitalistas e fazer com que a sensibilidade, a intuição e os sonhos pudessem ter espaço em seu cotidiano, para que elas não ficassem engessadas em uma vida dura que servisse apenas ao trabalho. Esse desejo de mudança foi levado muito a sério por Breton. O artista queria sempre liderar o movimento e suas atitudes eram muitas vezes confrontadas por Artaud. Os dois passaram anos se chocando. “As relações entre Artaud e Breton serão, a partir daí, de longos desentendimentos seguidos de breves reconciliações” (Mèredieu, 2011, p. 262).

Anteriormente citei o envolvimento de muitos movimentos de vanguarda com ideais políticos. Apesar do anarquismo inspirar o dadaísmo e o surrealismo, Breton conectou o Surrealismo ao comunismo. “Notemos que, na Europa dos anos 1910-1930, o modelo anarquista domina então todas as vanguardas. Os próprios surrealistas adoram as falsas alterações e os tumultos” (Mèredieu, 2011, p. 266). As divergências entre Breton e Artaud aumentaram. Quando Breton se aproximou do Partido Comunista francês, Artaud não quis se associar ao partido e se declarou anarquista, o que o levou a ser expulso do movimento em 1926. Assim, Breton tomou a direção do Birô novamente.

No entanto, Artaud não interrompeu suas pesquisas, continuou produzindo e nesse mesmo ano fundou o Teatro Alfred Jarry ao lado de seu amigo e diretor teatral Roger Vitrac (1889-1952). Em seu primeiro manifesto, publicado na *Nouvelle Revue Française* no dia 1º de novembro de 1926, Artaud criticou os teatros realistas e naturalistas, e a ilusão que pretendiam criar em seus espetáculos. Para ele, os espetáculos deveriam ofertar verdade aos espectadores, mesmo que por pequenos instantes, e não enganar o público fazendo com que ele acreditasse que o que se passava no palco era real.

O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá de lá de dentro intacto (Artaud, 2006a, p. 31).

Esse pensamento se conecta às proposições vanguardistas, mas também pode ser relacionado à performance. Tanto em relação a agir verdadeiramente sem fingir estar fazendo algo que não se está, quanto ao público sair transformado. Para

Artaud, o teatro realizado na Europa até então era uma trapaça, pois era repetitivo e enganador. Ele desejava que o teatro se aproximasse da vida. Mais uma vez destaco a indissociabilidade da arte e da vida proposta por Artaud. Ele não buscava a verossimilhança em seu teatro, mas desejava se comunicar com seus espectadores e levá-los a reflexões reais sobre suas vidas.

É nesta angústia humana que o espectador deve sair de nosso teatro. Ele será sacudido e ficará arrepiado com o dinamismo interior do espetáculo que se desenrolará diante de seus olhos. E este dinamismo estará em relação direta com as angústias e as preocupações de toda sua vida (Artaud, 2006a, p. 34).

Esse desejo de transformação não só da arte, mas da vida em si, aparece em muitos escritos vanguardistas, principalmente nos surrealistas.

Mesmo após ser expulso do movimento, Artaud não se afastou completamente dos surrealistas e das suas propostas. Como era de costume nos movimentos de vanguarda, os surrealistas também causaram alguns tumultos e um deles envolveu Artaud. Em 1928 estreou o filme *La Coquille et le Clergyman*⁴⁸, dirigido por Germaine Dulac (1882-1942), com roteiro inspirado na obra homônima de Artaud, que é considerado o primeiro filme surrealista. Apesar da sua importância atual, o filme não foi bem aceito em sua estreia. Causou desconforto e burburinho principalmente por questionar a Igreja Católica e o tratamento dado às mulheres. No entanto, o que enfureceu Artaud foi o fato de Germaine não ter deixado que ele participasse durante as gravações. Existem relatos que durante a produção do filme Artaud discordava de tudo e queria mandar mais que Germaine. Ela então se cansou dele e não permitiu que ele frequentasse o set de filmagem. Na noite da estreia, Artaud gritou e atacou Germaine, gerando ainda mais confusão na sessão. É por isso que eu disse que muitas vezes não dá pra defender Artaud. Não devia ser fácil lidar com ele. Além disso, um grupo de surrealistas, que havia se reconciliado com Artaud, também participou da algazarra. Liderados por Breton, tomaram as dores de Artaud e ficaram a exibição inteira gritando, lendo trechos do roteiro de Artaud e o comparando ao filme.

O jornal afirma que o administrador do cinema não teve, então, nenhuma dificuldade em encontrar a causa dessa perturbação,

⁴⁸ "A Concha e o Clérigo".

“Antonin Artaud, um surrealista, meio louco e meio maníaco, autor do roteiro e que manifestava, desse modo, sua desaprovação pelo trabalho da sra. Dulac”. Os surrealistas (Breton, Aragon, Desnos...), particularmente inspirados e tendo já manifestado ruidosamente sua desaprovação na véspera, na Tribuna Livre, deixaram a plateia depois de 45 minutos, emitindo sons bizarros: “Goulu... Goulu...” (Mèredieu, 2011, p. 360).

Essas confusões que os artistas causavam na vida também apresentavam características performáticas. **Essa irrupção do cotidiano, a quebra de regras, parâmetros e convenções são também características da performance.**

De acordo com o professor, pesquisador e diretor Antônio Araújo (1966): “Uma ação disruptiva é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade” (Araújo, 2011, p. 2). Para ele, essas ações podem estar em atos performáticos ou servir de treinamento para os mesmos. Uma vez que o cotidiano é interrompido, diversas coisas podem acontecer e ao fazer isso, o artista se coloca em risco. Incontáveis confusões causadas pelos vanguardistas acabavam em brigas e até em prisões. Mas seus atos fizeram com que as pessoas discutissem sobre assuntos diversos, inclusive sobre normas e padrões pré-estabelecidos e que provavelmente jamais ousariam questionar antes de presenciar a ação dos artistas.

Esse questionamento da sociedade era justamente o que os artistas vanguardistas desejavam. Alguns deles chegaram ao ponto de renegar tanto os ideais europeus que foram buscar inspiração em criações artísticas de outros países, principalmente em obras de arte e manifestações originárias. Os cubistas, por exemplo, incluíram em suas obras características encontradas em máscaras de diversas partes de África. Faço novamente o questionamento: “Inspiração ou apropriação cultural”? Não sabemos, por exemplo, a qual povo de África as máscaras utilizadas por Pablo Picasso em suas pinturas faziam referência. Sabemos que as máscaras são utilizadas em inúmeras partes de África com diferentes propósitos. Em países como Nigéria e Benim, as máscaras *Egungun* são usadas em cerimônias para representar seus ancestrais, já em Moçambique, a máscara *Mapiko* serve também para funerais. Foi nesse contexto europeu duvidoso que Artaud conheceu o Teatro de Bali e se valeu de suas características para formular ideias para seu teatro conforme foi discutido anteriormente.

Muitos pesquisadores defendem que o surgimento da performance no Ocidente se deu como consequência natural das vanguardas artísticas e associam a performance mais às artes visuais do que ao teatro. Porém, a evolução do teatro ocidental também contribuiu para o surgimento da performance. Na vanguardista escola de artes *Bauhaus* havia uma oficina de teatro e nela eram desenvolvidos espetáculos assim como seus figurinos e cenários. Fundada em 1919 na Alemanha, é considerada a primeira escola de design do mundo e desejava unir arte, artesanato e tecnologia. “Uma oficina de teatro, o primeiro curso de performance a ser oferecido por uma escola de arte, foi discutido desde os primeiros meses como um aspecto fundamental do currículo interdisciplinar” (Goldberg, 2015, p. 89). A interdisciplinaridade presente na performance já era uma busca e prática recorrente pelas vanguardas e foi evocada por Artaud.

Praticamente, queremos ressuscitar uma ideia do espetáculo total, em que o teatro saiba retomar ao cinema, ao espetáculo de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu (Artaud, 2006b, p. 98).

Outro aspecto interessante nos espetáculos da Bauhaus era a forma como os atores e bailarinos exploravam o espaço cênico por meio de gestos grandes, da ocupação espacial, mas também através do uso de maquinarias no cenários, máscaras e figurinos geométricos. As obras foram realizadas primeiramente nos estúdios, somente por volta de 1925 que elas ganharam um espaço específico. Não se tratava de um palco italiano, mas de um cubo. O arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) projetou o Teatro Total em 1926 para o diretor Erwin Piscator (1893-1966), mas não chegou a ser construído. Nele, o palco estaria em formato de arena e possibilitaria a movimentação dos atores como se fossem esculturas vivas. Já Andreas Weininger (1899-1986) propôs um teatro esférico,

Segundo Weininger, os espectadores, sentados ao redor da parede interna da esfera, se veriam em “nova relação com o espaço” e em “uma nova relação psíquica, óptica e acústica” com a ação da performance (Goldberg, 2015 p. 104).

O desejo de romper com a ilusão da caixa preta italiana também está presente nas propostas artaudianas e **novas formas de ocupação espacial** também foram e são utilizadas na performance. Essas outras maneiras de utilização do espaço

proporcionam a interação dos espectadores com a obra que saem da condição de *voyeurs* e são levados a participar dela.

É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores (Artaud, 2006b, p. 97).

Anos após o surgimento das vanguardas, eclodiu a Segunda Grande Guerra Mundial. Muitos artistas foram exilados para as Américas e alguns deles se instalaram na América do Norte. Alguns deles foram alunos e professores da Bauhaus que foi fechada pelos nazistas. Assim, as ideias desses movimentos se espalharam pelos Estados Unidos. Os artistas criaram espetáculos teatrais que uniam diversas linguagens e experimentavam as inúmeras possibilidades dos elementos cênicos. A iluminação, por exemplo, foi utilizada não somente para iluminar o palco, mas para causar sensações e criar signos. As sonoridades também foram exploradas e um nome muito conhecido naquele momento foi o de John Cage (1912-1992). Cage entendia as sonoridades do dia a dia como música. Em sua obra mais famosa *4'33"*, ele apresentou ao seu público quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, ou quatro minutos e trinta e três segundos de “música cotidiana”.

4'33" era uma “peça em três movimentos durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente”; abandonava totalmente a intervenção do músico. O primeiro intérprete da obra, David Tudor, sentava-se ao piano durante quatro minutos e trinta e três segundos, movendo silenciosamente os braços por três vezes; enquanto isso, os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era “música” (Goldberg, 2015, p. 115-116).

O público dos anos seguintes assistiu a propostas inovadoras que mudaram o rumo das artes. Allan Kaprow (1927-2006) criou o que chamou de *happening*⁴⁹ no final dos anos 1950. Em seus happenings, o público era convidado a assistir e a participar de ações executadas ao vivo pelos artistas: textos declamados, pinturas ou manipulação de objetos e criação de sonoridades. Muitas vezes os espectadores tinham que se locomover pelo espaço para acompanhar as ações ou realizar

⁴⁹ “Acontecimento”.

determinadas tarefas conforme os programas que recebiam no início dos happenings. Muitas vezes, aqueles atos não faziam sentido e nem queriam dizer nada, mas ansiavam provocar os espectadores. Os artistas faziam com que a arte se tornasse uma forma de tocar seus espectadores.

Além disso, mais uma vez os artistas queriam se desvincular da arte realizada até então numa tentativa de negar uma sociedade que era capaz de produzir algo tão ruim quanto uma guerra. O happening *You*⁵⁰ do artista alemão Wolf Vostell (1932-1998) convidava os espectadores a mergulharem em uma piscina e amarrar-se em camas, além disso, exibia cenas bizarras numa tentativa de questionar a vida e a sociedade ocidental.

You, explicaria Vostell mais tarde, pretendia colocar o público “frente a frente com as exigências irracionais da vida na forma do caos e com sátira”, confrontando-as com as “cenas de horror mais absurdas e repugnantes para que a consciência seja despertada (...). O importante é aquilo que o público leva consigo como resultado de minhas imagens e do Happening” (Goldberg, 2015, p. 123-124, grifo do autor).

Esse desejo de mostrar ao público a dureza e a irracionalidade da vida é um dos cerne do Teatro da Crueldade.

Herdeiras das práticas surrealistas dos anos de 1920, como Roselee Goldberg mostrou em seu livro *Performance*, a performance artística conheceu um grande surto nos anos de 1950, sobretudo a partir das experiências de Allan Kaprow e de Cage. Considerada uma forma de arte no cruzamento de outras diferentes práticas significantes tão diversificadas como a dança, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura, a performance parece corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud invocava: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e de sua pulsão, teatro do deslocamento e da “disrupção”, teatro não narrativo e não representacional (Féral, 2015, p. 150, grifo do autor).

O Teatro da Crueldade sintetizava as transformações que Artaud desejava realizar no teatro ocidental:

É ainda em Paris, em 1932, que Antonin Artaud - poeta, dramaturgo, ator e cineasta - publica seu *Manifesto do Teatro da Crueldade*, em que ele estabelece as técnicas, os temas, o programa e a forma de sua concepção teatral. (Glusberg, 2013, p. 22, grifo do autor).

⁵⁰ “Você.

Suas propostas se assemelham em muitos aspectos à performance. A primeira e principal mudança que Artaud propõe é **romper com a sujeição do teatro ao texto**. Posso correr o risco de estar sendo repetitiva, mas essa questão é realmente muito importante e o próprio Artaud a abordou incontáveis vezes em escritos e contextos diversos:

Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre gesto e pensamento (Artaud, 2006, p. 101).

De acordo com Leda Martins (2021), a palavra escrita ocupa lugar de destaque no Ocidente e funciona como um registro de memória. Já para os povos originários ou algumas civilizações do Oriente e de África, até mesmo as que possuíam registros escritos, a escrita não ocupava patamar tão alto uma vez que a memória desses povos estava registrada em seus corpos por meio da oralidade. “A palavra oralizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante” (Martins, 2021, p. 32). O pensamento ocidental defende que a escrita é a melhor e a mais correta forma de demonstrar conhecimento sobre um determinado assunto e que através dela nos constituímos enquanto humanidade. Um exemplo disso é a exigência acadêmica, até hoje, de produção de textos para obtenção de títulos. Cá estou eu escrevendo páginas e mais páginas, questão que levantei no início desta tese. **A exigência de um texto escrito como confirmação do saber é uma prática colonizadora.**

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este sim, tornando instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiavam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão do conhecimento (Martins, 2021, p. 33).

Vemos também **na performance que a palavra escrita não ocupa um lugar central**. Os artistas buscavam e seguem buscando romper com o pensamento cartesiano ocidental no qual o texto, os livros e os registros escritos servem como

comprovação de evolução humana ou como a única forma de registro da memória de um povo. “Performance é uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade e uma maneira de compreender o mundo” (Taylor, 2023, p. 55). Essa transmissão da memória e identidade pela performance é feita por meio do corpo. “Em seu caráter de prática corporal e em relação a outras práticas e discursos culturais, a performance propicia um modo de transmitir conhecimento por meio do corpo” (Taylor, 2023, p. 54).

O corpo é extremamente importante na performance e no teatro artaudiano. Em ambos, ele é o suporte do artista. De acordo com a autora Josette Féral (1949), uma das características da performance é a “manipulação do corpo em primeiro lugar” (Féral, 2015, p. 151). Artaud não desejava que os atores reproduzissem um texto pré-estabelecido, mas se colocassem à disposição da ação para se transformarem e transformarem seus espectadores.

Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (Artaud, 2006b, p. 103).

Essa mudança deveria ser realizada, como ele grifou, no corpo por meio dos gestos e dos movimentos.

[...] esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras. Com isso, renunciaremos à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor. [...] Num tempo dado, ao maior número possível de movimentos acrescentamos o maior número possível de imagens físicas e de significações ligadas a esses movimentos (Artaud, 2006, p. 145).

Quando Artaud criou sua novela radiofônica *Para dar um fim no juízo de deus* e com ela a ideia de um Corpo Sem Órgãos, ele propôs uma transformação do corpo para além do teatro e criou a ideia de um corpo performático em si. Artaud questionou a divisão do corpo em órgãos. Divisão essa que estava ligada à modernidade e ao capitalismo. Quando o corpo foi setorizado em órgãos e deixado de ser entendido como um sistema completo, ele foi desumanizado. Os curandeiros e xamãs dos povos originários não enxergam as partes do corpo isoladas umas das

outras como faz a maioria dos médicos ocidentais. Para eles, o indivíduo precisa ser tratado integralmente, inclusive, a cura só ocorre quando a pessoa trabalha na melhora de si como um todo, integrando corpo, mente e espírito.

Porém, os poderosos e ordenadores do sistema capitalista não querem que a população seja composta por indivíduos completos, felizes e saudáveis. Para eles, é importante que as pessoas estejam doentes e se sintam incompletas para assim consumir cada vez mais em busca de sua completude. Um remedinho aqui, outro ali, uma cirurgia cá, uma compra acolá.

Senhores embaixadores
A humanidade vive agora
Um retrocesso da História

Dig dim di di di dinhê
Dig dim di di di dinhê
Dig dim di di di dinhê
Dig dim di di dinheiro vem tyranizar
Dinheiro quer comandar
Dinheiro quer como está

O antigo bezerro de ouro
É novamente adorado, dourado
O homem só vende consumo, consumo
Usado fica descartado, surrado, surrupiado
surrado, surrupiado
(Tom Zé, 2014).

E assim todos vão sendo dominados. No entanto, o que é vendido é que dessa forma seremos felizes. Esse corpo setorizado, funcional e triste serve perfeitamente ao trabalho. Cheio de suplementos alimentares industrializados e antidepressivos, assim, os corpos seguem anestesiados, silenciados e comercializados como saudáveis. As pessoas vivem nas grandes cidades em meio à poluição, ao nervosismo, às cobranças, imposições diárias e trabalho exacerbado e quando ficam doentes, cobram-se por não frequentar academia ou comer salada. E hoje, apesar de viverem em um ambiente extremamente tóxico, as pessoas são cobradas a terem sempre um sorriso no rosto, uma aparência jovial e um corpo magro padronizado, que muitas vezes está adoecido. O Brasil ocupa a liderança mundial em quantidade de cirurgias plásticas realizadas por ano⁵¹. Em 2024 foram 2

⁵¹ Os dados foram divulgados em junho de 2025 pelo relatório da Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética (ISAPS).

milhões de procedimentos cirúrgicos. O segundo lugar na realização de procedimentos estéticos como a aplicação de ácido hialurônico também é nosso, perdendo apenas para os Estados Unidos. Tudo foi transformado em máquina, inclusive o corpo. Suas partes podem ser refeitas ou trocadas por outras, basta ter dinheiro.

Artaud disse em sua novela radiofônica que seu corpo havia sido esmagado, sufocado, e por isso ele havia explodido. Seu corpo foi violado nos hospitais psiquiátricos, passou por sessões de eletrochoque e por muitos anos usou láudano para aliviar as dores que sentia. O corpo artaudiano não se encaixava na sociedade. Deleuze & Guattari (2010) defendem em sua obra *O Anti-Édipo* que o mundo foi convertido em uma grande máquina, composta por inúmeras outras máquinas menores e que os corpos, assim como a natureza, também se tornaram máquinas. “Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla máquinas” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 12). Com isso, tudo se tornou “produção”, “distribuição” e “consumo”. No entanto, segundo eles, o Corpo Sem Órgãos faria movimento contrário nesse aparato, pois seria improdutivo. Ele não é setorizado e organizado como uma máquina, ele não serve ao sistema, é um corpo desviante, marginalizado: “O corpo pleno sem órgãos é antiprodução; mas é ainda uma característica da síntese conectiva ou produtiva acoplar a produção à antiprodução, um elemento de antiprodução” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 21). Para Deleuze & Guattari, a máquina capitalista vende e impõe desejos e sonhos: um carro, uma casa, uma viagem... esses sonhos estão sempre ligados ao consumo. Mas o Corpo Sem Órgãos agiria como anti-desejo, ou seria pleno de desejo verdadeiro, um desejo não conectado à compra, mas ao que se quer de verdade, no fundo da alma. “O corpo sem órgãos é o desejo, mas também é, na acepção de Deleuze, o não desejo. [...] O corpo sem órgãos é o que mantém o homem vivo: é o desejo desejando desejo” (Lins, 1999, p. 48).

"POST SCRIPTUM"

Quem sou eu?
De onde venho?
Eu sou Antonin Artaud
e basta que eu fale
como só eu o sei dizer
imediatamente
vocês verão meu corpo atual

voar em pedaços
 e se juntar
 sob dez mil aspectos
 notórios
 um novo corpo
 no qual
 nunca mais
 poderão
 me esquecer
 (Artaud, 2003, p. 79, tradução nossa)⁵².

Artaud quis reconstruir seu corpo para que ele pudesse ser livre. “Artaud queria repensar o corpo, experimentando-o” (Lins, 1999, p. 66). Ele visava a transformação do corpo em um corpo dissidente, político e coletivo e que contrariava as práticas europeias daquele momento e que segue contrariando o sistema capitalista ocidental vigente até o presente momento. Muitos artistas da performance questionaram o que a sociedade esperava de seus corpos, como deveriam se comportar e a que ou a quem deveriam servir. Quando o alemão Joseph Beuys (1921-1986) dividiu por sete dias o espaço com um coioote faminto em sua performance *Coioote* de 1974, colocou sua integridade física em risco e a serviço da arte. Mas seu corpo serviu como suporte para a discussão da perseguição dos indígenas norte-americanos. Inúmeros outros artistas também arriscaram seus corpos: Marina Abramović (1946) também no ano de 1974 executou a performance *Ritmo 0*, nela a artista ficou imóvel e permitiu que o público fizesse o que quisesse com ela utilizando qualquer um dos 72 materiais disponíveis na sala, dentre eles, uma arma carregada. Neste trabalho, Marina falava muito mais sobre o que as pessoas são capazes de fazer com o corpo de outro ser humano do que sobre sua

⁵² “Post-scriptum”

Qui suis-je?
 D’où je viens?
 Je suis Antonin Artaud
 et que je le dise
 comme je sais le dire
 immédiatement
 vous verrez mon corps actuel
 voler en éclats
 et se ramasser
 sous dix mille aspects
 notoires
 un corps neuf
 où vous ne pourrez
 plus jamais
 m’oublier
 (Artaud, 2003, p. 79).

coragem. Assim, os espectadores podem por meio do corpo da performer refletir sobre a sociedade, além de adquirir conhecimento sobre si mesmo e sobre o outro.

Uma vez efetuada essa exploração do corpo, e mesmo do sujeito, uma vez postos à luz certos recalques, representadas certas objetividades, elas ficam então petrificadas sob o olhar do espectador que se apropria deles como modos de saber, deixando assim o performer livre para novos atos e novas performances (Féral, 2015, p. 152).

Quando Marina Abramović colocou seu corpo à disposição dos espectadores, ela também os convidou a participar ativamente da performance. Anteriormente citei o caráter participativo da performance como um resultado da relação com o espaço. Seja através do posicionamento dos espectadores ou da realização de ações em espaços públicos não necessariamente destinados à arte. No entanto, em muitas obras o público faz parte da ação e sem ele a performance não aconteceria. Porém, mesmo que o público não faça uma ação concreta, ele estará participando pois não fazer nada também é uma escolha. “As performances pedem que os espectadores façam algo, mesmo que esse algo não seja nada” (Taylor, 2023, p. 88).

Assim, **a performance implica a participação do público**. Mesmo que ele veja a performance por vídeo ou foto. A performance movimenta e convida os espectadores-participantes a se movimentarem também. Isso se dá porque ao ver uma proposta performática, o público não pode mais voltar atrás, ele acaba sendo transformado por ela. Mesmo que ele tenha visto por um segundo. Aquela imagem fez uma mudança em seu ser, mesmo que mínima e quase imperceptível. Esse é um caráter muito interessante da performance: **ela propõe transformações**:

[...] desafiar esses regimes - seja esse poder aparecendo como domínio político ou no disfarce persuasivo do consumo capitalista, no tecnopoder invisibilizado, ou na sutil adesão a normas que impõem questões de gênero, sexualidade, raças, entre outras. A performance, eu argumento, tem muitas vidas, e pede aos espectadores que ajam, reajam, façam algo, mesmo que esse algo não seja nada. Performance gera seu próprio poder. Práticas incorporadas podem ser usadas para solidificar, analisar e desafiar estruturas de dominação. É por isso que a performance é importante e é por isso que é preciso defendê-la (Taylor, 2023, p. 21).

Mudar os espectadores era um dos desejos de Artaud. Ele queria que as pessoas saíssem de seu teatro atravessadas, sensibilizadas. Dessa forma, a arte afetaria a vida, assim como a vida afetaria a arte.

O famoso Grupo Fluxus, que surgiu nos anos 1960, também queria acabar com a dicotomia arte e vida por meio de suas performances. “O espaço e o tempo da performance podem turvar as fronteiras entre ‘vida e a arte’” (Taylor, 2023, p. 64). Para os artistas do grupo, a arte, assim como a vida, dependeria do **acaso**. Aliás, o acaso é muito importante dentro da performance. Uma vez que a performance não é uma representação e sim uma ação, tudo pode acontecer. Artaud trouxe essa palavra para o teatro anos antes: “No teatro que queremos fazer o acaso será nosso deus” (Artaud, 2006a, p. 35). Quando um artista lida com o presente, ele está sujeito ao acaso. Dessa forma, o teatro proposto por Artaud se tornaria o “duplo” da vida. Essa duplicidade levaria a uma ação viva e verdadeira e por consequência, capaz de tocar seus espectadores. O público não seria enganado, ele compartilharia momentos reais e verdadeiros.

O teatro da crueldade pretende assim ampliar nossa experiência do real. Agindo sobre a sensibilidade e o intelecto, ele almeja um salto que nos levaria à apreensão de uma realidade que se confunde com o drama da própria criação (Quilici, 2004, p. 77).

Pouco tempo antes de sua morte, Artaud defendeu que o teatro não se tratava de representação, mas de ação. Por isso, podemos pensar que ele propôs a ideia do ato performático em si.

[...] me consagrarei a partir de agora
exclusivamente
ao teatro
tal qual o concebo
um teatro de sangue
um teatro que cada representação faça ganhar
corporalmente
alguma coisa
tanto para aquele que atua quanto para aquele que vem
ver a atuação,
aliás
não se atua,
se age.
O teatro é gênese de criação.
Isso se fará
(Artaud, 2017, p. 173-174, grifo do autor).

Afirmar que Artaud criou a performance, seria muito audacioso. A performance é mutante, múltipla e como vimos, sua árvore genealógica é imensa. Artistas, pesquisadores e pensadores ainda não chegaram num conceito fechado do que ela é. Talvez ela seja assim mesmo, sem definição, sem regras fixas, e como diz Taylor: **“quebrar normas é a norma da performance”** (Taylor, 2023, p. 77, grifo nosso). Essa é uma de suas maiores proezas: questionar os padrões, a lógica e a ordem pré-estabelecida pelos vencedores, pelos poderosos, pelos bilionários. “O poder da performance de permitir que indivíduos e coletivos reimaginem e reencenem regras, códigos e convenções sociais que se revelam mais opressivos e prejudiciais” (Taylor, 2023, p. 20). Quando as regras são quebradas, seus atuantes e espectadores são levados a pensar em novas possibilidades de existência e outras maneiras de habitar o mundo.

Pensar em outras formas de ser e compôr a sociedade é uma forma de fazer política.

A arte da performance - anti-institucional, antielitista, anticonsumista - veio a constituir, quase por definição, uma provocação e um ato político, ainda que o político pudesse ser entendido mais como uma ruptura e um desafio do que uma postura ideológica ou dogmática (Taylor, 2023, p. 64).

A política foi tema de muitas obras de diferentes artistas ao longo dos anos, mas a política não precisa ser tema da performance para que ela seja um ato político. Ela funciona como um registro do contexto social, político e econômico no qual está inserida. “Para Turner, assim como para outros antropólogos que escreveram durante as décadas de 1960 e 1970, a performance revelava o mais profundo, singular e genuíno caráter de uma cultura” (Taylor, 2023, p. 56). Refletir sobre o seu tempo era uma vontade artaudiana, é por isso que em sua proposta teatral, as obras deveriam abordar temas atuais e corresponder às inquietações de sua época.

Eu me proponho tentar fazer em torno de um tema conhecido, popular ou sagrado, um ou mais ensaios de realização dramática, onde os gestos, as atitudes, os signos, serão inventados à medida que forem pensados, e *diretamente* no palco, onde as palavras

nascerão para rematar e concluir esses discursos líricos feitos de música, de gestos, de signos ativos. (Artaud, 2006a, p. 80)

A prova final do parentesco entre a performance e o teatro artaudiano é que ambos possuem características ritualísticas: a participação do público, a criação de símbolos e signos, a transformação dos criadores, dos espectadores e da sociedade, o registro da cultura de um povo e até mesmo atos como sacrifícios de animais, toques de tambores, mutilações corporais e outras ações presentes em rituais religiosos presentes em diversas partes do mundo.

A performance, mesmo quando entendida estritamente como arte viva, é sempre intermediada. As obras funcionam dentro de sistemas de representação, e o corpo é mais um meio que transmite informações e participa da circulação de gestos e imagens. Nesse sentido, é tanto o meio quanto a mensagem. O sacerdote asteca, o xamã dos tarahumara, os performers contemporâneos, sempre negociam entre o presente, o futuro e o passado, entre o aqui e o mais além, não só em relação às técnicas contemporâneas ou às forças sobrenaturais, mas também aos valores sociais, religiosos e políticos (Taylor, 2023, p. 70).

A familiaridade entre o teatro artaudiano e a performance é inegável e ao que tudo indica, Artaud é sim o vovô rebelde dessa jovem atrevida. Mas como disse previamente, não cabe a mim definir a origem da performance.



**LIMINARIDADES DA CENA
TEATRAL LATINA:
PERFORMANCE E RITUAL
O TEATRO QUE ARTAUD
BUSCAVA ESTÁ AQUI!**



LIMINARIDADES DA CENA TEATRAL LATINA: PERFORMANCE E RITUAL O TEATRO QUE ARTAUD BUSCAVA ESTÁ AQUI!

A performance está para o ritual, assim como o ritual está para a performance.

Seus elementos se cruzam. Símbolos, signos.

O poder de criar instantes de suspensão.

Corpos presentes em prol do encontro.

Consigno mesmo, com o outro e com o espaço.

Passado, presente e futuro unidos no agora.

A busca é pela mudança.

Que se dá através dos sentidos.

Gestos no espaço que levam pedidos, desejos, agradecimentos.

Um fio invisível que nos conecta ao Sagrado.

O racional deixa de controlar por alguns instantes.

É o protagonismo do espírito.

[...] as performances, rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada, mas constitui, em si mesmo, a própria ação (Martins, 2021, p. 47).

A performance e o ritual são ações que carregam em si a desobediência de registrar a memória por meio dos gestos. Perpetuam conhecimento e escrevem histórias através e nos corpos de seus participantes. A performance e o ritual estão inseridos no teatro latino. Por muitos anos, o teatro feito por aqui foi imposto pelos colonizadores e foi uma tentativa de reproduzir o teatro europeu. Encenamos seus textos, fomos dirigidos por seus diretores e lemos seus livros. Porém, mesmo nas tentativas de cópia, o teatro latino já revelava nossa identidade e contava quem nós

somos. Com o passar dos anos nós deixamos de querer ser como eles, apesar de muitas vezes ainda exaltá-los.

Foi a partir dos movimentos de independência, que começamos a pensar em um teatro com a nossa cara para romper de vez com as oligarquias. Já nos anos 1970, 1980, nosso teatro passou a ser de protesto, denúncia, mas também de resgate das nossas raízes, da nossa história, dos nossos costumes e da nossa cultura, daquilo que existia antes das invasões.

Não conseguimos e nem podemos nos separar da nossa realidade por aqui e isso sempre me atravessou. Há alguns anos, quando cursava a graduação em teatro na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, o professor Dr. Fernando Mencarelli, orientador da presente tese, me perguntou em um exercício: “O que você tem a dizer? O que te toca, te move”?. Essas perguntas tão simples e ao mesmo tempo tão profundas, transformaram meu fazer artístico. Esse questionamento está intimamente conectado às ideias de Artaud, e talvez não seja por acaso que venho pesquisando suas proposições há tantos anos. Imersa nesse pensamento e ao refletir sobre minhas práticas e pesquisa, percebi que em meus estudos e trabalhos estavam presentes inúmeras referências europeias, mas não estava enxergando e, até mesmo, valorizando o que fazemos aqui. Foi então que voltei meu olhar mais profundamente para as manifestações artísticas da América Latina.

Quando comecei a pensar em latinidade, confesso que tive dificuldades de incluir o Brasil nesse balaio, talvez por nossa extensão territorial, pela diferença de idiomas ou por termos sido colonizados por Portugal. Estudei no Colégio Militar de Belo Horizonte e não aprendi quase nada sobre a América Latina. Hoje entendo o porquê. É só falar “América Latina” que os militares estremecem. E se a fala tiver a ver com a união dos países latinos, suas espinhas arrepiam. Lembro de uma vez, quando estava no primeiro ano do Ensino Médio, na aula de história do professor tenente Maestri sobre a ditadura militar, que ele insistia em chamar de “~~revolução~~ **revolução militar**”. Quando perguntei se o mesmo havia acontecido nos outros países da América Latina, pude ver seu semblante se transformar e a raiva surgir em seu rosto. Ele insistia em falar apenas do Brasil. Depois quando indaguei se os relatos de tortura, exílio, desaparecimentos e mortes ocorridos aqui e nos países vizinhos eram verdade, fui expulsa da aula baixo os berros do tenente: “Saia da minha aula

sua comunista! Comunista! Se o Lula ganhar, nós vamos voltar”! Eu tinha apenas 16 anos e com duas perguntas consegui desestruturar um militar de 40 e poucos. E não são apenas os militares que se irritam quando pensamos na união da América Latina, em nossa história e nos acontecimentos que nos aproximam. Esse pensamento não interessa aos poderosos. Essa ideia os amedronta. Para eles, vale reforçar a rivalidade futebolística Brasil versus Argentina, mandar os comunistas para Cuba, falar mal da Venezuela...

Numa operação contrária ao que me foi ensinado desde criança, quis olhar para a América Latina e tentar entender nossas conexões. Será que podemos falar de um único teatro latino? Quais características se repetem? E mais, o teatro que fazemos aqui é o que Artaud buscava?

Teatro comunitário.

Teatro do oprimido.

Teatro coletivo.

Teatro político.

Teatro ritualístico.

Teatro popular.

Nosso teatro é um teatro de resistência.

Na América Latina, não vivemos, sobrevivemos.

Caminaré contigo
Mesmo com o cimento tocando meus pés
Caminaré contigo

Mesmo depois da gente falar a língua
deles
Depois da gente andar como eles
Depois de quase habitar a pele deles
Viver como eles
Amar como eles

La energía de mis ancestros me aleja de
todo mal

¡Ándale!
Agora é tão fácil eu ver
Nós somos sementes
Rachando muros e prédios
Construindo o mundo novo na chuva ou
no sol
Quilombo Aldeia
Toda terra que caminha tem tanto pra
retomar

¡Ándale!
¡Ándale! ¡Ándale!
¡Ándale! ¡Ándale! ¡Ándale!
Hm, ¡Ándale! ¡Ándale!
¡Ándale! ¡Ándale! ¡Ándale!

Impossível pensar nossa vida
Se não for retomando umas terras
Se não for carburando uma flor
Fazendo um amor
Tramando uma guerra
Nosso encontro não é importuno que nem
o tronco junto com a motosserra
Vários nossos brotando de bonde
A semente não se esconde na terra
Falaram que nos viram de mãos armadas
Nós tava de mãos dada
Nosso amor é uma vingança por toda a
memória saqueada

Todo corpo de luta sozinho é o alvo mais
fácil na cilada
Quilombo Aldeia numa Lua cheia garante
a fartura na caçada
Andale andale
Carregamos ancestrais
Dominamos a forja dos metais
Eu não vejo motivo para recuar
Salve
Selvagens eles vão dizer
Somos vistos como tais
Onde não há justiça não tem paz
Então bate o tambor pra tumultuar

Oue

Nós somos sementes
Rachando muros e prédios
Construindo o mundo novo na chuva ou
no Sol
Quilombo Aldeia
Toda terra que caminha tem tanto pra
retomar

¡Ándale!
¡Ándale! ¡Ándale!
¡Ándale! ¡Ándale! ¡Ándale!
Hm, ¡Ándale! ¡Ándale!
¡Ándale! ¡Ándale! ¡Ándale!

Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
nuevo nuevo nuevo

Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
Nuestra gente junta hace el mundo nuevo
Nuestra gente junta hace el mundo nuevo

(Kaê Guajajara, 2024).

Existe um teatro latino-americano? O que nos une?

A América Latina e o Caribe não é só uma: é indígena, é africana, é europeia e é contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI; nosso teatro recorre ao espírito dos três continentes e se alimenta culturalmente dessas três raízes e com elas dialoga em igualdade de condições com os teatros do mundo todo (Zapata, 2013, p. 7, tradução nossa)⁵³.

A América Latina é gigante. 20.139.378 km² para ser mais exata⁵⁴. Até pouco tempo, o Brasil parecia não fazer parte da América Latina já que muitos de nós não se reconheciam como pertencentes a esse povo. Bem, até hoje muitos não se reconhecem. Ao pensar sobre isso, me lembro da série *Profecias* do artista plástico mineiro Randolpho Lamonier (1988) composta por estandartes de tecidos costurados com frases que denunciam a situação social e política da América Latina por meio de projeções de soluções para os problemas atuais.

⁵³ La América Latina y el Caribe no es una sola: es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las prácticas escénicas del siglo XXI; nuestro teatro recorre el espíritu de los tres continentes y se alimenta culturalmente de esas tres raíces y con ellas dialoga en igualdad de condiciones con los teatros de todo el mundo (Zapata, 2013, p. 7).

⁵⁴ Segundo dados da ONU (Organização das Nações Unidas) disponíveis em <<https://data.un.org/en/reg/g419.html>> Acesso em 21 de outubro de 2022.



Figura 7 - Obra têxtil *Profecias*⁵⁵, artista: Randolph Lamonier, 2018-2021

Somos capazes de reconhecer valores e costumes dos países europeus, reproduzimos expressões em inglês, francês e conseguimos localizar facilmente os Estados Unidos no mapa mundi. Aliás, os Estados Unidos aparecem bem grandes e em destaque na representação dos países que conhecemos na escola desde pequenos. Já a Europa ocupa em nosso imaginário o “Centro do Mundo” e é para nós “O Velho Continente” ou o lugar onde supostamente a História começou: “o berço da civilização”, já que, segundo nos contam, foi lá que surgiu a democracia, literatura, historiografia e, como discutimos aqui previamente, o teatro. Crescemos aprendendo dessa forma e mesmo com os estudos anticoloniais⁵⁶, decoloniais⁵⁷ e

⁵⁵ Imagem retirada do site do autor, disponível em: <<https://randolphlamonier.com/Profecias>>. Acesso: 15 de abril de 2023.

⁵⁶ Sobre o Anticolonialismo o professor Professor do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo diz: “PALAVRA DE SENTIDO abrangente e com múltiplas acepções, o Anticolonialismo consiste em um misto de sentimentos, reflexões, posturas e atitudes que envolvem os indivíduos interessados em estudar, relativizar, questionar e especialmente resistir ao estatuto colonial, tendo em vista determinado(s) território(s) (estados, países, nações), tribos e povos, localizado(s) histórica e especialmente” (Chauvin, 2015, p. 51).

⁵⁷ O decolonialismo é o conjunto de práticas e estudos que visa reverter os efeitos da colonização, já que mesmo com a independência política os países não se tornaram completamente livres nem se desvincularam das metrópoles e seguem até hoje dependentes e replicando práticas coloniais. Vários teóricos ficaram conhecidos por suas lutas decoloniais, dentre eles estão o peruano Aníbal Quijano (1930-2018), a brasileira Lélia Gonzalez (1935-1994) e a argentina Rita Segato (1951).

contracoloniais⁵⁸, o pensamento continua sendo propagado da mesma maneira na maioria das escolas brasileiras. A História dos povos originários segue sendo apagada pelo homem branco. É importante lembrar mais uma vez que antes das invasões do século XVI esse território que hoje chamamos de América já era habitado.

*Abya Yala*⁵⁹.

Como a vida pôde mudar tanto? Nós, que vivíamos conectados à *Pachamama*, nossa Mãe Terra, hoje ocupamos cidades rasgadas em vias e cortadas por prédios. Cavamos as montanhas em busca de minério, derrubamos árvores sem pestanejar, estamos a cada dia esquecendo saberes ancestrais como o poder das plantas. No entanto, sabemos cada vez mais sobre máquinas, novas tecnologias e investimentos. Sonhamos com carros mais velozes, casas maiores, trabalhamos cada vez mais, viajamos amontoados em ônibus e tomamos mais remédios. Estamos exaustos.

É muito cansativo ser o povo derrotado.

Para os que concebem a História como uma contenda, o atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial (Galeano, 2016, p. 18-19).

Eles nos venceram no passado, e queiramos ou não, seguem vencendo até hoje. Não interessa ao capitalismo que conheçamos a nossa história, as nossas raízes. É por isso que vivemos cada vez mais alienados em busca de um sonho inalcançável e que nem é verdadeiramente nosso. E já sabemos que a arte não foge desse plano capitalista. Aprendemos que a arte feita fora da Europa é “rupestre” ou “primitiva” e isso já foi dito aqui. É por este motivo que conhecemos os encenadores europeus, estudamos traduções de livros advindas dos Estados Unidos, mas não somos

⁵⁸ O contracolonialismo é um termo cunhado e discutido por Antônio Bispo dos Santos (1959-2023) em seus livros *a terra dá, a terra quer* (2023), *Colonização, Quilombos: modos e significados* (2015) e *Quilombos, modos e significados* (2007), entrevistas e palestras. Para o autor, o contracolonialismo é uma prática de defesa contra a violência colonial.

⁵⁹ Abya Yala é o nome que o povo *guna* dava ao continente americano. Atualmente foi adotado por inúmeras etnias indígenas como forma de resistência.

capazes de citar mais de três nomes importantes do teatro latino. Fomos ensinados a admirar “os países de primeiro mundo”.

E não estou me excluindo dessa realidade.

Muitas vezes repliquei esse comportamento inclusive em sala de aula.

Não é fácil nos desvencilharmos disso.

Nos anos de 2023 e 2024, trabalhei como arte educadora responsável pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte. Desenvolvi junto a outros companheiros educadores as ações teatrais *Em Cantos e Contos*, *Música Encena* e *as Visitas Teatralizadas*, que se relacionavam às exposições em cartaz. Além disso, fazíamos visitas mediadas com os mais diversos públicos: visitantes espontâneos, grupos de faculdades, escolas de nível básico públicas e privadas. Em 2024, foi inaugurada a exposição *Tesouros Ancestrais do Peru*⁶⁰ e o que eu esperava aconteceu: uma enorme quantidade de pessoas não sabia nem onde o Peru está. Não faziam ideia de quais são os idiomas oficiais do país, qual é a sua capital e reproduziam ideias xenofóbicas e colonizadoras como o pensamento de que Machu Picchu⁶¹ e as Linhas de Nazca⁶² foram construídas por alienígenas.

Durante as visitas, costumava levar um mapa da América Latina para conversar sobre o que conhecemos dos países que estão ao nosso redor e a cada encontro com os visitantes eu ficava mais impactada com a falta de informação sobre a nossa própria história. Tenho que concordar com Darcy Ribeiro (1922-1997) que a crise da educação no Brasil é um projeto. Quando um povo não conhece a própria história e o motivo das suas condições políticas e sociais, ele é incapaz de questioná-las. Fiquei todo o período da exposição incomodada com isso, e durante o tempo que trabalhei na mesma, busquei discutir o máximo que pude essas questões com os visitantes.

Para a ação *Música Encena*, que acontecia sempre às sextas-feiras às 19h durante os meses da exposição, foi-me solicitada a escrita de um texto dramático

⁶⁰ A exposição *Tesouros Ancestrais do Peru* ficou em cartaz entre os dias 28 de fevereiro e 06 de maio de 2024 no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte. 162 peças em ouro, prata, cerâmica e têxteis de diversas civilizações andinas originárias. As peças pertencem à Fundação Mujica Gallo e fazem parte do catálogo do Museo Oro del Perú y Armas del Mundo.

⁶¹ A cidade está no Peru, nos Andes Peruanos e foi construída no início do século XV, por volta de 1420, pelos incas.

⁶² As Linhas de Nazca são depressões feitas no solo entre os anos 500 a.C. e 500 d.C. e que estão no sul do Peru.

para a mesma. A partir dessa inquietação escrevi *Puriqkuna, los viajeros*⁶³. A pequena encenação tinha a duração de 30 minutos. Na obra, três artistas viajaram por Peabiru, antigo caminho com mais de 3000 anos de existência, criado pelos indígenas sul-americanos para conectar o litoral do Oceano Atlântico ao do Pacífico. Os artistas narram histórias de civilizações originárias antes e depois da chegada dos europeus na região andina e traçam um paralelo com a exploração que segue acontecendo no Brasil.

Durante as apresentações percebemos uma divisão entre os espectadores: os que sentiam-se representados pelos questionamentos e aqueles que ficavam indignados, visivelmente incomodados com a ideia de uma união entre os povos da América Latina, principalmente quando os atores cantavam o seguinte trecho da canção *Única Nação*⁶⁴:

Nós sonhamos com o dia
em que América Latina
se una e volte a ser
uma Única Nação

Para que ninguém mais sofra
Para que possamos respirar melhor
Para que nenhum irmão sinta frio
Para que não nos falte força
Para que não falte o alimento
Para que se tenha respeito pelo terra e pelos animais

Pátria grande e amada
Abya Yala
(Barbosa, 2024).

Nos últimos anos vimos crescer pelo mundo, e em especial no continente americano, o discurso de ódio de extrema direita e pregar a união dos povos latinos tornou-se algo inadmissível para muitos. Mas como chegamos nesse ponto?

Infelizmente, para entendermos a arte e o teatro que fazemos na América Latina, precisamos tocar em memórias desagradáveis, memórias essas que nos moldaram. Dessa forma, solicito aos leitores que preparem seus estômagos. Em minha pesquisa atual, penso que nós, latino-americanas e latino-americanos,

⁶³ Puriqkuna, os viajantes. Puriqkuna, palavra quechua que significa “caminhantes”.

⁶⁴ A letra completa da canção, assim como o texto da peça encontra-se no Apêndice I da presente tese.

estamos unidos por três cordas muito fortes que formam e se originam da nossa herança maldita⁶⁵.

A primeira corda que prende os países da América Latina é a **colonização**. Amarra que segue nos enforcando até os dias de hoje. O ditado: “parece que foi feito em cima de um cemitério indígena” vale para nós e não é apenas uma metáfora. Após a invasão de Colombo em 1492, o inferno começou por aqui, e quem diria que ele seria instaurado pelos próprios cristãos. Os povos originários foram dizimados, escravizados, aculturados e suas terras foram usurpadas. A natureza foi explorada: extração de madeira, látex, ouro, prata e pedras preciosas. Depois, as terras que abrigavam florestas nativas serviram para monoculturas e para a criação de gado. E como bem sabemos, a situação se estende até a atualidade, o genocídio e o etnocídio das populações indígenas segue em curso. Os invasores seguem muito vivos: posseiros, grileiros, mineradores e donos do agro. Além de vivos, seguem bem soltos, principalmente no Brasil.

O genocídio indígena não aconteceu e acontece somente no Brasil. Podemos nos lembrar do que aconteceu no Uruguai em 1831: A Matanza del Salsipuedes. No dia 11 de abril, a mando do presidente Fructuoso Rivera (1789-1854), os indígenas charruas foram enganados e levados para uma emboscada, que matou mulheres, crianças, velhos, e fez com que centenas de indígenas fossem escravizados. No ano de 1925, em uma das comemorações de cem anos de independência, o governo afirmou em uma publicação oficial no *Livro do Centenário*⁶⁶ que não existiam indígenas no solo uruguaio e até hoje existe um apagamento do povo charrua que apesar das tentativas de etnocídio ainda resiste. Histórias semelhantes a essa seguem acontecendo aqui na América Latina. O desmantelamento da história dos povos originários segue em curso e se engana quem pensa que a repressão acabou.

Outro desdobramento do colonialismo é o racismo. As pessoas negras sofrem as consequências do regime escravocrata até hoje. Seus saberes foram negados ao longo dos anos, suas práticas religiosas, culturais proibidas e sua

⁶⁵ A expressão “herança maldita” é associada às consequências das mazelas que abateram a América Latina desde as invasões por muitos autores, no entanto faço referência à professora Dra. Sara Rojo que a utilizou em seu livro *Teatro Latino-Americano em Diálogo: produção e visibilidade* publicado em 2016.

⁶⁶ [O Uruguai é] ... a única nação da América que pode fazer a afirmação categórica que dentro dos seus limites territoriais não contém um só núcleo que lembre população indígena” (Caetano, 2010, p. 167, tradução nossa).

história apagada. Assim, negros e indígenas precisam lutar todos os dias para sobreviver e manter viva a sua cultura. Segundo Leda Martins:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (Martins, 2023, p. 35).

É preciso resistir todos os dias.

A América Latina foi colonizada por homens cis, brancos e europeus, cristãos, e seus descendentes seguem no poder. É por isso que vemos diariamente casos de racismo, perseguição religiosa, apagamento das culturas originárias, trabalhos análogos à escravização, LGBTQIAPN+fobia e misoginia. Em 2024 no Brasil, foram registrados 1459 casos de feminicídios segundo dados do Sistema Nacional de Informações de Segurança Pública (SINESP) do Ministério da Justiça e Segurança Pública (MJSP) divulgados em 9 de março de 2025. A violência está por toda parte, podemos ver casos de transfobia e misoginia até mesmo na Câmara dos Vereadores de Belo Horizonte protagonizados por senhores que nem deveriam ocupar tais cargos. Isso tudo é revoltante, mas o mais triste é saber que o cenário é ainda mais pavoroso e agravante quando pensamos na população periférica e pobre.

A colonização também trouxe a catequização. Com ela, a imposição do catolicismo. O projeto colonial contou com a ajuda dos padres para se estabelecer. No Brasil, José de Anchieta (1534-1597) foi o maior responsável pela produção artística colonizadora com seu teatro “pedagógico”. Por meio do teatro, ele propagou os dogmas da Igreja Católica encenando a vida de santos e passagens bíblicas. Ele se apropriou de costumes e expressões indígenas e as utilizou em seus espetáculos. Tupã se tornou Deus e indígenas que se rebelavam eram comparados ao demônio. Na porção do continente americano explorada pelos espanhóis, dominicanos e franciscanos também propagaram os costumes cristãos por meio do teatro. Ao demonizar as práticas religiosas indígenas, os europeus

fizeram com que eles perdessem sua unidade ao apagar seus conhecimentos, pois de acordo com Leda Martins (2021):

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, entre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (Martins, 2021, p. 47).

As práticas religiosas dos povos que foram escravizados e trazidos de África também passaram pelo processo de demonização. Pessoas que viviam religiões que não dividiam o mundo entre “bem” e “mal” foram forçadas a esconder sua crença e com ela sua identidade. Isso acontece até hoje. Terreiros são atacados e destruídos e pessoas são discriminadas por professar sua fé. Além disso, muitas igrejas, especialmente as evangélicas, falam mal das religiões de matriz africana em seus cultos e em programas de televisão sensacionalistas, e realizam missões em territórios indígenas numa tentativa de convertê-los ao protestantismo e estabelecer núcleos de suas congregações nesses espaços. O filme *Ex-pajé* (2017) do diretor Luiz Bolognesi conta a história de Perpera, indígena Paiter Suruí que após o primeiro contato da sua aldeia com o homem branco em 1969 teve que abdicar da sua posição de pajé pois o pastor evangélico que havia chegado condenava o xamanismo. O filme que conecta ficção e documentário discute a presença das igrejas evangélicas nos territórios indígenas.

Muitos autores defendem que o teatro latino, sobretudo o brasileiro, nasceu com as encenações realizadas pelos padres, no entanto, aqui já existia teatro há muito tempo. O autor e diretor teatral Zeca Ligiéro chamou essas manifestações de “Outro Teatro”.

Os elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras, os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto, as brincadeiras e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, além do profundo sentido ritualístico são as características em comum das performances tradicionais dos grupos étnicos que constituem o extraordinário leque ameríndio de celebrações cuja extensão vai desde as áreas geladas dos esquimós no Alasca à Terra do Fogo no Chile (Ligiéro, 2019, p. 91-92).

Tudo o que fazia parte da cultura dos povos originários, seja das Américas ou de África, foi considerado atrasado ou primitivo pelos europeus, é por isso que não

reconheceram e até hoje não reconhecem como teatro as manifestações cênicas desses povos. O teatro originário estava conectado ao ritual e suas características se assemelhavam muito mais às práticas asiáticas do que às europeias.

Além do apagamento da cultura indígena e negra, o colonialismo deixou outros rastros: a pobreza e a miséria. Como os europeus se interessavam apenas em explorar suas colônias, depois das independências ficaram as sobras. Após o fim da escravização, não havia emprego, as pessoas não tinham onde viver, faltava saúde, educação e alimentação. E as coisas não mudaram muito desde então. A desigualdade social só aumenta e com ela os problemas sociais. A renda e o domínio ainda estão nas mãos de poucas famílias. Os maiores bilionários da América Latina são donos de mineradoras, bancos e empresas de telecomunicações e seus empreendimentos foram herdados de seus antepassados.

Tomemos mais uma pausa para respirar.

Sigamos.

A segunda corda que nos une enquanto latino-americanos é o **período ditatorial** que se estendeu por toda a segunda metade do século XX. Durante as ditaduras militares, o racismo, todos os aspectos acima citados ficaram ainda mais explícitos e violentos. As ditaduras serviram ao processo de expansão e instauração do imperialismo norte-americano. Após a Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos e Rússia disputaram o apoio e o controle de diversos países durante a Guerra Fria. Os Estados Unidos queriam dominar a América e espalhar o novo modelo de acumulação, seguindo o “american way of life” - modo de vida americano, e após a Revolução Cubana de 1959 temiam que outros países seguissem o mesmo rumo. Por isso, ajudaram os golpes militares que aconteceram pela América Latina. Ideais como a defesa da família e o nacionalismo exacerbado foram exaltados. E com a desculpa de deter o comunismo foi que golpes aconteceram. Sobre isso, o pesquisador Dr. André Mesquita nos conta que:

Regimes autoritários no Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai impulsionam a Operação Condor, uma rede secreta de informações formalizada ilegalmente em meados dos anos 1970 e que contou com o apoio da CIA - Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos. A cooperação entre esses países recorreu, em uma primeira fase, ao compartilhamento de dados confidenciais sobre opositores políticos. Em seguida, autorizou forças de segurança a executar missões clandestinas que cruzaram fronteiras nacionais para neutralizar dissidentes e exilados, conduzidos a seus países para serem torturados (Mesquita, 2015, p. 110).

O período ditatorial latino⁶⁷ foi sangrento e truculento. Os países praticavam o Terrorismo de Estado. Os direitos humanos foram violados, o racismo, a misoginia, o genocídio indígena, a destruição da natureza, a corrupção, a violência, a censura e incontáveis outras moléstias ganharam força e foram legitimadas durante esse período. Os que tentaram resistir foram presos, torturados, exilados, desaparecidos e mortos.

Perseguições, sequestros e homicídios - muitos deles efetuados por esquadrões da morte - levaram a desaparecimentos forçados, sempre negados com veemência por esses governos. No marco das ditaduras militares nos países do Cone Sul, para ocultar os corpos sem identidade, cadáveres foram lançados ao mar ou sepultados em valas comuns (Mesquita, 2015, p. 110).

Muitos artistas protestaram contra as ditaduras em suas obras e muitos deles sofreram a violência ditatorial.

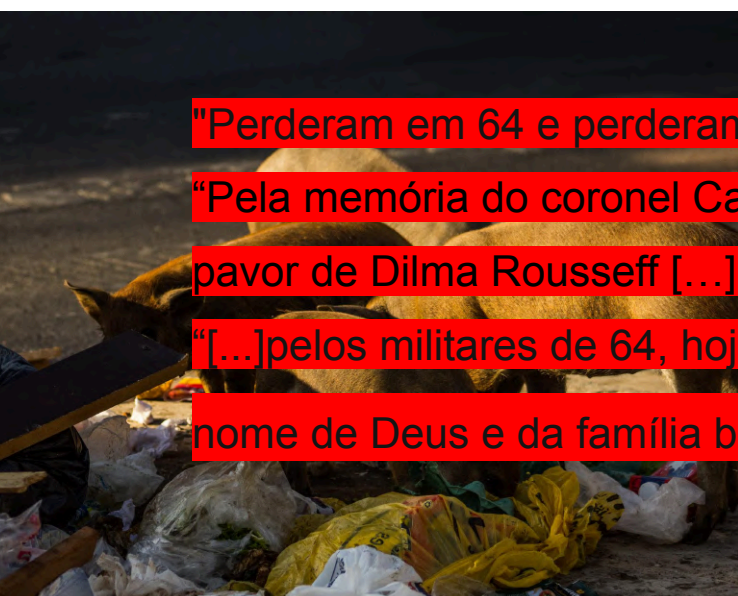
Após o fim das ditaduras, a maioria dos responsáveis pelas barbaridades cometidas ficou impune. Além disso, imperou nos países latinos, especialmente no Brasil o “esquecimento” e amenização desse período. Práticas que colaboram com a impunidade dos criminosos. Aprendemos pouco sobre as ditaduras nas escolas e muitos de nós foram levados a pensar que durante a ditadura o país cresceu, que a população vivia mais segura e que não existia corrupção. Vimos inclusive recentemente uma onda de defesa à ditadura e ameaça ao estado democrático de direito.

Isso nos leva a terceira corda da nossa herança maldita: o avanço da **extrema direita**. Ele é consequência da crise econômica de 2008 e do

⁶⁷ As ditaduras ocorreram na América Latina durante a segunda metade do século XX, a saber: Brasil (1964-1985), Chile (1974-1990), Argentina (1976-1983), Guatemala (1954-1993), Paraguai (1954-1989), Peru (1968-1980 e 1990-2000), Uruguai (1973-1985), Bolívia (1964-1982).

neoliberalismo extremado que vive à base das guerras e das disputas comerciais. A extrema direita é patrocinada pelas classes dominantes que temem as medidas progressistas. Ou seja, interessa aos ricos continuarem sendo ricos e permanecerem no poder. Aqui no Brasil, o movimento ficou mais forte após os governos de Luiz Inácio Lula da Silva (1945), entre 2003 e 2011, e de Dilma Rousseff (1947), entre 2011 e 2016. Vivemos desde o golpe de 2016 atrocidades e um resgate de valores que pensávamos que já estavam na lata de lixo da história. A votação do afastamento da presidenta Dilma foi um momento pavoroso, um verdadeiro show de horrores. Vimos em rede nacional políticos homenageando militares e torturadores e invocando ideias daquele período sombrio.

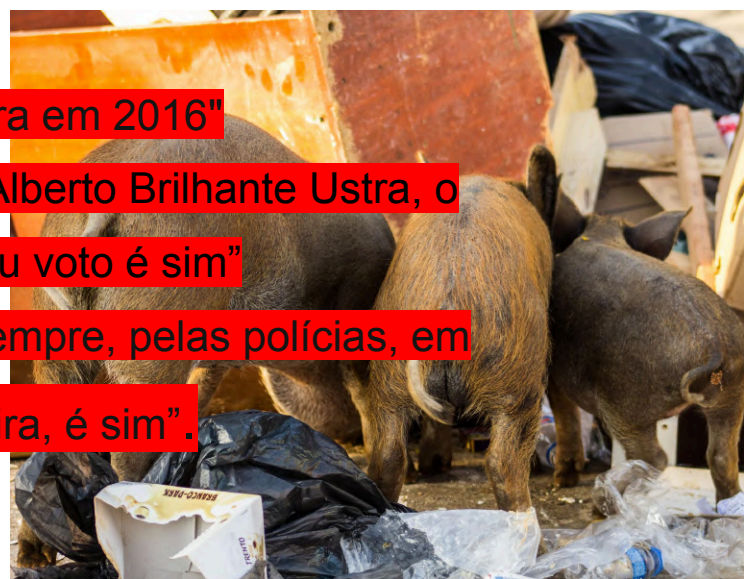
QUANDO OS PORCOS REVIRAM O LIXO



"Perderam em 64 e perderam agora em 2016"

"Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff [...] o meu voto é sim"

"[...]pelos militares de 64, hoje e sempre, pelas polícias, em nome de Deus e da família brasileira, é sim".



FAZEM A MAIOR SUJEIRA

Figura 8 - *Porcos da Avenida Portugal I*, foto: Tamira Mantovani, 2021, Arquivo pessoal da autora
 Figura 9 - *Porcos da Avenida Portugal II*, foto: Tamira Mantovani, 202, Arquivo pessoal da autora

Pior que essas homenagens foi só a vitória de ~~Jair Bolsonaro~~ em 2018. O país foi governado por um ex-militar racista e misógino que fez pouco caso da pandemia de COVID-19 e das mortes, zombou das vacinas, propagou notícias falsas, acabou com o Ministério da Cultura, sucateou a educação e a saúde pública, andou de jet-ski enquanto pessoas estavam sofrendo, desmantelou programas sociais, facilitou o armamento da população e roubou bastante dos cofres públicos.

Durante esses anos, a população brasileira passou a encarar a política como se fosse um jogo de futebol e a rivalidade entre direita e esquerda colocou as pessoas umas contra as outras gerando brigas e até mortes. Esse cenário ficou cada vez pior. Nas eleições de 2022 a disputa entre os dois lados ficou acirrada e foi permeada por mentiras e acusações. Após a vitória de Lula, apoiadores da oposição fizeram acampamentos e vigílias em frente aos quartéis das Forças Armadas pedindo intervenção militar e no dia 8 de janeiro de 2023 a praça dos três poderes em Brasília foi invadida por manifestantes de direita e o ato seria um dos passos do golpe de estado que estava em curso, organizado por militares, pelo ex-presidente derrotado e seu entorno.

A extrema-direita retomou o lema “Deus, Pátria e Família” utilizado durante a ditadura militar brasileira para corroborar a participação das igrejas evangélicas: pentecostais, neopentecostais, metodistas, luteranas, batistas e presbiterianas. Essas igrejas pregam a “teologia da prosperidade” e divulgam suas ideias principalmente através de meios midiáticos. Muitos de seus líderes se associaram à política e assumiram cargos públicos e a bancada evangélica cresceu consideravelmente. As igrejas recebem isenções fiscais e participam de esquemas de corrupção e lavagem de dinheiro. As igrejas são utilizadas como espaços de propagação dos ideais da extrema-direita e exercem forte influência sobre seus fiéis, que são em sua maioria pertencentes às classes menos favorecidas economicamente. Membros são manipulados pelos discursos ligados à “guerra espiritual” e pelo medo da punição de Deus e de cair nas armadilhas do Diabo.

Além disso, a violência contra as pessoas pobres só aumentou. O fato é que para os pobres o colonialismo e a ditadura nunca acabaram nem no Brasil, nem nos outros países da América Latina. Em seu livro, Mesquita explicita a violência histórica que acontece no Brasil, mas ela se estende por todos os países latinos:

Seria um engano afirmar que essas estruturas repressivas foram desativadas com o fim do regime militar no País. No período democrático pós-ditadura, seus arranjos foram burocratizados e institucionalizados. Consolidaram-se na militarização das políticas de segurança pública e na criminalização de movimentos sociais, o que contribuiu para a “naturalização das atrocidades”. A dinâmica de criminalização atinge também, e principalmente, a população residente nas favelas e nos bairros mais desfavorecidos das cidades, onde a violência, o racismo policial e a atuação das milícias e organizações paramilitares são elementos de uma realidade atroz. Torturas, assassinatos e desaparecimentos persistiram no regime dito “democrático”. O inimigo da ditadura era o militante de esquerda. Na democracia, o alvo fatal da violência é a população pobre, negra e periférica (Mesquita, 2015, p. 12).

“Todo camburão tem um pouco de navio negreiro” (O Rappa, 1994).

Nossos irmãos da América Latina como Argentina, Bolívia e tantos outros estão vivendo situações assustadoras e semelhantes. O horror a violência foram aos poucos sendo legitimados e a população sofreu baixo um plano hediondo de desinformação, distorção de fatos e mentiras. Tudo em prol do avanço das desigualdades sociais, políticas e econômicas, e a manutenção do poder dos mesmos homens brancos que se acham donos do mundo.

Infelizmente esse passado colonial, ditatorial e o presente de desigualdades sociais conecta a América Latina. Estamos com essas três cordas muito emaranhadas em nós e talvez nunca possamos nos desvencilhar delas.

No entanto, resistimos.

Resistimos diariamente.

A exploração, invasão e todas essas coisas terríveis que nos moldaram. É óbvio que a América Latina não é só isso, e quando escrevo e falo essas coisas parece uma visão pessimista, mas é porque tudo isso me enfurece e desperta uma tristeza enorme em mim. No entanto, acredito que a maior potência do teatro

latino-americano seja justamente juntar tudo isso e transformar em material artístico. Material esse que é capaz de transformar quem o faz e quem dele participa. Acho que é isso que Artaud buscava.

TRANSFORMAR NOSSAS MAZELAS EM ARTE
TRANSFORMAR NOSSAS MAZELAS EM ARTE
TRANSFORMAR NOSSAS MAZELAS EM ARTE
TRANSFORMAR NOSSAS MAZELAS EM ARTE
TRANSFORMAR NOSSAS MAZELAS EM ARTE

É complicado colocar todo o teatro realizado na América Latina em uma mesma caixa e nem é esse meu objetivo. Porém, podemos encontrar duas grandes características que aproximam a produção teatral de vários grupos e coletivos latino-americanos: **um fazer ritualístico e a presença da performance.** Características essas que também estão associadas ao teatro artaudiano.

A chegada da performance na segunda metade do século XX trouxe para o teatro latino-americano um questionamento de sua forma e estrutura em si. Muitos artistas fugiram do palco italiano e passaram a ocupar as ruas e os espaços alternativos, as outras linguagens artísticas foram inseridas na encenação e o público passou a participar mais ativamente dos espetáculos. É inegável a interferência da performance no teatro latino, mas as características que ela trouxe ao teatro já estavam presentes no teatro originário em sua ritualidade. Existem diversos coletivos que trabalham com a cultura dos povos originários e negros, e por consequência, seus espetáculos carregam características ritualísticas, seja através dos temas encenados, histórias narradas, da música, da dança ou da participação do público.

É difícil separar performance e ritual pois ambos fazem um trabalho de resgate da nossa memória e possuem elementos em comum. A performance é ritualística e o ritual é performático. Porém, nas próximas páginas essas duas

características do teatro latino serão discutidas de maneira separada no intuito de destacar esses elementos dentro da produção teatral latino-americana.

Quando digo “produção teatral latino-americana”, me refiro a grupos, coletivos e artistas de teatro que pesquisam e experimentam a arte teatral, que têm uma história de luta e resistência, e que desejam transformar atuidores e espectadores ao discutir em seu trabalho o mundo em que vivem. Que carregam a memória do povo latino e desejam dar voz a ele. Para realizar a presente pesquisa fiz um levantamento⁶⁹ de grupos latinos de diversos países. Os grupos abaixo listados foram catalogados de maneira afetiva. São grupos que conheci em viagens que realizei mochilando⁷⁰ pela América Latina ou que amigos latinos desses países me apresentaram por fazerem parte deles ou por admirarem seu trabalho. Portanto, as características que serão apresentadas neste capítulo se referem aos trabalhos desses grupos e de seus artistas:

- Grupo Cultural Yuyachkani; Trenzar; Angeldemonio; Maguey - Peru
- Teatro La Candelaria; Vendimia; Matacandelas; Mapa Teatro; Teatro La Máscara 4321- Colômbia;
- Malayerba - Equador;
- Y No Había Luz; Agua, Sol y Sereno; Papel Machete - Porto Rico
- Ictus; La María Cuco; Compañía Antifaz; Compañía Chasky; Colectivo CTM; La Máscara Danzante; Compañía Okliria Oficio Escénico; Teatro del Viento - Chile;
- Sotz'il - Guatemala;
- Teatro de los Andes - Bolívia;
- El Galpón; Teatro Circular; Teatro La Gaviota - Uruguai;
- Teatro del Pueblo; Parakultural; Fuerza Bruta; Teatro Catalinas Sur; Fulgor Argentino; Hermanos Podestá - Argentina;
- Teatro Estudio Libre - Paraguai;
- Reflejos - Costa Rica;
- Ludi Teatro; Impulso Teatro; Teatro El Público; Teatro de La Luna, El Ciervo Encantado; Arogos Teatro - Cuba;
- Actoral 80 - Venezuela;
- Nixtayolero - Nicarágua;
- Junta Teatral Victoriano - Panamá;
- Bambú - Honduras;
- La Cachada - El Salvador;
- Lagartijas Tiradas al Sol; Teatro Ojo; Teatro Línea de Sombra - México;
- Cie Hors-Temps - Haiti;

⁶⁹ Pretendo dar seguimento à essa pesquisa após a conclusão do doutorado e desenvolver melhor esse mapeamento. Desejo registrar a história desses grupos, seus membros, linhas de trabalho e principais temas e espetáculos.

⁷⁰ “Mochilão” é uma viagem feita de maneira autônoma e com poucos recursos, normalmente os viajantes carregam seus pertences em uma única mochila para facilitar seu deslocamento.

- Gayumba - República Dominicana;
- Teatro Oficina; Teatro da Vertigem; Totem; Grupo Galpão; Cia Taanteatro; Amok Teatro; Tribo de Atuadores Ói Nois Aqui Traveiz; Moitará; Teatro Público; Teatro Negro e Atitude; Magiluth - Brasil.

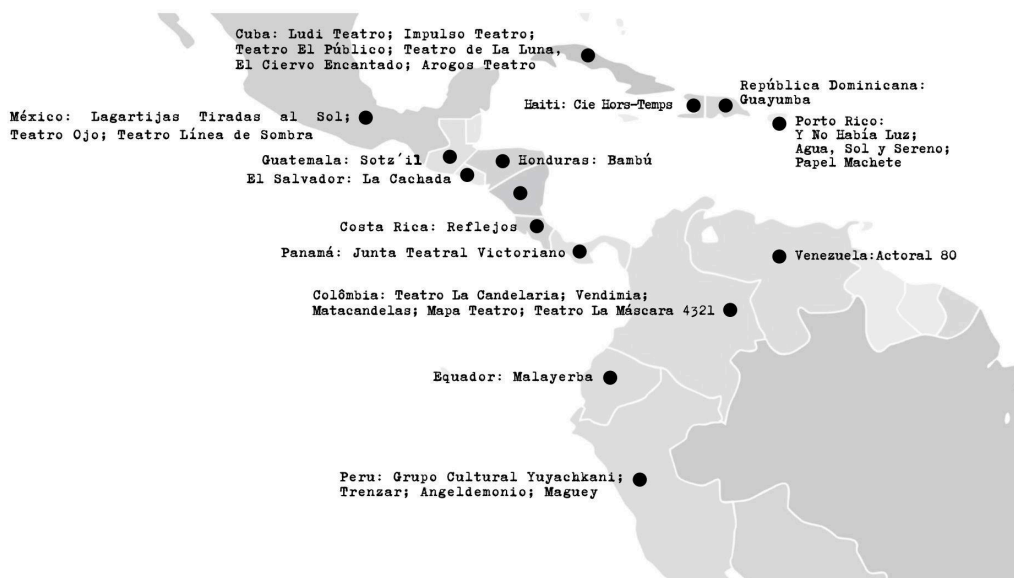


Figura 11 - Colagem digital *Mapa dos grupos teatrais latinos I*, autora: Tamira Mantovani, 2025, Arquivo pessoal da autora



Figura 12 - Colagem digital *Mapa dos grupos teatrais latinos II*, autora: Tamira Mantovani, 2025, Arquivo pessoal da autora

A cena liminar da América Latina: um teatro performativo e de resistência

Durante o século XX, e fundamentalmente sob o impulso das vanguardas e a radical proposta de Artaud, a teatralidade começou a variar sua arquitetura e linguagem, com menos peso no discurso verbal, desestruturação da fábula, mudanças radicais na noção psicológica da personagem, ruptura com o princípio de mimese e com o realismo oitocentista, e uma acentuada preponderância do corporal e do vivencial. Esta situação, até a segunda metade do século XX, passou por um acelerado processo de radicalização, fazendo da cena teatral contemporânea um espaço mais híbrido a partir de uma maior presença das artes visuais, as mídias, e as ações da performance. A continuidade de algumas destas estratégias tem gerado oxigenantes fendas na teatralidade atual (Caballero, 2011, p. 17).

No início do século XX os movimentos de vanguarda se espalharam e chegaram até as Américas e muitos deles foram por aqui repaginados. Se na Europa as vanguardas queriam romper com a tradição, na América Latina, os artistas queriam se reencontrar com aquilo que era característico de seu território para romper com o colonialismo europeu e a influência norte-americana. Os artistas estavam buscando identidade própria. O movimento vanguardista latino teve força maior na literatura, arquitetura e nas artes visuais.

Vale destacar que a literatura dava voz à língua falada e queria se distanciar da Academia europeizada. Além de alterar a forma, o protagonismo das histórias passou para os heróis locais e o popular tomou conta da escrita. Nas artes visuais, indígenas e negros, assim como suas tradições, passaram a integrar as criações dos artistas, seja nas pinturas brasileiras ou nos murais mexicanos. Os excluídos da história contada pelos opressores começaram a ser retratados de forma destacada pela primeira vez desde as invasões europeias. Durante a Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil, os artistas queriam se livrar dos parâmetros europeus e buscavam uma ideia de “brasilidade”. Mas as ideias inovadoras do movimento parecem não ter chegado ao teatro que nos anos de 1920 era regido pelo teatro de revista e seus astros. Já na Argentina, o teatro realizado entre as décadas de 1910 e 1930 era bastante comercial e seguia o fluxo artístico mercadológico daquele momento. Segundo o filósofo e pesquisador teatral argentino Jorge Dubatti:

Entre 1910 e 1930 se produziu no campo teatral portenho um crescimento quantitativo inédito em todos os seus aspectos: aumentaram as estreias, as companhias nacionais, a produção de textos nacionais, as publicações, as salas, o fluxo de público, a criação de instituições gremiais reguladoras e de formação teatral. Esse crescimento é notado principalmente no circuito comercial que transforma o teatro de Buenos Aires em um vasto mercado de transações artísticas (Dubatti, 2012, p. 24, tradução nossa)⁷¹.

Anos mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial muitos artistas chegaram na América fugindo do nazismo. Dentre eles, vieram encenadores como o ucraniano Eugenio Kusnet (1898-1975) e o polaco Zbigniew Ziembinski (1908-1978), que se instalou no Brasil em 1941 após a Polônia ser tomada pelo conflito. Ele dirigiu *Vestido de Noiva* (1943), escrita pelo dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues (1912-1980), o espetáculo revolucionou o teatro brasileiro.

Durante o século XX, foram criados grupos teatrais por toda a América Latina como o brasileiros: Teatro Brasileiro de Comédia (1948) - que marcou o início da profissionalização do teatro no país, o Teatro de Arena (1953), o Teatro Oficina (1958) e o Teatro Experimental do Negro (1944), fundado pelo grande ator, dramaturgo, artista plástico e ativista Abdias Nascimento (1914-2011). No Uruguai, surgiu o El Galpón (1949), no México, o Teatro Ulisses (1928) e na Argentina o Teatro del Pueblo (1930). Dubatti destaca que:

[...] no final de 1930 nasce com o Teatro del Pueblo, fundado pelo grande gestor e animador cultural Leónidas Barletta, o “teatro independente”, forma de produção e ética artística de relevante projeção na cena argentina e latino-americana posteriormente, que constituirá a entrada mais relevante da Argentina neste período a cartografia do teatro mundial (Dubatti, 2012, p. 62, tradução nossa)⁷².

Nesse momento teatral independente, os artistas latinos estavam buscando inovar técnicas de atuação, mas também criar um teatro engajado social e

⁷¹ Entre 1910 y 1930 se produjo en el campo teatral porteño un crecimiento cuantitativo inédito en todos sus aspectos: aumentaron los estrenos, las compañías nacionales, la producción de textos nacionales, las publicaciones, las salas, la afluencia de público, la creación de instituciones gremiales reguladoras y de formación teatral. Ese crecimiento se advierte principalmente en el circuito comercial, que transforma el teatro de Buenos Aires en un vasto mercado de transacciones artísticas (Dubatti, 2012, p. 24)

⁷² [...] a fines de 1930 nace, con el Teatro del Pueblo, fundado por el gran gestor y animador cultural Leónidas Barletta, el “teatro independiente”, forma de producción y ética artística de relevante proyección en la escena argentina y latinoamericana posterior, que constituirá la aportación más relevante de la Argentina en este período a la cartografía del teatro mundial (Dubatti, 2012, p. 62).

politicamente que buscasse suas próprias características a partir de elementos da cultura e tradição local, em oposição à influência europeia. As universidades também foram de grande importância para a criação da identidade do teatro latino. Em muitas delas, surgiram grupos de teatro experimental. Os teatros universitários eram espaços independentes e pesquisavam uma dramaturgia própria, além de princípios de atuação. O movimento teve como expoentes El Búho, fundado em 1960 na Universidade Nacional da Colômbia, e o Teatro Experimental de Cali, criado em 1955 na Escola Departamental de Teatro de Cali. Seu diretor, o colombiano Enrique Buenaventura (1925-2003) ficou conhecido como o “pai do teatro colombiano”.

Na década de 1960 na Colômbia surgiu a ideia de “Nuevo Teatro⁷³”, em consequência de pesquisas dos artistas do teatro experimental. Influenciado diretamente pelo Teatro Experimental de Cali e por seu diretor, o movimento também buscava discutir a realidade do país e da América Latina por meio de um questionamento político e social. Incluía em seus espetáculos temáticas sociais e seu maior público era o proletariado. Uma característica importante foi a adoção da *criação coletiva*. Forma de criação onde todos os artistas participam de seu desenvolvimento de maneira horizontal desde a criação do texto ao desenvolvimento das personagens:

A criação coletiva é um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhados ou não por um dramaturgo e/ou um diretor (Rojo, 2016, p. 58).

Essa prática colocou em jogo as hierarquias dentro do teatro, e destronou, de certa forma, as figuras do dramaturgo e do diretor. Os atores também tinham a liberdade de criar figurinos, cenários, sonoplastia e iluminação, preconizando assim um fazer híbrido. Desta forma, puderam explorar as diversas linguagens artísticas inseridas no teatro. Essa operação propiciou a expressão e criação efetiva por parte dos atores que deixaram de servir como marionetes aos diretores e dramaturgos. Os artistas de teatro foram posicionados em um mesmo patamar e cada elemento de uma obra carregava a marca e a assinatura do coletivo e não apenas de uma

⁷³ Novo Teatro.

única pessoa. Essas práticas se assemelham também à luta de Artaud pelo fim das hierarquias dentro do teatro. Para ele, todos os elementos cênicos deveriam ter a mesma importância, assim como quem os produzia.

A criação coletiva se espalhou rapidamente pela América Latina e foi ao encontro dos ideais libertários de artistas influenciados pela Revolução Cubana (1959) e que resistiam às ditaduras militares. Criar algo de forma conjunta era uma ação política contrária ao pensamento hierárquico militar e ao “american way of life⁷⁴” propagado pelos Estados Unidos. De acordo com Sara Rojo (2016),

Muitos grupos usaram essa metodologia antes e depois das ditaduras pois fazia parte de uma utopia política no qual a ideia socialista de construção coletiva por um bem comum adquiria forte presença, inclusive na clandestinidade, seja porque era ao qual se aspirava, seja porque era a ideologia reprimida (Rojo, 2016, p. 58).

Outros grupos famosos pela criação coletiva são também o colombiano La Candelária (1966) - “O coletivo foi fundado por um grupo de artistas e intelectuais que vinham do teatro experimental e do movimento cultural” (Rojo, 2016, p. 81), e o equatoriano Malayerba⁷⁵ (1979), nome criado em homenagem aos artistas arrancados de sua terra durante o período militar.

Durante a segunda metade do século XX, muitos artistas sofreram com a violência do período ditatorial: prisões, exílios e as piores monstruosidades que se possa imaginar. Uma figura importante para a história do teatro latino e que atuou durante esse período foi o diretor, dramaturgo e pensador brasileiro Augusto Boal (1931-2009). Para ele, o teatro era uma ferramenta de transformação social e política. Durante a ditadura escreveu e dirigiu espetáculos de cunho político que questionavam o momento em que o país estava vivendo e lembravam momentos históricos importantes: *Opinião* (1964), *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967), *Arena Conta Bolívar* (1969) - proibida no Brasil e que foi encenada na turnê do Arena pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. Em 1971, Boal foi preso, torturado e exilado na Argentina, depois viveu em Portugal e em seguida na França e só voltou ao Brasil em 1984 após a anistia.

⁷⁴ “Jeito americano de viver” ou “estilo de vida americano” - conceito difundido pelo governo norte-americano no período entre guerras e principalmente durante a Guerra Fria. Nele, o consumismo era incentivado como uma forma de alcançar a felicidade.

⁷⁵ “Malayerba” em português significa “erva daninha”.

Boal criou o *Teatro do Oprimido* e suas ideias se espalharam por todo o mundo. Em sua obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1974), discutiu suas práticas e seus mecanismos teatrais de um teatro político: *teatro jornal*, *teatro fórum*, *teatro invisível*, *teatro imagem*.. Seu próprio fazer teatral já era contra o sistema vigente e político, uma vez que convocava a participação do público. Além disso, propôs que os artistas trabalhassem de maneira horizontal. No *sistema coringa*, por exemplo, os atores não interpretavam apenas uma personagem, todos poderiam fazer qualquer um dos papéis e trocar a cada espetáculo e até mesmo numa mesma encenação. Apesar de não assim o nomear, seu teatro tinha características performáticas: seu caráter político, a participação do público ou dos “*spect-atores*”, como ele o definiu, e o desejo de desmecanizar a mente e despertar os sentidos:

A palavra é a maior invenção do ser humano, porém traz consigo a obliteração dos sentidos, a atrofia de outras formas de percepção. Arte é busca de verdades através dos nossos aparelhos sensoriais (Boal, 2013, p. 17).

Durante as ditaduras militares espalhadas pelos países latinos, a violência se tornou rotina, muitos artistas foram perseguidos, com isso, inúmeros grupos teatrais foram desmantelados. Porém, alguns artistas resistiram e conseguiram encenar peças que questionavam aquele contexto truculento, o grupo uruguaio El Galpón foi um deles. Em 1976 membros do grupo foram exilados no México e durante o exílio permaneceram juntos e criando, e os que permaneceram no Uruguai tiveram que resistir como conta Carlos María Domínguez:

Enquanto o grupo do México se esforçava para abrir caminho no exílio, os integrantes do elenco que permaneceram no país começaram a criar estratégias de sobrevivência centradas em dois eixos básicos: preservar a vida e preservar o teatro (Domínguez, 2020, p. 149, tradução nossa)⁷⁶.

Na Argentina, Eduardo Pavlovsky (1933-2015), chamado carinhosamente de Tato, foi dramaturgo, diretor, ator, psiquiatra e psicanalista. Simpatizante dos movimentos

⁷⁶ Mientras el grupo de México se esforzaba por abrirse camino en el exilio, los integrantes del elenco que permanecieron en el país comenzaron a desplegar estrategias de supervivencia centradas en dos ejes básicos: preservar la vida y preservar el teatro (Domínguez, 2020, p. 149).

socialistas, realizou um teatro militante em plena ditadura. Foi também uma das primeiras pessoas a trabalhar com o psicodrama⁷⁷ na América Latina.

A experiência de Eduardo Pavlovsky constitui uma ilustrativa “vida de artista” na ditadura. Já havia sofrido em 1974 a bomba no teatro Payró pela comentada El señor Galíndez. Em 1976, os ensaios de sua obra Telarañas, dirigidos por Alberto Ure, tiveram que ser interrompidos: diante da notícia da morte de Paco Urondo, sua mulher, Zulema Katz - atriz do elenco - se vai do país. Os ensaios são retomados em 1977 com Tina Serrano, e estreiam. Pavlovsky encarna em Telarañas o fascismo de uma família: paroxismo de violência, expressionismo feroz que impõe ao realismo um mecanismo distorcido e revelador. Se trata de explicitar hiperbólicamente a violência reconhecível na experiência social (Dubatti, 2012, p. 176, tradução nossa)⁷⁸.

No Chile, o grupo Ictus (1955) também resistiu à ditadura. Em 1979, no auge da ditadura chilena, estreou o espetáculo *Lindo país: esquina con vista al mar*⁷⁹. A obra foi criada a partir de textos e registros dos membros do grupo e questionou a situação social e política do país no final dos anos 1970. De acordo com Sara Rojo (2016), o espetáculo “Gerou, no público a nostalgia da perda de um sonho compartilhado e a possibilidade de recuperação da prática social perdida, mesmo que seja no microespaço da sala de teatro” (Rojo, 2016, p. 79). No Brasil, o Teatro Oficina estreou a montagem de Zé Celso de *Roda Viva*, obra do músico Chico Buarque (1944) em 1968. Meses após a estreia, membros do grupo de extrema direita Comando de Caça aos Comunistas (CCC), invadiram o teatro, agrediram os atores e destruíram o teatro.

Não foram só os artistas de teatro que tiveram que resistir, músicos, escritores, poetas e artistas visuais também lutaram para sobreviver e continuar fazendo seu trabalho. No Brasil, as coisas pioraram ao longo dos anos de governo

⁷⁷ Terapia em grupo que utiliza o teatro para tratar questões psicológicas criado pelo médico romeno Jacob Levy Moreno (1889-1974).

⁷⁸ La experiencia de Eduardo Pavlovsky constituye una ilustrativa “vida de artista” en la dictadura. Ya había sufrido, en 1974, la bomba en el teatro Payró por la comentada El señor Galíndez. En 1976, los ensayos de su obra Telarañas, dirigidos por Alberto Ure, debieron ser interrumpidos: ante la noticia de la muerte de Paco Urondo, su mujer Zulema Katz - actriz del elenco - se va del país. Se retoman los ensayos en 1977 con Tina Serrano, y estrenan. Pavlovsky encarna en Telarañas el fascismo de una familia: paroxismo de violencia, expresionismo feroz que impone al realismo un mecanismo distorsionante y revelador. Se trata de explicitar hiperbólicamente la violencia reconocible en la experiencia social (Dubatti, 2012, p. 176)

⁷⁹ Em português: “Lindo país: esquina com vista para o mar”.

militar, sobretudo após o AI-5⁸⁰. Os artistas tiveram que burlar os militares e criar obras por meio de metáforas. Eles utilizaram também distintas linguagens e ferramentas artísticas. Intervenções efêmeras foram de grande valia naquele momento, não só no Brasil, mas também em outros países latinos. Artistas se valeram de expressões como o happening e a performance. Sobre isso, André Mesquita diz:

Se hoje as intervenções urbanas realizadas por artistas e coletivos naturalizaram a efemeridade e a imprevisibilidade como atributos de suas táticas, tais características, eram insólitas e foram determinantes durante as ditaduras na América Latina nos anos 1970 e 1980. Havia uma urgência de realização de ações que viabilizassem diretamente, ou com metáforas políticas, problemas relacionados à realidade imposta pelo regime militar e a violação de direitos humanos. As intervenções eram executadas muitas vezes de maneira muito rápida nos espaços públicos para que se pudesse escapar do radar das forças policiais e dos órgãos repressores (Mesquita, 2015, p. 36-37).

Em 1970, o artista Artur Barrio (1945) levou a obra *Situação T/T,1*, que ficou conhecida como *Trouxas Ensanguentadas*, para Belo Horizonte como parte do evento *Do corpo à terra, que aconteceu no recém inaugurado Palácio das Artes e seus arredores*. Na madrugada do dia 19 para 20 de abril Barrio fabricou 14 trouxas cheias de material orgânico, sangue, carne em decomposição, ossos e espuma. As trouxas amarradas pareciam carregar corpos mutilados. Na manhã do dia 20, ele atirou as trouxas às margens do Ribeirão Arrudas, que fica no centro da cidade. Quando a população começou a vê-las na manhã do dia seguinte, ficou em polvorosa, todos queriam saber quem eram aqueles “corpos”. O artista fez com que os transeuntes pensassem sobre os crimes militares e a violência daquele momento.

O escultor e pintor brasileiro Cildo Meireles (1948) também realizou algumas intervenções durante esse período. Em 1970 criou a obra *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*. Cildo gravava nas garrafas retornáveis do refrigerante frases criticando o governo e até mesmo instruções de como fazer um coquetel molotov⁸¹ com elas. As inscrições eram feitas com as garrafas vazias em

⁸⁰ Em 13 de dezembro de 1968, o governo militar brasileiro implementou o Ato Institucional no 5, com isso todos os direitos constitucionais foram retirados. Depois disso, a violência aumentou cada vez mais e com ela, mais mortes, desaparecimentos, exílios, censuras e torturas.

⁸¹ Arma de guerra feita com uma garrafa de vidro cheia de líquido inflamável e um pavio.

sua parte transparente e só podiam ser percebidas quando eram reabastecidas e postas à venda novamente. Em 1975, iniciou o *Projeto Cédulas*, nele, o artista carimba notas de dinheiro e as coloca novamente em circulação. Uma das frases estampadas mais famosas foi: “Quem matou Vladimir Herzog?”. O professor, jornalista e dramaturgo Vladimir Herzog (1937-1975) foi morto pelos militares durante a ditadura brasileira. O artista segue criando, em 2019 carimbou em notas de Real a frase: “Quem matou Marielle?” numa alusão à política, ativista e socióloga Marielle Franco (1979-2018) morta pela milícia carioca em 2018.

A multiartista chilena Lotty Rosenfeld (1940-2020) fazia intervenções nos espaços urbanos durante a ditadura militar chilena. Em 1979 passou a integrar o CADA - Colectivo de Acciones de Arte⁸², grupo criado por ela junto aos artistas Raúl Zurita (1950), Fernando Ballcels (1950), Diamela Eltit (1947) e Juan Castillo (1952-2025). O coletivo criava ações artísticas de resistência. O trabalho mais famoso da artista é *Una milla de cruces sobre el pavimento*⁸³ (1979). Ela alterou as linhas traçadas no chão da avenida Manquehue em Santiago, transformando-as em cruces ou sinais de “+”. Causar uma alteração no espaço público durante a ditadura, principalmente com um símbolo que pode ser associado à morte, foi um ato de coragem.

O artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) foi pintor, escultor e performer. Denunciou em suas obras as discrepâncias sociais brasileiras durante o período ditatorial. Oiticica era um amante do samba e em 1964 começou a frequentar a escola de samba Estação Primeira de Mangueira no Rio de Janeiro. A partir das suas experiências no Morro da Mangueira, criou obras que rompiam a barreira entre arte e vida e continham elementos sensoriais e performáticos. Os *Parangolés* (1964-1979): bandeiras e capas feitas de tecido e outros materiais diversos, só se tornavam completos com a participação direta do público. Quando levou seus *Parangolés* para o Morro e para suas exposições, o público foi convidado a participar de suas obras utilizando seu corpo. Em um momento em que os corpos eram tão reprimidos, dançar com seus *Parangolés* era uma proposta revolucionária.

E é até hoje. Os espaços museais continuam sendo elitizados. Intelectuais caminhando com as mãos para trás, fazendo comentários em volume de voz moderado seguem ocupando os centros culturais e museus. Quando trabalhei como

⁸² Em português: “Coletivo de Ações de Arte”.

⁸³ Em português: “Uma milha de cruces sobre o asfalto”.

arte educadora no CCBB/BH, fazia questão de propor novas formas de ocupação daquele espaço, principalmente para crianças e adolescentes, estudantes da rede pública de ensino que faziam visitas mediadas comigo. Durante a exposição *Delirium Ambulatorium*, que continha mais de 80 obras do artista e que aconteceu entre 6 de dezembro de 2023 a 5 de fevereiro de 2024, convidava as crianças e os adolescentes a experimentarem os *Parangolés* que estavam expostos. Levava uma caixa de som e colocava enredos da Mangureira. Todos os dias, durante o período da exposição, um desses intelectuais reпреendeu a mim e às crianças. Se hoje em dia um corpo pobre, livre, brincante e feliz incomoda, durante a ditadura então...



Figura 13 - *Parangolé P15, Capa11* de Hélio Oiticica, foto: Tamira Mantovani, 2023, Arquivo pessoal da autora

Figura 14 - *Nara brinca com o Parangolé*, foto: Tamira Mantovani, 2023, Arquivo pessoal da autora

Por ter sido difundida pela América Latina justamente no contexto das ditaduras militares, a performance está conectada diretamente com o questionamento político e social. Foi praticada por artistas, mas também incorporada em manifestações. No Chile, a Agrupación de Familiares Detenidos

Desaparecidos (AFDD)⁸⁴ fundada após o golpe militar chileno, criou em 1978 a dança-protesto *Cueca Sola*⁸⁵. A Cueca é uma dança da Colômbia, Bolívia, Argentina e Chile na qual os bailarinos dançam em pares segurando um pano na mão direita. Durante a ditadura, o governo golpista chileno se apropriou da dança e a declarou como Dança Nacional do Chile. A Cueca Sola foi manifesto para denunciar os desaparecidos durante o período. Nela, as mulheres dançavam sozinhas carregando as fotos de seus entes desaparecidos:

Em 8 de março de 1978, uma nova tradição foi inaugurada no Chile. Uma tradição de mulheres que, ao alterar um elemento característico de um costume, redirecionaram o seu valor simbólico em favor de uma luta política. Este fato teve desdobramentos significativos do ponto de vista social. Um deles foi o reposicionamento das mulheres chilenas em sua relação com determinados “bens comuns”, dentre eles a cueca, o espaço público, a participação e o exercício da cidadania (Mataveli, 2020, p. 201).

A ativista política Violeta Zuñinga Peralta (1933-2019) dançou a Cueca Sola até os últimos dias de sua vida para protestar pelo desaparecimento de seu companheiro Pedro Silva em 9 de agosto de 1976.

Na Argentina, podemos citar as ações da Asociación Madres de La Plaza de Mayo⁸⁶. Em 1977, se reuniram pela primeira vez na Praça de Maio em frente à Casa Rosada (sede do governo argentino) para reivindicarem o paradeiro de seus filhos que haviam desaparecido durante o regime militar. Como as reuniões eram proibidas durante aquele momento por serem consideradas subversivas, quando elas se encontravam na praça, os militares mandavam que elas se dispersassem: “circulando, caminhem!”. As mães então, carregando fotos de seus filhos, usando panos brancos na cabeça, que as mães diziam ser fraldas, com o nome de seus filhos e a data de seu desaparecimento bordados, começaram a caminhar em sentido anti-horário ao redor do monumento central da praça num ato silencioso de luta e resistência. De acordo com Diana Taylor (2023):

Elas há muito tempo lutam para tornar visíveis os crimes da ditadura contra a humanidade. Deixaram uma marca indelével não apenas na praça, mas também na consciência do povo argentino. A palavra “performance” não sugere que as suas ações não sejam “reais” ou

⁸⁴ “Agrupamento de Familiares de Presos Desaparecidos”.

⁸⁵ “Cueca Solitária”.

⁸⁶ “Associação Mães da Praça de Maio”

que não tenham consequência a longo prazo. Significa que as mães usaram seu corpo e sua marcha ritualisticamente, como forma de tornar os “desaparecimentos” políticos visíveis, memoráveis (Taylor, 2023, p. 42).

Nos dias 10 e 11 de dezembro de 1981, elas organizaram a primeira Marcha de La Resistencia⁸⁷ que perdurou durante muitos anos. Num feito histórico, mais de 1500 mães caminharam durante 24 horas na Praça de Maio em Buenos Aires. Durante a III Marcha da Resistência participantes realizaram *El Siluetazo*⁸⁸. Milhares de silhuetas foram pintadas nos arredores da praça, presentificando a ausência dos desaparecidos.

Até hoje a Praça de Maio é um espaço de luta, as Mães seguem caminhando semanalmente, sempre às quintas-feiras. Estive lá em 2022, quando iniciei uma pesquisa de performance e fotoperformance em Buenos Aires, na Argentina. A ideia era visitar locais históricos de resistência de mulheres na América Latina e realizar a seguinte ação: bordar em uma balaclava a palavra “latina”, vesti-la e tirar uma foto com o punho cerrado e erguido. Gesto universal da resistência que foi utilizado por muitos movimentos sociais como o Movimento Feminista e as lutas campesinas, mas que ficou eternizado pelo Movimento Negro e em especial pelo Partido dos Panteras Negras, fundado nos Estados Unidos na década de 1960. O projeto acabou sendo interrompido por falta de recursos, mas se desdobrou em outras ações.

⁸⁷ “Marcha da Resistência”.

⁸⁸ “A Silhueta”.



Figura 15 - *Experimento LATINA I*, performer: Tamira Mantovani, foto: Cristina Barbosa, 2022, Arquivo pessoal da autora

Figura 16 - *Experimento LATINA II*, performer: Tamira Mantovani, foto: Cristina Barbosa, 2022, Arquivo pessoal da autora

O processo de redemocratização da América Latina não foi fácil e durante as décadas de 1980 e 1990 o cenário político seguiu conturbado. Os governos militares receberam empréstimos exorbitantes e as dívidas externas dos países ficaram enormes e a inflação nas alturas. Os países latinos continuaram pressionados pelos Estados Unidos e pela imposição do Neoliberalismo. Em 1982, o México foi o primeiro país latino a declarar moratória, seguido por Brasil em 1987 e Argentina em 1988. Nos anos seguintes, os países tentaram inúmeras vezes negociar suas dívidas.

As desigualdades sociais ficaram cada vez mais escancaradas. E a violência que supostamente deveria ter acabado com o fim da ditadura, seguiu em curso, principalmente contra a população pobre. Assim, a cena teatral latina não

deixou de abordar esses temas em suas obras. Com a volta da democracia, os grupos teatrais foram aos poucos se restabelecendo, retomando seus trabalhos com o retorno de artistas que estavam em exílio e ocupando novamente seus espaços culturais que haviam sido fechados.

Em 1983 surgiu na Argentina o *teatro comunitário*. Ele foi criado no bairro La Boca, em Buenos Aires, com o grupo Catalinas Sur. O teatro comunitário tinha por objetivo ocupar os espaços públicos e retomar os laços sociais que foram cortados durante o período ditatorial. A ideia era criar um teatro feito pela comunidade para a comunidade, ou como diziam: “um teatro de vizinhos para vizinhos”. O teatro comunitário se tornou um movimento que se espalhou pelo país e hoje existem mais de 40 grupos que compõem a Red Nacional de Teatro Comunitario⁸⁹. As obras produzidas pelos grupos de teatro comunitário tratam de temas relacionados à memória coletiva e à identidade. Começou sendo ensaiado e realizado em ruas e praças, mas depois passou a ocupar também galpões e sedes próprias dos grupos.

A partir dos anos 1980, a prática teatral latina, principalmente a brasileira, estava vinculada ao *teatro de grupo*. De acordo com o pesquisador André Carreira (2019):

Desde os anos 80, a expressão *teatro de grupo* começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro fazendo-se, uma década depois, uma idéia comum que sempre aparece vinculada a um teatro alternativo. A referência ao teatro de grupo, movimento que surgiu no processo de democratização do final do século XX, criou o que hoje podemos chamar um campo específico dentro do fazer teatral nacional, que tem vasos comunicantes com movimentos similares na América Latina (Carreira, 2019, p. 1, grifo do autor).

Os grupos buscavam metodologias próprias de trabalho, muitas delas com o foco na pesquisa corporal, vocal e formas de atuação. Cada grupo queria afirmar suas características e seu trabalho ao longo dos anos. Muitos grupos se identificavam como independentes, ou seja, não sujeitos ao mercado e se afirmavam como espaços de experimentação teatral em oposição ao teatro comercial. Muitas experimentações eram inspiradas em técnicas criadas por encenadores europeus trazidas por artistas latinos que estiveram na Europa.

O grupo venezuelano Actoral 80 foi fundado em Caracas em 1983 pelo diretor e dramaturgo argentino Juan Carlos Gené (1929-2012) no período de seu

⁸⁹ Rede Nacional de Teatro Comunitário.

exílio durante a ditadura argentina. Gené chegou na Venezuela em 1976 e no mesmo ano fundou o Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral⁹⁰ (CELCIT) para promover criações e pesquisas teatrais latinas. A partir de 1980, ele começou a realizar oficinas e junto a alunos que desejavam aprender mais, criou o grupo Actoral 80 que estreou seu primeiro espetáculo de criação coletiva três anos depois. A pesquisa principal do grupo desde o seu princípio é o trabalho do ator. Atualmente é dirigido pelo ator e diretor venezuelano Héctor Manrique. Além da criação de espetáculos, o grupo se dedica a ofertar oficinas de formação para estudantes de teatro e atores.

Em 1991 foi fundado em Yotala, uma pequena vila perto de Sucre, o grupo boliviano Teatro de los Andes. O diretor argentino César Brie (1954), que dirigiu a companhia por vinte anos, havia vivido na Espanha e na Dinamarca e levou da Europa para a Bolívia técnicas de atuação de pesquisadores como Eugênio Barba (1936). O grupo ficou conhecido por sua criação coletiva e pesquisa de treinamento do ator. Atualmente é composto por bolivianos, brasileiros, italianos e argentinos. Seus trabalhos tem um cunho histórico, político e social e em sua sede recebem artistas do mundo inteiro para realizarem oficinas e uma residência anual chamada Ruarispakani⁹¹. Durante a residência, membros do grupo compartilham com os participantes suas técnicas de criação que envolvem práticas físicas e vocais, o estudo da performance, o cruzamento entre o teatro contemporâneo e práticas teatrais tradicionais andinas.

A partir dos anos 1990, muitos grupos brasileiros passaram a criar seus trabalhos por meio do que ficou conhecido como *processo colaborativo*. As funções dentro de um espetáculo eram mantidas, assim como aqueles que assinavam por elas, porém, todos podiam participar e colaborar com todas as etapas do trabalho:

Esse processo consiste em manter a autoria das funções tradicionais do teatro (dramaturgia, cenário, etc.), mas mantendo o direito do coletivo de interferir em cada criação. Considero que essa necessidade de manter a autoria diz respeito ao novo momento histórico no qual vivemos. Mas, sem dúvida, o processo colaborativo é uma herança da criação coletiva (Rojo, 2016, p. 95).

⁹⁰ “Centro Latino-americano de Criação e Investigação Teatral.

⁹¹ De acordo com o grupo, “Ruarispakani” é criar, investigar e conviver.

Um grande exemplo de grupo que trabalhou através do processo colaborativo foi o Teatro da Vertigem que surgiu em 1992 em São Paulo, Brasil, dirigido pelo encenador Antônio Araújo (1966). Além do processo colaborativo, gostaria de destacar outra característica marcante do grupo: a ocupação de espaços não convencionais. Suas obras mais famosas são parte da trilogia bíblica: *Paraíso Perdido* de 1992, realizado na Igreja de Santa Ifigênia, *Livro de Jó* de 1995, que estreou no Hospital Humberto Primo em São Paulo, e *Apocalipse 1,11*, feita pela primeira vez no antigo Presídio do Hipódromo em São Paulo. Essa tendência de utilizar espaços não destinados ao teatro, que havia começado entre as décadas de 1950 e 1970, ganhou força a partir dos anos 1990 e se espalhou rapidamente pela América Latina. Assisti a inúmeros espetáculos no início dos anos 2000 que eram realizados, como dizíamos, em “espaços alternativos”. Obras realizadas fora do edifício teatral permitem que o público mergulhe na obra e participe mais ativamente.

O uso de espaços não convencionais também é uma característica da performance. No caso do Teatro da Vertigem, a escolha dos espaços, estava conectada em especial à ideia de *site-specific*⁹². Conceito que surgiu entre as décadas de 1960 e 1970 para designar obras de arte que estavam conectadas diretamente a um local específico. Essas obras dialogavam diretamente com o espaço no qual estavam inseridas e se fossem feitas em outro lugar perderiam seu sentido. Como é o caso das obras que compõem a trilogia bíblica, os espaços são carregados de símbolos que completam a significância dos espetáculos. Além disso, o uso desses lugares é uma escolha política que problematiza essas instituições e leva seus espectadores a pensarem sobre elas, para Sara Rojo (2011):

É importante observar nos três casos o status institucional de cada um desses espaços, pois a subversão se dá também contra essa rígida institucionalidade que, paulatinamente, vai marginalizando mais e mais pessoas (Rojo, 2011, p. 47).

Como podemos perceber, o teatro latino nunca se afastou das discussões políticas. Em 1994, Hamilton Borges, Marilene Rodrigues, Marilda Cordeiro, Raí Nonato e Soraia Campos criaram na cidade de Belo Horizonte, no Brasil, o grupo

⁹² “Lugar específico”.

Teatro Negro e Atitude. Alguns membros do grupo participavam do Movimento Negro Unificado (MNU), organização ativista política, cultural e social brasileira, que foi fundada em São Paulo no ano de 1978 em plena ditadura militar. Seus espetáculos discutem o racismo e colocam reivindicações do povo negro. Desde sua criação, o treinamento dos atores busca a construção de uma corporeidade negra por meio da descolonização do corpo e a partir dos anos 2000 o grupo passou a pesquisar o congado mineiro, o candomblé e a capoeira Angola. Segundo Icle & Haas (2019),

O gesto decolonial, portanto, está relacionado com pensamentos e práticas que rompem com a colonialidade do saber e do poder, contribuindo para a emergência de falas e saberes locais: indígenas, mestiços, femininos, africanos, camponeses etc. A opção decolonial põe em xeque as ideologias totalitárias da modernidade, por meio de uma lógica anti-universalista e anti-homogeneizadora, que afirma outro-modo ou modo-outro de vida, sempre em processo de fazer-se e refazer-se (Icle; Haas, 2019, p. 98).

A diretora e pedagoga Nelda Castillo (1953) fundou em 1996 o grupo El Ciervo Encantado⁹³ em Cuba. O grupo pesquisa de maneira rigorosa os meios expressivos de seus atores. Seus trabalhos mesclam elementos da performance, do happening, da instalação e do ritual. Além de espetáculos teatrais, os integrantes do grupo realizam performances e intervenções. O grupo se auto-intitula artista⁹⁴. De acordo com Diana Taylor (2023), “Os artistas (artistas-ativistas) usam a performance para intervir em contextos, lutas e debates políticos. A performance, para alguns, é a continuação da política por outros meios” (Taylor, 2023, p. 137).

“Escrachos” são exemplos de performances políticas realizadas por artistas. O grupo H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)⁹⁵ foi criado em 1995 na Argentina por filhos de desaparecidos durante o período militar. Ficou conhecido por realizar “escrachos” públicos. Nessas ações, perseguiram os criminosos, iam para as portas de suas casas e colavam cartazes em sua vizinhança denunciando o que eles haviam feito.

⁹³ “O Cervo Encantado”.

⁹⁴ O “ativismo” é um termo criado no final da década de 1990 que junta as palavras “arte” e “ativismo” para se referir à arte engajada politicamente.

⁹⁵ Hijos em português significa “filhos” e a sigla corresponde a “Filhos e Filhas pela Identidade e Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio”.

O objetivo dos escrachos tem sido gerar conscientização pública sobre os crimes impunes, aqueles que os cometeram, e as organizações que os apoiaram, muitas das quais continuam a operar hoje. Os escrachos são profundamente teatrais. Às vezes centenas de jovens (na casa dos vinte anos quando a organização começou) dançavam e cantavam pelas ruas ao som de música estridente. Com alto-falantes, anunciavam aos vizinhos que estavam vivendo ao lado de um centro de tortura clandestino, ou de um perpetrador (Taylor, 2023, p. 139-140).

Vários grupos e artistas teatrais latinos se tornaram ativistas, mesmo que muitos deles não se reconhecessem assim, o envolvimento entre arte e política continuou e continua presente no teatro latino.

A partir dos anos 2000, fomos arrastados por uma enxurrada tecnológica e, com ela, levados por mais uma etapa da globalização. Com a popularização da internet e a comunicação cada vez mais rápida, transportes eficazes e economias conectadas, perdemos ainda mais nossa individualidade. Nós pobres, que nunca tivemos valor para os ricos, nos tornamos cada vez mais descartáveis. Quando um de nós morre, rapidamente é substituído por outro que é contratado pela mesma fábrica ou empresa. Fomos transformados em um aglomerado de números, uma massa que usa as mesmas roupas, come a mesma comida envenenada, toma os mesmos remédios, deseja os mesmos produtos e sonha em ter a mesma vida.

O capitalismo quer apagar a nossa história e nos enfiar goela abaixo seus produtos. Desde os anos 2000, a busca por identidade, memória, raízes, ancestralidade e tradições tem sido extremamente importante e está presente no teatro latino. Alguns questionamentos, que já estavam presentes na cena latina, ganharam mais força, como a luta das mulheres, dos grupos LGBTQIAPN+, do movimento negro, de causas sociais e do movimento anti-colonial. É por isso que a performance, por seu caráter político, está enraizada no teatro latino-americano. Além disso, a multidisciplinaridade da performance, aparece na utilização de novas tecnologias pelos grupos teatrais como forma de contra-ataque para abalar o sistema desde dentro utilizando suas armas.

Lagartijas Tiradas al Sol⁹⁶ é um grupo teatral mexicano multidisciplinar criado em 2003 por Luisa Pardo (1983) e Gabino Rodríguez (1983). A companhia trabalha com teatro documental e autoficcional a partir de experiências do real. Além de teatro, os artistas produzem livros, vídeos e materiais para rádio, e ministram

⁹⁶ “Lagartixas Deitadas ao Sol”.

oficinas. Os artistas buscam apagar as fronteiras entre arte e vida. Para eles, seu trabalho não tem a ver com entretenimento, pois é um espaço de reflexão sobre o cotidiano. Em suas obras, a intimidade dos atores é posta em cena e exposta ao público que não consegue distinguir entre o que é real ou ficcional.

Em 2011, a diretora Egly Larreynaga (1980) criou a companhia La Cachada⁹⁷ em El Salvador. Composta por mulheres trabalhadoras de setores informais como empregadas domésticas e vendedoras ambulantes. Todas as integrantes são mães solo. A companhia foi criada após oficinas realizadas pela diretora com o objetivo de empoderar mulheres e promover a transformação social. Nas primeiras oficinas, as participantes, hoje atrizes do grupo, começaram a compartilhar suas experiências umas com as outras, principalmente as que estavam relacionadas à criação de seus filhos e filhas. Através das trocas, começaram a estreitar os laços entre elas. Desta identificação e amizade foi que surgiu o grupo que segue em atividade. As atrizes criam suas obras a partir de suas experiências pessoais, e através delas, discutem e denunciam temas como a pobreza, o machismo, a violência doméstica e a maternidade. Elas colocam em cena suas próprias histórias e desafios. O teatro serve a essas mulheres como ferramenta de transformação social, mas também como um espaço de cura tanto para as que participam dos espetáculos quanto para aquelas que os assistem.

A relação entre arte e vida é frequente no teatro latino. De acordo com Ileana Diéguez (1961), o teatro latino-americano é liminar, ou seja, ficção e realidade se misturam, e híbrido, o que faz com que as fronteiras entre as linguagens artísticas sejam borradas. Dessa forma, podemos encontrar traços da performance, no fazer cênico latino. Tenho certeza que nosso teatro deixaria Artaud de queixo caído. Ele acreditava que os artistas deveriam tratar de temas relacionados ao que acontecia em suas vidas. Ou seja, o contexto histórico, político e social dos artistas deveria ser posto em cena e os grandes textos renomados deveriam ser deixados para o passado.

As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda (Artaud, 2006b, p. 83).

⁹⁷ “A Captura”.

É justamente isso que podemos ver em nosso teatro. Não conseguimos e nem podemos nos afastar daquilo que nos assola e quer nos aniquilar. Falar sobre o mundo que nos cerca é uma questão de sobrevivência. Grupos que estão de pé a tantos anos continuam trabalhando, mesmo com tantas dificuldades porque ainda tem muito a dizer. Fazem teatro porque ele é a sua forma de comunicação, de denúncia, memória, resistência e cura.

Além de muitos grupos latinos pesquisarem diretamente a performance e escancarar a sua presença em suas obras, podemos destacar as seguintes características performáticas no teatro latino-americano: o engajamento político e o questionamento social, temas urgentes aos momentos históricos nos quais os grupos estavam inseridos, a conexão entre arte e vida, e a fusão entre real e ficcional por meio da autoficção e por consequência a destituição da personagem e a utilização do próprio corpo como suporte artístico. Atores e atrizes que representam a si mesmos, a exposição do íntimo, um metateatro, a relação com o público que se torna cúmplice e participa da obra, seja de maneira direta, ou por meio de uma ocupação espacial que foge do cotidiano como a utilização de espaços não-convencionais ou da rua. O texto não é o elemento central da cena e em muitos casos é criado de maneira coletiva e por meio das experiências dos atores.

Todas essas são características performáticas, mas que também foram propostas de certa forma por Artaud como vimos no capítulo anterior. Assim, o fazer teatral performático e liminar latino-americano se assemelha ao teatro desejado por Artaud e arrisco dizer que aquilo que ele propôs é intrínseco em nosso fazer. Artaud cunhou também com um teatro ritualístico. Performance e ritual andam de mãos dadas e é por isso que nosso teatro não tem apenas aspectos performáticos, o ritual também está contido em nosso teatro, e é isso que iremos discutir na próxima parte deste capítulo.

A ritualidade corre no sangue e escorre no teatro

*Fio, se suncê precisar
É só pensar na vovó
Que ela vem te ajudar
Pensa numa estrada longa, zifio
Lá no seu jacutá
E numa casinha branca, zifio
Que a vovó tá lá
Sentada num banquinho tosco, zifio
Com o seu rosário na mão
Pensa na vovó Maria Redonda
Fazendo Oração*

*Eepá Òmi Ooo
Yèyè Òmi
Òdò Ògùntè*

Minha conexão com o mundo espiritual vem desde a infância. Aliás, parece vir de muito antes. Todas as vezes que estive desesperada minha mãe repetiu: “Você é filha querida de Deus, foi unguida no meu ventre”. Quem me ungiu foi Tia Esther, evangélica fervorosa que fez sua passagem em 2024. Alguns dias antes, mamãe e eu fomos visitá-la no hospital, ela já estava com aquele olhar meio perdido de quem está partindo. Mas num dado momento, ela me olhou no fundo dos meus olhos, como se quisesse tocar minha alma e disse: “Você tem que buscar a Deus”. Eu não consegui responder nada. Não gosto de hospital e o vento frio da morte me paralisa. Minha pressão caiu, fui sentar e respirar. Não consegui dizer a ela que eu sempre fiz isso, não parei e acho que nunca vou parar. A grande questão é que, diferentemente dela, não acredito que Deus está em um só lugar.

Para mim, a fé é uma das coisas mais lindas da humanidade. E a fé não tem nada a ver com a religião em si ou com seus líderes, e com certeza você que está lendo sabe disso, mas é sempre bom lembrar. A fé dá motivos para seguir. Ela pode ser depositada em tantas coisas... Mas está quase sempre atrelada à

positividade e à esperança de dias melhores. Talvez eu veja tanta beleza na fé porque a busca pelo sagrado me move muito. O sobrenatural sempre chamou minha atenção. Todas as vezes que passava na televisão algo relacionado ao inexplicável eu corria para ver. Hasnah Mohamed (1988) - a menina que chorava lágrimas de cristais, Toninho do Diabo (1971), Padre Quevedo (1930-2019), Inri Cristo (1948), Walter Mercado (1932-2019), Márcia Sensitiva (1952) e Urandir Fernandes (1962). Sempre que essas figuras apareciam, despertavam meu interesse. Além deles, gostava de ver casos de ufologia como dos ETs de Varginha e Bilu, ou histórias de casas assombradas. O mais curioso é que morria de medo, mas não conseguia parar de assistir.

Fui batizada no catolicismo quando bebê. Minha mãe foi criada dentro da Igreja Católica Apostólica Romana, seus pais, meus avós Vicente e Lourdes, eram católicos praticantes. O Vovô Vicente foi seminarista até conhecer Vó Lourdes e desistir de ser padre. Vovó acabou com sua vocação, mas não com seus princípios católicos. Meu avô foi vicentino⁹⁸ até o fim da vida. Minha família materna é quase toda cristã e se divide entre católicos, evangélicos e uma pequena porcentagem espírita.



Figura 17 - *Batizado da Tamira I*, Tamira Mantovani, 1987, Arquivo pessoal da autora
 Figura 18 - *Batizado da Tamira II*, Tamira Mantovani, 1987, Arquivo pessoal da autora

⁹⁸ Membro da Sociedade da São Vicente de Paulo, uma organização católica internacional fundada em Paris em 1833 que atua em diversos países ao redor do mundo como uma comunidade de caridade.

No entanto, minha mãe conta que, quando criança, sua avó Isabel benzia as crianças da família e da vizinhança. E que mesmo sendo católica, incorporava, ao que tudo indica, uma Preta-velha⁹⁹ que na hora da benzeção dizia frases como: “Mizifia tá fromosa¹⁰⁰”. O benzimento é uma prática ancestral advinda de rituais indígenas, religiões de matriz africana e do catolicismo. As benzedadeiras, em sua maioria mulheres, utilizam ervas, água e palavras de poder para curar e proteger e quando o rito se deparou com o catolicismo, incorporou rezas da religião. Essa mistura religiosa é tipicamente latina. Sabemos que com as invasões europeias chegou o catolicismo e a catequização. Porém, é difícil dobrar a fé e muitos resistiram à imposição católica. O sincretismo religioso que muitas vezes é exaltado como uma prática bonita, como se fosse fruto da união entre as religiões, foi na verdade consequência de uma violência enorme, conforme já foi dito aqui. Indígenas e negros não podiam professar a sua fé e só conseguiram seguir seus preceitos se reinventando e criando novas formas de praticar suas religiões. Sobre isso, Pai Gilberto Gonçalves, zelador da Tenda de Umbanda Caboclo 7 Matas, diz:

Esse encontro, embora marcado pela violência da colonização, deu origem a um processo cultural único, no qual as práticas religiosas indígenas e africanas se viam obrigadas a se adaptar à imposição da fé católica. Essa convivência forçada resultou em um intercâmbio de símbolos, ritos e crenças que, ao mesmo tempo em que buscava preservar a identidade espiritual desses povos, acabou moldando uma religiosidade própria do Brasil, caracterizada pela resistência, pela adaptação e pela criação de novas formas de expressão da fé (Gonçalves, 2025, p. 25).

Minha ligação com o ritual vem de diversas origens e todas as minhas experiências religiosas se fazem presentes em meus trabalhos artísticos e me ajudam a pensar e refletir sobre o que tem de ritualístico no teatro latino. Passei minha primeira infância em um núcleo familiar que se dizia católico. Meus pais se casaram no catolicismo, me batizaram, no entanto, não frequentavam tão constantemente a igreja e não cobravam que eu fizesse preces diárias. Vez ou outra ia com minha mãe às novenas na casa de amigas e todos os anos participava da

⁹⁹ Os Pretos-velhos são entidades da Umbanda, uma das religiões brasileiras de matriz africana.

¹⁰⁰ A expressão significa: “Minha filha tá formosa” e quer dizer que está tudo bem com a criança. *Zifio* ou *Mizifio* é uma expressão típica dos preto-velhos na Umbanda ao saudar ou conversar com os frequentadores da religião.

feira de São João realizada pela dona Doca, vizinha da rua de baixo. Uma outra vizinha, Dona de Lourdes, era uma das líderes da *Comunidade Espírita Cristã Humberto Campos*, bem próxima à casa dos meus pais. O espiritismo ou Doutrina Espírita, conhecido também como kardecismo, foi criado pelo pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869) que adotou o pseudônimo Allan Kardec.

O termo “Spitirisme” foi criado por Kardec em 1857 para definir o corpo de ideias reunidas em seu “O Livro dos Espíritos” e destacar as diferenças do espiritismo para o espiritualismo. Seus adeptos a compreendem como uma doutrina de cunho científico-filosófico-religioso voltada para o aperfeiçoamento moral do homem e acreditam na possibilidade de comunicação com os espíritos através de médiuns. A doutrina também é conhecida por influenciar e promover um movimento social de instituições de caridade e saúde, que envolve milhões de pessoas em dezenas de países (Gonçalves, 2025, p. 93).

De Lourdes convidou as crianças do bairro para participarem das reuniões semanais. Curiosa como sempre fui, quis participar. Todos os sábados, encontrava com minhas amigas para irmos juntas. Chegando lá, a gente ficava em uma salinha com carteiras escolares e aprendia lições do espiritismo como a caridade e a benevolência. No final da reunião cada uma ganhava um pão com manteiga e suco. Eu gostava de participar. Certo dia, quando acabou nossa “aula”, minha curiosidade bateu mais forte e resolvi caminhar pelas outras salas do espaço. Até que cheguei em uma delas onde estava acontecendo uma “desobsessão”¹⁰¹. Pensei em uma criança assustada. Saí correndo tão rápido que cheguei em casa e nem me lembro como. Certas práticas são vistas como tabus, além disso, são incutidas em nosso imaginário como ruins ou perigosas desde que somos pequenos.

Alguns poucos anos se passaram e quando eu tinha 8 anos meus pais se converteram ao protestantismo e por muito tempo foram membros da Terceira Igreja Presbiteriana de Belo Horizonte. A Igreja Presbiteriana surgiu com a Reforma Protestante que ocorreu no século XVI. A Reforma começou por meio dos questionamentos do monge Martinho Lutero (1483-1546) ao catolicismo em 1517. Os presbiterianos seguem as ideias do teólogo francês João Calvino (1509-1564), líder da Reforma na França. A Igreja Presbiteriana veio para o Brasil no século XIX trazida pelo norte-americano Ashbel Green Simonton (1833-1867). Dentre as

¹⁰¹ Prática presente no espiritismo quando médiuns auxiliam consulentes a se desvincularem de obsessores guiando esses espíritos para um caminho de luz.

práticas presbiterianas estão o Batismo, a Profissão ou Confissão de Fé e a Santa Ceia ou Ceia do Senhor. Na Profissão de Fé, o fiel é questionado publicamente sobre sua fé e conhecimento da Bíblia e assume um compromisso perante a Igreja de seguir seus preceitos. Já a Santa Ceia é um rito onde os membros da igreja bebem vinho e comem pão, símbolos do sangue e do corpo de Cristo respectivamente. De acordo com eles, o ritual relembra a morte de Jesus, sua ressurreição e a promessa de se encontrar com ele na eternidade.

Todos os domingos íamos à igreja, pela manhã para a escola dominical e à noite para o culto. Depois passamos a frequentar as reuniões de oração no meio da semana, ir aos retiros nos feriados e participar dos encontros de crianças aos sábados. Meu pai se tornou diácono¹⁰² e minha mãe presidenta da Sociedade Auxiliadora Feminina da Igreja Presbiteriana de BH. Além disso, ela dava aulas de artesanato no projeto social da igreja durante a semana e meu pai de futebol. Papai abria e fechava a igreja e com todas as funções e cargos dos meus pais, não podíamos faltar em nenhum final de semana.

As artes dentro da igreja me cativaram muito. As músicas ao som de guitarra e bateria, as contações de história... Em pouco tempo passei a integrar os grupos de dança e de teatro da igreja e depois passei a participar do King's Kids. O King's Kids¹⁰³ é um braço da JOCUM¹⁰⁴ - Jovens com uma missão, um projeto internacional de evangelização composto por missionários de inúmeras partes do mundo e de diversas denominações evangélicas. Viajei com eles para muitas cidades do Brasil pregando através da dança. Sonhava em ser missionária e viajar pelo mundo. Adorava participar de todas essas atividades e realmente me identificava com o pensamento cristão, até entrar na adolescência. Comecei a questionar os dogmas, paradigmas e proibições impostas pela igreja, e com isso entrei em muitos embates com os líderes religiosos e com meus pais. Aos 14 anos deixei a igreja. Meus pais continuaram frequentando até as eleições de 2018, quando discordaram do posicionamento político da Igreja.

Foi justamente após deixar de frequentar a igreja que comecei a me profissionalizar no teatro. Ingressei no curso de teatro do Projeto Arena da Cultura

¹⁰² O diácono é um cargo dentro da Igreja Presbiteriana. Um diácono trabalha na igreja auxiliando na sua manutenção e praticando a caridade.

¹⁰³ "Crianças do Rei" ou "Crianças de Deus".

¹⁰⁴ YWAM - Youth With a Mission - Instituição missionária fundada pelo norte-americano Loren Cunningham (1935-2023) em 1960.

da Prefeitura de BH. A minha relação com a arte ficou cada vez mais forte e o teatro passou a ser para mim minha religião. Minhas aulas eram inclusive aos sábados e domingos pela manhã, horário que outrora costumava estar na igreja. No entanto, meu interesse pela ritualidade não diminuiu. Minhas amigas da escola se interessavam pela *Wicca*, religião pagã inglesa que surgiu na década de 1950 e que cultua a natureza e utiliza a magia em seus ritos. Na época, lemos muitos livros sobre o assunto e estudamos figuras como Aleister Crowley (1875-1947), Nostradamus (1503-1566) e devoramos os livros de Paulo Coelho (1947), como boas adolescentes que fomos.

Uma de minhas amigas foi *bhakta*, seguidora do Hare Krishna, por muitos anos, e viveu como monja alguns meses. O Hare Krishna, além de ser um mantra de invocação a Krishna, representante de Deus no hinduísmo vaishnava, é também um movimento religioso. A Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna (ISKCON) foi fundada na Índia na década de 1960 pelo líder religioso Abhay Charanaravinda Bhaktivedanta Swami Prabhupada (1896-1977). Os praticantes se dedicam às leituras dos livros *Bhagavad-Gita Como Ele É* (1968) e *Bhagavad Purana*, ambos traduzidos por Prabhupada. O movimento ficou conhecido após Prabhupada se mudar para os Estados Unidos em 1965 e propagar a cultura védica no mundo ocidental. Músicos e artistas famosos também ajudaram a difundir suas ideias, principalmente aqueles que estavam ligados à *contracultura* que negava a tradição cultural ocidental, questionava as guerras e apoiava os *hippies*, o feminismo e o movimento negro, sobretudo norte-americano. Os Beatles¹⁰⁵ conheceram de perto esse segmento do hinduísmo, o cantor George Harrison (1943-2001) se tornou seguidor do Hare Krishna e John Lennon (1940-1980), assim como sua esposa Yoko Ono (1933) também foram adeptos. Aqui no Brasil, Raul Seixas (1945-1989) e Paulo Coelho ajudaram a divulgar o movimento.

Um dia fui convidada por minha amiga para participar de uma cerimônia no templo *ISKCON de Belo Horizonte* no bairro Prado. Fiquei encantada com o lugar, muitas flores e cores, suas deidades, as vestes e os mantras entoados com muita vivacidade e alegria. Tudo parecia diferente das práticas cristãs as quais estava acostumada. Homens e mulheres ficaram em lugares separados no templo e ao final da celebração todos participaram de um grande banquete vegetariano. A

¹⁰⁵ Banda inglesa de grande sucesso mundial criada em 1960.

música e a dança são muito fortes no movimento Hare Krishna, são vistos como formas de adoração à Krishna. As danças indianas Kathakali e Bharatanatyam também estão conectadas ao hinduísmo e narram histórias de suas divindades através de movimentos e gestos carregados de símbolos.

Depois que terminei o Ensino Médio, comecei a frequentar a Gnosis. Para os gnósticos, a Gnosis não é uma religião, nem uma seita, é um conhecimento, uma sabedoria universal que tem quatro pilares: Ciência, Filosofia, Arte e Religião. Seus seguidores têm como máxima a evolução espiritual através do conhecimento de si mesmo. Além disso, pregam que pessoas de quaisquer denominações religiosas podem participar da Gnosis. Eles têm como mestre o colômbiano Victor Manuel Gómez Rodríguez (1917-1977) que adotou o nome Samael Aun Weor. Ele foi responsável por difundir essa linha do gnosticismo que frequentei.

Diversas culturas ao longo dos tempos praticaram a Gnosis, ou a busca pelo autoconhecimento e o desejo de conhecer o planeta e o universo, assim como seus mistérios. Existem registros do estudo gnóstico em muitas civilizações antigas, porém com o aumento do cristianismo, e principalmente na Idade Média, os gnósticos foram perseguidos pois realizavam estudos ligados à magia e ao esoterismo. Por isso, tiveram que manter em sigilo suas práticas. No entanto, em 1945, um camponês egípcio encontrou em uma jarra os *Manuscritos de Nag Hammadi*, compostos por 13 códices de papiro. Nos códices estavam 52 textos gnósticos e uma tradução da *República* (375 a.C.) de Platão. Hoje os códices se encontram no Museu Copta no Cairo, Egito. A descoberta reacendeu as discussões e estudos gnósticos pelo mundo.

Apesar dos seguidores da Gnosis não a considerarem uma religião, ela bem assim me pareceu. Num primeiro momento, ou como dizem, na Primeira Câmara, os frequentadores participam de palestras com os líderes religiosos. Cada encontro trata de um assunto e um ensinamento diferente. No entanto, à medida que o tempo vai passando algumas exigências vão sendo feitas. Os participantes devem praticar meditações e seguir recomendações específicas para alcançar o autoconhecimento. Além disso, nos eram ensinados símbolos complexos e mantras que deveríamos repetir. Depois de um tempo, fomos instruídos a praticar rituais mágicos, sonhos lúcidos e projeções astrais, assim como a escutar determinados tipos de músicas para alcançar a evolução espiritual. Muitas coisas da gnosis me lembravam o

ocultismo e o misticismo. Gostava de participar das reuniões, mas com o tempo acabei perdendo o interesse e desisti de frequentar a Gnosis.

No entanto, continuei na minha busca espiritual. As religiões de matriz africana sempre chamaram minha atenção, mas por ter sido por muito tempo evangélica, fui levada a sentir medo devido ao processo de demonização dessas religiões. Há alguns anos pensava que nunca colocaria os pés em um terreiro, mas havia me esquecido que passei boa parte da minha infância colocando não só os pés, mas o corpo todo no terreiro. Minha bisavó, que eu chamava de laiá, era conhecida na região do bairro Instituto Agrônômico em Belo Horizonte como a Mãe Lourdes. Minha bisavó era lalorixá¹⁰⁶ da Comunidade Espírita Yemanjá Ogunté. Segundo alguns registros e documentos guardados por minha família, a casa funcionou da década de 1970 até o ano de 2013. No entanto, segundo meu pai, minha bisavó contava que havia vindo da Bahia com sua mãe, que também era chamada de laiá pela família, após elas serem libertadas da escravização. Elas trouxeram de lá o culto aos Orixás, começaram a praticar em casa a sua fé e anos depois abriram o terreiro.

Meus avós paternos moraram alguns anos com a minha bisavó. A casa deles era dentro do mesmo terreno do terreiro. Passei muitas férias lá, meus primos e eu passávamos o dia dentro do terreiro. Lembro dos bancos de alvenaria, do chão de cimento queimado e da minha vó nos proibindo de entrar no “quarto de santo”¹⁰⁷. Do lado de fora ficavam as “casinhas de Exu”¹⁰⁸ e dessas não podíamos nem chegar perto. Minha avó também foi zeladora da casa e hoje é a Mãe Lia. Não cheguei a participar de nenhuma ritualística da casa, mas brinquei demais naquele chão sagrado. Meu pai foi ogã¹⁰⁹ da casa durante a infância e a adolescência, mas depois que se tornou adulto abandonou a religião. A Casa era de Candomblé Ketu¹¹⁰, porém foi registrada como um espaço espírita.

O espiritismo, talvez por ser uma doutrina europeia, sempre foi melhor aceito no Brasil. Antes do espiritismo ser fundado por Kardec, a alta sociedade

¹⁰⁶ lalorixá ou “Mãe de Santo” é a líder espiritual responsável pelo terreiro.

¹⁰⁷ O “quarto de santo” era onde ficavam os assentamentos (ibás), ou a casa dos Orixás, também chamado de peji ou pepelê (do lorubá: prateleira, altar). No Candomblé é um espaço onde somente os filhos da casa podem entrar. Na Umbanda, o altar é chamado de congá.

¹⁰⁸ Também chamadas de Tronqueiras, onde ficam os assentamentos de Exu e Pombagiras.

¹⁰⁹ Responsável dentro das religiões de matriz africana a tocar os atabaques e manter a vibração do terreiro.

¹¹⁰ Maior e mais popular “nação” de Candomblé do Brasil, utiliza em seus ritos o lorubá, língua falada na África Ocidental.

européia se divertia com as sessões de “mesas girantes” que aconteciam nos anos 1850. Os burgueses e nobres “brincavam” de colocar as mãos nos tampos das mesas até que elas girassem sob a influência de espíritos. E foi justamente essa “brincadeira” que levou Kardec a pesquisar fenômenos sobrenaturais e a desenvolver o espiritismo. As notícias dessas práticas e das ideias de Kardec chegaram ao Brasil em meados do século XIX e agradaram a elite brasileira, assim como tudo o que era proveniente da França naquele momento. No entanto, as religiões de matriz africana sempre foram rechaçadas, como tudo que vinha de África. De acordo com o historiador e babalaô¹¹¹ Luiz Antônio Simas (2023):

O discurso do colonizador europeu sobre os indígenas e os povos da África, fortalecido pela expansão imperialista da segunda metade do século XIX, atribuiu a estes a pecha de naturalmente atrasados, primitivos, despossuídos de história, dependentes de elementos externos - como a ciência, o cristianismo, a democracia representativa, a escola ocidental - que poderiam inseri-los subalternamente no processo civilizatório (Simas, 2023, p. 18).

É importante também dizer que o terreiro da minha bisavó foi criado durante a ditadura militar brasileira. Nesse período, as religiões de matriz africana foram perseguidas e reprimidas. Muitos terreiros foram invadidos, seus membros sofreram violências e seus objetos sagrados foram destruídos ou apreendidos. Apesar da Constituição de 1891 ter estabelecido a separação da Igreja e do Estado, os terreiros continuaram sendo perseguidos ao longo dos anos e durante o período militar não foi diferente. Associar o espaço ao espiritismo foi também uma prática para ser melhor aceito pela vizinhança, por exemplo, mas também de proteção, segurança e resistência.

O Candomblé surgiu no Brasil entre os séculos XVI e XIX e foi criado a partir das fusões culturais e a resistência dos povos da região da África Central que foram trazidos forçosamente ao Brasil e que tiveram que criar novas maneiras de praticar suas religiões. De acordo com Eneida Gaspar (2008):

Com a abertura típica dos povos africanos em relação ao Outro, ao estrangeiro, conheceram e abraçaram, no Brasil, aspectos das culturas e crenças indígenas e europeias. Estabeleceram, em particular, a reverência aos primitivos donos da terra em que agora viviam e a seus patrícios escravizados, incluindo os caboclos e os

¹¹¹ Termo em iorubá que significa “sacerdote” ou “líder”, normalmente realiza consultas oraculares.

pretos-velhos entre os espíritos protetores de sua religião (Gaspar, 2008, p. 13).

Além de agregar práticas de povos africanos distintos e de povos originários do Brasil, já sabemos que também foram incorporados elementos do catolicismo.

No período da escravidão, os negros foram obrigados a camuflar seus cultos, associando Orixás a santos católicos. Esse sincretismo foi, em parte, estratégia de resistência e sobrevivência, mas também resultado de influências já existentes na África por ação de missionários cristãos. Assim, Ogum foi associado a São Jorge, Oxóssi a São Sebastião, Oxum a Nossa Senhora da Conceição, entre muitos outros paralelos (Gonçalves, 2025, p. 92).

No Candomblé, a relação com a natureza e a ancestralidade são muito importantes.

Seus praticantes cultuam diferentes divindades chamadas Orixás (nação Ketu e Efon), Voduns (nação Jeje) e Nkisis (nação Angola), responsáveis por reger e equilibrar as forças do universo. Cada Orixá está ligado a elementos da natureza, como rios, florestas, ventos, trovões, montanhas, mares e chuvas (Gonçalves, 2025, p. 91).

Durante os ritos são entoados cânticos em línguas africanas como iorubá e banto que são acompanhados pelos atabaques e pelas danças específicas de cada Orixá e também são realizadas oferendas. Além disso, os *iaôs*¹¹² incorporam as forças de seus Orixás durante a cerimônia. Eles são paramentados com as roupas e os objetos característicos de cada Orixá durante a incorporação.

Minha bisavó laiá, Mãe Lourdes, recebia Yemanjá Ogunté, Orixá que dava nome ao terreiro de Ogum. Alguns de seus “filhos de santo”¹¹³ incorporavam outros Orixás. Em África, cada Orixá é cultuado em um lugar específico, como uma cidade ou país. Nos terreiros brasileiros, diversos Orixás são cultuados em um mesmo lugar, o que revela a fusão cultural ocorrida entre as pessoas vindas de África.

¹¹² Iniciados que incorporam os Orixás.

¹¹³ O iniciado no Candomblé e nas demais religiões de matriz africana é chamado de “filho” ou “filha de santo”.

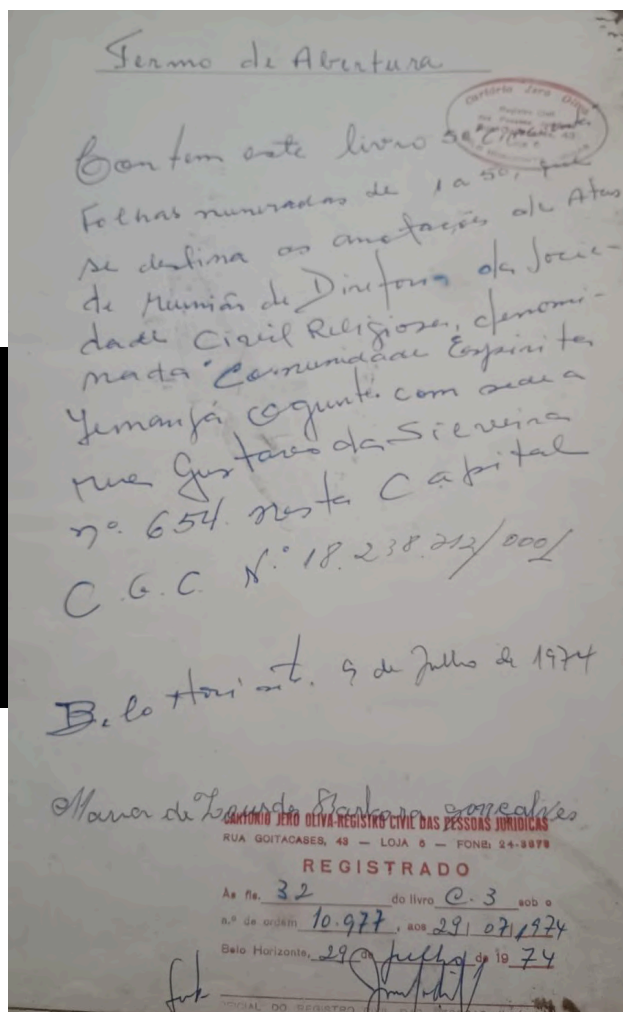


Figura 19 - *Termo de Abertura do Livro*, Tamira Mantovani, 1974, Arquivo pessoal da autora
 Figura 20 - *Bisa Iaiá*, Tamira Mantovani, 1989, Arquivo pessoal da autora



Figura 21 - *Bisa Iaiá recebendo Yemanjá Ogunté*, Arquivo pessoal da autora, 1994

Figura 22 - *Bisa Iaiá recebendo Ogum*, Arquivo pessoal da autora, 1994

Além dos dois Orixás, ela incorporava também a Erê¹¹⁴ Cristalina e o Boiadeiro¹¹⁵ Sr. Riachão. Apesar dessas entidades estarem presentes em algumas casas de Candomblé, elas são mais comuns nos ritos de Umbanda.

¹¹⁴ Erê: do lorubá, Irè, palavra que significa brincadeira ou diversão. Os Erês são espíritos infantis e brincalhões que se comunicam diretamente com os iniciados na religião e com os consulentes.

¹¹⁵ Os Boiadeiros são espíritos de homens do campo que trabalhavam com gado, assim como os Erês, conversam com os praticantes da religião e servem de intermediários entre os Orixás e os seres humanos.



Figura 23 - Fotografia *Bisa Iaiá recebendo Cristalina*, 1985, Arquivo pessoal da autora
 Figura 24 - Fotografia *Bisa Iaiá recebendo Sr. Riachão*, 1985, Arquivo pessoal da autora

A Umbanda é uma religião brasileira que surgiu no século XX e que mescla elementos do kardecismo, de práticas ritualísticas indígenas, do Catolicismo e de outras religiões de matriz africana, como o Candomblé. Existe uma grande polêmica em torno da sua origem. A versão mais difundida do surgimento da Umbanda, atribui a Zélio Fernandino de Moraes (1891-1975) sua criação. Aos 17 anos, Zélio sofreu uma paralisia sem explicação e ficou acamado por alguns dias. Quando ele melhorou, foi levado por sua família até a Federação Espírita de Niterói no dia 15 de novembro de 1908. Durante a sessão, Zélio e outros médiuns teriam incorporado espíritos de Caboclos¹¹⁶, indígenas e Pretos-velhos. No entanto, foram repreendidos pelo chefe da Federação que disse que esses espíritos eram atrasados e que não poderiam estar ali presentes. A entidade que estava incorporada em Zélio, o Caboclo das Sete Encruzilhadas, disse que se espíritos de indígenas e negros não eram bem-vindos ali, ele iria fundar uma nova religião.

Após este episódio, Zélio fundou em Niterói um centro espírita autorreferenciado como umbandista, cristão e brasileiro, a Tenda

¹¹⁶ Os Caboclos são espíritos de povos indígenas e que tem forte relação com a natureza.

Espírita Nossa Senhora da Piedade, registrada em um cartório de Niterói e que deu origem, com o passar dos anos, a várias outras tendas de linha similar (Simas, 2023, p. 98).

Segundo Zélio, o Caboclo Sete Encruzilhadas seria uma das encarnações do padre jesuíta italiano Gabriel Malagrida (1689-1761) que chegou a catequizar indígenas no Brasil, mas que havia sido morto pela Inquisição em Lisboa acusado de praticar bruxaria.

Para muitos umbandistas, assumir essa versão é aceitar o embranquecimento da origem de uma religião que já era praticada por negros antes de Zélio. O próprio termo “umbanda” já existia e era utilizado em África: “O vocábulo umbanda ocorre no umbundo e no quimbundo, significando arte do curandeiro, ciência médica, medicina” (Lopes *apud* Simas, 2023, p. 101). Dizer então que um homem branco de classe média foi o inventor de uma prática que já existia em África é uma tentativa de apagar a cultura do povo negro. De acordo com Simas (2023), em 1941 aconteceu o I Congresso Brasileiro de Espiritismo da Umbanda. Durante o congresso, seus organizadores declararam a intenção de diferenciar a Umbanda da Quimbanda, atribuindo à primeira a característica de “linha branca” e a segunda a de “linha de esquerda, de magia negra”, numa divisão explicitamente racista. “Uma análise dos anais do Congresso oferece pistas interessantes para acompanhar esse processo de construção de uma umbanda desafricanizada, que deveria dissociar-se do primitivismo dos cultos africanos” (Simas, 2023, p. 121).

Mesmo com o processo de embranquecimento da Umbanda que se seguiu ao longo dos anos, ela continuou sofrendo preconceito. Como dito anteriormente, durante o período ditatorial as práticas de matriz africana foram perseguidas. No entanto, mesmo com o fim da ditadura militar e a reafirmação de laicidade do Estado brasileiro pela *Constituição de 1988* elas permaneceram marginalizadas e associadas à criminalidade.

Desde os anos 1990 no Brasil, as religiões de matriz africana foram ainda mais demonizadas. Igrejas passaram a atacar essas religiões em seus programas de televisão veiculados em rede nacional, além de lançar livros para deturpar suas práticas e associá-las ao Diabo.

A IURD não está sozinha em seu projeto necrocristão de aniquilação dos povos de terreiro. Diversas outras designações neopentecostais, com discursos de desqualificação das religiões afro-brasileiras

similares aos da igreja do bispo Macedo, têm atuado sistematicamente no mesmo sentido, com consequências cada vez mais graves em todo o Brasil, estimulando destruições de terreiros e violência física (Simas, 2023, p. 152).

Obviamente não são todas as igrejas e nem todos os cristãos que cometem essas atrocidades, muitos seguem realmente o que pregava Cristo: o amor ao próximo, independente de quem ele seja. No entanto, é inegável que o racismo e a intolerância religiosa são promovidos e incentivados principalmente pelo movimento neopentecostal. Essas ideias foram incrustadas no imaginário das pessoas e ficaram ainda mais explícitas nos últimos anos. Foi por isso que me mantive longe dos terreiros por muitos anos. Sentia medo e achava que ir a um terreiro representaria a negação de Deus e um pecado imperdoável. Pensava também que algo ruim pudesse acontecer em minha vida, como se as religiões de matriz africana fossem a fonte de coisas malignas. Foi fazendo e vivendo arte que meus preconceitos foram sendo quebrados. Ainda tenho muito o que melhorar, mas sei que o teatro me ensinou muitas coisas. Foi através da arte que pude reconhecer que esse medo era fruto do racismo religioso.

Após algumas poucas experiências junto a terreiros de Candomblé e Umbanda, conheci em 2023 a Tenda de Umbanda Caboclo 7 Matas. Fui acolhida com muito carinho por todos e hoje sou filha da casa. Uma casa simples, familiar, com poucos filhos de santo e que começou a ser tocada em 2010 na cozinha do Pai Gilberto Gonçalves e da Mãe Lucienne Gonçalves. A TUC7M foi oficialmente inaugurada em 2015 no terraço do Pai e da Mãe na Rua São José de Arimatéia, 169, no bairro Boa Vista em Belo Horizonte, onde acontecem as reuniões semanais. Porém, algumas giras e festas são realizadas no terreno dos zeladores em Jaboticatubas. Ambos possuem longa experiência dentro das religiões de matriz africana. Seus filhos também participam ativamente do terreiro: Alexandre Gonçalves é o Pai Pequeno e Lucas Gonçalves é ogã, ou como dizem, curimbeiro.

Olorum¹¹⁷ e os Orixás são cultuados na Umbanda, mas, em suas sessões, os médiuns incorporam entidades que são porta-vozes dos Orixás. A casa realiza

¹¹⁷ Deus supremo criador de tudo e de todos segundo os umbandistas.

giras¹¹⁸ de Caboclos, Boiadeiros, Pretos-velhos, Erês, Exus¹¹⁹, Pombagiras¹²⁰, Malandros¹²¹ e Ciganos¹²². Todas as entidades são queridas, mas o malandro Seu Zé Pelintra, incorporado pelo Pai Gilberto, é uma das entidades mais aguardadas. Sua alegria e sinceridade fazem com que ele se torne um verdadeiro amigo dos médiuns e consulentes e cada vez que aparece traz conselhos e ensinamentos muito importantes.

Entidade que baixa em diversos ramos e linhas das macumbas brasileiras, Zé Pelintra nos coloca desafios. Há quem afirme que originalmente Seu Zé é um mestre do culto do catimbó que acabou se manifestando em outras vertentes das encantarias, até chegar nos terreiros de macumba do Rio de Janeiro (Simas, 2023, p. 76).

Em uma das giras que Seu Zé Pelintra baixou na TUC7M disse algo muito interessante: “Os senhores têm que chegar mais cedo e organizar todas as coisas pra gente fazer nosso teatro. É, aqui é igual um teatro, tudo tem seu lugar, sua importância e significa algo. O que fazemos aqui é uma encenação”. Essa foi para mim uma confirmação da conexão entre o teatro e o ritual. Uma entidade espiritual afirmou a semelhança e o caráter ritualístico do teatro, além da teatralidade presente no rito. Seu Zé não estava dizendo que a gira é uma mentira, ou uma falsidade, como muitas vezes a palavra encenação é utilizada. Mas estava afirmando a importância da simbologia dentro do teatro e da ritualística, bem como o cuidado no manejo desses símbolos. Em outra ocasião, Seu Zé falou sobre todas as coisas, as músicas, as palmas, os gestos, e os objetos terem fundamento e um porquê de existir. Nada é realizado ao léu. Um exemplo disso são os pontos cantados, cada um deles serve a um propósito: chamar as entidades, firmá-las na Terra, quebrar demandas etc. Já os pontos riscados no chão, além de contar a história da entidade, servem como sua assinatura ou portal de energia para realizar trabalhos de descarrego ou de força, por exemplo.

¹¹⁸ Gira é o nome dado ao ritual de Umbanda onde os médiuns incorporam entidades que realizam trabalhos de auxílio espiritual.

¹¹⁹ Exu é a entidade mais demonizada das religiões de matriz africana. Exu é o mensageiro dos Orixás, responsável pela comunicação entre o mundo espiritual e o terreno. Transita entre a luz e as sombras e por sua dualidade se assemelha aos seres humanos.

¹²⁰ A grafia aqui adotada é a mesma utilizada na *Tenda de Umbanda Caboclo 7 Matas*. As Pombagiras são também mensageiras e são especializadas em relacionamentos. “A pombogira é o resultado do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam e a trajetória de encantadas ou espíritos de mulheres que viveram a rua de diversas maneiras” (Simas, 2023, p. 78).

¹²¹ Os Malandros são os espíritos do povo da rua e chegam na linha dos Exus.

¹²² Os Ciganos são entidades alegres, ligadas à liberdade e a celebração da vida.



Figura 25 - Pai Gilberto recebendo Seu Zé Pilintra, foto: Tamira Mantovani, 2024, Arquivo pessoal da autora

Figura 26 - Amaci na TUC7M, foto: Tamira Mantovani, 2025, Arquivo pessoal da autora

Figura 27 - Lucas na Festa de Yemanjá, foto: Tamira Mantovani, 2025, Arquivo pessoal da autora

A partir de 2024, eles passaram a realizar também reuniões de Jurema Sagrada e, em 2025, a Jurema de Mestre Antônio Olímpio foi agregada à casa. A Jurema Sagrada, também conhecida em alguns lugares como Catimbó, é uma religião de origem indígena que surgiu no Nordeste brasileiro. A Jurema ou Acácia é uma árvore sagrada para muitos povos indígenas, como os tabajaras, que permite a conexão com o mundo espiritual. Nos ritos da Jurema, os participantes fazem uso do vinho da Jurema, bebida feita normalmente com as raízes da Jurema-preta - *Mimosa tenuiflora*, para entrarem em contato com as “cidades encantadas” onde vivem os mestres da Jurema. A Jurema, utilizada pelos pajés, foi proibida pelos invasores portugueses e classificada como alucinógena. Apesar da origem indígena, com a invasão portuguesa e o período colonial, ela também se misturou às práticas de matriz africana e anexou elementos do catolicismo. Algo muito lindo da Jurema é a forma como se deu a troca de conhecimentos espirituais entre os povos indígenas e negros. Negros escravizados fugiram para as matas do interior do Brasil e fundaram seus Quilombos, mas muitos deles foram também acolhidos por povos

indígenas e muitos juremeiros dizem que foi nesse encontro que essa ciência sagrada surgiu.

Um dos grandes nomes da Jurema é Malunguinho, João Batista (?¹²³-1835), que foi líder do Quilombo do Catucá, que ficava nas terras que hoje são conhecidas como Engenho Utinga em Abreu e Lima, cidade de Pernambuco no século XIX. Malunguinho foi líder dos Malungos que lutavam por sua liberdade e eram exímios guerreiros. Conta a história que um dia Malunguinho foi ferido e quase capturado, mas conseguiu fugir, se escondeu na floresta e foi ajudado por indígenas que ensinaram a ele o poder das ervas e a sabedoria das matas. Malunguinho era temido e odiado pelos brancos pois conseguia abrir os portões das senzalas e libertar seus irmãos escravizados. Ficou conhecido como “portador da chave mágica”, por isso em diversas representações da Jurema, a chave é um símbolo presente. De acordo com Simas (2023):

Outra vertente fortemente marcada pela tradição xamânica das pajelanças é a do catimbó, um conjunto de práticas rituais abrangendo atividades místicas que envolvem também elementos do cristianismo popular. Com origem no Nordeste brasileiro, o catimbó tem como fundamentos mais gerais a crença no poder da bebida sagrada da jurema e no transe de possessão, em que os mestres vêm dos reinos imateriais do Juremá para trabalhar tomando o corpo dos catimbozeiros (Simas, 2023, p. 61).

Além dos Mestres da Jurema, antigos espíritos que trabalham em prol da cura, seus participantes incorporam Caboclos e Exus. A Jurema é conhecida como “hospital do nordeste”, pois pessoas em busca de melhora são tratadas com ervas, folhas e banhos. Outro elemento muito importante dentro da religião é o cachimbo, através dele as entidades queimam as ervas, o fumo, benzem o espaço e os consulentes. A fumaça é outro ponto de encontro com a espiritualidade. Os cantos também são muito importantes e ajudam os médiuns na incorporação. Eles são acompanhados pelos maracás, instrumentos ritualísticos indígenas.

Na Jurema Sagrada, seus membros fazem também o uso de medicinas da floresta como a *sananga* e o *rapé*. A sananga é um colírio extraído das raízes da planta *Tabernaemontana sananho* e é utilizada por diversas etnias indígenas, sobretudo da Amazônia, no tratamento de problemas de visão e dores de cabeça, mas também com o intuito espiritual de autoconhecimento e para “abrir a visão” e a

¹²³ Não existem registros com a data exata de nascimento de João Batista.

intuição. Muitos indígenas usam a sananga para aguçar a visão e entrar na floresta com mais propriedade. Já o rapé, que pode ser feito com pó de tabaco e outras ervas, é aspirado com o auxílio de aplicadores: Kuripe, que permite a autoaplicação, e o Tepi utilizado quando uma pessoa aplica em outra.



Figura 28 - *Gira de Jurema I*, foto: Tamira Mantovani, 2025, Arquivo pessoal da autora
 Figura 29 - *Gira de Jurema II*, foto: Tamira Mantovani, 2025, Arquivo pessoal da autora

A Jurema Sagrada, a Umbanda, Candomblé e outras religiões de raízes afro-indígenas misturam, conforme vimos, elementos de práticas religiosas de diversas origens, mas sabemos também que o sincretismo religioso não aconteceu somente no Brasil, mas também em diversas partes da América Latina.

Em 2010 realizei um mochilão pela Bolívia e Peru. Numa dessas andanças, fiz um dos programas turísticos mais estranhos que poderia ter feito: visitei uma mina de prata na cidade de Potosí, na Bolívia. As minas que seguem em funcionamento são extremamente perigosas e seus trabalhadores correm risco diário de desabamentos e acidentes fatais. Até hoje as mineradoras europeias exploram os mineiros indígenas e descendentes dos povos originários da região andina. Quando aceitei conhecer o lugar, pensei que as minas estariam desativadas

e que faríamos uma visita como as que ocorrem em Ouro Preto, por exemplo. Se esses passeios que acontecem aqui em Minas já são estranhos e escancaram a colonização e as diferenças sociais, lá em Potosí é ainda pior, pois a exploração segue em curso. O barulho das dinamites explodindo, os carrinhos entrando e saindo com prata e os trabalhadores sobrecarregados e tristes. E até disso o capitalismo se apropriou e transformou aquele sofrimento em passeio turístico. Me senti extremamente mal de visitar aquele lugar. Pessoas morrem diariamente ali e a expectativa de vida das que sobrevivem é baixíssima devido aos gases das minas, a poeira e outras substâncias tóxicas às quais são expostas.

Para entrar nas minas, cada visitante deve levar folhas de coca, aguardente e cigarro para oferecer ao Tío. De acordo com o guia Juan, quando os espanhóis começaram a explorar as minas de prata em Potosí, ameaçavam os indígenas escravizados dizendo que se eles roubassem prata ou não trabalhassem direito, o demônio iria castigá-los com deslizamentos de terra e acidentes. Eles colocavam imagens vermelhas e com chifres dentro das minas para assustá-los. Porém, eles não tinham a mesma visão espiritual que os europeus. Eles não viam o mundo como uma disputa entre bem e mal. Para eles, todos os seres têm os dois lados dentro de si. Por isso, começaram a levar presentes para as imagens. As oferendas acalmavam aquele espírito. Eles criaram então uma relação de afeto e respeito com o “demônio” que passaram a chamar de Tío e até hoje prestam homenagens a ele. O Tío se assemelha ao Tío Supay, ou Supay, divindade reverenciada pelos povos originários que era dual, ou seja, poderia fazer o bem ou o mal, e habitava as “sombras” e o “mundo de baixo” ou o “mundo subterrâneo”, em quéchua: *Uku Pacha*. Para os incas e seus descendentes, o universo é composto por três mundos: *Hanan Pacha*, o “mundo de cima”, representado pelo condor, *Kay Pacha*, o mundo que habitamos, associado ao jaguar, e *Uku Pacha*, o “mundo de baixo”, simbolizado pela serpente.



**FUERA DE LAS
MINAS, REINA DIOS
AQUÍ, BAJO TIERRA,
REINA ÉL**

Figura 30 - *Entrada da Mina de Prata em Potosí*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

Figura 31 - *O Mineiro e o Tío*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

Apesar de ser explorada como todos os países latinos, a Bolívia é um país muito interessante, mais da metade da sua população se declara indígena. O país resistiu por anos ao imperialismo norte-americano e produtos como a coca-cola demoraram a entrar em seu mercado, ainda assim não tem boa aceitação dos consumidores. O país tenta preservar sua cultura originária e caminhando por suas ruas é possível ver a arte e os costumes de povos originários. O país foi o primeiro do mundo a ter um indígena na presidência: Evo Morales Ayma (1959). Pertencente à etnia uru-aymara, nasceu em Oruro, foi *cocalero*, agricultor que cultiva a coca, folha sagrada para os povos indígenas da região. Liderou o país por três mandatos seguidos (2006 a 2019) e em 2016, comemorou seus 10 anos de presidência em uma cerimônia ancestral em Tiwanaku, sítio arqueológico a cerca de 70km de La Paz, uma das capitais da Bolívia.

A ritualidade está presente no dia a dia dos bolivianos. Muitos se converteram ao catolicismo ou ao protestantismo, mas não abandonaram suas práticas originárias. A adoração à Pachamama segue presente, assim como a

outras deidades da natureza. Quando estive lá, participei de alguns “pagos a la Pachamama”, rituais nos quais os fiéis oferecem presentes à Mãe Terra como frutas, legumes e folhas de coca. O ritual, chamado de Haywarikuy, palavra quéchua que significa algo como “dar e receber”, acontece normalmente no dia primeiro de agosto de cada ano, quando as oferendas são enterradas na terra como um ato de agradecimento à fertilidade e à fartura da terra. No entanto, em diversas ocasiões os povos andinos oferecem presentes à Pachamama. Um desses ritos que participei foi realizado pelo motorista da van que nos levava ao Chacaltaya¹²⁴. Ele parou na estrada para pedir licença para seguir em frente. Ofertou folhas e álcool e pediu à Mãe Terra permissão para seguir por aqueles caminhos estreitos até chegar no topo do pico.



Figura 32 - *Estrada para o Chacaltaya*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora
Figura 33 - *Pago a Pachamama*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

Durante o período em que estive lá, participei também do carnaval de Oruro. A festa carnavalesca boliviana é bem ritualística. Nela, o sagrado e o profano andam de mãos dadas. Crianças se divertem nas ruas molhando os passantes, os adultos se embriagam e muitas vezes brigam, mas a festa comemora o festival *Itus* do povo Uru. Nesse grande rito festivo, os povos originários invocavam Pachamama

¹²⁴ Pico da Cordilheira dos Andes que tem 5421 m de altitude e que está há 30 km de La Paz.

e Supay. Com a proibição do rito pelos espanhóis, Pachamama e Supay foram sincretizados nas figuras da Virgem de Socavón, patrona dos mineiros e do folclore nacional boliviano, e do Demônio. Mais de 40 grupos de músicos e dançarinos percorrem cerca de 4km até o Santuário de Socavón. Em seu recorrido, os artistas encenam disputas entre anjos e demônios, usam roupas ritualísticas e máscaras suntuosas para representar essas figuras. Muitos que participam do desfile-procissão, a “entrada”, estão pagando promessas ou fazendo pedidos aos seus deuses ou santos católicos. Uma das danças mais famosas da festividade é a “diablada” que também está presente em festividades do Peru e do Chile. A diablada representa a disputa entre o bem e o mal, representadas por Arcanjo Miguel e os sete pecados capitais que simbolizam o Diabo.



Figura 34 - *Arcanjo Miguel no carnaval de Oruro*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

Figura 35 - *Diablos no carnaval de Oruro*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

Figura 36 - *Diablinho no carnaval de Oruro*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

Outra experiência ritualística que vivi na Bolívia aconteceu na Isla del Sol¹²⁵ no Lago Titicaca. O lago é um lugar sagrado para os incas, pois segundo eles foi ali que nasceu sua civilização. Inti, o Deus Sol, queria ensinar aos seres humanos habilidades como a tecelagem e o cultivo, foi então que enviou seus filhos Manco Capac e Mama Ocllo para a Terra. Eles emergiram do Lago e viveram na Ilha por

¹²⁵ Ilha do Sol.

algum tempo e depois, após uma revelação, fundaram a cidade de Cusco no Peru e com ela o grande Império Inca. A ilha é um lugar maravilhoso, do alto dela é possível ter uma vista incrível do lago. Cheguei de barco da cidade de Copacabana, na parte norte da ilha. Lá estão algumas ruínas incas, ao que tudo indica o local foi um centro cerimonial. O primeiro lugar que avistei foi a mesa de sacrifícios onde eram feitas oferendas a Inti. Ali escutei a história da antiga cerimônia das “três portas”. Segundo os locais, os peregrinos que vinham adorar Inti, deveriam passar por essas portas. Em cada uma delas deveriam se confessar com um sacerdote e ao final, aqueles que conseguissem mostrar a pureza de seu coração poderiam seguir seu caminho. Além de passar pelas três portas, tinham que atravessar a ilha caminhando por uma estrada, que existe até hoje e é chamada de Ruta Sagrada¹²⁶.

Depois que ouvi a história, decidi percorrer o antigo caminho inca que vai do norte ao sul da ilha a pé ao invés de seguir de barco. A estrada tem cerca de 10 km de subidas e descidas e a ilha está a 3800 m de altitude. Realizei o percurso com muita dificuldade e gastei quase 4 horas para chegar ao final. No entanto, o caminho foi transformador, a estrada de pedra, construída pelos incas, guarda a força de antigos espíritos e a todo tempo fui levada a pensar sobre quem fui, quem sou e quem gostaria de ser. É difícil explicar racionalmente o que acontece naquele lugar. Ali parece realmente ser um ponto de energia sagrada.



Figura 37 - Copacabana, Lago Titicaca, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora
Figura 38 - Rota Sagrada, Ilha do Sol, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

¹²⁶ Rota Sagrada.

Todas essas experiências que tive junto a distintas espiritualidades revelam quão diversificada é a ritualidade na América Latina. Com as invasões, o período colonial e escravocrata e as inúmeras migrações, recebemos a influência de práticas de muitas partes do mundo. E como já foi discutido, essas práticas foram somadas às ritualísticas que já existiam por aqui. Muitas vezes não é preciso nem frequentar um ritual ou algum lugar considerado sagrado para entrar em contato com o rito. A ritualidade está presente em nosso cotidiano. Muitas coisas em nosso dia a dia revelam isso. Viajando pela América Latina encontrei costumes ritualísticos que se repetem ou que são muito semelhantes. Em diversas casas ou estabelecimentos comerciais, por exemplo, são colocadas Espadas de São Jorge, planta originária de África e que é considerada capaz de filtrar energias negativas e atrair boa sorte. Práticas ritualísticas como tomar banhos de ervas, chás, simpatias e oferendas estão presentes por toda a América Latina. E toda essa ritualística pode ser vista em nosso fazer teatral.

Somos um povo de fé. Acreditamos na magia, na espiritualidade, na mandinga, no feitiço e temos esperança em dias melhores. Nossa ritualidade reflete nossa ancestralidade e nossa resistência. Os sofrimentos e as dificuldades nos levaram a suplicar ajuda espiritual e acreditar que em algum lugar existe alguém que zela por nós ou que através do intangível é possível mudar as coisas. E por mais que a religião seja muitas vezes utilizada com fins capitalistas ou para nos manipular, a fé é muito maior que isso, ela permanece e nos ajuda a caminhar.

Muitas vezes não valorizamos os saberes dos mais velhos, nos distanciamos da natureza, vivemos dentro de grandes prédios, pisamos no asfalto e esquecemos que debaixo dele tem terra. O rito e a ritualização fazem com que possamos nos reconectar com nós mesmos, com aqueles que vieram antes de nós, com o mundo que nos rodeia e com a natureza. Essa conexão também está presente no teatro latino, não apenas durante o resultado final que é apresentado ao público, mas durante sua criação. Seja através de exercícios ou jogos teatrais, os artistas buscam se conhecer, conhecer seus colegas e o mundo para desenvolver seus espetáculos. O teatro é uma arte coletiva e através dessa criação conjunta em que seus participantes expõem seu íntimo é que ele cria forças. Quando os artistas se reconhecem, reconhecem o mundo por meio de suas obras, eles permitem que os espectadores criem identificação e possam transformar sua vida e a vida de quem está ao seu redor. O ritual e o teatro podem nos levar a acessar a nossa

essência. O rito implica transformação, assim como o teatro. E se o ritual está arraigado no povo latino, o teatro latino não poderia ser diferente, pois é um teatro, assim como Artaud buscava: que funde arte e vida.

Devido à sua origem ritualística, o teatro e o rito possuem muitas características em comum. Um está inserido e contém o outro. Para Zeca Ligiéro (2019), rituais são como espetáculos teatrais. Eles contam histórias, encenam mitos e seus participantes possuem habilidades como: a capacidade de representação, de cantar, dançar, tocar instrumentos e de criar figurinos, cenários, adereços e maquiagens. Assim, dentro dos rituais, estão presentes várias linguagens artísticas: a dança, a música, a performance e as artes visuais. Essa multidisciplinaridade pode ser comparada a do teatro latino. Inúmeros grupos trazem essa característica.

Uma semelhança interessante entre o teatro latino e a ritualidade é a propagação de uma tradição. Uma tradição que é transmitida por meio da oralidade, passada de geração em geração, seja através da música ou de uma contação de história. Nos ritos existe um roteiro pré-determinado, seus participantes sabem como começa e como ele termina, mas esse roteiro não vem de um livro ou de uma cartilha, mas das memórias inscritas no corpo de seus participantes. Assim como nos rituais, o teatro latino, muitas vezes não está pautado na palavra ou em um texto dramático pré-existente, mas na tradição oral, na memória dos corpos e em suas inquietações. Um teatro que, assim como um rito, transmite conhecimentos ancestrais e não apenas repete um texto. Essa é uma grande conexão do teatro latino com o teatro ritualístico que Artaud queria fundar.

O processo ritual é um reaprender com os sacerdotes e pajés a forma como seus ancestrais conviviam com o sagrado na África, no caso do candomblé (orixás, voduns, inkices) e em diferentes formas no Tambor de Mina (encantados e caboclos) e em muitos casos na umbanda (pretos velhos, caboclos, etc.) ou ainda nos páramos distantes dos Andes, na selva Amazônica, no cerrado, na mata Atlântica... Por meio de uma dança própria, teatral, coreografada, paramentada, compartilhada com a comunidade, completando dessa maneira a última necessidade de ocorrência do teatro: a presença dos espectadores e preferivelmente do seu total envolvimento. O seu transporte e a sua transformação. Transcendendo as opressões mentais, físicas, psicológicas e integrando-se com a energia sagrada do cosmos (Ligiéro, 2019, p. 54).

Outra semelhança entre o fazer teatral latino e o ritual é a importância das sonoridades e da música. A sua repetição, como nos pontos cantados¹²⁷, levam seus participantes ao transe e à conexão com suas divindades, e serve também para manter seus participantes concentrados no ritual. Além disso, os sons produzidos pelas vozes, palmas e instrumentos, sobretudo os percussivos, unem todos num mesmo ritmo e tempo. A música se propaga nos corpos, altera os batimentos cardíacos e cria uma atmosfera comum que insere os participantes em uma mesma frequência. Além de causar sensações e acionar memórias. A música também conta histórias e caracteriza as divindades. Ligiéro usa como exemplo o xirê¹²⁸ de Candomblé, para o autor, o que conduz o ritual não é a palavra, ele [...] se dá por meio do inseparável trio: percutir/cantar/dançar, que, juntos, ativam o quarto elemento, o contar” (Ligiéro, 2019, p. 39). Nas religiões de matriz africana, cada Orixá e cada entidade tem o seu toque no atabaque e o seu ponto, assim a música serve também para caracterizar e evocar essas deidades. As sonoridades são também parte essencial do teatro, pois além de agir sobre os corpos e a sensibilidade dos espectadores e atores, ajudam a contar as histórias encenadas. Para o pesquisador Robson Haderchpek (2021):

A música é a alma da cena, ela atua como um gatilho que vai projetar o corpo do ator/performer no espaço mágico ficcional. Sem a música ou um ritmo interno apontando o caminho para o ator, a cena ritual não acontece. A música também é uma das responsáveis por nos conduzir a um estado alterado de consciência, ator e público. A música no Teatro Ritual pode ser compreendida como uma vibração sonora capaz de tocar nossos corpos e nos ajudar a transcender o espaço físico da cena, nos transportando para uma realidade paralela. Esta música pode ser produzida pelos atores em cena ou ser reproduzida por um equipamento de som (Haderchpek, 2021, p. 19).

Diversos grupos de teatro latinos utilizam a música em seus espetáculos e muitos deles trabalham com ritmos, sonoridades, instrumentos e técnicas musicais que advêm de práticas ritualísticas.

É também por meio do corpo, de seus gestos e movimentos que o ritual acontece. E é através da dança que os corpos dos participantes codificam histórias, criam símbolos no espaço, incorporam suas divindades, celebram conquistas e

¹²⁷ Cantos que servem para invocar os guias espirituais.

¹²⁸ Ritual público mais conhecido do Candomblé.

fazem pedidos. A corporeidade ritualística pode ser percebida em nós. Lembro de escutar mais de uma vez de estrangeiros que nossa latinidade pode ser vista em nosso caminhar. Os rituais nos deram mobilidade de quadril e uma pisada forte no chão. Uma das coisas que mais me cativam nas religiões afro-indígenas é a liberdade do corpo. É muito bonito ver corpos bailando para se conectar com o mundo espiritual. O corpo não representa o pecado, mas é o instrumento de ligação com o Divino.

Os poderosos que regem o sistema opressor em que vivemos desejam corpos manipuláveis, moldáveis e obedientes. Por isso, religiões onde os corpos dançam e se expressam livremente são condenadas e rechaçadas. E o transe é considerado maligno, pois é um corpo que o capitalismo ou outras formas repressivas não podem controlar. “É no corpo, afinal, que o pecado se manifesta com contundência” (Simas, 2023, p. 42). Onde não existe pecado, os corpos têm a liberdade de expressar seus desejos, sua sensualidade e sua humanidade. O corpo não é um monstro que a mente e o espírito devem domar, afinal de contas, eles estão interligados.

Ao contrário disso, as tradições afroindígenas não percebem o ser humano como cindido, e sim como resultado da interdependência entre todas as coisas. A corporeidade, para estes saberes, não engloba só a motricidade (entendida como corpo e movimento), mas também envolve dimensões afetivas, intelectuais, sociais e espirituais do ser humano (Simas, 2023, p. 43).



Figura 39 - Roda de Samba I¹²⁹, foto: Tamira Mantovani, 2024, Arquivo pessoal da autora
 Figura 40 - Roda de Samba II, foto: Tamira Mantovani, 2024, Arquivo pessoal da autora

¹²⁹ A Roda de Samba aconteceu após uma festa de Preto-velho no terreiro da Mãe Gleice em Sabará - MG.

No teatro, o corpo é a ferramenta de trabalho do ator. Os atores emprestam seus corpos seja para representar personagens, arquétipos ou ideias. No entanto, não saem de seus corpos para que essas personas os possuam. Muitas vezes escutamos relatos de atores tomados pelas forças que estão representando e perdem a noção daquilo o que estão fazendo. Porém, um teatro ritualístico não exige isso. O corpo deve estar disponível, mas não abandonado.

No jogo ritual o aspecto racional do performer nunca é totalmente desligado porque ele está conectado com a ação realizada no tempo presente e isso potencializa os processos internos tornando-os mais intensos e mais conscientes (Haderchpek, 2021, p. 32).

Nem durante o transe em um ritual isso acontece. Por mais que o médium “apague”¹³⁰, ele não abandona seu corpo. Em uma gira da Tenda de Umbanda Caboclo 7 Matas, Pai Tomé de Aruanda, Preto-velho que acompanha o médium Wander Luiz disse que: “a incorporação não é possessão”. Ou seja, o médium permite uma entidade ou um Orixá coabitar seu corpo.

Para que o teatro aconteça, é preciso que existam corpos compartilhando um mesmo espaço-tempo. Durante a pandemia de COVID-19, intensificamos o uso das tecnologias de vídeo e fizemos muitos espetáculos por plataformas digitais, ainda sim, os corpos ocupavam um mesmo lugar, ainda que de maneira virtual. Jorge Dubatti usou o termo *tecnovívio* para falar sobre esse novo formato de interação. Assim, mesmo que mediados pela tecnologia, os corpos ainda são imprescindíveis ao teatro. Com isso, os atores realizam treinamentos e preparam seus corpos para a atuação.

Muitas técnicas e exercícios foram trazidos para o teatro latino por encenadores e preparadores corporais europeus no século XX. No entanto, muitos grupos teatrais latinos buscam inspiração em danças, ritos e jogos de povos originários latinos ou vindos de África para criar seus treinamentos. O ator peruano Augusto Casafranca do Grupo Cultural Yuyachkani cria suas práticas a partir do Taichi Tibetano¹³¹, mas também dos rituais, festas e brincadeiras de povos indígenas peruanos como a *Qhapaq Qolla*, dança popular de origem indígena que acontece

¹³⁰ O termo “apagar” é utilizado quando o médium tem uma perda temporária de consciência durante a incorporação.

¹³¹ Arte marcial chinesa que tem ligação com a cultura tibetana.

em celebrações no Peru, mas que se tornou conhecida pela Fiesta de la Mamacha Carmen¹³² que acontece em Paucartambo, distrito de Cusco, no Peru. Segundo Augusto:

Como atores e atrizes profissionais de teatro, temos nos formado durante todos esses anos bebendo das teatralidades das culturas originárias do Peru. Desta maneira, temos investigado como as diferentes culturas originárias se expressam em suas danças e representações. Toda essa bagagem que temos estudado, tomando seus princípios, temos colocado em prática em nosso trabalho de voz, corpo, presença, composição de personagens, improvisação e criação coletiva. Assim, nossa proposta de atrizes e atores se nutre do canto, da dança, da música, da tradição oral, do uso de múltiplos objetos e das máscaras que provêm de nossas tradições culturais. Neste caminho de permanente aprendizagem temos nos aproximado da nossa memória histórica, do rito, cosmovisões e espiritualidade de diferentes culturas do nosso país, em especial da andina, que alimenta em grande medida nossa proposta estética (Casafranca; Correa; Correa, 2023, p. 13-14, tradução nossa)¹³³.

Todos os anos, moradores e ex-moradores de Paucartambo realizam uma homenagem à Virgem Carmem entre os dias 15 e 18 de julho. A festa celebra a chegada da Virgem em Paucartambo quando foi enviada pela coroa espanhola no século XVII. Os moradores do distrito cantam e dançam em homenagem à virgem. No entanto, a festa mistura a celebração católica às manifestações culturais andinas incaicas e de povos vindos de África. Durante a festa, as ruas da cidade se transformam em um teatro a céu aberto, os participantes representam histórias locais como as disputas entre os incas e os espanhóis através de danças e o uso de máscaras.

A máscara é um elemento muito importante tanto dentro do ritual quanto do teatro. Não é atoa que o símbolo do teatro ocidental é composto por duas máscaras. Elas representam a tragédia e a comédia e fazem referência ao teatro grego. Na

¹³² “Festa da Mamãe Carmem”.

¹³³ Como actores y actrices profesionales de teatro, nos hemos formado durante todos estos años bebiendo de las teatralidades de las culturas originarias del Perú. De esta manera, hemos investigado en las formas en que las diferentes culturas originarias se expresan en sus danzas y representaciones. Todo este bagaje lo hemos estudiado y, tomando los principios, lo hemos llevado a la práctica en nuestro trabajo de voz, cuerpo, presencia, composición de personajes, improvisación y creación colectiva. Así nuestra propuesta de actrices y actores se nutre del canto, la danza, la música, la tradición oral, el uso múltiple de objetos y de las máscaras que provienen de nuestras tradiciones culturales. En este camino de permanente aprendizaje nos hemos acercado a nuestra memoria histórica, al rito, a las cosmovisiones y espiritualidad de las diferentes culturas de nuestro país, en especial a la andina que alienta en gran medida nuestra propuesta estética (Casafranca; Correa; Correa, 2023, p. 13-14).

Grécia Antiga os atores usavam máscaras tanto para aumentar o rosto do ator e proporcionar uma melhor visibilidade, quanto para que sua voz fosse amplificada e melhor ouvida pelos espectadores. No entanto, a utilização da máscara não existe somente na origem ocidental do teatro. Ela está presente em inúmeros rituais, cerimônias e festas latinas. Muitas etnias indígenas cobrem o rosto com máscaras ou pinturas em ritos e festividades. Nas religiões de matriz africana o rosto também é ocultado muitas vezes, no Candomblé, algumas Orixás como Oxum¹³⁴ e Yemanjá usam o “chorão”, um ornamento feito de miçangas que cobre a face das médiuns para proteger a imagem da Orixá. Obaluaê¹³⁵ é paramentado com palhas que cobrem todo o corpo do médium, para representar essa divindade que carrega as marcas da varíola em seu corpo.

No Brasil, as máscaras aparecem também com os palhaços das *Folias de Reis*, festas que acontecem com mais frequência nos estados de Minas Gerais e Goiás. A festa celebra o nascimento do menino Jesus e a visita dos três Reis Magos. Foi trazida pelos portugueses, mas incorporou elementos indígenas e africanos. Durante o carnaval, existem também diversas tradições mascaradas pelo Brasil como os Bate-bolas no Rio de Janeiro e a La Ursa em Pernambuco.

Na Costa Rica, acontece o Juego de los Diablitos¹³⁶ (Cabrúc-Rójc), tradição ancestral do povo Boruca na Costa Rica. Os brincantes mascarados simulam a luta do povo indígena, os diablitos, contra os conquistadores espanhóis que são representados na figura de um touro. A festa acontece anualmente de 31 de dezembro a 02 de janeiro na comunidade de Boruca. Ela termina com a vitória dos diablitos representando a resistência dos indígenas.

Em Latacunga, no Equador, acontece duas vezes ao ano o festival Mama Negra¹³⁷, também chamado de Santísima Tragedia¹³⁸. O festival é uma fusão das culturas indígenas, negras e espanholas e é uma celebração à Virgem de la Merced¹³⁹ que teria salvado o vilarejo em 1742 da erupção do vulcão Cotopaxi. Os mascarados saem em procissão cantando e dançando em homenagem à virgem, além de representar cenas do cotidiano ligadas à extração de ouro. Também no Equador, durante as celebrações natalinas, o mascarado *Wiki*, personagem mítico

¹³⁴ Divindade das águas doces, da fertilidade, amor e beleza.

¹³⁵ Orixá que cuida das doenças, que promove a cura e a transformação.

¹³⁶ Jogo dos Diabinhos.

¹³⁷ Mamãe Negra.

¹³⁸ Santíssima Tragédia.

¹³⁹ Virgem da Misericórdia ou Nossa Senhora das Mercês.

do povo Saraguro, também sai às ruas para brincar e divertir as pessoas que participam das festas na cidade de Loja.

O ato de cobrir o rosto é muito antigo. Quando o rosto é coberto, aquele ser é anulado. É como se suas características fossem apagadas para dar espaço às de outrem. O ator, bailarino ou brincante empresta seu corpo a outros seres quando coloca uma máscara. As máscaras são objetos sagrados e um dos elementos mais mágicos do teatro. Para mim, elas realmente guardam em si forças sobrenaturais. Durante as aulas de mascaramento que tive no Teatro Universitário da UFMG com o professor, ator e mascareiro argentino M.e Fernando Linares (1958), pude presenciar essa magia. Muitas vezes, atores que nunca haviam visto alguém usando uma máscara, quando colocavam alguma, atuavam exatamente igual a outras pessoas. Era como se as máscaras tivessem vida própria e ao habitarem os corpos que as vestiam, elas falavam, andavam e dançavam com os mesmos trejeitos, com a mesma corporeidade. Parecia uma verdadeira incorporação. Destaquei essa experiência durante as aulas com o professor Linares, mas vivenciei isso em incontáveis aulas, oficinas e trabalhos ao longo dos anos.

[...] quando o performer cobre o rosto e oculta a sua individualidade como fruto de um consenso coletivo, a própria representação anula o individual para que a personificação cultural se instaure e revele a máscara como símbolo social. Neste raciocínio, podemos perceber que o performer, ao entrar em contato com suas forças arquetípicas, rompe momentaneamente os pertencimentos do ego, para entrar em sintonia com o encantado que ele veste, ou lhe cobre o corpo e a cabeça (Ligiéro, 2019, p. 67-68).

Em muitos ritos, elas realmente são utilizadas como ferramentas de incorporação. Feitas de materiais diversos, representam animais, encantados¹⁴⁰, divindades, deuses, líderes etc. Por meio delas, histórias são contadas e o mundo espiritual se manifesta. Representam diversos rostos da alma coletiva, nos levam ao intangível, mágico, metafórico e personificam o impalpável. Sua utilização no teatro nos conecta a sua origem ritualística e quando está presente no ritual, revela a teatralidade dele.

¹⁴⁰ Para os povos indígenas, os encantados são espíritos da natureza, seres sagrados e ancestrais que já fizeram sua passagem para o plano espiritual.

Quando colocamos uma máscara anunciamos que vamos fazer uma troca com ela. Nós a emprestaremos nosso corpo para lhe dar vida, e ela nos empresta seu rosto para despertar em nós novos corpos. Mascaradas e mascarados escondemos nossa identidade e aparência, e brincamos de ter uma nova personalidade. Então, a pessoa se transforma em personagem e usa uma energia diferente da energia cotidiana (Casafranca; Correa; Correa, 2023, p. 21, tradução nossa)¹⁴¹.

De acordo com Linares (2010), as máscaras levam os atores a embarcarem no jogo cênico de tal forma que ao emprestarem seus corpos, caminham para um estado de transe, o que revela o caráter ritualístico da máscara:

Este objeto, que somente se completa quando é “vestido” por alguém e que, ao mesmo tempo, encerra mistérios que provocam a imaginação e convidam para um passeio ao devir, gera um grande fascínio e entusiasmo entre estudantes e atores de teatro durante a prática do aprendizado. Creio que este entusiasmo surja, em grande parte, pelas possibilidades expressivas que a máscara promove, pois, muitas vezes, conduz com uma incrível rapidez a estados de presença cênica eficientes, próximos aos estados de transe em que os atores percebem, claramente, que se distanciam das suas características pessoais recorrentes e entram, com grande presteza, na esfera do jogo especificamente teatral que a máscara propicia (Linares, 2010, p. 53).

Além do Yuyachkani, muitos grupos e artistas latinos usam as máscaras em seus trabalhos, como os brasileiros: Teatro Público (2011), Grupo Moitará (1988) e o guatemalteco Sotz'il (2000).

Além das máscaras, a caracterização das divindades em um ritual também acontece por meio da indumentária. Durante rituais e cerimônias indígenas, seus participantes se ornamentam com penas, tecidos, colares, pulseiras, além de pintarem seus corpos. Nas religiões de matriz africana, as divindades e entidades são caracterizadas com roupas e adornos específicos para cada uma delas. Além disso, carregam objetos como cachimbos, bengalas, espadas, machados ou espelhos.

¹⁴¹ Cuando nos colocamos una máscara anunciamos que vamos a hacer un intercambio con ella. Nosotros le prestaremos nuestro cuerpo para darle vida, y ella nos prestará su rostro para despertar en nosotros nuevos cuerpos. Enmascaradas y enmascarados escondemos nuestra identidad y apariencia, y jugamos a tener una nueva personalidad. Entramos en un estado de representación que no se lograría sin la máscara. Entonces, la persona se transforma en personaje y usa una energía diferente a la energía cotidiana (Casafranca; Correa; Correa, 2023, p. 21).

Cada divindade/entidade, seja orixá, caboclo, no caso da umbanda pomba-gira ou preto velho, ou, entre os ameríndios os encantados, animais sagrados, entre outros, tem as suas cores, seus adereços, sua forma de se vestir, e de usar os distintos e específicos turbantes (Ligiéro, 2019, p. 55).

No teatro, personagens e arquétipos também são caracterizados com figurinos e objetos cênicos que criam signos e símbolos. Muitos grupos teatrais latinos e artistas teatrais têm o figurino como elemento importante de suas obras, inclusive podem até ser ponto de partida para a sua criação.

O ator, performer e grande amigo Fab Trindad¹⁴² (1988) tem uma linda pesquisa que envolve ritual e performance. Em seus trabalhos a visualidade tem grande importância e muitos deles partem da criação de figurinos. Em 2014, criamos a obra *O Aniversário da Didi* juntamente com a atriz Helaine Freitas (1985). Nela discutimos o período ditatorial brasileiro e a sua crescente exaltação nos anos 2010. Neste trabalho, a indumentária é carregada de símbolos e de extrema importância para sua compreensão.



Figura 41 - *O Aniversário da Didi*, foto: Foco in Cena¹⁴³, 2014
 Figura 42 - *O Aniversário da Didi*, foto: Foco in Cena¹⁴⁴, 2014

¹⁴² Fab Trindad é o nome artístico de Fabrício Trindade Pereira. Fabrício Trindade é Artista da Cena, atua, dirige e escreve. Pesquisador de pós-doutorado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutor em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre em Estudos Literários - Literaturas, outras Artes e Mídias, da Faculdade de Letras da UFMG. Licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG.

¹⁴³ Disponível no site do Foco in Cena: <<https://www.focoincena.com.br/o-aniversario-da-didi/11199>>. Acesso em 18 de maio de 2024.

¹⁴⁴ Disponível no site do Foco in Cena: <<https://www.focoincena.com.br/o-aniversario-da-didi/11199>>. Acesso em 18 de maio de 2024.

Em 2025, Fab Trindad estreou dentro do projeto *Sala de Parto*, em Lima, Peru, a obra *Rito de Paso*¹⁴⁵. Nela, o ator busca falar de desejos e necessidades que ficam presas dentro de nós. O trabalho traz à cena também a visibilidade “marica”¹⁴⁶ e deseja invocar e convocar à cena a memória dessa ancestralidade, bem como de seus amigos, parentes e aqueles que fazem parte de sua história. Para a construção desse ritual cênico, Fab utiliza máscaras e figurinos desenvolvidos e executados por ele que criam imagens cênicas muito fortes.

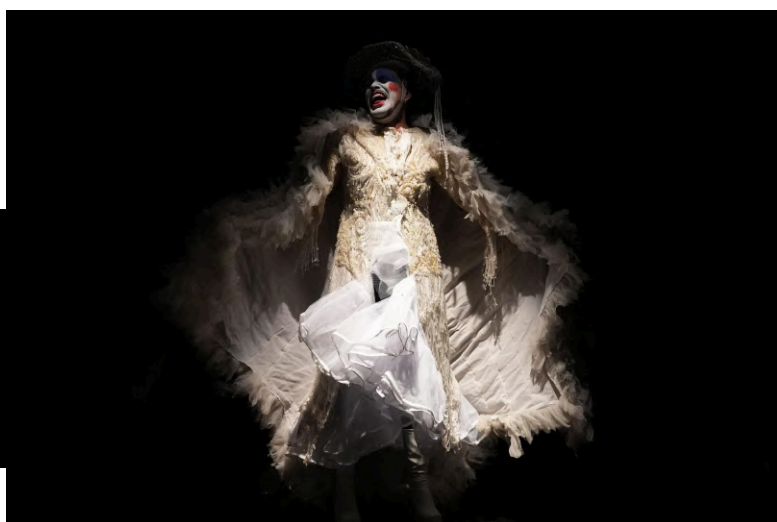


Figura 43 - *Rito de Paso*, de Fab Trindad, foto: Comunicação Teatro La Plaza - Programa de Criação Sala de Parto 2025, Arquivo pessoal da autora

Figura 44 - *Rito de Paso*, de Fab Trindad, foto: Comunicação Teatro La Plaza - Programa de Criação Sala de Parto 2025, Arquivo pessoal da autora

Artaud sugeriu que em seu teatro os atores utilizassem uma espécie de uniforme, algo que se aproximasse de vestes ritualísticas. Essa proposta me faz pensar na roupa de ração¹⁴⁷ utilizada no Candomblé e na Umbanda. No teatro fomos acostumados a usar uma malha preta durante os ensaios e preparações para uniformizar o grupo e para que atores e outros artistas não se distraiam com cores

¹⁴⁵ Rito de Passagem.

¹⁴⁶ Maricas. O termo em espanhol faz referência à comunidade gay. Normalmente utilizado de maneira pejorativa, mas foi apropriado pelo artista num ato de resistência.

¹⁴⁷ Roupa branca feita de tecidos leves e simples como Oxford.

ou elementos distintos. Essa unidade também pode ser relacionada a uma prática ritualística onde todos têm a mesma importância e se unem em prol de um mesmo objetivo. O que também caracteriza outra semelhança entre ritual e teatro: a coletividade. **Não é possível assistir a um ritual.** Todos estão inseridos nele, mesmo que tenham funções diferentes, todos são importantes e sem a sua participação, ele não pode acontecer. “As performances africanas e ameríndias dentro do contexto estritamente lúdico ou religioso, ou em ambos, só se completam com a participação da comunidade” (Ligiéro, 2019, p. 86).

Para que seja coletivo e que todos participem de maneira igualitária, os rituais são usualmente organizados de **maneira circular**. Além disso, ocupam espaços acessíveis como quintais, ruas, terreiros¹⁴⁸ e podem ser realizados até em meio a natureza como em cachoeiras e praias. Conforme vimos, a partir da segunda metade do século XX, muitos artistas do teatro ocidental decidiram sair da caixa preta teatral e **ocupar novamente outros espaços, remontando a origem ritualística do teatro.**

A maioria dos rituais é organizada a partir do círculo. Acontecem dentro de uma roda, em volta dela ou tendo como referência espacial o eixo deste círculo. No caso do candomblé, no centro são enterrados os assentamentos e onde se encontra a grande força, o axé. Muitas das coreografias também seguem esse formato. Assim como as brincadeiras populares que ainda não foram padronizadas pelo incentivo das apresentações públicas em palcos italianos (Ligiéro, 2019, p. 87).

Seja num rito ou no teatro, trabalhar de maneira coletiva e trocar efetivamente com o outro nos proporciona a oportunidade de aprendermos e nos transformarmos. “Deixar-se afetar pelo outro - e permitir que ele se afete também neste processo - é estar disponível para renovar, recriar, inventar o tempo todo - e a todo tempo a vida” (Simas, 2023, p. 47).

O teatro latino, com sua ritualidade, leva através da música, da dança, dos símbolos, dos signos, das imagens criadas, e da utilização do espaço não convencional, à participação de todos de maneira ativa. Artistas e espectadores podem se encontrar consigo mesmos, uns com os outros e com o mundo. Podem

¹⁴⁸ Local sagrado onde acontecem os rituais de matriz africana. Em sua origem, os rituais aconteciam em locais de terra batida, atualmente podem ocorrer nos mais variados espaços: casas, salas, barracões, galpões etc.

assim, abrir sua percepção e aguçar sua sensibilidade, o que Artaud tanto queria em seu teatro.

O teatro que busca a cura através de sua ritualidade é extremamente subversivo. Ele não atende aos desejos capitalistas. Não visam o lucro ou a individualidade, mas o crescimento de todos e do coletivo. Não pensa na ideia de propriedade, nem de destruição, ou seja, leva seus participantes a refletirem sobre a busca de se viver em harmonia com a natureza, com seus semelhantes e com o universo. Essa ideia nos recorda o que Artaud disse sobre um teatro que fosse capaz de mudar e curar aqueles que dele participam. Para Luiz Antônio Simas (2023) toda cura é coletiva:

O mito das águas místicas dos Caruanas e os ritos da pajelança cabocla apontam para a rigorosa harmonia que deve existir entre seres humanos, elementos da natureza e seres encantados. Só essa harmonia é capaz de curar o mundo. Não há cura possível se um desses três elementos - humanos, natureza e encantados - adoecer. Toda cura é fundamentalmente uma tarefa coletiva (Simas, 2023, p. 61).

Muitos grupos teatrais latinos buscam a cura de uma comunidade, bairro, povo, cidade ou país ao resgatar sua memória, dar voz à história dos derrotados e pensar de maneira conjunta nossas formas e possibilidades de ser e habitar o mundo.

O ator, cineasta, escritor e psicólogo chileno Alejandro Jodorowsky (1929) utiliza o teatro, o ritual e a performance como cura. Ele trabalha com a ideia de *psicomagia*. Ele realiza performances e pequenas pílulas teatrais com seus pacientes para que eles possam curar seus traumas, medos e inseguranças. Através de gestos simbólicos ele cria novas imagens e com elas memórias para que seus pacientes reconstruam o passado. Quando construímos outras possibilidades em nosso imaginário por meio de imagens, somos capazes de sonhar e realizar novos mundos. Quando algo toca nossa alma, sentimos que podemos transformar a realidade. É por isso que Artaud falou tanto sobre um teatro que pudesse tocar a sensibilidade de seus espectadores. “É preciso falar agora do lado unicamente material dessa linguagem. Isto é, de todas as maneiras e de todos os meios que ela tem para agir sobre a sensibilidade” (Artaud, 2006b, p. 103).

A mídia vem nos anestesiando ao longo dos anos. “Imagens circulam repetidamente até perderem toda sua força política” (Taylor, 2023, p. 109). Vemos crianças morrendo na Guerra, pessoas vivendo nas ruas, esperando meses em corredores de hospitais para serem atendidas, crimes hediondos, a fome, a insegurança, a indiferença e tantas outras atrocidades e parece que aos poucos fomos perdendo nossa capacidade de nos afetarmos. Nós nos afastamos da nossa sensibilidade e espiritualidade. Porém, se mostra como um espaço possível de restauração. Por meio dele, podemos nos reconectar com nós mesmos e com o mundo que nos cerca. Seus pequenos ritos como: tirar os sapatos e tocar o chão com os pés, dar as mãos em roda, olhar nos olhos dos colegas, cantar, dançar, tocar um instrumento musical, dizer palavras mágicas como: “seguro minhas mãos nas suas para que juntos possamos fazer o que eu não quero, o que eu não posso e o que eu não consigo fazer sozinho”, gastar tempo jogando, brincando, observando, repetindo e imaginando tem o poder de nos transformar. Nos dá a oportunidade de nos rever e pensar todos os dias em um mundo melhor para se viver.

As ações que acabei de citar fazem parte do dia a dia dos artistas e daqueles que experimentam o teatro como seus agentes. No entanto, o teatro também é capaz de mudar seus espectadores que, como vimos, em muitos casos se tornam participantes desse ritual. Ao assistir uma obra, o público acessa memórias, reflete sobre seu contexto político, histórico e social e ao se questionar e questionar seu entorno é que pode realizar mudanças, mesmo que sejam pequenas.

O teatro latino convoca atuentes e público à cura. Por meio de uma linguagem múltipla, um fazer híbrido e conceitual, da negação da representação, da fusão entre ficção e realidade, da busca de espaços não convencionais, da intervenção nos espaços urbanos, do uso de novas tecnologias, da afetividade, do resgate da nossa memória e história, de questionamentos políticos, da resistência e luta diária, de um fazer performático e ritualístico. Um teatro que é tudo aquilo e muito mais que Artaud buscava.



**PERFORMANCE, RITUAL,
TEATRO E CURA:
PARTICIPAR, FAZER E
ENSINAR**



PERFORMANCE, RITUAL, TEATRO E CURA: PARTICIPAR, FAZER E ENSINAR

Me refaço, me redescubro, me conecto.

Sozinha, em grupo, aprendendo, ensinando.

“Pronto, Artaud, acho que já podemos nos despedir”.

“Podemos, mas não quero”.

“Acho que não estou pronta ainda, você pode ficar mais um pouquinho”?

Artaud foi e é referência para mim e para grupos e artistas latinos.

No entanto, é preciso desconstruí-lo.

Artaud era radical demais e deixá-lo preso em uma única forma seria uma enorme traição.

Suas ideias precisam voar por aí com as asas que elas quiserem.

Por aqui elas podem ter asas de condor, de arara-azul, tucano, quetzal, quero-quero, carcará, tenca, torogoz, tarim...

É necessário aprender e aceitar que temos tudo e nada em nossas mãos. E que num instante, o que está conosco pode partir e o que está em nós pode ser transformado. Nada é eterno, nossa vida é cambiável.

É por isso que podemos construir o teatro que quisermos. Eu quero um vivo, pulsante e transformador.

Neste capítulo final, falarei sobre o teatro latino, ainda mais de dentro, a partir de três olhares: o da espectadora, o da atriz e o da professora de teatro. Em todas as três, a Tamira-pesquisadora estará presente, que, contaminada pelo fazer teatral, não pode se desvincular de suas referências, seus estudos, vivências, mas também de suas paixões e atravessamentos.

Apesar de ter citado muitos grupos teatrais latinos e admirar profundamente o trabalho de todos eles, meu olhar enquanto espectadora é direcionado ao trabalho de três grupos teatrais que são um exemplo para mim e que tocam de maneira especial meu coração:

O primeiro grupo é o brasileiro Totem, que tem mais de trinta anos de existência. O grupo nasceu em Recife e é regido pelo mestre Fred Nascimento (1958). O Totem mescla em cena dança, música e artes visuais. Os artistas buscam um fazer cênico híbrido e não dramático. Além disso, defendem a ideia de um “teatro infectado” pela performance, pelo ritual e pelas ideias de Antonin Artaud. “A trajetória do Grupo Totem, desde a sua fundação até agora, é marcada pela construção de uma linguagem muito particular, que reúne elementos do teatro contemporâneo, infectado pela performance” (Nascimento, 2019, p. 101).

O segundo é o peruano Yuyachkani, que surgiu em 1971. Yuyachkani é uma palavra originária do idioma quíchua que significa “estou pensando” ou “estou recordando”. O grupo, dirigido por Miguel Rubio Zapata (1951), realmente resgata a memória da cultura latino-americana, principalmente as manifestações dos povos originários em seus espetáculos. Os artistas desenvolveram uma metodologia própria de utilização da voz, máscaras e objetos em cena. Além disso, também sobreviveu à ditadura militar peruana. O grupo realiza um teatro performático político a fim de documentar e restaurar a memória peruana. “Estes trabalhos foram realizados como tentativas de reparação simbólica, buscando através da arte, contribuir no processo de cura e justiça social” (Caballero *apud* Zapata, 2008, p. 22, tradução nossa)¹⁴⁹.

O terceiro é o guatemalteco Sotz’il. Sotz’il significa “morcego”, animal sagrado para o povo maya Kaqchikel. O grupo completou 25 anos de história e realiza montagens cênicas que narram histórias do povo maia. Seu trabalho mantém vivos os costumes maias por meio da mescla entre música, dança e encenação, em um fazer ritualístico, um dos maiores desejos de Artaud.

É possível encontrar muitas semelhanças entre os trabalhos desses três grupos e o pensamento artaudiano. No entanto, meu desejo não é apenas enxergar Artaud em seu fazer, mas destacar o caráter transformador desses grupos. Totem, Yuyachkani e Sotz’il são revolucionários, cada um ao seu modo, seja por conseguirem manter vivas tradições e culturas que foram ao longo de anos ceifadas da América Latina, por resistir a ataques antidemocráticos e a ausência de valorização das artes em nosso continente ou desenvolver métodos e caminhos

¹⁴⁹ Estos trabajos fueron realizados como tentativas de reparación simbólica, buscando desde el arte contrinuir al proceso de curación y justicia social (Caballero *apud* Zapata, 2008, p.22).

incomparáveis dentro das artes cênicas. Estes grupos comprovam a importância do teatro latino-americano dentro da produção teatral mundial.

No segundo momento deste capítulo irei trazer meu trabalho como performer e atriz. Seria impossível não trazê-lo aqui, pois como já disse antes, meu fazer artístico, minha vida e minha pesquisa estão tão entrelaçadas que seria impossível desfazer esse nó. Meu fazer cênico, bem como a sua conexão com Artaud, o ritual e a performance, será apresentado a partir das minhas três frentes de trabalho: a fotoperformance em conexão com a poesia por meio da série *Sobreviventes*, a performance através da obra *L A T I N A*, e o teatro por intermédio do relato da criação de Boo! para o espetáculo teatral *BUFONA´S*.

A última parte deste capítulo é um relato e a discussão da disciplina optativa “Laboratório de Atuação: Artaud, América-Latina e Mascaramentos”¹⁵⁰ realizada no segundo semestre de 2023 no curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. A disciplina foi ofertada pela professora Dra. Bya Braga e por mim, como estágio de docência obrigatório do curso de doutoramento em Artes da Cena do Programa de Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG. Durante a realização da disciplina, pude trocar e experimentar minha pesquisa e pensar enquanto docente o que funcionava ou não, o que podia ser apreendido pelos alunos e o que eles me ensinavam ao colocar minhas proposições e exercícios em prática.

Através deste capítulo, desejo falar e mostrar mais uma vez como Artaud e suas ideias estão vivas aqui na América Latina, mas também como já fazíamos o que ele propunha sem antes conhecê-lo e também como conseguimos reconstruir seu pensamento e experimentar suas ideias da nossa forma.

Peço licença ao leitor, principalmente ao acadêmico. Quero que esse capítulo seja ainda mais fluido e mais poético, afinal, falarei dos meus amores e do meu trabalho, que me são tão caros, mas que têm bem menos regras que a ABNT.

¹⁵⁰ Código da disciplina: “DIG FTC046 TOPICOS EM TEATRO C: PB Laboratório de atuação: Artaud, América Latina e Mascaramentos”. Disciplina realizada às quartas-feiras nas dependências do prédio do curso de teatro na EBA/UFMG das 14h às 15h40.

Totem, Sotz'il, e Yuyachkani

Totem

Totem. Signo. Símbolo. Conexão ancestral.

Representação. Materialização.

Planta, animal, pessoa, divindade.

Magia.

Proteção.

Toca a terra e aponta os céus.

A primeira vez que vi um totem ancestral foi em Tiwanaku, Bolívia. Lembro do tremor que atravessou meu corpo. Para os aimarás, Tiwanaku está no centro do universo. E no centro de Tiwanaku está o Templo de Kalasasaya (Templo da Pedra em Pé), e dentro dele, o totem *Estela 8*, também chamado de Monolito Ponce¹⁵¹. O totem pode ser visto de qualquer parte do templo e tem 3 metros de altura.

Entalhado em um só bloco de andesita apresenta traços antropomórficos, sustenta uma coroa na cabeça e carrega na mão esquerda um qiru, copo cerimonial, e na mão direita uma bandeja de rapé. Além desses símbolos é possível perceber uma cruz espanhola desenhada na parte lateral do totem, o que revela que os colonizadores estiveram naquele local antes das escavações feitas na década de 1960. Não só estiveram, mas riscaram a obra para impor o seu domínio e religião.

O totem é uma escultura majestosa que nos faz nos conectar diretamente com o sagrado e com a força da natureza. Nos atrai e nos envolve de maneira mística. Lembro de quando era criança e via a carranca que ficava na casa da tia da minha mãe, um misto de medo e curiosidade se apropriavam de mim e quando dava por mim, lá estava eu com a mão entre os dentes dela.

¹⁵¹ Nome dado em homenagem ao arqueólogo boliviano Carlos Ponce Sanginés (1925-2005), fundador do Centro de Investigações Arqueológicas de Tiwanaku e do Instituto Nacional de Arqueologia da Bolívia.





Figura 45 - *Totem Estela 8*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora
 Figura 46 - *Templo de Kalasasaya*, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

Minha relação com o grupo Totem também se deu de forma mágica. O mais surpreendente é que nosso primeiro contato aconteceu via internet. Em 2020, durante a pandemia de COVID-19 participei, a convite do professor do Departamento de Artes da UFOP Dr. Éden Peretta, do Colóquio *A Arte Iminente: reflexões (im)permanentes sobre o porvir*¹⁵², que aconteceu on-line e foi transmitido pelo Youtube. Durante a fala, alguém perguntou no bate-papo quais grupos brasileiros eu acreditava que tivessem relação com as ideias de Antonin Artaud. Foi então que o Fred Nascimento, diretor do grupo Totem que estava assistindo à transmissão, se manifestou e disse: “Sempre é muito bom ouvir sobre Artaud, para nós, ele que é ‘guia espiritual’ do Grupo Totem”. Eu que ainda não conhecia o grupo, fiquei super interessada em entender onde os levou ter Artaud como xamã. Quando acabei a fala, entrei logo em contato com Fred que pouco tempo depois me enviou o livro *Grupo Totem: A infecção pela performance e a encenação performática* (2019). Na primeira página estava a dedicatória: “Olá, minha querida, salve! Aqui está um pouco do Totem. Espero que nossas experiências lhe sejam proveitosas. Grande abraço, Fred. Salve Artaud!”. A alegria que senti não cabia em mim e desde então temos trocado via internet. Apesar de achar que as redes sociais e a internet nos

¹⁵² A fala pode ser vista no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZCZLhGKBSH4>>. Acesso em 19 de maio de 2024.

aprisionam, durante a pandemia elas foram de grande importância e serviram também de alento. Conheci muitos coletivos e artistas, troquei com outros e consegui manter viva a minha relação com o teatro. Apesar de todas as coisas horríveis que aconteceram, consegui investigar bastante.

 Fred Nascimento Boa tarde! Grupo Totem de Recife, presente!

 Fred Nascimento Parabéns Tamira! Sempre é muito bom ouvir sobre Artaud, para nós, ele que é 'guia espiritual' do Grupo Totem.


 Fred Nascimento Tamira, vou te enviar meu livro, onde descortino a influência de Artaud, no meu trabalho com o Totem. Chama-se GRUPO TOTEM: a infecção pela performance e a encenação performática.

Figura 47 - Print Screens Comentários do Fred Nascimento, 2020, Arquivo pessoal da autora

Totem é um grupo brasileiro. Fundado em Pernambuco no dia vinte e sete de agosto de 1988, pelo professor Fred Nascimento a partir do seu trabalho desenvolvido nos anos anteriores com alunos do Colégio Estadual de Olinda - CEO. O grupo nasceu no contexto do teatro experimental brasileiro da década de 1980, no qual os artistas eram influenciados pela performance. “Minha trajetória como educador seguiu em paralelo ao meu trabalho com o Grupo Totem, sempre focado na pesquisa, no campo do experimental e da performance” (NASCIMENTO, 2019, p. 23). Hoje o grupo conta também com a direção e a preparação corporal de Lau Veríssimo (1957).

O livro que Fred me enviou, *Grupo Totem: A infecção pela performance e a encenação performática* (2019), é fruto da sua pesquisa de mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Nele, Fred conta a trajetória do grupo e destaca seu caráter investigativo. A ideia de *infecção* tem papel principal em sua escrita. Ele acredita que o Totem faz um teatro que foi infectado pela performance. Para Fred, um teatro infectado é um teatro aberto à transformação, um teatro que não segue o padrão aristotélico, um teatro que se

afasta do fazer tradicional ocidental e que não se apoia no texto dramaturgico para realizar suas obras. Ele acredita também que essa infecção deu forças ao fazer teatral. “O teatro ao se aproximar da performance, ao deixar-se contaminar, se fortaleceu” (Nascimento, 2019, p. 90).

Quando eu tinha uns 7 anos, meus primos moravam no barracão dos fundos da casa do meu avô onde eu morava. Nós adorávamos brincar juntos. Certo dia, meu primo apareceu cheio de pintinhas vermelhas e não parava de se coçar. Ele estava com catapora. Rapidamente suas irmãs também ficaram doentes. Minha mãe me proibiu de brincar com eles, ela não queria que eu pegasse catapora. Mas enquanto ela trabalhava, burlamos as regras. As duas casas eram separadas por um pequeno muro de mais ou menos 1 metro. Cada um pegava o que dava, balde, cadeira, tijolo ou escada para subir nele. Dali mesmo, em cima do muro, brincamos a tarde toda. Não deu outra, ficar no limite não nos salvou. A catapora me pegou, mas o castigo foi pra todo mundo.

Mesmo com barreiras, a contaminação pode acontecer.

No caso do teatro e da performance, quem será que contaminou quem?

Quem foi o primeiro a subir no muro?

Se pensarmos no caráter ritualístico originário do teatro, talvez ele tenha contaminado a performance desde o seu nascimento. O teatro talvez esteja incrustado no DNA da performance.

Fred também associa a palavra “infecção” à ideia artaudiana, já aqui citada, que o teatro deveria ser como a peste. Para ele, o teatro infectado pela performance é capaz de provocar mudanças em seus atuantes e nos espectadores. Uma das transformações que a peste ou a infecção propicia é a cura. A infecção performática levou o Totem a um processo curativo, assim como o teatro que Artaud desejava: “o teatro existe para vaziar abscessos coletivamente” (Artaud, 2006b, p. 28). Já disse e repito: a cura é coletiva.

Desde 1988, data de sua fundação, o grupo dedica-se a um trabalho de pesquisa de linguagem, tomando o teatro como base, mas deixando-se infectar pela performance. Essa contaminação é a fórmula de sua poética na busca de criar uma encenação

performática enquanto texto, construção que se dá num sistema aberto de cocriação (Nascimento, 2019, p. 26).

Mesmo estando sob a regência de Fred, o grupo cria de maneira conjunta. Conforme vimos, as práticas de criação coletiva são muito utilizadas por grupos teatrais latinos, principalmente os que foram criados na segunda metade do século XX. “A opção de trabalhar outra relação de hierarquia e criação dentro do grupo resultou numa horizontalização, onde todos são coautores de uma cena múltipla, polifônica, construída de maneira rizomática” (Nascimento, 2019, p. 104).

Fred conta em seu livro que as décadas de 1970, 1980 e 1990 foram culturalmente agitadas em Recife e Olinda. Ele destaca o surgimento do Movimento Armorial¹⁵³, na década de 1970, e de grupos teatrais como o Vivencial (1974) e o Ponta de Rua (1978), do qual Fred participou, a realização de festivais de artes visuais, música e teatro, e experimentos performáticos de artistas como Paulo Bruscky (1949) e Daniel Santiago (1939). Além disso, Fred cita a criação do Movimento Mangue, conhecido como Manguebeat, criado pelo cantor Chico Science (1966-1997) que ficou conhecido em todo o Brasil e no Mundo. Por fim, relata que em 1999 a performer, bailarina e encenadora Maura Baiocchi¹⁵⁴ (1956) esteve em Recife, apresentou dois trabalhos e ministrou uma oficina. Foi em meio a tudo isso que surgiu e cresceu o grupo Totem.

A trajetória do Grupo Totem, desde sua fundação até agora, é marcada pela construção de uma linguagem muito particular, que reúne elementos do teatro contemporâneo, infectado pela performance, alguns procedimentos da dança contemporânea, artes visuais, música e ritual (Nascimento, 2019, p. 101).

O hibridismo está presente nos espetáculos do grupo, que num fazer ritualístico, misturam dança e teatro.

O Totem não quer ser um repetidor, um reproduzidor. Prefere adotar uma atitude canibal, absorvendo só o que lhe interessa. Dentro desse princípio caem as barreiras entre as linguagens, tudo o que

¹⁵³ Movimento criado pelo escritor pernambucano Ariano Suassuna (1927-2014) em Recife. Tinha por objetivo valorizar a cultura popular brasileira nordestina e criar uma arte erudita verdadeiramente brasileira.

¹⁵⁴ Maura Baiocchi é uma figura muito importante dentro do campo teatral e performático brasileiro. Fundou em 1991, em São Paulo, a Taanteatro Companhia que encenou mais de 80 espetáculos. Antonin Artaud é uma grande influência para o grupo, é usado como referência e tema para a criação de seus espetáculos.

nos interessa, pode ser incorporado na construção de novos trabalhos e estruturas (Nascimento, 2019, p. 103).

Assim, em suas obras, todos os elementos têm o mesmo valor. O texto não é o centro dos espetáculos do grupo. Quando ele é utilizado, vem em consequência das experimentações. Os criadores não partem de um texto pré-concebido para desenvolver seu trabalho. Para Fred, “A prática cênica voltada para os modos não convencionais de se pensar/fazer teatro, inclui a horizontalização da relação entre os elementos da linguagem” (Nascimento, 2019, p. 108).

Os integrantes do Totem são chamados de “atores-performers”. O diretor acredita que quando um ator trabalha com a performance, ele muda sua forma de trabalho. Ele deixa de representar uma personagem e passa a colocar a si mesmo em cena:

Percebe-se que um ator que passa a trabalhar com a perspectiva performática, deixa de ser intérprete de personagens criados por outra pessoa, e passa a dar voz a si próprio, ampliando seu envolvimento em todo o processo de criação (Nascimento, 2019, p. 78).

Então, para se colocar em cena, o ator-performer, precisa acessar a si mesmo, precisa se conhecer. Ele realiza um trabalho de investigação para descobrir suas possibilidades, quem ele é e quem ou quantos ele pode ser.

Os membros do Totem, acreditam que essa busca deve ser feita através do trabalho da corporeidade. O corpo carrega memórias e histórias, ele revela quem ele é, o caminho que percorreu. “Diante das evidências dos novos procedimentos teatrais, podemos citar o corpo como o centro desse novo teatro, um corpo evidenciado, que é puro reflexo de suas experiências (Nascimento, 2019, p. 79)”. Além disso, seja na performance ou no ritual, é a partir do corpo e no corpo que as significâncias são transmitidas. O corpo e seus gestos carregam os signos e símbolos. Para Leda Maria Martins, “o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas fundamentalmente performativo” (Martins, 2021, p. 209). E para performar e comunicar, Fred acredita que esse corpo precisa de “[...] mais vigor, mais precisão, intensidade, entrega, expressividade, potência cênica, presença” (Nascimento, 2019, p. 79).

Daí a importância do treinamento corporal para os membros do grupo. Ao longo dos anos, eles vêm investigando a dança e suas infinitas possibilidades como uma maneira de despertar seus corpos e torná-los disponíveis para o encontro com os espectadores:

Desse modo, a performance e a dança, aos poucos foram atribuindo ao corpo um papel fundamental na construção dos trabalhos do grupo, ampliando assim, o discurso do corpo, caminho percorrido pelo corpo, numa profunda investigação que visa uma experiência visceral (Nascimento, 2019, p. 108).

Para criar uma obra, os atores-performers escolhem um tema, uma inquietação, após discutirem sobre o eixo escolhido, assistem a vídeos, lerem textos, verem imagens, procuram circunscrever aquilo que desejam comunicar em seus corpos.

Além do corpo, os artistas usam a música como parte essencial de seus espetáculos. Os artistas realizam improvisações sonoras e através delas, criam uma trilha sonora original para cada espetáculo. Ela é executada ao vivo e está sujeita ao improviso em alguns momentos, devido ao acaso ao qual está sujeito a performance. Além disso, os espetáculos nunca estão finalizados e não se repetem, apesar de manter a mesma estrutura, estão em constante transformação e sujeitos a alterações. Para compor o cenário, o Totem usa projeções, além de elementos e objetos para criar uma instalação. Já o figurino muitas vezes é realizado através da pintura corporal ou da pesquisa de um vestuário que seja carregado de simbologia.

Além do trabalho performático, como o próprio nome do grupo evoca, existe um trabalho ritualístico.

Nos últimos anos o Totem tem aprofundado seu estudo em rituais e ritualidade, buscando fazer um teatro capaz de transformar espiritualmente o ser humano, incorporando aos seus laboratórios procedimentos ritualísticos (Nascimento, 2019, p. 112).

E como, o próprio Fred disse, Artaud é o “guia espiritual” do grupo. Os artistas seguem os ensinamentos artaudianos para a criação de um teatro metafísico: buscam a não separação entre arte e vida, seus corpos servem como fonte de transmissão de sensações e sentimentos através de símbolos, eles dispensam a representação ao manter em cena um corpo vivo, presente e que se conecta com

os espectadores que se tornam participantes dos espetáculos. Ao experimentar uma criação ritualística, o grupo percebeu que o ritual e a performance se aproximam em diversos aspectos: “Concluimos que ritual e performance têm um modo semelhante de operar a criação” (Nascimento, 2019, p. 113).

Todos espetáculos do grupo têm um caráter ritualístico e performático, mas gostaria de falar sobre a obra *Retomada*. Foi desenvolvida, ou como o grupo diz, “vivenciada” nos anos de 2014 e 2015. Numa investigação do teatro ritual, o Totem pesquisou rituais de três povos indígenas de Pernambuco: Pankararu, Xucuru e Kapinawá. O grupo realizou residências nas quais trocou conhecimentos com os povos sobre sua cultura e saberes. Além disso, discutiram temas como a retomada de territórios, a relação entre esses espaços e os seres encantados, sua ancestralidade e a resistência indígena diária. O espetáculo também traz à tona tais temas e convida o público a participar de um rito que as atrizes-performers caracterizam como uma “obra cosmológica”. A obra foi realizada em diversos espaços, inclusive em territórios indígenas. Em 2019, *Retomada* foi apresentada no Espaço Mandaru na Aldeia Pedra D'água no território indígena Xucuru do Ororubá (Pesqueira, Pernambuco) como parte da programação da 19ª Assembleia Xucuru do Ororubá¹⁵⁵.

¹⁵⁵ A referida apresentação pode ser vista no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=UkXGwnsULXs&list=RDUkXGwnsULXs&start_radio=1>. Acesso em 23 novembro de 2024.



Figura 48 - Espetáculo *Retomada*, foto: Arnaldo Sete¹⁵⁶, 2015, Arquivo do Grupo Totem

Retomada (2014-2015)

Ficha Técnica¹⁵⁷

Sinopse

O espetáculo *Retomada* nos fala das vozes que persistem ecoando sobre a terra arrasada. Com sua poética polifônica, o Totem corporifica a sacralidade das terras indígenas e manifesta sua identificação com o sentimento de resistência dos povos originários. O espaço sagrado pelo qual se luta, é o mote desse trabalho, uma ode à mãe Terra, geradora e mantenedora da vida. Sendo este um ato ritual único, que simboliza o espírito coletivo, o sentido de pertencimento e o direito ao bem comum. A energia da atmosfera sagrada se faz presente, formando um corpo expandido entre o físico, o sonoro, o espaço circundante e a metafísica, sendo assim uma obra multimídia e cosmológica.

¹⁵⁶ Disponível no site do grupo Totem: <<https://grupototem.com.br/>> Acesso em 24 de agosto de 2025.

¹⁵⁷ Disponível no site do grupo Totem: <<https://grupototem.com.br/>> Acesso em 24 de agosto de 2025.

Encenação
Fred Nascimento

Atrizes-performers
Inaê Veríssimo
Natalie Revoêdo
Tainá Veríssimo

(guitarra)
Gustavo Villar (pífanos, gaita e
percussão)
Lucas Fortunato (pífanos)
Fred Nascimento (percussão)

Concepção de cenografia e maquiagem
TOTEM

Figurino
Gabriela Holanda

Designer e montagem de luz
Natalie Revoêdo

Execução de luz
Orin Santana

Vj
Bio Quirino

Pintura corporal
Airton Cardim
Bia Pankararu
Maquiagem
Tatiana Pedrosa

Coordenação de palco
Fernando Figuerôa

Produção
Fred Nascimento
Tainá Veríssimo

Produção local
Cacique Marquinhos
Diego Renan
Guila Araújo
Kleber Xucuru
Myrelliane Kapinawá

Íris Campos
Juliana Nardim
Lau Veríssimo

Música original
Cauê Nascimento

Airton Cardim
Apoio técnico
Maria Tereza
Orun Santana

Identidade visual
Uirá Veríssimo

Preparação vocal
Conrado Falbo
Thiago Neves

Fotografia e edição de vídeo
Zé Diniz

Captação de áudio
Lara Bione

Registro em fotografia
Débora Oliveira

Viabilizadores
Daruê Mulungo
Germana Accioly
Mandata Juntas (PSOL)
Mayra Clara
Vilma Carijós

O Totem é um grupo que resiste. Que vem há anos lutando para sobreviver de maneira independente e com muito suor, como a maioria dos grupos latinos. Seus atores/atrizes-performers se dedicam com muito afinco ao trabalho e é possível perceber suas inquietações em cena. Acho bonito quando artistas não estão em cena tomados pela vaidade, mas carregam o brilho nos olhos de quem defende aquilo que acredita no mais profundo de seu coração. Admiro como o grupo cria imagens tão fortes e tão cheias de beleza por meio da sua pesquisa corporal, combinada com as músicas e sonoridades que são executadas ao vivo e os elementos visuais como figurinos, pinturas e a utilização de objetos. O Totem foi um dos grupos que ganhou destaque nesta tese, pois, além de ser um grupo performático, ritualístico e que pesquisa há quase 40 anos as propostas de Artaud, se encontra fora do eixo Rio - São Paulo.

Parece desnecessário, mas é sempre bom lembrar que o Brasil é grande, muito grande. E o Brasil não é só o Sudeste. O teatro brasileiro experimental, contemporâneo e inovador não está só em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O teatro brasileiro está em todo o território nacional.

Viva o Totem!

Sotz'il

Meu encontro com o Sotz'il foi uma dessas surpresas boas que a vida pode dar a alguém. Em 2012, fui trabalhar como assistente de produção no tão famoso Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH). O festival é organizado pela Prefeitura de Belo Horizonte em parceria com grupos e teatros da cidade, acontece a cada dois anos, sua primeira edição foi em 1994 e no ano passado o festival comemorou seus 30 anos de existência. Grupos, coletivos e artistas de inúmeros países já participaram do encontro. Hoje, o festival já não é tão grande quanto há alguns anos.

Nos anos 2000 e 2010, os artistas da cidade aguardavam o FIT-BH com ansiedade. Todo mundo queria saber quais espetáculos estariam em cartaz e quem viria para o festival. Era um momento muito gostoso. Foi no FIT-BH que assisti obras de grandes referências internacionais do teatro como *Tierno Bokar* em 2004 dirigida por Peter Brook (1925-2022) e *Dias Felizes* em 2010 dirigida por Bob Wilson (1941-2025). Quando eu era aluna do curso técnico do Teatro Universitário da UFMG, as aulas eram suspensas durante a realização do festival, os alunos corriam para a fila no Teatro Francisco Nunes (1950) para conseguir alguns ingressos e quando não dava certo iam para as portas dos espetáculos para ver se tinha alguma desistência. Na semana seguinte ao festival, a gente se encontrava e discutia os espetáculos que cada um havia visto, era bom demais!

Bom, voltemos ao FIT-BH de 2012. Fui escalada para trabalhar na produção dos espetáculos de rua. Como o festival era muito grande, a equipe foi dividida para acompanhar grupos diferentes. Quando li sobre o Sotz'il no material que recebemos sobre os grupos que iríamos acompanhar, fiquei muito animada. Mas não imaginava que o que veria no Parque Municipal mudaria minha vida para sempre. Fiquei tão impressionada com o espetáculo que quando acabou, não consegui falar nada. Tudo me tocou: as roupas, os objetos, as máscaras, as músicas, os cantos e a entrega dos atores com suas danças e expressividade. Fui tomada pela força ancestral daquele rito.

O espetáculo apresentado pelo grupo era o *Oxlajuj B'aqtun: As Profecias Maias*. Naquele ano, todo mundo estava falando sobre as profecias maias que também estavam sendo chamadas de "apocalipse maia". O fim do mundo sempre permeou o imaginário ocidental. Aprendemos com a Igreja que um dia, o mundo vai

acabar, que os mortos irão ressuscitar para o grande julgamento de Deus, que Jesus Cristo irá voltar, e que pouco antes disso acontecer haverá dor e sofrimento na Terra, que irá faltar comida, que acontecerão desastres ambientais etc. Há muito tempo esperamos o fim. Na virada dos anos 1990 para 2000 muitos acharam que esse seria o último momento da humanidade. Depois disso, espalhou-se pelo mundo que o fim aconteceria em 2012, de acordo com previsões feitas pelos maias para aquele ano. Muitas pessoas se apavoraram, algumas estocaram alimentos e construíram abrigos à espera do apocalipse. O pavor das pessoas foi reforçado com o lançamento de um filme hollywoodiano bem dos bobos que mostrava uma série de catástrofes acontecendo. Esses boatos surgiram com a divulgação massiva de uma interpretação ocidental errônea do Calendário Maia. Mais um exemplo de distorção da cultura e do pensamento de um povo originário, e da apropriação indevida de suas ideias.

O Calendário Maia é uma tecnologia ancestral de seu povo. É um sistema elaboradíssimo e complexo de contagem de tempo. Os povos maias são exímios astrônomos e conhecem bem o universo e seu funcionamento, e foi a partir da observação astronômica que criaram seu calendário sagrado. Zéca Ligiéro (2019) fez um bom resumo sobre algumas unidades de medida de tempo do calendário maia e nos explica o significado do título do espetáculo que foi apresentado em Belo Horizonte:

Na cultura maia, o encerramento de uma era implica uma longa conta de cinco medidas de tempo, como *q'ij* (dia), *winäq* (20 dias), *tun* (360 dias), *k'atun* (20 anos) *b'aqtun* (400 anos), os quais vão mudando com o passar dos dias e dos numerais do calendário sagrado, o *cholq'ij*. Isto se antepõe ao *b'aqtun* (unidade de medida de tempo mais larga), o número sagrado treze (*oxlajun*), o resultado é a duração de uma era maia, quer dizer: *oxlajun b'aqtun* equivale a treze períodos de 400 anos ou 5.200 vezes 360 dias, pois na era maia, o tempo caminha através de uma espiral em que o passado e o futuro se situam de forma paralela (Ligiéro, 2019, p. 206, grifo do autor).

Dessa maneira, para os maias, o tempo não é linear, mas sim espiralar, assim como para outros tantos povos originários. De acordo com Leda Maria Martins (2021):

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetição do mesmo.

Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar (Martins, 2021, p. 206, grifo do autor).

Os maias acreditam que os eventos acontecem de forma cíclica, por isso, nunca vai existir um fim onde tudo irá acabar. Um fim, implica em um novo começo e assim por diante. A vida segue sempre. E além de seguir, ela se transforma. Nada se encerra sem ter continuidade sob uma nova forma. Essa é uma ideia bem diferente do pensamento ocidental que ensina que a vida é começo, meio e fim. Para os maias o ano de 2012 marcaria um grande acontecimento: o encerramento de um *b'áqtun* e com ele, o início de uma nova era.

O espetáculo *Oxlajuj B'áqtun* é um rito que fala sobre transformação, e narra que o fogo foi criado no cosmos através da atração e contração dos elementos energéticos que se movem em espirais em busca da harmonia da vida. Conta também que após a criação do fogo, que é a essência da vida, aconteceu um desequilíbrio entre a luz e a escuridão. O espetáculo também mostra a disputa entre os senhores de *Xib'alb'a'* (donos do submundo) e os gêmeos *Jun Junajpu*, e *Ixb'alamkej*, ser humano e espírito respectivamente. *Jun Junajpu* vence a guerra contra a escuridão e se torna o Avô Sol. A luta é concretizada na obra por meio do “jogo da bola”.

O jogo da bola, ou jogo de bola, chamado de *pok-ta-pok*, é um esporte ritualístico de origem olmeca, mas que também pertence às culturas maia e asteca. Ele representa a disputa entre o dia e a noite. Nele, os jogadores podem usar somente os quadris, as coxas e em alguns casos, joelhos e cotovelos, para acertar bolas de borracha dentro de aros de pedra que ficam suspensas a entre 2 e 6 metros do chão dos campos. Muitos campos estão construídos próximos aos templos. Para participar do jogo-ritual seus participantes são paramentados com vestes especiais algumas vezes com máscaras e enfeites na cabeça. O esporte-rito que havia sido interrompido após a chegada dos espanhóis, está sendo retomado não apenas pelo Sotz'il, mas também por outros grupos e entidades da Guatemala,

do México e de outros países mesoamericanos a fim de manter vivas as tradições originárias.

Em *Oxlajuj B'aqtun*, jogo, teatro, música, dança e ritual se confundem. Os participantes não traçam uma separação entre esses conceitos. Estão todos interligados em prol do resgate da memória do povo maia. A obra é uma sequência de lindas imagens que compõem verdadeiros hieróglifos vivos, como dizia Artaud. Tanto por ser imbuída de símbolos representativos, quanto pela forma como as danças são criadas pelos artistas para a construção de seus espetáculos. Os atores recorreram a imagens talhadas nos antigos murais maias para reconstruir os movimentos de suas danças tradicionais. Em 2017, coordenados por Victor Manuel Barillas Crispín, o grupo lançou o livro *Ati't Xajoj: Danzando con la Abuela*, no qual registram a simbologia, gestos e movimentos de danças maias ancestrais. Após a colonização e a imposição da cultura ocidental, aprendemos nas escolas que o povo maia não existe mais, no entanto, isso não é verdade:

Dizem que não existimos, que nosso povo morreu há muitos anos com o fim de uma grande civilização; dizem que suas “ruínas” foram o que encontraram os espanhóis em sua invasão a estas terras; dizem que nós esquecemos, que queimaram nossos livros, que não sabemos interpretar o que dizem as pedras, os códigos... isso dizem de nós. Mas, nós dizemos que aqui-agora estamos, neste presente, neste lugar... que nas colinas, nos lagos, nos animais, nas árvores, nas palavras de nossas mães, de nossos pais, nas energias que dançam no fogo, em nosso sangue, estão a sabedoria e o conhecimento conectado com o Cosmos (Crispín, 2017, p. 8, tradução nossa)¹⁵⁸.

O homem branco roubou tudo o que pôde dos povos originários, pedras preciosas, metais e objetos sagrados, destruiu a natureza e tentou apagar sua cultura. Mas não sabia que o conhecimento deles não estava em coisas materiais, mas circunscrito em suas memórias, canto, dança, música, histórias, na natureza, em seus corpos e nos corpos de seus antepassados:

¹⁵⁸ Dicen que no existimos, que nuestro pueblo murió hace cientos de años con el fin de una gran civilización; dicen que sus ‘despojos’ fueron lo que encontraron los españoles en su invasión a estas tierras; dicen que hemos olvidado, que quemaron nuestros libros, que no sabemos interpretar lo que dicen las piedras, los códices... eso dicen de nosotros. Pero, nosotros decimos que aquí-ahora estamos, en este presente, en este lugar... que en los cerros, en los lagos, en los animales, los árboles, en las palabras de nuestras madres, de nuestros padres, en las energías que danzan en el fuego, en nuestra sangre, están la sabiduría y el conocimiento enlazado con el Cosmos (Crispín, 2017, p. 8).

Com nosso corpo buscamos os movimentos, nos animais, nas vasilhas, nos sítios arqueológicos, na iconografia... e no Calendário Sagrado, no Cholq'ij, encontramos nosso sistema de vida e para a vida, para a criação e a arte, para a música e a dança (Crispín, 2017, p. 8, tradução nossa)¹⁵⁹.

Em 2022, entrevistei Daniel Guarcax, membro do grupo Sotz'íl. A entrevista foi publicada no mesmo ano pela Ephemera, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP¹⁶⁰. Durante a entrevista, Daniel falou um pouco sobre a relação que eles mantêm com a natureza:

Nós, como cultura Kaqchikel, como etnia Kaqchikel, como conjuntura Kaqchikel, temos um apego, uma comunicação com a natureza, com o universo, com a Terra. É uma concepção cosmogônica e é por isso que nos identificamos com animais, com energias, com a natureza (Guarcax; Barbosa, 2022, p. 17, tradução nossa)¹⁶¹.

No livro *Ati't Xajoj: Danzando con la Abuela*, o grupo apresenta vinte energias com as quais trabalham por meio de movimentos, gestos e posturas. Todas elas estão relacionadas a animais, sendo o último deles o ser humano na forma de um caçador.

Em *Oxlajuj B'aqtun*, três animais se fazem presentes: o jaguar, a coruja e a cobra. O jaguar manifesta a energia *Ix*, uma energia que está conectada ao feminino: “É a energia ou princípio da vitalidade, de tudo o que tem vida. Se relaciona com a energia feminina, a energia da Mãe Terra” (Crispín, 2017, p. 146, tradução nossa)¹⁶². O jaguar representa para o povo maya o sagrado e o poder:

Na arte pré-hispânica, aparece em uma infinidade de contextos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos: associado a governantes,

¹⁵⁹ Con nuestro cuerpo buscamos los movimientos, en los animales buscamos, en las vasijas, en los sitios arqueológicos, en la iconografía... en el Calendario Sagrado, en el Cholq'ij, encontramos nuestro sistema de vida y para la vida, para la creación y el arte, para la música y la danza (Crispín, 2017, p. 8).

¹⁶⁰ A entrevista completa encontra-se no Apêndice II da presente tese.

¹⁶¹ Nosotros como cultura Kaqchikel, como etnia Kaqchikel, como conjuntura Kaqchikel, tenemos un apego, una comunicación con la naturaleza, con el universo, con la Tierra. Es una concepción cosmogónica y es por eso que nos identificamos con animales, con energías, con la naturaleza (Guarcax; Barbosa, 2022, p. 17).

¹⁶² Es la energía o principio de la vitalidad, de todo lo que tiene vida. Tiene relación con la energía femenina, la energía de la Madre Tierra (Crispín, 2017, p. 146).

como já dissemos, mas também como guerreiros, dançarinos” (Crispín, 2017, p. 146, tradução nossa)¹⁶³.

Já a coruja, carrega a energia *Keme*, a transmutação da matéria para o espírito:

Esta energia se relaciona com a obscuridade, com a noite, com as energias do inframundo. Se associa com os ancestrais, com os avôs e avós, é um dia em que se pode comunicar com eles (Crispín, 2017, p. 84, tradução nossa)¹⁶⁴.

Para os maias, as corujas são mensageiras do mundo inferior e sinal de mau agouro: “O *tukur* é uma ave de hábitos noturnos, escutar seu canto é mensagem dos Senhores de Xib’alb’a” (Crispín, 2017, p. 84, grifo do autor, tradução nossa)¹⁶⁵.

A cobra, contém a energia *Kan*, é o princípio do equilíbrio e da estabilidade. Se relaciona com a saúde, a sexualidade e a cura:

A cobra (*kumätz*) ou a Serpente Emplumada, é um dos elementos mais representados por nossos avôs antes da invasão; depois dela, a mitologia cristã a relacionou com o mal e as tentações. Podemos encontrá-la associada a deidades vinculadas à chuva, como “co-essência” de alguns governantes. Também está relacionada à capacidade de regeneração, com os ciclos, os calendários e a matemática (Crispín, 2017, p. 78, tradução nossa)¹⁶⁶.

O jaguar, a coruja e a cobra também são animais sagrados para muitos outros povos originários. Lembrei da tríade inka bem semelhante: jaguar, condor e serpente, que no entanto, apresentam outro significado.

Além dos movimentos codificados pelos atores, os animais são caracterizados por meio do uso de máscaras que completam a conexão mágica e ritualística com esses seres. De acordo com o grupo, os bailarinos da antiga dança

¹⁶³ En el arte prehispánico, aparece en infinidad de contextos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos: asociado con los gobernantes, como ya hemos dicho, pero también como guerreros, danzantes (Crispín, 2017, p. 146).

¹⁶⁴ Esta energía se relaciona con la oscuridad, con la noche, con las energías del inframundo. Se asocia con los ancestros, con los abuelos y abuelas, es un día en que se puede comunicar con ellos (Crispín, 2017, p. 84).

¹⁶⁵ El *tukur* es un ave de hábitos nocturnos escuchar su canto es mensaje de los señores de Xib’alb’a (Crispín, 2017, p. 84).

¹⁶⁶ La serpiente (*kumätz*) o la Serpiente Emplumada, es uno de los elementos más representados por nuestros abuelos antes de la invasión; después de ella, la mitología cristiana la relacionó con el mal y las tentaciones. La podemos encontrar asociada con deidades vinculadas a la lluvia, como ‘co-esencia’ de algunos gobernantes. Se le relaciona también con la capacidad de regeneración, con los ciclos, los calendarios y la matemática (Crispín, 2017, p. 78).

maya *Xajoj Tun* deveriam se preparar espiritualmente e pedir permissão para dançar e usar uma máscara. A máscara era alimentada pela família do dançarino pois é um veículo cósmico de comunicação com o ancestral ao qual ela está conectada.

[...] encontramos na iconografia, por exemplo, que as pessoas que aparecem dançando quase sempre levavam atributos de um animal ou que eram animais que dançavam. Também podemos ver que, nas danças que sobrevivem em nossos povos mayas, os dançarinos usam máscaras de animais (Crispín, 2017, p. 23, tradução nossa)¹⁶⁷.

Mais uma vez reforço a magia e o encantamento das máscaras. Acredito na sua potência, e além disso, que elas são habitadas por seres encantados.

Mas a força da natureza também pode ser encontrada no uso dos quatro elementos: a água, a terra, o ar e o fogo. “Podemos dançar como o vento, o fogo, a água e o ar” (Crispín, 2017, p. 25, tradução nossa)¹⁶⁸. Muitos povos cultuam a força desses elementos que são essenciais à vida. Nos ritos brasileiros de matriz africana eles também estão presentes: a água aparece nas bebidas, nos banhos de ervas, nas águas de cheiro; o fogo aparece nas velas, na pólvora e na defumação; o ar na fumaça da defumação, do cachimbo, do charuto, do cigarro e no sopro da pomba; a terra está nas raízes, nos tubérculos e no chão do terreiro.

Além de usar elementos da cosmogonia maya, os atores utilizam o idioma maya Kaqchikel durante o espetáculo, apesar de todos falarem o espanhol. Usar a língua originária faz com que o grupo reafirme sua cultura e resista ao apagamento que os golpeia diariamente. Quando entrevistei Daniel Guarca, perguntei a ele sobre a cultura do esquecimento que foi promovida na América Latina para aniquilar os povos originários e ele assim me respondeu:

Definitivamente esta tem sido a intenção do Estado da Guatemala, apagar a memória histórica, e o fez de muitas formas, aplicando muitas estratégias, mas também ao longo de nossa história sabemos de todas essas estratégias que aconteceram a partir do momento da invasão, como o processo de colonização, de impôr uma ideologia religiosa diferente à força, de impor uma língua estrangeira, uma vestimenta muito diferente, certos padrões de vida e de organização

¹⁶⁷ [...] encontramos en la iconografía, por ejemplo, que las personas que aparecen danzando casi siempre llevaban atributos de un animal o que eran animales los que danzaban. También podemos ver que, en las danzas que perviven en nuestros pueblos mayas, los danzantes llevan máscaras de animales (Crispín, 2017, p. 23).

¹⁶⁸ Podemos danzar como viento, fuego, agua y aire (Crispín, 2017, p. 25).

social e política nas comunidades. Tudo isso teve seu efeito negativo nas comunidades e é por isso que como cultura, falamos de um resgate, de uma necessidade de reivindicar esses conhecimentos, porque se eles atingiram seu objetivo no sentido de que esquecemos muitas coisas de nosso conhecimento foi, principalmente porque não as praticamos (Guarcax; Barbosa, 2022, p. 22, tradução nossa)¹⁶⁹.

Para se defender do apagamento histórico e cultural, o grupo também realiza um trabalho junto aos seus ancestrais e a comunidade para rememorar músicas de seu povo. Além disso, utiliza instrumentos originários em seus espetáculos. Muitos deles são criados e reproduzidos pelos próprios artistas a partir de imagens de instrumentos desenhadas em objetos ou talhadas em monumentos arquitetônicos ou esculturas, assim como fazem com os movimentos coreográficos:

O grupo recria a tradição maia de diversas maneiras, coletando antigos instrumentos musicais (flautas, ocarinas, apitos, cornetas, tambores etc.) recriando-os a partir de pesquisas realizadas em museus e nos sítios arqueológicos, ou copiando-os dos murais (Ligiéro, 2019, p. 209).

¹⁶⁹ Definitivamente eso ha sido la intención de este Estado en Guatemala, borrar la memoria histórica, lo ha hecho de muchas formas, aplicando muchas estrategias, pero también a lo largo de nuestra historia sabemos de todas esas estrategias que ha habido a partir del momento de la invasión, como en el proceso de colonización, el de imponer una ideología religiosa diferente a la fuerza, de imponer una lengua extranjera, una vestimenta muy diferente, ciertos patrones de la vida y de organización social y política en las comunidades. Todo eso ha tenido su efecto negativo en las comunidades y es por eso que sí, como cultura, hablamos de un rescate, de una necesidad de reivindicar esos conocimientos porque si han logrado su cometido en el sentido de que si hemos olvidado muchas cosas de nuestro conocimiento, pero sobre todo al no practicarlas (Guarcax; Barbosa, 2022, p. 22).



Figura 49 - *Espetáculo Oxlajuj B'aqtun*, 2010, Arquivo Grupo Sotz'íl¹⁷⁰

Oxlajuj B'aqtun (2010)
Ficha técnica¹⁷¹

Sinopse¹⁷²

(tradução nossa)

Os elementos energéticos se atraem e se contraem no cosmos para criar o fogo, essência da vida. Eles se deslocam através de espirais buscando a harmonia, mas existem forças que provocam fortes desequilíbrios entre a luz e a obscuridade, criando conflitos. Os senhores de Xib'alb'a' (os donos do inframundo) enfrentam os gêmeos Jun Ajpu' e Yaxb'alamkej, representados neste instante como o ser humano e o espírito, através do jogo da bola e diferentes artimanhas. O tempo e as energias essenciais acompanham o conflito entre as duas forças, opostas, mas todas elas necessárias para a existência. Estará a Humanidade preparada para honrar as energias e deixar que elas encontrem a harmonia?

Direção artística:

Víctor Manuel Barillas Crispín

Apoio técnico e logístico

Joselino Guarcax Yaxón y Clara Alicia Sen Sipac

¹⁷⁰ Disponível no site do Grupo Sotz'íl: <<https://gruposotzil.org.gt/>>. Acesso em 21 de maio de 2024.

¹⁷¹ Disponível no site do Grupo Sotz'íl: <<https://gruposotzil.org.gt/>>. Acesso em 21 de maio de 2024.

¹⁷² Sinopsis

Los elementos energéticos se atraen y contraen en el cosmos para crear el fuego, esencia de Vida. Estos se desplazan a través de espirales buscando la armonía, pero hay fuerzas que provocan fuertes desequilibrios entre la luz y la oscuridad, creando conflictos. Los señores de Xib'alb'a' (los dueños del inframundo) se enfrentan a los gemelos Jun Ajpu' e Yaxb'alamkej, representados en ese instante como el ser humano y el espíritu, a través del juego de pelota y diferentes artimañas. El paso del tiempo y el movimiento de las energías esenciales acompañan el conflicto entre fuerzas duales, opuestas pero todas ellas necesarias para la existencia: ¿Está la Humanidad preparada para honrar a las energías y darles su lugar para encontrar la armonía?.

Autoria
 Creación colectiva del Centro Cultural Sotz'il Jay

Música
 Creación colectiva del Grupo Sotz'il, excepto la última melodía: recopilación tradicional

Durante os días que acompañei o grupo no festival, procurei observar sua forma de trabalho. Todos os membros são muito focados e dedicados, mas sua concentração vai além de um esforço conectado ao trabalho artístico. A cada vez que encena um espetáculo, o grupo realiza um rito. Evoca forças de seus antepassados e suas divindades para lembrar através de seus corpos sua história e honrar sua cosmogonia. Os atores se concentram antes e depois do espetáculo em silêncio. Durante todo o trabalho colocam sua energia à disposição do ritual. O ator Gilberto Guarcax González é um xamã e faz um trabalho de limpeza do espaço onde o espetáculo é realizado e dos atores que participarão do mesmo.

Tudo é muito bem cuidado. Todos os pequenos detalhes são organizados pelos participantes que dispõem seus objetos, instrumentos e oferendas em círculo horas antes do início da obra. Eles têm muito respeito pelo o que fazem:

Como acabamos de sinalizar, por trás das danças de nosso povo existe preparação e ensaio. Preparação física e espiritual. Nos dizia uma avó que nestes ensaios estão todos, os dançarinos e músicos, versos e linhas são repetidas. Pois não pode haver dança sem música. Essa preparação, como também nos dizia esta avó, passa por observar os animais, os conhecer bem, ela dava o exemplo das danças “do touro ou dos touros”, que é preciso conhecer bem como comem, como caminham, a melhor forma de capturá-los, etc (Crispín, 2017, p. 31, tradução nossa)¹⁷³.

Os artistas do grupo dizem que o espetáculo *Oxlajuj B'aqtun* foi criado em homenagem a seus avôs e avós que lhes ensinaram o que eles sabem e a todos os antepassados mayas que lutaram e resistiram à invasão colonizadora e mantiveram

¹⁷³ Como acabamos de señalar, detrás de las danzas de nuestro pueblo existe preparación y ensayo, preparación física y espiritual. Nos decía una abuela mam, que en estos ensayos están todos los danzantes y músicos, se dicen los versos y parlamentos que corresponden, una y otra vez. Pues no puede haber danza sin música. Esta preparación, como también nos decía esta abuela, pasa por observar a los animales, conocerlos bien, ella ponía el ejemplo de las danzas ‘del toro o de los toros’, que hay que conocer bien cómo comen, cómo caminan, cómo se atrapan de mejor forma, etcétera (Crispín, 2017, p. 31).

viva sua cultura. Para o grupo, sua ancestralidade é de extrema importância, ele é fonte de conhecimento e seu saber deve ser transmitido para as próximas gerações.

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas (Martins, 2021, p. 23).

Além disso, a obra é dedicada a Lisandro Guarcax (1978-2010) fundador, ator e diretor do grupo brutalmente assassinado em 25 de agosto de 2010. Lisandro, junto a seus companheiros e a partir dos ensinamentos de seus familiares, criou o grupo Sotz'il na comunidade Chotaq'aj, Tz'olajya' em El Tablón, Sololá, na Guatemala, para resgatar a cultura maia por meio da dança, música e do teatro. Ele acreditava na transmissão do saber como um meio de lutar contra o apagamento europeu:

**“Desejamos que todos os nossos esforços se traduzam em conhecimento do outro”
(Lisandro Guarcax).**

A frase de Lisandro¹⁷⁴ se tornou o lema do grupo. Em 2016, o Sotz'il conseguiu ter um espaço físico onde realiza, desde então, diversas atividades formativas como oficinas e cursos, além de emprestar o espaço para o trabalho de novos grupos e artistas de seu povo. Além disso, realiza eventos que reúnem toda a comunidade, desde as crianças aos idosos, o grupo exerce também, uma função pedagógica em sua comunidade. Através da cultura e da educação, é possível realizar mudanças, transformações. E por meio delas, curar traumas:

Há muitos traumas que ainda existem hoje e, no final, a cultura e a arte em si se tornam um processo de cura. Então, por meio da arte,

¹⁷⁴ Deseamos que todos nuestros esfuerzos se traduzcan en conocimientos del otro.

essa resiliência coletiva e individual de grupos étnicos, culturas e famílias também é alcançada. (Guarcax; Barbosa, 2022, p. 22).

Ao final do espetáculo *Oxlajuj B'aqtun* no Parque Municipal, naquela tarde do dia 12 junho de 2012, algo mágico aconteceu: nos momentos finais do espetáculo, o fogo utilizado no rito queimou parte da asa da coruja, e de repente, uma chuva fina caiu bem em cima do grupo e dos espectadores, e o fogo se apagou. Parecia ensaiado. O público ficou espantado e aplaudiu extasiado. Assim que os aplausos cessaram, a chuva também se foi.

A chuva veio e curou.

O teatro cura.

Yuyachkani

Meu amor pelo Yuyachkani foi à primeira vista. Em uma das aulas da professora Sara Rojo durante minha graduação, ela passou trechos do espetáculo *Adiós Ayacucho* (1990) em uma pequena televisão de tubo. A obra é interpretada por Augusto Casafranca, musicalizada por Ana Correa (1953) e dirigida por Miguel Rubio Zapata. A montagem é uma adaptação do conto de mesmo nome do escritor peruano Júlio Ortega (1942). Vi tanta beleza naquele trabalho. Simples e complexo, triste e divertido. Eu disse à mim mesma: “Um dia quero assistir esse espetáculo ao vivo”.

Yuyachkani: “estou recordando”. A memória é um permanente ato de resistência para o grupo. Seus espetáculos trazem consigo sempre a denúncia social e a reflexão sobre acontecimentos dentro da história peruana. Mas além da performance política, definida assim pelo diretor Miguel Rubio Zapata (1951) em seu livro *O Corpo Ausente: Performance Política* (2006), a recordação também se dá no campo do sagrado, do ritualístico. O grupo também mantém vivas práticas ritualísticas originárias em seus espetáculos e em seus treinamentos.

Yuyachkani possui mais de 50 anos de história. 50 anos! Toda uma vida dedicada ao teatro. Existe um referencial enorme de textos, livros e registros sobre o grupo. No entanto, para entender melhor as ideias e o trabalho do grupo decidi participar do “14º Laboratório Aberto com o Yuyachkani: Encontro Pedagógico com Yuyachkani” que aconteceu dos dias 31 de julho a 8 de agosto de 2024 na sede do grupo em Lima. A programação do Laboratório foi intensa e contou com oficinas ministradas pelos membros do grupo, além da apresentação de espetáculos, conferências cênicas, desmontagens e palestras. Nos três últimos dias, o diretor Miguel Rubio conduziu um laboratório de experimentações a partir do material gerado nos dias de oficina. Essa intensa experiência foi de extrema importância para esta pesquisa. De acordo com o diretor do Yuyachkani, o Laboratório, que vem acontecendo anualmente, é um espaço de troca. Nele, o grupo compartilha suas práticas, formas de criação e preparação cênica.

Cheguei munida do meu caderno e caneta, pronta para anotar todas as referências e saberes que fossem transmitidos pelos grandes artistas do grupo. No entanto, muitas vezes, as anotações ficaram de lado, pois quando dava por mim estava completamente imersa nas obras apresentadas ou nas vivências realizadas.

É a partir das experiências que vivi durante o Laboratório que vou discutir as ideias e práticas do grupo. Preciso confessar que sou uma grande admiradora do Yuyachkani e de seus integrantes. Para mim, estar naquele espaço foi extremamente emocionante, e muitas vezes, parecia um sonho. E é a partir desse olhar apaixonado que escrevo essas linhas.

Desde que vi *Adiós Ayacucho* no pequeno televisor, passei a ler sobre o grupo e assistir os vídeos que estão em seu canal do Youtube. Mas foi em 2010, que quase cumpri a promessa de assistir a obra. Não sei se você se lembra, mas foi nesse ano que fiz o mochilão que relatei. Por coincidência ou não, a última cidade que visitei foi Lima. Lembrei que a professora Sara havia falado algo sobre a sede do grupo ser em Lima, corri até uma *LAN House*¹⁷⁵ (sim, o ano era 2010...) e encontrei o endereço!

Peguei um ônibus, desci lá perto e quando vi a fachada do grupo eu quase chorei. Entrei receosa, e na cara e na coragem falei com a pessoa que estava na porta: “Meu nome é Tamira, do Brasil, estudo teatro e queria falar com alguém do grupo”. Veja só que audácia! E para minha surpresa, fui recebida com muito afeto pelos funcionários do espaço, que provavelmente viram o quanto minhas pernas tremiam e meus olhos brilhavam. Conheci a Sala de Máscaras do grupo, assim como o restante da sede.

Foi então que alguém me chamou e me apresentou a Ana Correa. Eu fiquei muito feliz, conversamos rapidamente e disse a ela o quanto eu admirava seu trabalho. A Ana foi em uma sala e voltou com um exemplar do livro *O Corpo Ausente: Performance Política* de presente. Fiquei extremamente encantada por tudo e a admiração que eu sentia pelo grupo só aumentou. Dois anos depois, assisti as obras *Sin Título: técnica mixta* (2004) e *El Último Ensayo* (2008) em Belo Horizonte no Festival Internacional de Teatro - FIT/BH. Mas nada de *Adiós Ayacucho*.

Os anos se passaram e o Yuyachkani continuou sendo uma grande referência para mim. Todos os anos o grupo realiza o Laboratório Aberto: Encontro Pedagógico com o Yuyachkani, nele, os artistas compartilham seu trabalho e suas ferramentas de experimentação. Por muitos anos desejei participar do encontro, mas questões financeiras sempre acabavam impossibilitando minha participação.

¹⁷⁵ Estabelecimento comercial que oferece acesso à internet.

Até que no ano de 2024, durante a realização do doutoramento, consegui apoio financeiro da PROEX/CAPES e o sonho se tornou realidade. É por isso que foi tão emocionante para mim estar naquele espaço, passei muitos anos sonhando com isso. Foi difícil conter a empolgação de estar ali estudando junto aos mestres que tanto admiro.

Quando recebi a programação do encontro, lá estava ele: *Adiós Ayacucho*. E o melhor: seria no dia do meu aniversário! Nem acreditei quando vi. A vida é uma grande brincalhona às vezes. Que presente lindo. Nada acontece por acaso nesse mundo espiralar. Além dela, foram apresentadas outras duas obras do grupo: *Discurso de Promoción* (2017) e *Con-cierto Olvido* (2010).

Logo no primeiro dia assistimos ao *Discurso de Promoción*. O espetáculo estreou depois de 14 meses de experimentações ligadas ao universo escolar realizadas pelo Yuyachkani junto a outros artistas do Peru e de outras localidades da América Latina. A obra conecta o teatro às artes visuais e à música e se aproxima da linguagem liminar desenvolvida no espetáculo *Sin Título: Técnica Mixta*, no qual a experiência do espectador é também central.

Desta vez, propomos ao espectador algo diferente: compartilhar o lugar e deslocar-se no espaço conosco. Aquilo que somos é necessário para que suceda o acontecimento. Deste lugar, o que pretendíamos era provocar que a presença do espectador fosse protagonista e estivesse no centro. Queríamos convidar o espectador a colocar o corpo e se mover conosco no mesmo chão (Zapata; Nolte, 2024, p. 48, tradução nossa)¹⁷⁶.

O espetáculo começa com ações espalhadas pela sede do grupo que foi transformada em uma festa secundarista em comemoração à Independência do Peru. Os espectadores podem participar de jogos como: “tiro ao alvo” e “boca da garrafa”, realizados por parte do elenco. Enquanto isso, outros atores ficam cantando e tocando instrumentos. Em um dado momento, começa uma espécie de “show de talentos” com apresentações de músicas cantadas pelos professores e alunos do colégio em um palco armado em frente à cafeteria da sede. No fundo do palco, é exibido um quadro com representantes da Independência no centro, a

¹⁷⁶ Esta vez, le propusemos al espectador algo diferente: compartir el lugar y desplazarse en el espacio con nosotros. Quienes estamos, somos necesarios para que suceda el acontecimiento. Desde ese lugar, lo que nosotros pretendíamos era provocar que la presencia del espectador sea protagonista y esté en el centro. Queríamos invitar a que el espectador ponga el cuerpo y se mueva con nosotros en el piso común (Zapata; Nolte, 2024, p. 48).

figura de Túpac Amaru II¹⁷⁷ amarrado pelos braços e as pernas. Os elementos visuais simbólicos presentes no espetáculo envolvem o público desde o início da encenação. Além do quadro, outras figuras relacionadas aos movimentos de independência são espalhadas pelo espaço.

Uma banda de música invade a cena de maneira repentina e o tom festivo da encenação se dilui. Aos poucos o público é convidado a entrar no teatro e a obra segue. No cenário está uma reprodução do quadro *San Martín proclama a independência do Peru*, de Juan Lepiani (1864). As personagens passam a questionar o quadro e as figuras que nele estão pintadas, e apontam a ausência de mulheres e indígenas.

Essas personagens que vão sendo apresentadas uma a uma com seus discursos, não são construídas de maneira convencional como no teatro tradicional ocidental. Elas são arquetípicas: professoras, alunas, cafetões, políticos e outras figuras comuns em todos os países latinos. Elas se instauram de forma performativa. Realidade e ficção se misturam, os atores comentam a encenação através de falas como: “Minha personagem pensa que”. De acordo com os atores e com o diretor, ao trabalharem dessa forma, eles podem mostrar vários pontos de vista, inclusive aqueles que eles não concordam. Todos esses elementos explicitam as características contemporâneas do espetáculo que compõe-se de forma liminar, fronteira.

A discussão política é inerente ao trabalho do grupo e faz parte dessa e de todas as outras obras. Ao questionar o quadro da independência, cada uma das personas rememora uma parte da história peruana e leva os espectadores a pensarem sobre a colonização, valores e ideais impostos desde então, e como o sentimento de nacionalidade e pertencimento nos foi imposto pelos invasores por toda a América Latina. Por meio do espetáculo, refletimos sobre a forma como nossa história foi contada pelos vencedores brancos e europeus.

Outro questionamento posto em cena, são as discrepâncias econômicas e sociais que começaram nas invasões e que foram perpetuadas ao longo dos anos até o momento atual. Um conceito muito interessante do grupo é a ideia de “ator/atriz-testemunha” de seu tempo.

¹⁷⁷ Túpac Amaru II - José Gabriel Condorcanqui Noguera - nasceu em 19 de março de 1738 e morreu em 18 de maio de 1781. Conduziu uma rebelião anticolonial e inspirou movimentos de independência no Peru. É um dos símbolos da luta indígena peruana.

O ator-testemunha de seu tempo se refere a uma condição de ator-criador que busca gerar um comportamento cênico que o permite dialogar com momentos gravitacionais para o contexto no qual se encontra, portanto, não tem nem obra, nem personagem prévio que representar (Zapata; Nolte, 2024, p. 20, tradução nossa)¹⁷⁸.

Esse pensamento me conecta ao pensamento artaudiano que os espetáculos teatrais devem refletir as inquietações de seu próprio tempo. Durante uma de suas falas ao longo do Laboratório, Miguel explicitou que Artaud é uma de suas referências.

O espetáculo é muito tocante. Saí realmente remexida. Fiquei com um misto de tristeza e de raiva. Fui dormir querendo justiça.



Figura 50 - *Espetáculo Discurso de Promoción*, foto: Musuk Nolte¹⁷⁹, 2017, Arquivo Grupo Cultural Yuyachkani

¹⁷⁸ El actor-testigo de su tiempo refiere a una condición de actor-creador que busca generar un comportamiento escénico que le permite dialogar con momentos gravitantes para el contexto en el que se encuentra, por tanto, no tiene ni obra ni personaje previo que representar (Zapata; Nolte, 2024, p. 20).

¹⁷⁹ Disponível no site do Grupo Cultural Yuyachkani: <<https://yuyachkani.org/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

Discurso de Promoción (2017)

Ficha Técnica¹⁸⁰

Sinopse

Discurso de Promoção é o resultado de um processo de exploração cênica que reuniu o Grupo Yuyachkani e artistas interdisciplinares provenientes das artes plásticas, teatro e performance. Esse processo, de 14 meses, se transformou em um laboratório aberto de criação, por meio de sessões de trabalho integradas com outros artistas cênicos nacionais e latino-americanos e apresentações para espectadores do Ensino Médio. A obra propõe uma convivência entre teatralidade, artes plásticas, poética do objeto encontrado e diferentes comportamentos cênicos, que convergem na exploração das fronteiras da escrita cênica, onde a experiência do espectador é central.

O resultado é uma visão do país que evidencia a longa lista de dívidas pendentes em relação à independência e à liberdade conquistadas em 1821. Yuyachkani faz de “Discurso de Promoção” uma proposta política que olha para o país a partir de sua posição no mundo, por meio de uma convivência efêmera e intensa para refletir sobre uma mesma memória compartilhada.

Criação coletiva de Yuyachkani

Concepção e Direção

Miguel Rubio Zapata

Em Cena

Augusto Casafranca, Ana Correa, Raúl Durand, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, Juan Guerrero, Julián Vargas, Junior Béjar, Gabriella Paredes Rodríguez, Jorge Baldeón, Milagros Felipe Obando, Ricardo Delgado, Silvia Tomotaki, Alejandro Siles Vallejos.

Assistência de Direção

Milagros Felipe Obando

Produção

Socorro Naveda

Coordenação Técnica

Alejandro Siles

O segundo espetáculo que assisti foi... *Adiós Ayacucho!*

Fiquei tão feliz em concretizar o sonho de assistir a esse espetáculo.

Cheguei cedo, sentei na primeira fila e bem no meio:

¹⁸⁰ Disponível no site do Grupo Cultural Yuyachkani: <<https://yuyachkani.org/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

Adiós Ayacucho, baseada na novela homônima de Júlio Ortega, nos confronta com a história de Alfonso Canépa, campesino massacrado, morto e mutilado, convertido em uma pilha de ossos, que decide viajar a Lima para recuperar as partes que faltam do seu corpo, para dar-se sepultura. Ele tem claro que a responsabilidade de sua morte é do poder político, por isso, viaja para encontrar o presidente da república para reclamar seu direito de “enterramento próprio e de corpo inteiro” (Zapata; Nolte, 2024, p. 19, grifo do autor, tradução nossa)¹⁸¹.

Aos poucos minha alegria foi se convertendo em tristeza. Minha animação para ver a obra era tanta que eu me esqueci do seu conteúdo e o que ela me causou pela tela da TV. Ao vivo, tudo foi bem mais forte.

Nesse espetáculo, a ritualidade e a memória são o centro da encenação. Uma está conectada e forma a outra. Durante o período de repressão no Peru, as famílias dos desaparecidos, velavam as roupas de seus entes para simbolizar o corpo que já não estava e lhe dar um enterro digno. Ao entrar no teatro, podemos sentir o cheiro de palo santo e o calor das velas acesas no palco ao redor da roupa exposta. O público é incluído na encenação e é convidado a fazer parte daquele ritual de cura. Acredito que, para inúmeros peruanos que assistiram ao espetáculo ao longo dos anos, a obra foi um momento de enterrar simbolicamente seus corpos ausentes.

A ideia de “corpo ausente” nos trabalhos do Yuyachkani, me remete ao pensamento artaudiano de *Corpo Sem Órgãos*: um corpo marginalizado, destruído pela guerra, dúbio e que não se encaixa nos padrões capitalistas. Um corpo que não serve ao sistema. Um corpo que já não é. Em *Adiós Ayacucho*, um corpo incompleto. Que já não está. Um corpo faltante.

Logo no início da encenação, o ator Augusto Casafranca sai de um saco preto funerário. Segundo o diretor Miguel, o espetáculo foi construído a partir do treinamento do Augusto com os objetos. Ele se colocava como uma criança descobrindo e brincando com os possíveis objetos que seriam utilizados em cena. Os objetos são muito importantes para os atores do grupo, segundo eles, cada

¹⁸¹ *Adiós Ayacucho*, basada en la novela homónima de Júlio Ortega, nos confronta con la historia de Alfonso Canépa, campesino masacrado, muerto y mutilado, convertido en una ruma de huesos, quien decide viajar a Lima a recuperar las partes que faltan de su cuerpo, para darse sepultura. Él tiene claro que la responsabilidad de su muerte está en el poder político, por eso, viaja a buscar al presidente de la república, para reclamar su derecho al “enterramiento propio y de cuerpo entero” (Zapata; Nolte, 2024, p. 19).

objeto tem sua memória. Eles são documentos palpáveis. E mais uma vez, a palavra memória se faz presente. Recordar e pensar a história é prática recorrente e ininterrupta do grupo.

O ator usa também a máscara de um *Qolla*, personagem que integra a dança *Qhapaq Qolla*, que faz parte da festa da Virgem de Carmen de Paucartambo, já citada aqui anteriormente. Mais uma vez a máscara aparece por aqui. As máscaras são elementos ritualísticos originários, então se alguma manifestação cênica estiver conectada à ritualidade, provavelmente estará também às máscaras, sobretudo na América Latina.

A máscara utilizada por Augusto faz uma alusão às lhamas, animais presentes no cotidiano dos povos andinos. A personagem, metade lhama, metade pastor, organiza as comparsas e guia as festas. Ao utilizar essa máscara, o ator aproxima afetivamente os espectadores peruanos, pois ela está presente em suas festividades populares. Lembro-me como a plateia peruana, sobretudo a andina, participava mais ativamente do espetáculo.

Os brincantes que usam a máscara do *Qolla* mudam o timbre da voz para não serem reconhecidos e normalmente usam o falsete. Esse recurso é utilizado no espetáculo, mas para denunciar um período sombrio da história do país, onde os que se posicionavam de maneira contrária ao poder dominante, deveriam viver na clandestinidade. Ou seja, ele trabalha com várias memórias, seja aquelas ligadas ao conflito interno (1980-2000), à ditadura militar (1968-1980) ou às festividades.

A realização desse espetáculo é um ato muito corajoso do grupo. Ele estreou em meio ao conflito interno do Peru e faz uma denúncia muito direta às atrocidades que aconteceram naquele período e durante a ditadura militar. A obra segue atual e forte já que corpos seguem desaparecidos e desaparecendo, suas famílias permanecem sem conseguir se despedir de seus entes queridos.



Figura 51 - *Adiós Ayacucho*, 1990, Arquivo Grupo Cultural Yuyachkani¹⁸²

Adiós Ayacucho (1990)

Ficha Técnica¹⁸³

Sinopse

Em “*Adiós Ayacucho*”, Alfonso Cánepa, agricultor ayacuchano, vítima da violência dos anos 80 no Peru, decide viajar de Ayacucho a Lima para pedir ao Presidente da República que o ajude a recuperar as partes perdidas de seu corpo que, segundo ele, seus agressores levaram à capital.

Narração de Julio Ortega, em versão teatral

Direção

Miguel Rubio Zapata

Monólogo

Augusto Casafranca

Produção

Socorro Naveda

Coordenação Técnica

Alejandro Siles

¹⁸² Disponível no site do Grupo Cultural Yuyachkani: <<https://yuyachkani.org/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

¹⁸³ Disponível no site do Grupo Cultural Yuyachkani: <<https://yuyachkani.org/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

O último espetáculo apresentado pelo grupo foi *Con-cierto Olvido*, dirigido por Miguel Rubio Zapata e que estreou em 2010. Nele, os atores cantam e tocam diversos instrumentos como violão, charango, violino e instrumentos de sopro, e interpretam trechos de textos teatrais de escritores consagrados e de obras do repertório do grupo. É um espetáculo aparentemente simples, mas de muita sensibilidade. Quando estreou, o grupo já contava com quase 40 anos de história e o espetáculo evoca uma comemoração, uma festa, mas também uma reflexão sobre atuação, e sobre sua própria história.

Em todos os seus espetáculos, o grupo trabalha sobre a sensibilidade dos atores, mas também dos espectadores. Quem assiste, sente-se muito próximo aos atores e, mais uma vez, reforço a ideia de que os espectadores tornam-se confidentes e cúmplices dos atuantes. E essa relação é construída por meio da ritualidade e da performatividade presentes. A ritualidade convida a participação do público através de seus elementos sensíveis como objetos simbólicos como velas, flores, incensos e palos-santos que fazem parte de muitos rituais, mas também pelas músicas, danças e pelos momentos de silêncio e pausa que nos remetem à rezos, orações. Já a performatividade aproxima o público através do olhar dos artistas, que é sincero, verdadeiro e que vai ao encontro dos espectadores por meio da quebra da representação.



Figura 52 - *Con-cierto Olvido*, foto: Roberto Zamalloa¹⁸⁴, Arquivo Grupo Cultural Yuyachkani, 2010

Con-cierto Olvido (2010)

Ficha Técnica¹⁸⁵

Sinopse

Con-cierto Olvido é o encontro entre as Artes Cênicas e a Música. Incorpora poemas, canções e peças musicais articuladas no formato de um concerto teatral, no qual os atores dizem, evocam, tocam, cantam e interpretam músicas e textos de autores como Edward Gordon Graig, Bertolt Brecht, Jorge Manrique, assim como do repertório do Yuyachkani.

A música - executada ao vivo com instrumentos musicais como o violão, charango, mandolina, violino, saxofone, trompete, clarinete, tuba, trombone - parte das raízes peruanas até clássicos musicais tanto populares como teatrais.

Através da música e da palavra, *Con-cierto Olvido* propõe um recorrido sensível sobre temas universais, como o amor, a morte, a liberdade, a memória, a identidade nacional, a perda, a reconciliação, a fortaleza de espírito e a esperança.

Criação colectiva do Yuyachkani

Conceito e Direção
Miguel Rubio Zapata

Em cena

¹⁸⁴ Disponível no site do Grupo Cultural Yuyachkani: <<https://yuyachkani.org/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

¹⁸⁵ Disponível no site do Grupo Cultural Yuyachkani: <<https://yuyachkani.org/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

Augusto Casafranca, Ana Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, Julián Vargas, Jorge Inofuentes

Produção
Socorro Naveda

A apresentação dos espetáculos é apenas parte do trabalho desenvolvido pelos atores. Para alcançar esse repertório tão rico e vasto, os atores passam por intenso treinamento. Durante os dias de Laboratório Aberto, os atores Ana Correa, Augusto Casafranca, Rebeca Ralli, Teresa Ralli e Débora Correa compartilharam conosco suas técnicas de preparação por meio de treinamentos e oficinas. É muito interessante perceber que, apesar de trabalharem juntos há tantos anos, os atores não perderam suas individualidades e cada um deles tem a sua maneira de preparar corpo, voz e mente para a criação.

De acordo com Miguel Rubio Zapata, os atores do Yuyachkani distinguem dois tipos de treinamento - o *treinamento de princípios*: aquele que cada um dos atores realiza em seu dia a dia para preparar seu corpo e voz; - e o *treinamento aplicado*: que é o que eles fazem pensando em uma determinada obra teatral. De certa forma, eles em alguns momentos acabam se fundindo, já que os atores levam seus treinamentos para a criação. Augusto Casafranca, por exemplo, desenvolveu o seu treinamento a partir da sua prática com a máscara do *coya* e da sua vivência com a teatralidade andina, bem como sua dança e sua música, e esses elementos aparecem nos espetáculos em que ele atua.

Já Ana Correa é mestra e professora de *tchai chi chuan* e *chi kung*, artes marciais chinesas que trabalham o manejo de energia corporal e vital por meio de posições corporais e exercícios. Em seu treinamento, Ana trabalha com a respiração, com a espada e o bastão. Em sua oficina o bastão, objeto comum dentro do treinamento teatral, foi amplamente utilizado por ela.

É muito interessante perceber como os atores do grupo, mesmo com anos de experiência teatral, dão muita importância ao treinamento. Se lembrarmos do trabalho dos grupos Totem e Sotz'il, veremos que para eles, o treinamento também é fundamental. É por meio dele que experimentam técnicas e criam suas obras. Há uma tendência na contemporaneidade de achar que só porque o trabalho tem características performáticas que ele não precisa ser ensaiado, ou que seus

atuadores não necessitam mais de treinamento. Tenho percebido em muitos espaços contemporâneos um desprezo pelo treinamento e pelo rigor técnico, seja nas salas de ensaio ou de aula. Os artistas e estudantes parecem ter pouca disponibilidade e interesse em desenvolver suas habilidades. Julgam esse fazer teatral ultrapassado e até mesmo zombam daqueles que acreditam nessa forma de criação. No entanto, é inegável que o treinamento e a exploração do corpo e da voz podem levar a criações primorosas, e não menos performáticas ou ritualísticas.

Acredito que o treinamento é um espaço de investigação. E são as perguntas que nos levam a esmiuçar as coisas. Se a busca e os questionamentos pararem, o que irá sobrar?

Os atores e as atrizes devem ser grandes inconformados, estarecidos, atormentados. Devem questionar o mundo. Precisam ser bons observadores, farejadores. Encontrar pistas onde ninguém vê e escancará-las ao mundo.

Quem procura, acha.

E quem não revira gavetas não encontra memórias.

Elas ficam amareladas, empoeiradas e acabam sendo comidas por traças vorazes.

A primeira e maior busca dos atores do Yuyachkani é a memória.

Através da memória, o grupo convida seus espectadores a tratar as feridas do passado que permanecem abertas.

A memória é resistência, e também é um ritual de reparação, de cura.

Estou sendo repetitiva.

Mas é na repetição que se aprende.

E o caminho da cura, é árduo, mas nos leva a pensar em novas possibilidades para o presente.

Chega de ser o povo ferido.

Chega de ser o povo derrotado.

Chega de ser o povo ausente.

É tempo de se levantar, a cura não acontece sozinha.

Ela começa com a decisão de querer se curar.

Sobreviventes, L A T I N A, Boo!, e outras quantas forem necessárias

Eu quero me curar.

Eu quero me curar.

Eu quero me curar.

Eu quero me curar.

Eu quero me curar.

Eu quero me curar.

Eu quero me curar.

Quero que meu corpo-tela seja preenchido de arte por meio de rituais sagrados para que ele possa experimentar o mundo. Quero me reinventar todos os dias. Criar espaços de conexão. Abrir portais. Respeito o solo sagrado do teatro, aquelas e aqueles que vieram antes de mim.

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus* estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória. Como tal é kinesis, impulso cinético, uma condensação significativa, síntese performática por excelência, em toda gama extensiva da natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma. Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo (Martins, 2021, p. 79).

Para produzir meus trabalhos, misturo em meu caldeirão criativo os seguintes elementos:

- Os pensamentos artaudianos: arte e vida são uma coisa só, corpo e espírito são uma coisa só, criar imagens e com elas hieróglifos, o teatro exige preparação, o teatro é como a peste: resolve as coisas através da cura ou do extermínio, o teatro deve ser comunicativo, o teatro gera movimento, transformação, todos os elementos cênicos precisam ter a mesma força e importância, o riso pode ser desconstrutor, a poesia é anárquica e necessária, o teatro originário carrega muitos ensinamentos, o teatro é o duplo da vida, tudo deve ser simbólico, o teatro deve ser cifrado, hieroglífico, uma partitura visual, teatro é gênese de criação, o teatro desperta a sensibilidade, é preciso experimentar, as palavras devem ser como as palavras proferidas nos sonhos, teatro é rito, devo me conectar comigo mesma, com o outro e com o cosmos, as obras-primas são boas para o passado, o teatro é mágico e alquímico, os espectadores devem participar, a vida é cruel, os temas tratados devem ser atuais, o ator é como um atleta do coração e a memória do coração é durável;

- A ideia dos povos originários de que somos parte da natureza, que não podemos nos separar dela e a noção de que tudo está conectado;
- O que aprendi com os grupos, coletivos, artistas e professores latinos: arte e política caminham juntas, é preciso resistir, recordar para curar, teatro é trabalho e dá trabalho, o treinamento é importante, a repetição é importante, teatro é jogo, brincadeira, o trabalho teatral é coletivo, nossos corpos têm memória, assim como os objetos e os lugares;
- Minhas mãos tem axé e é preciso colocar ele em tudo o que faço, desde a escolha do tema, a criação corporal, vocal, assim como todos os elementos visuais;
- A performance como veículo de transformação;
- Os pontos de encontro entre ritual, performance e teatro: o uso de espaços não convencionais, das máscaras e mascaramentos, das sonoridades, das palavras encantatórias, do corpo e de suas possibilidades, a não-representação, o poder de transformação, mutação;
- O pensamento compartilhado por tantos que o teatro tem força curativa.

As máscaras possuem um lugar especial em meu fazer. Para mim, as máscaras sintetizam todas essas ideias. Sou aficionada por elas. Aos poucos elas foram se expandindo do rosto para o restante do meu corpo. Gosto de tudo o que cobre minha epiderme e faz com que meu “eu” suma e dê espaço para que outro ser utilize meu corpo. O mascaramento é uma prática mágica, misteriosa e arriscada. É magia antiga. A máscara é uma incorporação. Por meio dela nos conectamos com outros mundos, outras realidades e possibilidades.

Gosto de fabricar minhas próprias máscaras, me sinto uma bruxa.

Mesmo que essa construção seja feita através de objetos pré-existentes.

Amo procurar materiais, experimentar cores, formas e texturas.

Criar algo manualmente é tão anarquista.

E criar um objeto sagrado é mais revolucionário ainda.

Num determinado momento da criação, sinto que não sou eu quem dá as ordens mais.

O novo ser que está chegando escolhe suas feições.
E quando se dá por terminado, logo quer habitar meu corpo.



Figura 53 - *Hi-HIGHTECH*¹⁸⁶, performer: Tamira Mantovani, foto: Mamutte, 2012, Arquivo pessoal da autora

Uso a ideia de “segunda pele” para construir meus mascaramentos. O arquiteto e artista austríaco Friedensreich Hundertwasser (1928-2000) desenvolveu a Teoria das Cinco Peles. Para o artista, os seres humanos são compostos por cinco peles: a epiderme (nosso registro biológico), tudo aquilo que usamos para cobrir e adornar nossos corpos, nossa casa (o lugar onde vivemos), os grupos aos quais pertencemos e, por fim, o planeta Terra e a natureza. Essas peles nos aproximam e nos afastam de determinados grupos ou situações e nos caracterizam no mundo e no universo.

Cubro meu rosto e meu corpo para revelar quem sou, quem estou, quem fui, quem posso ser, quem serei, quem jamais quero ser, os que foram antes de mim, os que serão depois, aqueles que nunca são, aqueles que foram, são e serão para sempre, infinitas, incontáveis, múltiplas, exponenciais, todas.

¹⁸⁶ Performance realizada em 2012 nas dependências da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Esse foi um dos primeiros mascaramentos que criei, todo feito de lixo eletrônico. A performance questionava o uso excessivo das novas tecnologias.

A máscara é um portal.

Sobreviventes

Tive uma visão essa tarde - vi esses que vão me seguir, mas que ainda não tem corpo porque os porcos como esses do restaurante de ontem à noite comem muito. Existem esses que comem muito e esses que não podem mais comer sem escarrar (Artaud, 2017, p. 174).

Preciso voltar ao ano de 2020 quando comecei o trabalho de foto performance *Sobreviventes*¹⁸⁷. Durante o isolamento social na Epidemia Mundial de COVID-19 me encontrava no pequeno distrito de Santo Antônio do Leite da cidade de Ouro Preto - Minas Gerais. Com todas as atividades interrompidas e cansada de passar todo o tempo dentro de casa, comecei a realizar pequenas incursões nos espaços naturais e nos espaços urbanos abandonados da cidade.

Em uma dessas caminhadas comecei a me questionar: "Quem iria sobreviver à pandemia?". Para mim, os mortos, infelizmente, estavam explícitos: povos marginalizados e pobres. Sobre essa questão, nem preciso me aprofundar, basta viver no Brasil ou ler sobre ele para saber que há um genocídio em curso desde 1500 no país. A partir desse questionamento, passei a criar fotos performances dos possíveis sobreviventes. As fotos passaram a ser publicadas em minha página do Instagram, que hoje já não existe mais.

As redes sociais embrulham meu estômago. A velocidade. As imagens. Os filtros. As músicas rasas. As danças frívolas. Os comentários. As fotos de comida enquanto tem gente que come lixo. A padronização dos corpos. A normalização da violência. Os olhos invejosos sobre a vida do outro. Os vídeos de academia. O falso ativismo. Tudo isso me cansa e me faz querer jogar o celular no lixo. É por isso que aquela página do Instagram não existe mais. E parece que com isso eu também deixei de existir. Não quero existir daquela forma. Não quero saber de algoritmo.

Na época da pandemia, o mundo virtual era tudo o que tínhamos. Que ambiente frio que usamos para resistir, hein? O fato é que sempre que eu pensava em um sobrevivente, criava uma máscara, fazia algumas fotos e postava no Instagram com uma frase que descrevia aquele sobrevivente. Algumas pessoas

¹⁸⁷ Disponível em <<http://tamiramantovani.com/>>. Acesso em 20 de novembro de 2025.

comentavam, falavam sobre o que a imagem havia causado nelas e outras sugeriam novos sobreviventes. De certa maneira, estava performando no virtual.

As novas tecnologias sempre me incomodaram. Tenho aflição de robô e os ciborgues me assustam, desculpa, Haraway. Sempre ando às turras com os computadores, *QR codes*, e sobre a Inteligência Artificial eu prefiro nem comentar. De inteligente não tem nada, não consegue nem criar a imagem de um pé de manga. Foi dessa aversão, medo e raiva que surgiu o *Sobrevivente V: Aquele que tentou se comunicar em meio ao que sobrou*.



Figura 54 - *Sobrevivente V: Aquele que tentou se comunicar em meio ao que sobrou*, performer: Tamira Mantovani, foto: Thiago Ferraz, 2020, Arquivo pessoal da autora

Muitos temas surgiram e muitas fotos foram feitas. Um dia, ouvi a música *Les Bourgeois*¹⁸⁸ (1962) do cantor e compositor francês Jacques Brel (1929-1978). Nela, o artista zomba dos burgueses e os compara aos porcos:

Os burgueses são como porcos
 Quanto mais velhos ficam, ficam mais imbecis
 Os burgueses são como porcos
 Quanto mais velhos ficam, mais se tornam b...
 (Brel, 1962, tradução nossa¹⁸⁹).

¹⁸⁸ *Os Burgueses*.

¹⁸⁹ Les bourgeois c'est comme les cochons

A partir dessa imagem porca concebi a *Sobrevivente XVII: Aquela que continuou sendo porca como alguns burgueses, alguns não, todos*.



Figura 55 - *Sobrevivente XVII - Aquela que continuou sendo porca como alguns burgueses, alguns não, todos*, performer: Tamira Mantovani, 2021, Arquivo pessoal da autora

Depois que fiz esse trabalho, infelizmente comecei a ter uma relação mais estreita com os suínos, por assim dizer. Vez ou outra meu olhar cruzava com algum tipo de porco. Ora passando em frente a algum chiqueiro do arraial, ora ligando a televisão na TV Senado. Ao que tudo indicava os porcos não se importavam com a pandemia, com as mortes por COVID-19, com o genocídio da população indígena, negra, LGBTQIAPN+ ou das pessoas em situação de rua, muito pelo contrário, grunhiam frases como: "E daí? Não sou coveiro", revelando assim seu espírito.

Ainda no ano de 2021, decidi que gostaria de dar prosseguimento aos meus estudos e me inscrevi em dois programas de doutorado. Um no Brasil, na Universidade Federal de Minas Gerais, e o outro na Universidade de Lisboa em

Plus ça devient vieux plus ça devient bête
 Les bourgeois c'est comme les cochons
 Plus ça devient vieux plus ça devient c...
 (Brel, 1962).

Portugal, o que para mim parecia uma boa ideia naquela época e que hoje me parece um tanto quanto estapafúrdio. Afinal de contas, iria estudar teatro latino-americano nos braços do colonizador. Apesar da aprovação em terras lusitanas, escolhi a UFMG, e a máxima "a boa filha à casa torna" tornou-se verdadeira. Desse modo, tive que deixar o pequeno distrito de Ouro Preto onde vivia e retornar a Belo Horizonte. Bem, esse foi o motivo que eu disse às pessoas, mas a poça do chiqueiro era mais funda e em breve o verdadeiro motivo será revelado.



Figura 56 - Colagem digital, *Mandar Portugal às Favas*, autora: Tamira Mantovani, 2022, Arquivo pessoal da autora

Depois de mandar Portugal às favas e rezar para que as caravelas afundassem, regressei em 2021 à minha cidade materna. Depois de seis anos vivendo em outro lugar tive que redescobrir Belo Horizonte. Precisei reaprender a me locomover. Conheci vários lugares buscando um novo lar. Realizei assim muitas caminhadas e derivações. Coincidência ou não, fui morar perto da Avenida Portugal (no bairro Planalto). Havia descoberto um espaço interessante na avenida para fazer mais fotos para a série *Sobreviventes*, e justamente no dia de realizar as fotos me encontrei com os porcos outra vez. Parece que eles gostam de Portugal. E assim nasceu o *Sobrevivente XIX - Aquele que viveu de sobras e rastros*.



Figura 57 - *Sobrevivente XIX : Aquele que viveu de sobras e rastro*, performer: Tamira Mantovani, foto: Ali de Lisa, 2022, Arquivo pessoal da autora

Depois disso, passei a ver os porcos por todas as partes, nas escolas, nos shoppings, nas igrejas, no Palácio do Planalto, nas redes sociais, nos anúncios, nas revistas, nos jornais, nas delegacias, nos quartéis, nas filas, nos pontos de ônibus, nos supermercados, nos aeroportos, nas farmácias, no Congresso, nos ministérios, nos estádios, nas universidades...

A outra versão do meu retorno à Belo Horizonte, também tem a ver com um porco.

Quando iniciei em 2020 a série *Sobreviventes*. Mal sabia que, hoje, a palavra “sobrevivente” estaria imbuída de outro significado para mim.

Eu, Tamira, mulher forte, fui feita em p e d a ç o s.

A pandemia não era o que ameaçava minha existência, mas sim, o *amor* que me fez viver o momento mais triste e solitário da minha vida.

Foi no confinamento e sua melancolia que tudo começou, de repente, o príncipe se tornou um porco.

Burra, chata, louca, feia, imbecil, idiota, puta, gorda,
FLÁCIDA, LIXO, BOSTA, ESCROTA, NINGUÉM
GOSTA DE VOCÊ, TE LARGO, TE DEIXO,
você vai implorar pra ficar comigo.

Corri pro quarto, tranquei a porta.

Sobrevivi.



Figura 58 - *Sobrevivente I: A primeira a se esconder*, performer: Tamira Mantovani, 2020, Arquivo pessoal da autora,

Com o que você está gastando seu dinheiro? Saca o dinheiro todo da conta que eu guardo. Você está escondendo dinheiro de mim?

Sobrevivi.



Figura 59 - *Sobreviventes II: Aquele que era um bom moço*, performer: Tamira Mantovani, 2020, Arquivo pessoal da autora

Joguei meu computador no chão. Quebrou a tela dele. Quebrou um copo, dois. A lixeira do quintal com um chute. Tomou o celular da minha mão e espatifou ele no chão.

- Não amiga, sabe o que foi? Meu celular caiu.
- Eu tô bem, mãe, meu celular pifou. Agora pra falar comigo é só mandar mensagem no celular dele.

Sobrevivi.



Figura 60 - *Sobreviventes IV: A beata que se camuflou na igreja esperando a salvação*, performer: Tamira Mantovani, 2020, Arquivo pessoal da autora

Um dia, recebi um livro de presente.

Que merda é essa, sua escrota?

Recebendo livrinho de macho, sua puta?

Rasgou o livro.

Rasgou um livro do Krenak.

R a s g o u.

Rasgou página por página.

Cuspiu no livro.

Urinou no livro.

Me xingou, me humilhou.

Rasgou o livro.

Rasgou o livro.

Rasgou o livro.

R a s g o u.

Sobrevivi.



Figura 61 - *Sobreviventes VII: O que não abandonou suas convicções, mas eliminou as dos outros*, performer: Tamira Mantovani, 2020, Arquivo pessoal da autora

Gritou comigo, me deixou com medo.

Apontou o dedo pra mim.

Me empurrou.

Me chutou.

Me deu um tapa.
Me deu soco.
Cuspiu em mim.
Disse que eu merecia mais.
Depois pediu desculpas, chorou.
Chorou, chorou.
Chorou.
Eu perdoei.

Sobrevivi.



Figura 62 - *Sobrevivente VIII: A madame que não abandonou seu palacete*, performer: Tamira Mantovani, 2020, Arquivo pessoal da autora

Um dia, em meio a berros, pegou uma faca.

Ameaçou se matar.

Sobrevivi.



Figura 63 - *Sobrevivente XV: Aquela que mergulhou em suas incertezas*, performer: Tamira Mantovani, 2021, Arquivo pessoal da autora

Jogou comida na parede. Jogou comida em mim. Jogou bebida em mim.
Jogou as coisas no chão, no teto. Quebrou mais copos. Quebrou a porta com um chute. A porta caiu em cima de mim.

Mandou eu arrumar a bagunça.

Sobrevivi.

Outro dia me deu um tapa em público.

Ameaçou me matar.

Eu fugi.

Eu fugi.

Eu fugi.

Eu fugi.

Eu fugi.

Voltei para Belo Horizonte em 2021.

No mesmo ano que fui aprovada no doutorado em Artes da Cena da Escola de Belas Artes da UFMG.

Sobrevivi.

P a r t i d a, r e p a r t i d a, q u e b r a d a, p i s a d a, m o í d a.

Mas sobrevivi.

Quando olho no espelho e me pergunto: “Quem sou eu?”, vejo que sou esse amontoado de cacos. Até hoje estou colando os pedaços. Aqui em casa só tem três espelhos. O do banheiro, o do quarto que espanta mau olhado e sonho ruim e um terceiro bem pequeno. Entre a violência, as crises de ansiedade, a exigência das melhores notas, e dos desempenhos mais brilhantes, da melhor atuação, da performance mais impressionante, da escrita mais bem feita, olhar para mim mesma no espelho nunca foi o meu forte. Nunca gostei e tenho até um pouco de medo.

O terceiro espelhinho, o pequenino, quebrou.

Pensei no azar, mas como, logo eu, poderia jogar no lixo algo quebrado. Desde então, muitas coisas se romperam, alguns copos, umas taças, meu filtro de barro. Mas nenhum deles foi em um momento de ódio, ou desamor. Alguns copos se foram quando Nara e eu estávamos brincando ou vendo filme, as taças numas festas com amigos, já o filtro, foi em um gesto de carinho. Meu pai foi enchê-lo para quando eu chegasse não faltasse água e bluf!

Esses pedaços foram bem mais leves de juntar.

Percebi o que aqui no fundo eu já sabia. Não tenho o costume de olhar pra mim mesma. Talvez tenha a ver com a mulher que sou, criada num lar cristão, filha única, ex-aluna do colégio militar. Quantas vezes me cobre e cobro por tudo, inclusive pelas vezes em que me partiram. Eu que era frágil, feita de material de má qualidade ou responsável por estar muito exposta num local perigoso.

Bom, o certo é que, hoje, eu, que vivi recebendo pedaços, sendo dividida em partes, aproveito pra me fazer mosaico, peça única, feita à mão, dia após dia com paciência, com lentidão. E eu que já não suporto mais pedaços, ainda recebo alguns e dou outros.

Mas agora eu sei que é com essas partes que formo o meu todo.
Nem acredito que sobrevivi.
Eu, Tamira Mantovani.
Sobrevivente.



Figura 64 - *Sobrevivente XX - Eu. Eu sobrevivi, outras tantas não*, performer: Tamira Mantovani, foto: Cristina Barbosa, 2022, Arquivo pessoal da autora

Eu sobrevivi, outras tantas não.

Com *Sobrevivente XX: Eu. Eu sobrevivi, outras tantas não*, fotoperformance feita no quintal onde cresci, na casa dos meus pais, e fotografada por minha mãe, encerrei a série *Sobreviventes*.

Juntar os cacos e construir novas experiências.

Mais uma etapa da cura concluída.

LATINA

A palavra “latina” permeia meus pensamentos há alguns anos. Mas foi através da presente pesquisa que ela se materializou enquanto trabalho artístico. Em 2023 realizei a performance *L A T I N A* pela primeira vez no Centro Cultural da UFMG (1986) como conclusão da disciplina *Research in the City*¹⁹⁰ que foi ministrada pela professora Dra. Rita Lages e acompanhada por artistas pesquisadoras da Faculdade de Artes e Design da Universidade de Vest din Timisoara, Romênia. Foi uma disciplina de curta duração e tinha por objetivo realizar uma exposição final com obras dos participantes que envolvessem a temática: “arte e cidade”.

Durante as aulas, apresentamos nossos trabalhos anteriores que se relacionavam de alguma maneira com o tema e mostrei a série *Sobreviventes*. No entanto, não queria expor as fotoperformances, desejava criar algo novo. Estava num momento de reflexão, buscando me reconstruir e de afirmar enquanto artista e pesquisadora. Mas comecei a achar aquela busca muito egóica. Pensar em mim, em quem eu era, me parecia pouco perante os problemas do mundo. Foi quando percebi que sempre me colocava para baixo e me importava pouco comigo. Foram muitas sessões de terapia para entender que estava assim porque eu era mulher numa sociedade machista.

Simple assim.

Na realidade, complexo assim.

Mortal assim.

¹⁹⁰ Pesquisa na Cidade. Código da disciplina: “DIP EBA811 TÓPICOS ESPECIAIS EM ARTES I - A TEAI: Research in the city (disciplina ministrada em inglês).

Eu não fui a única a viver um relacionamento abusivo.

Quantas mulheres estão passando por isso hoje?

L A T I N A nasceu da pergunta: “quem eu sou?”.

Mas, também de “quem nós somos?”.

Sou mulher.

Mãe solo.

Fui vítima do machismo.

Sofri violência doméstica.

Vivi um relacionamento abusivo.

Sou latina.

Como tantas e tantas outras.

Ao me conhecer, conheço outras, me reconheço nelas e elas se reconhecem em mim.

Nessa identificação, na denúncia e na luta, a cura pode acontecer.

Na performance L A T I N A caminho por alguns minutos coberta por tecidos brancos e com um buquê de rosas brancas em mãos até um amontoado de cacos de cerâmica vermelha no chão. Em seguida, formo com os cacos a palavra "latina" no chão. Depois disso, uso os panos brancos para formar o mapa da América Latina. Em seguida, caminho ao redor do mapa e deito sobre o "Brasil". Por fim, um homem do público (previamente escolhido por mim), derrama sobre mim uma garrafa de líquido vermelho, quando ele termina, permaneço deitada por alguns minutos, em silêncio.

A ação está repleta de símbolos. Os tecidos brancos utilizados para cobrir meu corpo e depois formar o mapa da América Latina foram utilizados para a decoração do meu casamento e carregam em si os códigos de pureza, calma, fragilidade, castidade e beleza que são atribuídos às mulheres, assim como as flores brancas que carrego durante a ação.

Brancura?

Pureza?

Leveza?

Beleza?

A primeira imagem criada remete à figura da noiva, da mulher que está sempre em busca de um marido e de uma família perfeita para ser completa. A performance fala também sobre como a submissão feminina faz parte do imaginário latino-americano ainda nos dias atuais.



Figura 65 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023, Arquivo pessoal da autora

Num segundo momento, escrevo com as cerâmicas vermelhas a palavra "latina". A cerâmica simboliza a terra, mas uma terra que foi extraída, transformada, moldada, que perdeu seu formato orgânico e agora é retilínea e colorida artificialmente. Os cacos também remetem às mulheres que estão em pedaços, partidas, moídas e tristes dentro do sistema misógino e opressor no qual vivemos.



Figura 66 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023, Arquivo pessoal da autora

Aos poucos, a imagem da noiva é desfeita e começo a me desnudar ao mesmo tempo que formo a imagem do mapa do continente latino com os tecidos brancos. Faço gestos e movimentos com força e lentidão num desejo de me conectar com as mulheres que trabalham, criam e carregam nas costas e nos braços essa terra. Quando a noiva se desfaz, a balaclava é revelada e com ela, a mulher que luta, que resiste. A mesma balaclava que foi utilizada nas fotos realizadas da Praça de Maio, na Argentina.



Figura 67 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023, Arquivo pessoal da autora

Por fim, deito sobre o mapa, e sou banhada com sangue por um homem.
A máscara cobre meu rosto, minha identidade.
Não sou uma, sou várias.



Figura 68 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023, Arquivo pessoal da autora

Quantos corpos de mulheres caem deitados no mapa da América Latina por dia?

O corpo, em contínuo processo de deslocamento e ressignificação, torna-se ele próprio geografia, paisagem de dicções e enunciados, território de palavras pronunciadas, continente sem fim trespassado de polifonias e melopopeias. Um corpo em permanente processo de cura (Martins, 2021, p. 173).

Por fim, me levanto e vou embora. Ficam o silêncio, o mapa, o sangue, as flores e uma palavra: L A T I N A.



Figura 69 - L A T I N A, performer: Tamira Mantovani, foto: Mariana Laterza, 2023, Arquivo pessoal da autora

A performance foi realizada outras vezes e está em processo constante de construção e reformulação. Em 2023, participei da residência/imersão LAB.Poesia realizado pela plataforma Tomar Corpo¹⁹¹ e a pousada Canto do Mar Cumuru entre os dias 22 e 28 de maio em Cumuruxatiba na Bahia como parte do Festival Trança. A residência foi mediada pelas artistas Lucila Losito, Cristina Madeira (1986) e Meliny Bevacqua (1994). Durante os sete dias de imersão, realizamos experimentos relacionados ao corpo e à poesia, e trabalhamos em contato com a natureza e com nós mesmos. Levei o tecido branco para testar suas possibilidades e ver quais outras imagens poderia criar para a performance L A T I N A.

A imersão foi uma nova possibilidade de cura. Escrevi muitas poesias e pude colocar no papel sentimentos que estavam guardados há tanto tempo, foi um exercício grande de limpeza. Dizem que o melhor banho de limpeza é o de sal grosso. Capaz de descarregar todas as energias, de restaurar, de reiniciar o corpo. Realmente estar perto do mar fez com que eu pudesse descarregar muita coisa. De alguma forma me conectei com minha ancestralidade. Pensei nos meus avós e em minha bisavó. O processo de cura tem a ver com olhar para trás. Às vezes é preciso olhar bem para trás.

De olhos fechados me recordo do velho
 Meu avô
 Cego dia após dia pelo glaucoma
 Mas sempre atento
 Sem se perder
 Sem se desequilibrar
 Caminhando entre os móveis da casa
 Forte
 Passo firme
 Qual terá sido a última vez que ele viu o mar?

O encontro com o mar, mesmo que por poucos segundos, tem a força de nos transformar. Ele com sua imensidão e poder nos mostra através do vai e vem de suas ondas que a vida é movimento. Mais uma vez pensei sobre a palavra “latina”, sua problematização e de que maneira estou contida nela e ela em mim. Me lembrei da grande cantora, poetisa e atriz argentina Susy Shock (1968) que usa a

¹⁹¹ Tomar Corpo é um projeto de Lucila Mantovani que envolve poesia e performance. A artista propõe uma reaproximação dos artistas com o corpo e sua sensibilização através de terapias e oficinas e imersões artísticas.

palavra “sudaca” para se descrever. Na Espanha, as pessoas usam a palavra para se referir de maneira depreciativa às pessoas nascidas na América do Sul, principalmente as que vão morar por lá. Ao incorporar a palavra, Susy realiza um movimento contrário à xenofobia espanhola. Fabrício Trindade Pereira (1988) fala sobre isso bem no início de sua tese *Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimedia e Yuyachkani — corpos sudacas*:

Susy Shock, multiartista argentina, nascida em 1968, apropria-se da palavra sudaca e, num gesto ação que subverte a significação injuriosa do termo, se auto-define como artista trans sudaca. Shock se apropria do termo elaborado para ferir, violentar, impor e ordenar hierarquias, fixar localidade e definir limites, se auto inscrevendo por meio da violência. Esta autodenominação, que subverte o estigma, demonstra e constitui habilidade sensível que resgata o simbólico, o imaginativo e rejeita a injúria proclamada nos espaços e nas estruturas sociais de poder (Pereira, 2023, p. 25).

A palavra “latina” demarca o colonialismo uma vez que o termo “América Latina” foi utilizado para se referir aos países do continente onde são faladas línguas derivadas do latim: o espanhol, o português e o francês, idiomas dos invasores. Existem muitas discussões sobre isso, há quem defenda sua utilização e quem rechace.

Ao longo dos anos o termo foi se consolidando enquanto a identidade de um povo composto por muitas raízes e que sofreu dores muito parecidas. É com esse pensamento que sigo, nessa identificação. De que somos muitos, que viemos de muitos lugares e carregamos marcas difíceis de serem apagadas. Marcas traçadas no mapa, na pele e na alma.

mapa traçado na areia
 cartografia efêmera
 registra a paisagem
 sem cristalizar imagem
 é fluido, solto
 é livre, etéreo
 barco à deriva
 nasci com o coração frouxo
 às vezes ele sente demais
 outras de menos
 válvula mitral prolapsada
 sinto o peito que se aperta
 e se desconexa
 meu olhar vagueia
 fico em silêncio

tudo se torna turvo
 e se desfaz por alguns instantes
 vida suspensa
 uma quase agora
 quando dou por mim
 já estou de volta
 ainda não é minha hora

As experimentações que fiz com os tecidos me levaram a várias imagens: ao da mulher que é adaptável, maleável que se transforma, que pode ser levada pelo vento ou pelo mar, da mulher que é livre, que tem asas, da mulher que é forte e que resiste em meio às intempéries, dentre outras. Mas uma delas foi bem forte. Em um dos dias do encontro estávamos fazendo uma deriva pela praia e encontramos um pequeno barco ancorado. Decidi que queria experimentar algumas imagens em cima dele com os panos. No momento estava ao lado da multiartista e querida amiga Thaiz Cantasini (1980) e do músico e poeta Vitor Ayres (1994) - Um corpo só. Eles me ajudaram a fazer algumas fotos e vídeos dos experimentos e quando acabamos, as fotos nos remeteram à imagem de Yemanjá. Achei curioso porque não fiz com essa intenção. Mais uma vez: tudo está conectado. A espiritualidade também se manifesta em meus trabalhos, não é possível setorizar a vida. Só em 2024 fui descobrir que Yemanjá era a Orixá que regia a minha bisavó e minha avó.

Depois disso, Thaiz, Vitor e eu começamos um trabalho juntos, Vitor compôs a música *Odoyá* (2023), gravamos nossas vozes, Thaiz editou e mixou os áudios. Reuni os registros visuais e fiz um vídeo. Juntamos todo o material e criamos a videoperformance *Odoyá*¹⁹² (2023). Além disso, nomeamos as fotos de *L A T I N A: o véu, o céu, o mar*.

Odoyá

Composição:
Um corpo só

Edição de vídeo:
Tamira Mantovani

Edição, mixagem, tratamento de áudio:
Thaiz Cantasini

Trecho colagem eletrônico com berimbau:

¹⁹² Disponível em
 <https://www.youtube.com/watch?v=6NmyJUOR6UA&list=RD6NmyJUOR6UA&start_radio=1>.
 Acesso em 15 de fevereiro de 2024.

Ernesto Valença

Vozes:

Tamira Mantovani, Thaiz Cantasini e Um corpo só

Captação de imagens:

Cris Madeira, Um corpo só e Thaiz Cantasini



Figura 70 - *L A T I N A: o véu, o céu, o mar*, performer: Tamira Mantovani, foto: Um Corpo só, 2023, Arquivo pessoal da autora

Depois disso, decidi experimentar um pouco mais essa imagem junto ao mar, convidei a fotógrafa francesa Phaniel Xumi que estava participando da residência para me ajudar a criar algumas composições para concretizar a fotoperformance *L A T I N A: o véu, o céu, o mar*. A artista tem um olhar muito

sensível e conseguiu capturar exatamente o que eu estava buscando com esse trabalho: força, leveza, metafísica, fluidez e ancestralidade.



Figura 71 - *L A T I N A*: o véu, o céu, o mar, performer: Tamira Mantovani, foto: Phaniel Xumi, 2023, Arquivo pessoal da autora

Criar mais imagens com os tecidos me fez pensar em outras possibilidades para a performance *L A T I N A*. Em 2024, fui convidada pela produção artística do Sesc Palladium (2011) para realizar a ação dentro da programação do evento *RESPIRA* que aconteceu no dia 20 de setembro às 12h. A performance iniciou no

Centro de Atendimento ao Turista - Sesc Mercado das Flores na avenida Afonso Pena bem no miolo do centro da cidade e seguiu em direção à portaria do SESC Palladium na rua Rio de Janeiro. Esse foi, com total certeza, o dia que mais gostei de realizar a performance.

Era uma sexta-feira e o centro estava movimentado, como de costume. Para este dia, resolvi usar um vestido de noiva que vinha investigando há algum tempo. Uni o útil ao agradável já que não estava disposta a me arriscar caminhando nua pelo centro. A máscara também foi modificada, construí uma máscara nova feita de flores brancas, o que trouxe um certo surrealismo para a imagem final. Aumentei a extensão do tecido para que ele ocupasse mais espaço no centro da cidade e interrompesse ainda mais o seu fluxo. Acrescentei mais lentidão à caminhada, queria que a imagem pudesse se instaurar na cidade e se fixasse no inconsciente dos transeuntes.



Figura 72 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Maria Mourão, 2024, Arquivo pessoal da autora

Figura 73 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Maria Mourão, 2024, Arquivo pessoal da autora

A ação causou alvoroço nas pessoas que passavam pelo local. Os carros buzinaaram querendo seguir seu caminho incomodados pelo véu que se arrastava no asfalto lentamente. Queriam saber do que se tratava. Alguns gritavam: “É teatro!”, outros insultavam. No entanto, o que mais chamou minha atenção foi a reação distinta entre homens e mulheres. Nós que fazemos arte, vivemos em uma “bolha social”, dentro dela, o machismo, o sexismo e a divisão entre homens e mulheres é um pouco menor do que a acontece do lado de fora. É por isso que me interessa muito pelas ações e espetáculos realizados em espaços públicos, principalmente na rua. O público que costuma frequentar o teatro em Belo Horizonte é majoritariamente composto por artistas e profissionais que estão relacionados à arte de alguma maneira. Com isso, ele é extremamente generoso, mas também clubista e condescendente. Um trabalho feito na rua está sujeito à tudo, e principalmente à reações espontâneas de seus espectadores.

Enquanto eu caminhava, as mulheres se mostravam mais solícitas: me ajudaram a não cair, me avisaram sobre buracos, postes e outros obstáculos e ajeitavam o véu para mantê-lo sempre esticado e para que ninguém pisasse sobre ele. Além disso, teciam comentários como: “Que linda!”, “Parabéns!”. Já os homens, gritavam, xingavam, pareciam não ter paciência com o tempo da ação e proferiram coisas como: “Gostosa, com você eu caso, hein?”, “Sai fora, não tô afim de casar não!”, “Sai assombração!”. A divisão entre homens e mulheres, o machismo e as consequências de uma sociedade patriarcal foi evidenciada através da reação do público. Senti que se a performance fosse apenas a caminhada, ela já cumpriria meu objetivo.



Figura 74 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Francis Severino, Arquivo pessoal da autora

Outro ponto interessante desse dia foi a forma como a ação se encerrou. Cheguei na portaria do Sesc Palladium na rua Rio de Janeiro, fiz todas as outras ações que compõem a performance: escrever *L A T I N A* com os ladrilhos, deitar sobre o mapa e receber o jato de sangue. A diferença foi que, ao invés de me levantar e me dirigir à uma sala ou algum lugar para trocar de roupa como fiz das outras vezes, tive que caminhar na rua coberta com o líquido vermelho. A produção do Sesc me pediu para entrar pelo estacionamento para não sujar o prédio, assim tive que circundar o prédio caminhando pelas ruas Rio de Janeiro e Augusto de Lima. Quando me levantei ao invés de caminhar rapidamente para ir me trocar como usualmente fazia, decidi retomar a caminhada lenta. O que me impressionou foi perceber que muitas pessoas ficaram impressionadas com aquela imagem: uma mulher, com um vestido de noiva coberta de sangue, mas outras olharam e não esboçaram nenhuma reação. Isso também me pareceu bem sintomático, **estamos acostumados com a violência.**

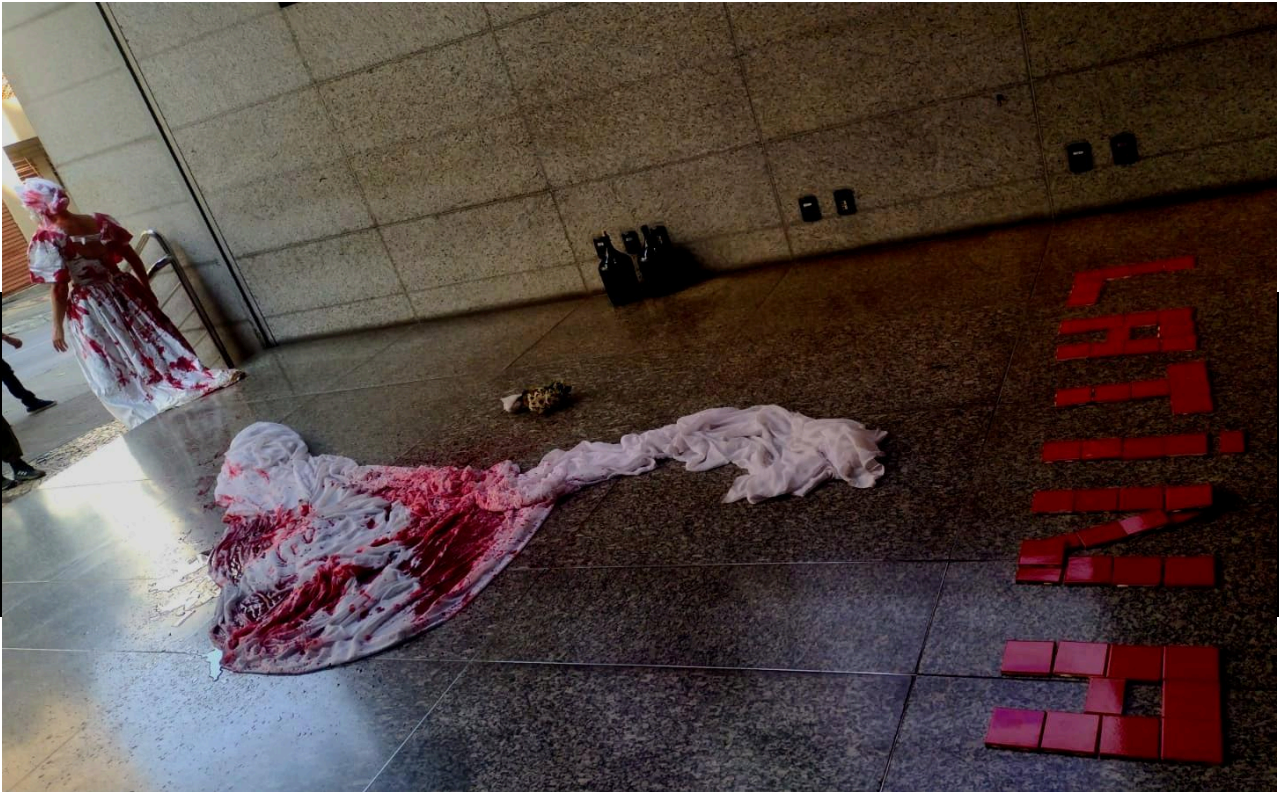


Figura 75 - *L A T I N A*, performer: Tamira Mantovani, foto: Francis Severino, Arquivo pessoal da autora

Estamos acostumados com a violência contra as mulheres.

Boo!

Boo! É o susto do pai com o motim das crianças.

Montanhas de roupas do Deserto do Atacama.

A bufa que escapou no almoço de domingo.

O fantasma que cobra a pensão atrasada.

A pirraça da filha abandonada.

O disfarce da resistência.

A bermuda que surrou.

A calça pega-frango.

A blusa apertada.

I cinti itrisidi.

Sujeira.

Ágatha.

Miguel.

Nara.

Iara.

Boo! Foi criada/o para o espetáculo teatral *BUFONA's dirigido* por Joyce Malta. Teatro de rua performático e bufonesco. Em 2024, a plataforma Mulher que Bufa¹⁹³, comandada por Joyce, anunciou que estava buscando atrizes para a criação de seu novo espetáculo que seria composto por 10 mulheres através da pesquisa da bufonaria. Para participar da seleção, era preciso enviar um vídeo de até 30 segundos com uma denúncia. Como a maioria esmagadora das mães solo latinas, tenho problemas com o recebimento da pensão da minha filha, e essa foi minha denúncia¹⁹⁴.

Durante o processo de criação do espetáculo fizemos inúmeros jogos e experimentos para criarmos a obra e dar vida às nossas bufonas. As definições de

¹⁹³ Plataforma criada em 2019 na Belo Horizonte pela atriz, performer e diretora Joyce Malta e que realiza espetáculos teatrais, performances e cinema por meio da bufonaria.

¹⁹⁴ O vídeo pode ser visto no link: <<https://www.youtube.com/shorts/ENrF649L2Ik>>. Acesso em 27 de maio de 2025.

“bufão” são muitas e não é meu objetivo agora discutir esse assunto. Mas faço das palavras do pesquisador, diretor, ator e diretor Joaquim Elias (1965) as minhas:

Considerando a imensa lista de apelidos que ele recebeu ao longo do tempo, definir o bufão seria cair na armadilha de reduzi-lo a apenas uma de suas inúmeras manifestações, ainda que uma de suas características fundamentais seja justamente a multiplicidade de formas às quais ele se presta (Elias, 2018, p. 21).

O bufão é um palhaço sem freio. Um grande denunciador. Satiriza as atrocidades, coloca o dedo na ferida, depois se faz de coitado. É grotesco, deformado, singelo, amável e assustador. Atrevido, faz o que quer. Ele não tem mais nada a perder. E como dizia Joyce durante os ensaios: “Ele nos dá a oportunidade de sonhar outras possibilidades, faz sentido?”.

Ao longo dos ensaios, Nina Caetano, dramaturga do espetáculo, pediu que criássemos manifestos, cartas, receitas e outros tipos de textos tendo como referência nossas denúncias, mas sem esquecer a bufonaria.

Ritual para afastar esquerdo-macho

(Fortíssimo, porém caro. Você precisará de objetos raros e de difícil aquisição)

Ingredientes:

- 2 discos de vinil do Caetano Veloso
- 1 camisa social de manga curta com estampa floral
- 1 short tassel rosa
- 1 livro *Mulheres* do Bukowski, edição pocket
- 1 lata de xequete
- 3 punhados de glitter dourado
- 1 cigarro de palha

Junte todos os elementos e coloque na ordem mencionada dentro de uma mochila jamba. Em seguida, você deve pegar uma corda de contenção de bloco de carnaval e dar 7 voltas ao redor da mochila com bastante força e dizer:

Deusas de todas as religiões e credos
 Mulheres que vieram antes de mim
 Afastem todos os esquerdomachos de perto
 para que eu seja feliz enfim
 Que nenhum músico, artista plástico, ator, ou palhaço
 Cruze meu caminho
 Que nenhum filósofo, sociólogo ou psicólogo
 Seja meu vizinho
 Que todos engasguem quando quiserem me interromper
 Que a internet deles caia quando tiverem algo a me dizer
 Livrai-me de todo e qualquer macho, amém pra sempre, namastê

Aos poucos fomos dando forma ao espetáculo. Para criar Boo!, fiz inúmeras experimentações com mascaramentos diferentes. Primeiro tracei o caminho de tentar fazer um escracho do homem machista e do pai ausente. Até que um dia, pensando em possíveis materiais para criar a segunda pele da minha bufona, usei alguns bichinhos de pelúcia da minha filha para fazer um sapato. Queria criar um contraste entre o universo infantil e o adulto.

Depois disso, comecei a pensar como é o dia a dia de uma mãe solo, no cansaço de ter que executar todas as tarefas domésticas sozinhas, de ter que trabalhar para sustentar o lar e ainda o desgaste emocional de ter que dar conta de tudo. Estava separando roupas que não serviam mais na minha filha e pensei: “será que os pais ausentes pensam que as crianças crescem? Que roupas deixam de servir”? Acho que não. O progenitor da minha filha nunca me perguntou se ela estava precisando de roupa. Bem, essa é uma das infinitas perguntas que ele nunca fez e das preocupações que ele nunca teve. E mais uma vez, essa é a realidade de milhares de mães na América Latina, inclusive de algumas das minhas colegas de bufonaria.

Peguei as roupas e comecei a emendar umas nas outras, minha primeira ideia era criar um grande tecido feito com roupas de crianças. Quando coloquei o que eu já havia costurado no colo, pensei em experimentar enquanto “segunda pele”. No meio das roupas havia uma blusa com a inscrição “boo”, furei dois buracos na parte de dentro dos “os” e criei uma máscara inicial. Levei tudo para o ensaio e fiz o primeiro teste com aquele mascaramento. Aquele novo ser não conseguia falar. Ele podia chorar ou rir. Ao longo do tempo, ele começou a dizer algumas palavras, mas as poucas que saíam eram com a “língua do i¹⁹⁵”: “ii ti tristi”, “ii ti filiz”...

Aos poucos fui acrescentando mais roupas à pele de Boo! que foi ganhando cada vez mais peso. Isso alterou seu caminhar, sua postura e até seu olhar. Passei a testar movimentos, gestos e possíveis imagens que poderiam ser feitas durante a obra. Boo! Foi ganhando corpo e se tornando cada vez mais dual: meio gente, meio bicho, criança e adulto, feminino e masculino, sombrio e alegre, assustador e terno...

Após 5 meses de ensaio, o espetáculo estreou em Belo Horizonte em uma temporada de 4 dias: 7, 8, 14 e 15 de dezembro. Em 2025, foi apresentado mais

¹⁹⁵ Brincadeira infantil na qual todas as vogais das palavras são trocadas pela letra “i”.

duas vezes (27 de abril em Belo Horizonte e 1 de agosto em São João del Rei) e o coletivo segue em trabalho. A obra é questionadora e expõe temas como: a miséria, o acúmulo de lixo, a fome, o racismo, o machismo, as indústrias alimentícia e têxtil, o abandono parental, a violência policial, a branquitude e a imparcialidade da justiça brasileira.

BUFONA's (2024)

Ficha técnica¹⁹⁶

Sinopse

Um bando de bufonas expulsas de seu lugar de origem invade a cidade. Esta é a premissa do espetáculo "BUFONA's. Após anos comendo lixo, vivendo de restos, sobrevivendo à margem com suas filhas e filhos, este bando invade a cidade e volta para "dizer a verdade", provocar e rir. O espetáculo performático conta com uma forte construção visual - grotesca e sublime - e um tom cômico, irônico, que busca na relação de jogo com o público, criar momentos de cumplicidade e deboche. Questões atuais, políticas, raciais, sociais e ambientais atravessam o espetáculo, no qual os figurinos e objetos cênicos são feitos e pensados a partir de materiais reaproveitados, que não possuem mais utilidade na sociedade e também por elementos da natureza.

¹⁹⁶ Disponível no Instagram das BUFONA's <@mulherquebufa>. Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

Em cena Ana Bento, Débora Guimarães, Elisângela Souza, Kelly Spínola, Lissandra Guimarães, Marina Viana, Paloma Mackeldy e Tamira Mantovani	Assistente de adereço Ben Grillo
Direção Joyce Malta	Cenotécnico Café
Dramaturgia Nina Caetano	Construção da Criança-Mundo Mari Teixeira
Produção Maria Mourão	Iluminação da Criança-Mundo Marina Arthuzzi
Preparação de voz e canto em coro Black Josie	Estagiária de caracterização Amanda Lopes
Regência de sonoridades Dani Milena	Identidade Visual Raquel Pinheiro
Provocação sonora e operação de som dJota	Gestão de Redes Duda Carmona Lucy Ribeiro
Técnica de som Wal Almeida	Assessoria de Imprensa Renata Rocha
Preparação corporal utilizando as ferramentas do yoga Ariene Reis	Audiovisual Sarah Cambraia
Caracterização Visual de atrizes Sol Zofiro	Fotografia Letícia Souza
Produção de figurinos Elaine do Carmo e Sol Zofiro	Tradução de Libras Carol Mezanto
Mascaramento e caracterização de Boo! Tamira Mantovani	Motorista van Fabiana Oliveira
Confecção de bandeiras Flávia Fantini	Segurança Grazi - GF Eventos
Confecção de adereços Sol Zofiro, Agnes Antônia, Tamira Mantovani	Realização Mulher que bufa



Figura 76 - Boo!, Espetáculo *BUFONA's*, Em cena: Tamira Mantovani, foto: Letícia Souza, 2024, Arquivo pessoal da autora

Boo! é uma personagem de poucas falas dentro do espetáculo, mas sua imagem e suas ações são cheias de significado. As roupas que compõem a sua pele, além de remeterem ao universo infantil, fazem alusão ao acúmulo de tarefas domésticas (em alguns momentos Boo! parece uma pilha de roupas sujas) e também ao descarte exacerbado da indústria têxtil. No deserto do Atacama, no Chile, existem montanhas de roupas que são descartadas e muitas delas são de marcas famosas como Nike, Adidas e Zara. Além de gastar a quantidade de água que gastam, e forçarem milhares de pessoas a trabalhar em condições deploráveis, ainda usam a América Latina como lata de lixo.

Boo! realiza três ações dentro da obra. A primeira delas é com giz branco. Boo! brinca com as crianças que assistem ao espetáculo, ele compartilha o giz e desenha junto com elas. Mas, além disso, ele traça silhuetas no asfalto ao redor de peças de roupas infantis, representando crianças que foram mortas em circunstâncias de abandono ou violência policial.



Figura 77 - Boo!, Espetáculo *BUFONA's*, Em cena: Tamira Mantovani, foto: Letícia Souza, 2024, Arquivo pessoal da autora

A segunda ação de Boo! é denunciar o abandono parental. Ele fala também sobre a ausência do pagamento de pensão e suas consequências. Debaixo das roupas saem muitas contas de água, luz e aluguel que estão em atraso. Em seguida, escolhe algum homem na plateia e pergunta se ele paga pensão. Em todos os casos, a resposta foi a mesma: “Não.”, ao que Boo! respondia: “Mii pii timbim nii!”. Depois disso ele faz um sorteio com o homem para escolher qual conta ele irá pagar.



Figura 78 - Boo!, Espetáculo *BUFONA's*, Em cena: Tamira Mantovani, foto: Letícia Souza, 2024, Arquivo pessoal da autora

A terceira ação de Boo! é fazer uma pirraça. Boo! grita, chora, esperneia e rola no chão. O motivo? Boo! quer seu pai.



Figura 79 - Boo!, Espetáculo *BUFONA's*, Em cena: Tamira Mantovani, foto: Letícia Souza, 2024, Arquivo pessoal da autora

Boo! foi também um trabalho curativo, para mim, para minha filha, para minhas colegas de trabalho e para alguns espectadores. Algumas pessoas que assistiram, me disseram que os gritos de Boo! clamando pelo pai, são os que elas gostariam de ter dado. Infelizmente as crianças ainda são invisibilizadas em nossa sociedade. Seu choro não é ouvido e inúmeras delas sofrem com o abandono, a violência, o trabalho infantil, a exploração sexual, dentre outros horrores. Boo! foi feito para as crianças que sofrem, e para que crianças não sofram, para a criança que fui, para Nara, Iara, João, Flora, Francisco, Ana, Helena, Cecília, Alicia, Ayélen, Amaru, Pedro, Valentino, Ravi, Enarê, Duda, Lulu, Aurora, Otto, Camilo, Nalu, Bela, Roque, Maya, Gaya e Maria.

Na sala de aula

É possível ensinar um teatro ritualístico e performático?

É possível criar um ensino afetivo que desperte “nervos e coração”?

A educação é algo muito importante para mim. Embora não seja o foco desta pesquisa, quis incluir uma pequena discussão sobre o tema. O ensino do teatro é alvo de incontáveis pesquisas e não quero que ele seja reduzido a poucas páginas. Meu interesse é falar um pouco sobre a minha experiência enquanto docente e o meu desejo de realizar trocas sensíveis com os alunos a partir do meu trabalho artístico e da minha pesquisa sobre o teatro latino-americano e as ideias artaudianas.

Ando muito preocupada com os rumos do ensino, sobretudo do teatro. Sabemos que a educação não é valorizada na América Latina, muito pelo contrário, ela é desmotivada. Nos últimos tempos, apareceu uma leva de vídeos no Youtube de adolescentes e jovens adultos dizendo que a universidade é uma besteira. Muitos deles dizendo que é mais rentável começar a trabalhar após o fim do Ensino Médio. Os títulos dos vídeos são coisas como: “Se você quer ganhar dinheiro, não faça faculdade”. A grande questão é que esses jovens influenciadores são em sua maioria brancos e pertencentes à classe média ou alta. E quando terminarem os estudos básicos poderão trabalhar com seus parentes e amigos ou já terão dinheiro para investir em algo. É muito cruel o projeto de deseducação em curso na América Latina. Os poderosos usam todas as armas que têm para manter os pobres em subempregos e sem possibilidade de crescimento.

Tenho visto também uma falta de interesse geral, por parte de muitos alunos e também de alguns professores. A impressão que me dá é que estamos perdendo uma batalha. Todos estão muito cansados, combativos ou na defensiva. Em minhas experiências enquanto professora, observei que os alunos aparentam

muitas vezes estar desmotivados e sem vontade de criar. Percebo um desânimo e uma falta de energia muito grande.

Como já foi discutido aqui, estamos vivendo tempos difíceis e desanimadores mesmo. Temos que enfrentar problemas sociais e políticos diariamente. As telas também contribuem para essa morosidade. Tudo está a um clique, por isso mover o corpo e a mente num processo criativo realmente pode não ser tão atrativo. Com as novas mídias, os alunos têm tido acesso, por exemplo, a vídeos com formas de atuação bem diferentes da formação que eu, meus colegas e nossos mestres tiveram. Existe uma diferença e talvez uma barreira geracional. Muitos alunos querem atuar nesse tipo de vídeo e criar conteúdo para internet. Apesar da minha briga pessoal com as telas, não vejo problemas dos alunos se interessarem por esse formato e almejarem realizar este tipo de trabalho, mas me questiono sobre o teor dos conteúdos que irão produzir.

Minha maior questão com as telas é que, apesar de ter muito conteúdo interessante e com propostas de reflexão, na maioria das vezes a internet é usada pelo sistema para criar desinformação e hipnotizar seus consumidores. A tela fria nos afasta de nossos sentidos e leva com ela nossa criatividade. Isso pode ser visto em sala de aula. Os alunos têm apresentado muita dificuldade e resistência ao executar exercícios simples como caminhar pelo espaço ou fazer pequenos jogos improvisacionais. É por isso que sempre que vou trabalhar com uma nova turma, gosto de falar sobre a importância de experimentarmos o mundo através dos sentidos para criarmos trabalhos que transformem atadores e espectadores.

No segundo semestre de 2023, realizei estágio de docência na disciplina optativa “Laboratório de Atuação: Artaud, América-Latina e Mascaramentos”¹⁹⁷ no curso de Teatro da UFMG, que foi ministrada pela professora Dra Bya Braga e por mim. Logo no primeiro dia de aula, conversamos com os alunos sobre os conteúdos da disciplina¹⁹⁸ e começamos um trabalho de afloramento da sensibilidade. Solicitamos aos alunos que pensassem em algum tema, ideia, texto ou imagem que os atravessasse e sobre o qual eles gostariam de se debruçar para realizar o

¹⁹⁷ Disciplina ofertada no segundo semestre de 2023. Código da disciplina: “DIG FTC046 TOPICOS EM TEATRO C: PB Laboratório de atuação: Artaud, América Latina e Mascaramentos”. Disciplina realizada às quartas-feiras nas dependências do prédio do curso de teatro na EBA/UFMG das 14h às 15h40.

¹⁹⁸ O Plano de Ensino da disciplina encontra-se no Apêndice III da presente tese.

trabalho final. Refletir sobre as próprias inquietações é o primeiro passo para fugir do estado hipnótico que os poderosos e suas instituições nos fazem viver.

Foi solicitado também que cada aluno criasse seu próprio “memorial afetivo” que seria entregue antes do encerramento da disciplina. O “memorial afetivo” é uma espécie de “diário de bordo” ou “caderno de trabalho” que poderia ser realizado em qualquer formato (por meio da reunião de cartas, desenhos, vídeos ou áudios, por exemplo). Há alguns anos trabalho com meus alunos a construção de memoriais afetivos. É uma maneira eficaz de ajudar os alunos a cultivarem um olhar mais atento para o mundo que os cerca. Além disso, como incentivo ao uso de materiais diversos, eles acabam entrando em contato com diferentes texturas, temperaturas e cheiros que talvez não teriam acesso se fizessem um texto no computador como relatório final. O memorial afetivo funciona como um registro do “despertar sensível”.

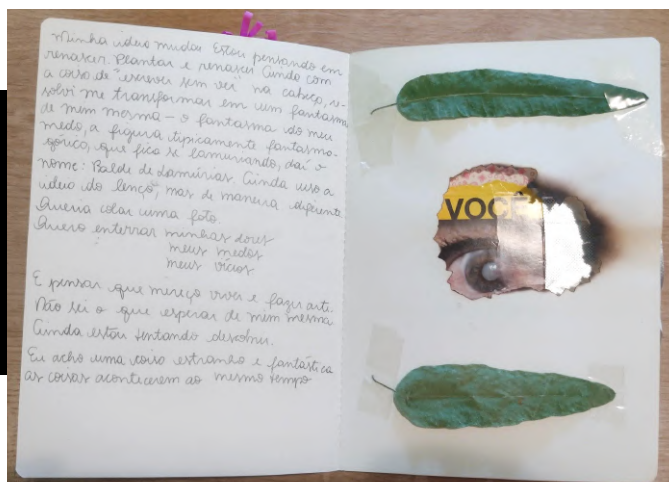


Figura 80 - *Memorial afetivo dos alunos*, foto: Tamira Mantovani, Arquivo pessoal da autora, 2023

Figura 81 - *Memorial afetivo dos alunos*, foto: Tamira Mantovani, Arquivo pessoal da autora, 2023

Para que os alunos construíssem seus trabalhos finais e conseguissem colocar em cena seus questionamentos, realizamos exercícios que foram criados por meio de conceitos e ideias ligadas às proposições artaudianas e ao mascaramento. Além disso, usamos como referência o trabalho dos grupos latinos aqui discutidos: Totem, Sotz'il e Yuyachkani. Alguns exercícios foram bem marcantes e contaram com a participação efetiva dos alunos. Selecionei três deles para compartilhar aqui. Além dos exercícios, os alunos realizaram experimentos

cênicos através da criação de imagens, do uso de mascaramentos e da performatividade. Primeiro, irei falar um pouco sobre os exercícios e em seguida sobre os experimentos dos alunos e seus trabalhos finais.

Três exercícios para despertar os sentidos e a criatividade

O sonho

Os alunos foram convidados a deitar no chão, fechar os olhos e recordar algum sonho marcante que tiveram. A partir dessa lembrança, eles tiveram que escolher uma cor, um cheiro, uma textura, uma palavra ou sonoridade e um sabor. Depois disso, a partir dos elementos escolhidos, poderiam se levantar e caminhar pelo espaço experimentando corpo e voz.

Em seguida, alguns recortes de revista (palavras e imagens) foram espalhados pela sala. Os alunos tinham então que escolher recortes com os quais haviam criado conexão com o seu sonho. Alguns papéis *kraft* foram disponibilizados e eles puderam colar as imagens e palavras, assim como intervir sobre eles. Por fim, eles trocaram de papéis entre os grupos e fizeram novas intervenções e conexões.

Esse é um exercício muito simples, mas fez com que os alunos experimentassem outras possibilidades corporais e vocais. Os materiais disponibilizados permitiram a expressividade dos alunos por meio de outro suporte. Além disso, recortar e colar está muito associado à escola e à infância, o que fez despertar memórias e sensações nos alunos.

Este também é um exercício simples. Mas sair da sala de aula pode ser transformador. Numa simples caminhada ao redor do prédio, os alunos puderam experimentar seus sentidos e vivenciar sensações que dentro da sala não conseguiriam, como olhar para o céu ou sentir o vento em seu rosto.



Figura 84 - Alunos experimentando com o papel celofane, foto: Tamira Mantovani, 2023, Arquivo pessoal da autora

A Festa dos bichos

Cada aluno deveria escolher um animal e em seguida realizar uma mímese dele. Para isso, tinham que pensar no olhar do animal, em seus movimentos e seus sons. Nesse primeiro momento, eles experimentaram representar o animal em sua totalidade, mas em seguida, pedimos que eles começassem a “esconder” o animal dentro de si e aos poucos fossem criando formas híbridas entre humanos e animais. Dessa maneira, os alunos criaram, aos poucos, novos eixos corpóreos e novas possibilidades de utilizar a voz num caminho entre o real e o imaginário.

Assim que os “novos seres” foram criados, espalhamos pela sala tecidos, objetos e elementos que serviram como uma primeira construção de

mascamamento. Depois que as máscaras foram estabelecidas, propusemos a ideia de que a sala era um salão de festas e os alunos, através das máscaras precisavam relacionar-se entre eles e entre os elementos da festa: música, comida e espaços.

Ao trabalhar com a mímese dos animais, alunos saíram da cotidianidade e experimentaram novas relações entre eles e o espaço. Além disso, deixaram um pouco de lado a racionalidade que pode surgir na construção de um trabalho cênico. Muitas vezes vejo os alunos pensando demais antes de experimentarem. Como o saber ocidental está conectado ao pensamento racional e linear, muitas vezes na hora da criação recorremos a ele e não saímos do lugar. Esquecemos que os saberes também passam pelo corpo e estão inscritos neles. Diana Taylor questiona: “Como nossas disciplinas e metodologias mudariam se levássemos a sério a ideia de que os corpos (e não somente os livros e documentos) produzem, armazenam e transferem conhecimento?” (Taylor, 2023, p. 179). Foi nesse caminho que desenvolvemos a disciplina, que o saber está no corpo e acreditando que é por meio da tentativa do erro que um trabalho pode ganhar consistência.



Figura 85 - *Alunos experimentando a criação de mascaramentos*, foto: Tamira Mantovani, 2023, Arquivo pessoal da autora

Experimentos

Após o desenvolvimento dos mascaramentos de cada um dos estudantes, iniciamos os processos de experimentação. A partir de suas inquietações, dos exercícios realizados durante as aulas e dos mascaramentos criados, cada aluno deveria escolher uma ação simples e realizá-la nas imediações da Escola de Belas Artes. Essas ações deveriam ser disruptivas, ou seja, interromper de alguma forma o cotidiano e o fluxo dos arredores da escola. Ademais, eles tinham que pensar na criação de imagens. Ou seja, eles teriam que ocupar esses espaços de maneira simbólica e poética. Os questionamentos eram: “Como criar ações imagéticas questionadoras utilizando os mascaramentos desenvolvidos?” e “Como transformar o cotidiano dos transeuntes mesmo que por breves momentos?”.



Figura 86 - *Aluna experimentando a criação de imagens*, foto: Tamira Mantovani, 2023, Arquivo pessoal da autora

Os experimentos serviram para os alunos testarem a relação com o público e a funcionalidade das imagens e dos mascaramentos criados. Eles puderam ver que algumas ideias que parecem ser muito boas em nossa cabeça, quando colocamos em prática podem não funcionar tão bem. Eles provaram o acaso da performance já que estavam realizando ações em locais com fluxo alto de pessoas e viram que ocupar espaços públicos é se colocar em risco, mesmo que esse espaço seja dentro da universidade. Nos espaços não destinados à arte, as pessoas que estão ali, em sua maioria, não escolheram presenciar uma obra de arte ou um experimento artístico. Elas estão por infinitos outros motivos, por isso é impossível prever o que vai acontecer e quais serão suas reações.

Trabalhos finais

Os trabalhos finais dos alunos foram ritualísticos e performáticos. Em suas criações, todos os alunos se valeram de elementos como: a irrupção do cotidiano, a participação do público, a não representação, a exposição do íntimo, o corpo como suporte, o tempo extracotidiano e o hibridismo. Os alunos experimentaram também criar por meio de seus questionamentos, o que revela o caráter político de suas ações finais.

Nesta disciplina, nossa intenção enquanto docentes era que os alunos pudessem experimentar novas possibilidades de criação, principalmente por meio do despertar dos sentidos e da sensibilidade, que eles pudessem também refletir sobre suas práticas, sobre a criação artística, sobre sua formação, mas também sobre aquilo que os rodeia: suas relações pessoais, a sociedade na qual estão inseridos e o mundo.



Figura 87 - *Folder de divulgação do trabalho final*. Design: Tamira Mantovani, 2023, fotos: Jenfs Martins, Arquivo pessoal da autora

A realização do Estágio Docente foi de suma importância para minha pesquisa. Consegui experimentar o ensino das ideias de Antonin Artaud, assim como dos grupos teatrais que estudo no doutoramento. Foi um espaço muito importante de troca e crescimento, tanto para o desenvolvimento da minha tese, quanto para minha carreira enquanto docente.

Ressalto e agradeço o empenho, a generosidade e a atenção da professora Dra. Bya Braga que acreditou em meu potencial e me conferiu essa oportunidade de aprendizagem. Bya me ensinou muito sobre a docência, assim como sobre os conteúdos relacionados a Antonin Artaud e ao mascaramento. Fico feliz e imensamente agradecida pelas trocas. Agradeço também a disponibilidade e entrega das alunas e alunos. Alguns experimentos que começaram na disciplina se desenvolveram e um deles se tornou o espetáculo de Trabalho de Conclusão de Curso de uma das alunas. Esse era meu desejo, que eu pudesse trocar com eles e

que de alguma maneira aquilo que pesquisei durante o doutoramento pudesse ajudá-los. Eles me transformaram e acredito que também foram transformados.

No último dia de aula recebemos uma carta da aluna C. R. Fiquei tão feliz e emocionada porque ela resume exatamente essa pesquisa e minha busca. Não tinha como eu fechar esse trabalho de forma mais especial:

Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2023,

Bom dia, Bya e Tamira,

Gostaria de agradecer imensamente aos conhecimentos apreendidos durante esta jornada 2023/2. Conhecimentos esses que ficaram encarnados no corpo, na memória e no espírito. Isso já traz a dimensionalidade de Artaud - integração dos corpos e dos afetos. Aprendi a articular o mundo de dentro - que sofre, tem amor, produz sonhos - à materialidade do fazer artístico... um teatro que não escapa da vida, ao contrário, a potencializa. Sobre a América Latina, compreendi sobre a proporção do tanto que a ritualidade e a resistência política é perpassada pelos "saberes e fazeres" do nosso território. E que a máscara pode se usar/vestir/integrar pelo corpo inteiro, não só na cabeça a cobrir o rosto. Que a máscara é estado de presença/ É estado de espírito.

Avante,

C. R.

LATINA



PARA FECHAR O TRABALHO



PARA FECHAR O TRABALHO

Comecei a presente tese me apresentando e dizendo como minha vida está presente em meu trabalho e em minha pesquisa. Ao final desses quatro anos eu me transformei. Essa transformação está inserida e foi causada por essa pesquisa. Aqui, tudo está conectado: Tamira, Artaud, teatro, ritual, performance e América Latina.

Artaud me ensinou a máxima: “não é possível separar arte e vida”. Com isso, me leva a observar a vida com mais atenção, a me ater aos detalhes, a aproveitar cada momento e a colocar todo o meu coração e minha alma em meu trabalho e minha arte, afinal, corpo e espírito também são indissociáveis. Artaud me fez perceber a ritualidade do teatro e como ele é verdadeiramente mágico. Quando assisto a uma obra, gosto de olhar para o rosto das outras pessoas que estão na plateia, assim vejo o encantamento teatral acontecendo em outros corpos, como eles reagem, sentem. Já quando sou eu que estou em cena, disponibilizo meu corpo, alma e intenção ao espetáculo e aos espectadores, e através do encontro dos nossos olhos, que são janelas da alma, tento me conectar pelo menos por poucos segundos. Artaud me fez querer despertar diariamente meus sentidos, tocar a terra com os pés, sentir a brisa leve da primavera, a enxergar os tons de verde das árvores que cruzam meu caminho, a parar para sentir o cheiro das flores que encontro e a experimentar novos sabores.

O ritual, a ritualidade e a religiosidade estão presentes em mim e em meu sangue. É Deus quem me guia, meus ancestrais zelam por mim e minha espiritualidade me protege. Salve a força e a proteção de todos eles! O rito fez-me lembrar que algumas coisas não podem ser explicadas, que não consigo controlar tudo. Faz-me fechar os olhos e acreditar que no fim tudo vai dar certo. Faz-me ter respeito e amor pelos meus próximos. Ensina-me que existe justiça e o eterno retorno, que tudo o que plantamos, colhemos, que tudo o que desejamos, volta para nós em dobro, que a relação com natureza é importante, que não estamos separados dela e que é dela que provêm tudo o que precisamos de verdade. Mas

também me faz buscar a verdade em meus trabalhos, a fazê-los com cuidado, imbuí-los de símbolos, de mistérios e tentar que eles sejam um caminho de troca e conexão comigo mesma, com os espectadores e com o cosmos.

A performance, que muitas vezes se confunde e se acopla ao ritual, e é neta de Artaud, me fez querer me envolver com outras linguagens artísticas. Aproximou-me ainda mais das artes visuais e me leva a pensar e criar imagens de maneira plástica e hieroglífica, conduz-me à poesia e sua beleza que pode ser leve e dura ao mesmo tempo, à música e à dança. Faz com que eu quebre a resistência que tenho às novas tecnologias e que pense até em usá-las algum dia em um trabalho. Expõe-me. Mostra quem eu sou, extrai minha verdade. Mostra que não estou sozinha e que a minha dor, também é a do outro. A performance também me lembrou que arte e política caminham de mãos dadas e que minhas escolhas artísticas são escolhas políticas.

O teatro latino ou os teatros latinos me ensinaram que é preciso resistir. O Totem, Sotz'il e Yuyachkani me ensinaram como é importante resgatar nossa história e manter acesa nossa memória. Que através desse resgate e do teatro é possível curar dores do passado. E que a cura é coletiva. Que a arte está muito mais próxima da generosidade do que do ego. Que o teatro pode tirar o espectador do cotidiano para levá-lo a uma esfera ritualística, sensível e transformadora. Esses grupos me lembram o valor do treinamento, da insistência, da repetição e do estudo. Que é possível aprender mesmo após anos e anos de experiência. Miguel Rubio Zapata diz que:

É necessário que a linguagem do nosso ofício não resista a usar novos termos e que possamos ir ao encontro de uma teatralidade complexa, que reconheça em todas as nuances de uma identidade inclusiva, onde se encontrem os elementos de uma América pré-hispânica, e nela, o híbrido, a arte conceitual, o artista objeto e sujeito de sua obra, a negação da representação, a intervenção nos espaços públicos, os cenários, a apropriação de tecnologias, etc. Todas estas frentes fazem sentido e são pertinentes como objetos de exploração devido à complexidade das nossas sociedades, onde a cidadania, exclusão, corrupção e racismo são objetos permanentes de questionamento (Zapata, 2010, p. 7, tradução nossa)¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Se hace necesario que el lenguaje de nuestro oficio no se resista a usar nuevos términos y que podamos ir al encuentro de una teatralidad compleja, que tenga que ver con reconocernos en todos los matices de una identidad inclusiva, donde se encuentren los elementos de una América prehispánica, y en ella lo híbrido, el arte conceptual, el artista objeto y sujeto de su obra, la negación de la representatividad, la intervención de espacios públicos, las ambientaciones, la apropiación de tecnologías, etcétera. Todas estas entradas cobran sentido y son pertinentes como objetos de

Meus trabalhos me salvam todos os dias. Sem o fazer artístico eu estaria liquidada. O teatro também é minha religião. Ele é uma das pontes que me conectam ao sagrado. É dele que provém meu sustento. Ele coloca o alimento em minha mesa. Quando estou em cena, o mundo se abre, parece que a esperança preenche meu coração e que poderemos vencer. Muitas vezes o desânimo também repousa sobre mim, mas lembro das seguintes palavras artaudianas e sigo:

Não creio que consigamos reavivar o estado das coisas em que vivemos e nem creio que vale a pena aferrar-se a isso; mas proponho alguma coisa para sair do marasmo, em vez de continuar a reclamar desse marasmo e do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo (Artaud, 2006, p. 93).

Todos juntos: Artaud, ritual, performance, o teatro latino e minhas vivências junto à arte me fazem acreditar na educação. Na força da troca. Concordo plenamente com Paulo Freire (1921-1997), no poder da educação e como ela é capaz de transformar os sujeitos e as comunidades nas quais estão inseridos. A sala de aula é um espaço que gosto muito de estar, seja como aluna ou professora. Acredito também na força pedagógica que tem o ritual, a performance e o teatro. Os três ensinam, trocam e transformam.

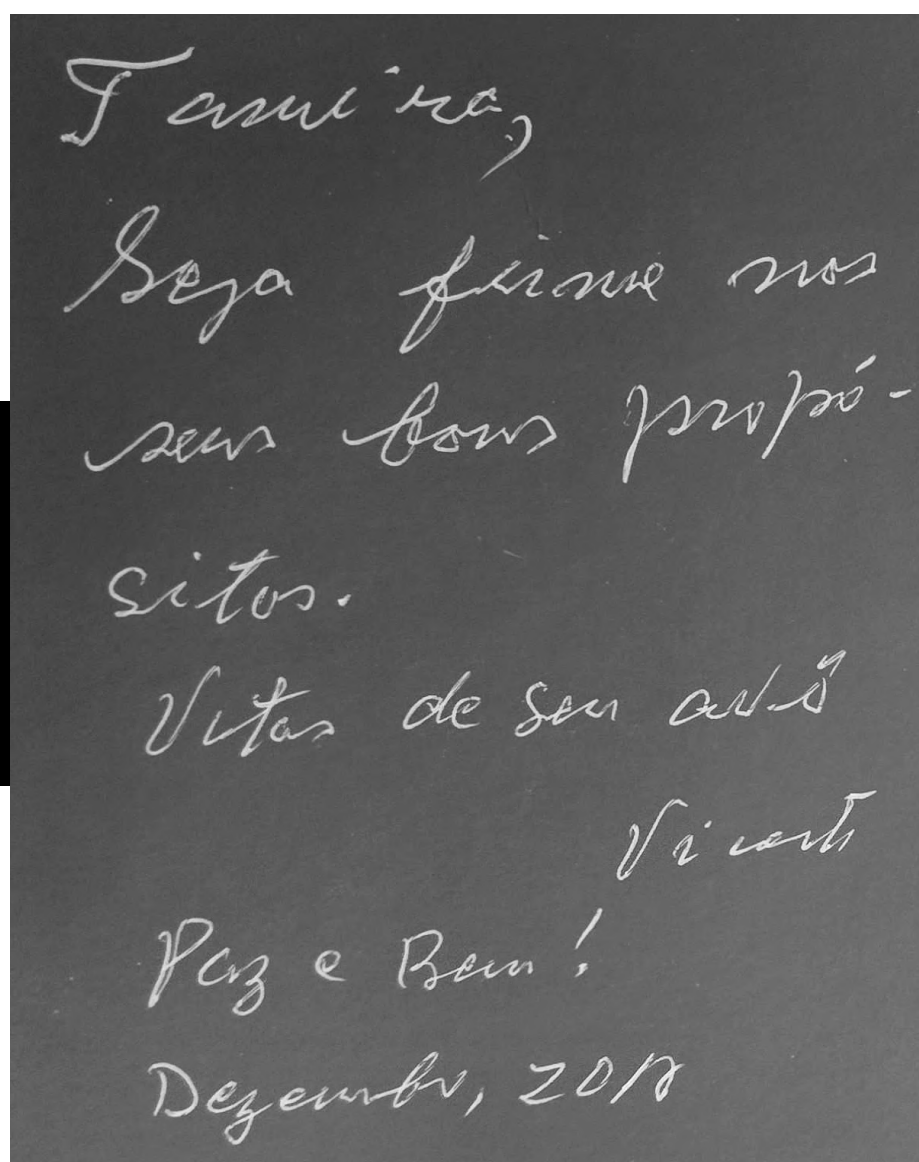
Espera-se que ao final de um rito, de um espetáculo teatral ou de uma performance seus participantes saiam de alguma maneira transformados. Sacudidos, remexidos e esperançosos com a possibilidade de cura. É isso que desejo. Espero que de alguma maneira, a presente tese seja uma ponta de esperança. E que ela não termine por aqui, nem para mim, nem para quem possa vir a ler. Que ela gere frutos, indagações, discordâncias, concordâncias...

De minha parte, sei que ela seguirá, ficam em mim ainda muitos desejos, muitas perguntas, muitas obras, muitos grupos, muitas ideias e muitas possibilidades a serem discutidas dentro do platô Artaud-ritual-performance-teatro-latino. O caminho é longo e sei que estou apenas começando. Aliás, recomeçando, todos os dias.

exploración debido a lo complejo de nuestras sociedades, donde ciudadanía, exclusión, corrupción y racismo son objetos de reclamo permanente. El buen teatro siempre será aquel que funciona en los códigos de su comunidad sin renunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio (Zapata, 2010, p. 7).

Coloco-me à disposição da eterna ciclicidade da vida. Não sou Tamira, estou sendo Tamira e não sei até quando serei, pois além de cíclica e espiralar, a vida é efêmera e inesperada. Tudo pode acontecer.

O fim de um ciclo é sempre o começo de outro.



Tamira,
Beja firme nos
seus bons propó-
sitos.
Vitas de seu avô
Vicente
Paz e Bem!
Dezembro, 2018

Figura 88 - Cartão de meu avô Vicente, foto: Tamira Mantovani, 2010, Arquivo pessoal da autora

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos. Performances ou espetáculos performáticos? Uma questão de leitura. In: CARREIRA, A. L. N... [et AL] (organizadores). **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: Ed. FALE/UFMG, 2003, p.141-150.

ARAÚJO, Antônio. Ações Disruptivas no Espaço Urbano. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da ABRACE**, 6, 2011, Porto Alegre, RS. Disponível em: <http://portalabrace.org/vireuniao/territorios/7.%202011_Antonio%20Carlos%20de%20Araujo.pdf>

ARTAUD, Antonin. **A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud**. Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Organização: J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006a.

ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Tradução: Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Ed. Moinhos, 2020.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006b.

ARTAUD, Antonin. **Pour en finir avec Le jugement de dieu**. Paris: Ed. Gallimard, 2018.

ÁLVAREZ, Maurício Céliz; PÉREZ, Maribel Ciodaro; OCHOA, Luz Dary Alzate; FUENTES, Diana Maria. La escena expandida. Trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral. **Revista Colombiana de las Artes Escénicas**, 3, p. 80-87, 2009. Disponível em: <<http://tesis.udea.edu.co/handle/10495/5136>>. Acesso em 27 de maio de 2022.

BARBOSA, Lúcio. Cidadão. In: RAMALHO, Zé, **Frevoador**. Rio de Janeiro: Columbia (Sony Music), 1992, CD, Faixa 6.

BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. **Antonin Artaud e a desconstrução: do teatro da crueldade ao corpo sem órgãos**. 2019. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11900>> Acesso em: 15 de novembro de 2021.

BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Artaud e as vanguardas: Uma Revolução Cênica Radical. **Ephemera – Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v.3, p.101 -114, 2020. Disponível em:

<<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4178/3232>>
Acesso em 23 de agosto de 2022.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

BÍBLIA. São Paulo: Ed. Loyola, 1983.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.

BREL, Jacques. Les Bourgeois. In: **Les Bourgeois**. Paris: Barclay Records, 1962, Vinil, Faixa 1.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Tradução: Luis Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: Ed. EDUFU, 2011.

CAETANO, Gerardo. Ciudadanía y nación el Uruguay del Centenario (1910 – 1930). La forja de una cultura estatista, **Revista Iberoamericana X**, 39, 2010, p. 161-176. Disponível em:
<<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/694>>
Acesso em 27 de março de 2023.

CARDOZO, Tabaré. Lo que el tiempo me enseñó. In: **Pobres Poderosos**. Montevideu: Montevideo Music Group, 2005, CD, Faixa 2.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro?. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1168–1174, 2019. DOI: 10.5965/18083129030520081168. Disponível em:
<<https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15828>>
Acesso em: 27 de setembro de 2024.

CASAFRANCA, Augusto; CORREA, Ana; CORREA, Débora. **Ukukus: Desde las nieves del Ausangate**. Lima: Ed. Isole & Yuyachkani, 2023.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

CRISPÍN, V. M. B. **Atí't Xajoj: Danzando con la Abuela**. Solala: Ed. SOTZ'IL, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Corpo Sem Órgãos. In. **O Anti-Édipo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.

DIAS, Luciana da Costa; BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Artaud e a poesia sonora : o som como meio e desconstrução da linguagem. **ODRADEK**, Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories, v. 3, no 1-2, p. 159-176, 2017.

Disponível em: <<http://zetesis.cfs.unipi.it/Rivista/index.php/odradek/article/view/85>>. Acesso em 19 de junho de 2022.

DIAS, Luciana da Costa; BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Experimentar Artaud: Sobre a Cartografia como Metodologia de Pesquisa e Investigação Artística em Artes Cênicas. **Diacrítica**, 33(1), p.42-63, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.21814/diacritica.311>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2022.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. **Dura, Fuerte y Alocada: La história del Teatro El Galpón**. Montevidéo: Ed. Ediciones de la Banda Oriental S.R.L, 2020.

DUBATTI, Jorge. **Cien Años de Teatro Argentino: Desde 1910 a nuestros días**. Buenos Aires: Ed. Biblos-Fundación OSDE, 2012.

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2018.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J.Guinsburg... [et al.]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

FREIRE, Silvana Matias. **A exclusão do significado**. Solta a Voz, 16(1), p.96-103, 2005. Disponível em:

<<https://repositorio.bc.ufg.br/riserver/api/core/bitstreams/28d32fd2-b934-4dee-b0a1-8db4bb5f033c/content>> Acesso em 20 de abril de 2023.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Tradução: Sérgio Faraco. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2016.

GALENO, Alex. **Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

GASPAR, Eneida. **Cantigas de Umbanda e Candomblé: pontos cantados e riscados de orixás, caboclos, pretos-velhos e outras entidades**. Rio de Janeiro: Ed. Palhas, 2008.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2015.

GUAJAJARA, Kaê. Quilombo Aldeia. In: **Forest Club**. São Paulo: Estúdio Deezer, 2024, Faixa 12.

Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3HT0IIAPM6jzcC40bFLWoH>>

Acesso em 12 de setembro de 2024.

HADERCHPEK, Robson. **O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência**. São Paulo: Ed. Giostri, 2021.

ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.36, p. 96-115, nov/dez 2019.

Disponível em:

<<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/204015/001109254.pdf>> Acesso em 10 de março de 2022.

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

KRENAK, Aílton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2022.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens: Estudos das Performances Afro-Ameríndias**. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2019.

LINARES, Fernando. **A Máscara como Segunda Natureza do Ator: O treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. 2010. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em:

<<https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/b72b6d8c-ecb8-44cb-9191-dc3baffa88f3/content>> Acesso em: 22 de agosto de 2024.

LINS, Daniel. Antonin Artaud: **O Artesão do Corpo Sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1999.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: E. Cobogó, 2021.

MATAVELI, Danilo. Da zamacueca à cueca sola: sujeitos políticos na cultura popular latino-americana. **Revista Entrecaminos**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 190–202, 2020. DOI: 10.11606/issn.2447-9748.v4i1p190-202. Disponível em:

<<https://revistas.usp.br/entrecaminos/article/view/165692>> Acesso em: 12 set. 2023.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

NASCIMENTO, Fred. **Grupo Totem: A infecção pela performance e a encenação performática**. Recife: Ed. Sesc Pernambuco, 2019.

OCHOA, Luz Dary Alzate; GIRALDO, Daryeny Parada. Investigación y autonomía de la puesta en escena. **Agenda Cultural Alma Mater**, p.187, 2012. Disponível em: <<http://tesis.udea.edu.co/handle/10495/2191>> Acesso em: 12 de maio de 2022.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

PEREIRA, Fabrício Trindade. **Las Yeguas del Apocalipsis, Oficcina Multimédia e Yuyachkani: corpos sudacas**. 2023. 221 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/items/5fdccad1-5ede-422c-9db5-9a8bdf6d1f92>> Acesso: 12 de maio de 2024.

PONTÓN, Julián. Yaku-Mama: **La música ritual del Hatun Puncha-Inti Raymi en Kotama, Otavalo**. Otavalo: Ed. El Taller Azul, 2010.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Ed. Annablume, Fapesp, 2004.

ROJO, Sara. **Teatro e Pulsão Anárquica: Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina**. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. **Teatro Latino-Americano em Diálogo: Produção e Visibilidade**. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2016.

SIMAS, Luiz Antônio. **Umbandas: uma história do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2023.

SOTZ´IL. **Site do Grupo Sotz´il**. Disponível em <<https://gruposotzil.org.gt/>>. Acesso em: 21 de maio de 2024.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Tradução: Margarida Goldztajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TOTEM. **Site do Grupo Totem**. Disponível em: <<https://grupototem.com.br/>>. Acesso em 24 de agosto de 2025.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

YUYACHKANI. **Site do Grupo Cultural Yuyachkani**. Disponível em <<https://yuyachkani.org/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

YUKA, Marcelo. Todo Camburão Tem um Pouco de Navio Negreiro. In: **O Rappa**, Rio de Janeiro: Warner Music, 1994, CD, Faixa 3.

ZAPATA, Miguel Rubio Zapata; NOLTE, Musuk. **Sin Título, Técnica Mixta**. Lima: KWAY, 2024.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El Cuerpo Ausente: Performance Política**. Lima: Ed. Yuyachkani, 2006.

ZAPATA, Miguel Rubio. El Teatro y Nuestra América. **Cena**, [S. l.], n. 13, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/4351>>. Acesso em: 28 set. 2022.

ZÉ, Tom. Mamon. In. **Vira Lata na Via Láctea**. São Paulo: Produção independente, 2014, CD, Faixa 7.

APÊNDICES

APÊNDICE I - MÚSICA ENCENA: PURIQKUNA, LOS VIAJEROS

Texto: Tamira Mantovani

Músicas: Tamira Mantovani, Clara Fadel, Thiago Queiroz e Bruna Tameirão

O Música Encena: *Puriqkuna, los viajeros* é composto por quatro momentos: “Cortejo”, “Apresentação dos viajantes”, “Peru antigo” e “Peru, Brasil e A América Latina hoje”.

Cortejo

A ação começa com os atores e músicos em cortejo cênico-musical pelo prédio do Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte. Eles já estão caracterizados. A música termina, atores e músicos posicionam-se no palco. Enquanto as atrizes/atores falam a musicista/músico faz a ambientação/sonorização com flautas e sons de animais.

Música Hanan Pacha

Thiago Queiroz e Bruna Tameirão

A oeste do Brasil

treze mil anos atrás

No território ancestral do Peru

Huaca Prieta, Pacopampa

e Paracas

*Nazca, Moche, Wari
Lambayeques também
Huanca, Chancay
E por fim os Incas*

*Hanan Pacha é o mundo de cima
Uku Pacha é o mundo de baixo
Kay Pacha é onde a gente está
O mundo que liga os dois lados
Hanan Pacha, Uku Pacha, Kay Pacha*

ATOR 1

Um bom viajante é atento, caminha de peito aberto
e quer conhecer outros lugares, partilhar momentos.

ATOR 2

Traz em sua bagagem costumes, histórias e vivências,
Mas dentro dela há espaço para novas experiências.

ATOR 3

Tem seu destino em mente,
E o final da viagem é certo.
Mas não perde de vista o presente porque sabe que
A vida é o que do caminho se sente.

ATOR 1

Percorremos Peabiru para chegar até aqui,
o antigo caminho indígena que conecta o Oceano Atlântico ao Pacífico.
Rota espiritual do povo guarani,
uma estrada transcontinental da América Pré-Colombiana.

ATOR 2

Vale lembrar que esse percurso sagrado

que conectava os povos incas com os irmãos de Pindorama,
Serviu de estrada para os que buscavam El Dorado
Ambiciosos colonizadores do século XVI
que usurparam nossos Tesouros Ancestrais.

ATOR 3

Sobre isso iremos falar em breve,
Agora faz-se necessário pensar um pouco.
Como pôde a vida mudar tanto?

ATOR 1

Nós, que vivíamos conectados à Pachamama, Nossa mãe Terra
Hoje ocupamos cidades
rasgadas em vias, cortadas por prédios,
cavamos montanhas, extraímos minério

ATOR 2

Não conhecemos mais as plantas
Nos esquecemos de agradecer ao Sol

ATOR 3

No entanto, da Europa conhecemos pintores, cantores e autores.
Ouvimos a história que eles escreveram
E até hoje repetimos em sala de aula.

ATOR 1

Sonhamos com um carro mais veloz, uma casa maior
Trabalhamos dia após dia
Viajamos amontoados em ônibus

ATOR 2

Tomamos seus remédios, seguimos seus ensinamentos
Mas será que antes deles já não tínhamos memória, nação?

ATOR 3

Quando miramos o mapa, até onde bate nosso coração?

O Brasil também é América Latina

Mas quantos de nós conhecemos nossos irmãos?

ATOR 1

Quem consegue se localizar um por um?

Leste, Oeste?

Nosso Norte é o Sul

ATOR 2

Será que a televisão nos fala

Quantos povos cabem em Abya Yala?

ATOR 3

É por isso que agora pedimos licença para vocês e para nossos ancestrais
que um dia pisaram a terra que está debaixo desse concreto,

Para apresentarmos um pouco da cultura e dos costumes do povo que
habita a região que hoje chamamos: Peru.

Peru, meu irmão latino

Letra: Tamira Mantovani

Música: Thiago Queiroz

Praia, neves, desertos, Amazônia

Titicaca, Ruínas do Vale Sagrado

Cordilheira dos Andes

Pastores de lhamas

Cholitas com seus niños ao lado

Mineiros, mineiras coqueando

Subindo montanhas por Inti abençoados

Puma, condôr, animais divinos,

serpente e seu esplendor

Aimará, Quechua, pirâmides de Caral,

Chicha, ceviche, arte: cura ancestral

Peru meu irmão Latino

Percorremos o mesmo caminho

ATOR 1

Em nossa viagem ao Peru, conhecemos pessoas diversas

Pastores de lhamas, tecelãs, cozinheiros e cholitas

Mas o orgulho que sentem de sua história, coisa é certa

ATOR 2

Muitos povos habitaram a região

Moche, Nazca, Wari, Lambayeque e os Incas.

E como na maioria das civilizações antigas,

Os primeiros habitantes se aconchegaram perto de Yakumama, a mãe
água, para construírem sua nação.

(sonoridades de água, rio etc.)

ATOR 3

O Peru nasceu no litoral através da civilização Caral.

Perto do mar surgiu a cultura Moche,

Um povo que trabalhava com as mãos,

Forjava metais e moldava cerâmica artesanais.

ATOR 1

Conhecimento ancestral e milenar, passado de geração em geração.

Peças feitas para as atividades domésticas, mas também para adoração.

ATOR 2

Muitos feitos desses povos por nós não pode ser compreendido,

É o caso de Nazca , seus aquedutos e, principalmente, suas linhas.

Grandes sulcos de terra que ilustram animais, plantas e símbolos desconhecidos.

ATOR 3

Seus desenhos só pudemos ver de cima dentro de um avião

Que conexão mágica: dialogar com o universo,

Mandar recados através de desenhos riscados no chão.

ATOR 1

Na costa norte do Peru encontramos Lambayeque,

que guarda os segredos dessa civilização

Seus atuais moradores

Nos contaram uma história muito interessante desses antigos navegadores

As máscaras mortuárias e as tumis (facas) que representam Naylamp estarão presentes na exposição, talvez seja interessante fazer alguma representação com uma “réplica da máscara”, ou projeção de sombras. enquanto cantam a música.

Naylamp, o governante bondoso

Letra e Música: Thiago Queiroz

Vindo do mar

numa grande embarcação

com agricultores, guerreiros, artistas e anciãos

Naylamp chegou

no litoral arrasado

que o deus lambayeque havia lhe mandado

Naylamp, Naylamp

Avistou um povoado

que restou da devastação

causado por Ai-Apaec, o deus sem coração

*comovido com o que viu
convidou aquela gente
para se juntar aos seus dali para frente*

Naylamp, Naylamp

*E nasceu uma cidade
com riqueza e cultura
desenvolveram comércio, pesca e agricultura
Lambayeque foi o nome
dado à essa civilização
em homenagem a seu pai
que o enviou a essa missão*

Naylamp, Naylamp

*E depois de governar
com ternura e amor
seu pai disse à ele
que esse legado se encerrou
pois o homem que veio do mar
em um deus o transformou*

Naylamp, Naylamp

ATOR 1

Sáimos do litoral peruano e fomos em direção aos Andes
Cordilheira que foi também quintal da cultura wari
Mas que já abrigava alpacas, lhamas e vicuñas bem antes

ATOR 2

Com o pêlo desses animais os wari criavam tecidos
que representavam suas castas e crenças.
Além de proteger do frio do altiplano,

Serviam para carregar mantimentos, pertences, e até seus filhos.

(os atores podem fazer um jogo de movimentação com os aguayos que estão usando)

ATOR 3

No entanto, o povo mais conhecido dessa região é o inca
Os incas eram observadores das estrelas
E suas enormes construções foram feitas com muita precisão
Pedra em cima de pedra encaixadas perfeitamente, e sem usar cimento,
para nossa surpresa!

ATOR 1

Criaram um verdadeiro império
Seu domínio foi muito além de Cusco
E toda a região andina guarda seus mistérios

ATOR 2

Estávamos ansiosos para conhecer a tão famosa Machu Picchu.
Caminhar de Águas Calientes até lá não foi fácil
Subimos escadas tortuosas montanha adentro,
Enfrentamos a altitude e um frio intenso.

ATOR 3

Mas ver, entre as neblinas que vão se dissipando, surgir a cidade
é uma das sensações mais incríveis que vivemos
E sentimos que esse território ainda guarda toda a magia de sua
ancestralidade

ATOR 1

Os incas eram exímios agricultores
Mineradores, fundidores
criaram fortalezas que ao tempo resistiram

ATOR 2

Pessoas de fé que acreditavam na força da natureza e
em Viracocha, criadora da humanidade.
Veneravam os astros e a grandeza daquilo que no céu viram.

ATOR 3

Para eles, o imperador, era um enviado dos deuses,
a própria encarnação do Sol
Seus templos e objetos eram cobertos de ouro e pedras preciosas

ATOR 1

Quando Huayna Capac morreu
Seus filhos Huáscar e Atahualpa
começaram a disputar o trono de maneira tenebrosa

ATOR 2

Isso fez com que o império perdesse a sua força
Atahualpa cego pelo poder
Prendeu Huáscar de forma maliciosa

ATOR 3

Quando os Espanhóis chegaram montados em seus cavalos
Encontraram o reino enfraquecido
E em 1533 os incas foram derrotados

ATOR 1

Os invasores impuseram sua cultura, costumes e religião
História essa que se assemelha em toda a América Latina
Será que não somos até hoje colonizados?

ATOR 1

Aprendemos em nossa viagem que assim como nós, nossos hermanos
peruanos passaram por uma história banhada de dor e luta.
Invasão, destruição e exploração no período colonial

Opressão, violência e medo no período ditatorial

ATOR 2

Imposição imperialista, consumismo exacerbado

Discrepâncias sociais, povo silenciado.

ATOR 3

Seguimos em luta, Somos sobreviventes

Sangue, suor e lágrimas correm montanha abaixo

Desde a Cordilheira dos Andes à Serra do Curral

Única Nação

Letra: Tamira Mantovani

Música: Clara Fadel e Thiago Queiroz

*Em que momento nosso ouro,
nossa prata e nossas pedras
deixaram de ser oferenda aos deuses
e se tornaram objetos,
saqueados, explorados,
e expostos em museus*

*Porque é que vale mais contaminar os rios pela mineração?
Pela mineração, pela mineração?*

*Nós sonhamos com o dia
em que América Latina
se una e volte a ser
uma Única Nação*

*Para que ninguém mais sofra
Para que possamos respirar melhor
Para que nenhum irmão sinta frio
Para que não nos falte força*

Para que não falte o alimento

Para que se tenha respeito pelo terra e pelos animais

Pátria grande e amada

Abya Yala

Única Nação.

Termina com os atores cantando.

APÉNDICE II - SOTZ'IL: RESCATE Y MEMORIA DE LA CULTURA MAYA²⁰⁰

Daniel Guarcax²⁰¹
Tamira Mantovani²⁰²

TAMIRA - Hola, Daniel. Estoy muy contenta con esta entrevista y desde ya te agradezco en nombre de la Universidad Federal de Ouro Preto que haya aceptado la invitación. Bueno, para empezar, me gustaría que usted hablase sobre la historia del grupo Sotz'il, donde está ubicado, el origen del nombre del grupo etc.

DANIEL – Gracias por la invitación. Es un espacio muy importante para nosotros porque buscamos siempre difundir nuestro trabajo. Por eso, gracias por esta oportunidad. Estoy en representación del grupo, del colectivo Sotz'il para dar la información que se requiera. El término “sotz'il” es una palabra en idioma maya Kaqchikel, una de las comunidades lingüísticas mayas que habitan en Guatemala. Hay alrededor de veinte y dos y somos una de esas comunidades. “Sotz'il”, en nuestro idioma Kaqchikel, significa murciélago o puede significar explícitamente como esencia del murciélago, o energía del murciélago. Nosotros como cultura Kaqchikel, como etnia Kaqchikel, como conjuntura Kaqchikel, tenemos un apego, una comunicación con la naturaleza, con el universo, con la Tierra. Es una concepción cosmogónica y es por eso que nos identificamos con animales, con energías, con la naturaleza, y en este caso específico, el murciélago es muy importante para nosotros, es como nuestro tótem, nuestro protector, es la energía de nuestra etnia, a eso se debe el nombre. Entonces, nosotros nos auto denominamos como grupo Sotz'il.

²⁰⁰ Entrevista con Daniel Guarcax, del Grupo Sotz'il. El Grupo Sotz'il es formado por artistas Mayas-Kaqchikel y trabaja desde 2000 con la investigación y promoción de la música y danza maya pré-hispánica. La entrevista fué publicada en 2022 en la Revista Ephemera del Programa de Posgrado de la Universidad Federal de Ouro Preto. Disponible en: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/5561/4123>>. Acceso en 20 de noviembre de 2023.

²⁰¹ Daniel Guarcax es miembro del grupo Sotz'il. Sotz'il, formado por artistas maya-kaqchikeles, trabaja desde 2000 con la recuperación de las raíces culturales a través de la investigación y el fomento de la música y danza maya prehispánica.

²⁰² Tamira Mantovani es actriz, performer e investigadora. Doctoranda por el Programa de Pós Graduação em Artes de la Escena de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais (MG/Brasil). Mestra en Artes Escénicas por el Programa de Pós Graduação de la Universidad Federal de Ouro Preto (MG/Brasil).

Específicamente nos dedicamos a la investigación, creación y fomento del arte maya desde un sentido político, social y espiritual. Cuando hablamos de investigación, es cuando realizamos visitas con abuelos en comunidades, con artistas, con danzantes, a dialogar sobre danza, sobre música, instrumentos musicales, y de ahí es donde adquirimos la mayor información. También hacemos investigaciones iconográficas sobre las mismas temáticas: danza, música, cultura y arte, así como espiritualidad. Y acudimos también a datos bibliográficos que siempre son importantes, pues muchas de las veces afirman esta sabiduría que se encuentra en las comunidades. Cuanto a la creación, pues a partir de esta investigación creamos, sistematizamos documentos, adecuamos metodologías, creamos metodologías para nuestros procesos, creamos música y danza etc. Y posteriormente, la otra línea de nuestro trabajo es el fomento, que es cuando divulgamos esa investigación y esa creación. Hacemos presentaciones artísticas, damos talleres en comunidades a niños, a jóvenes, y por diferentes medios comunicativos y redes sociales difundimos también nuestro trabajo.

Nosotros empezamos en el año 2000 aproximadamente, así llevamos 22 años, ese es un dato muy importante para nosotros ya que dentro de nuestra cosmovisión el número 20 es muy importante ya que es la base del sistema vigesimal, sistema numérico maya, que también tiene que ver mucho con la base de nuestro calendario maya. Hay diferentes calendarios, pero, de esta manera, ya hemos cumplido un ciclo de vida bastante importante como grupo. Éramos muy jóvenes, algunos niños y empezamos a reunirnos, a indagar, a cuestionarnos, a cuestionar nuestra cultura, nuestra origen, y fue ahí que fuimos consultando a abuelos, y nos fueron dando informaciones. Ante una exclusión, un olvido de nuestra propia cultura, por nosotros mismos como cultura, como etnias, pero también una exclusión y falta de reconocimiento por el Estado y todas las políticas y leyes que existen en el país. Entonces, de esa manera es que buscamos reivindicar nuestra cultura, nuestra identidad, y hacer cosas que el sistema educativo y político no nos mencionaba y que todavía no menciona por desconocimiento o conveniencia a paradigmas occidentales. Entonces a partir de eso nos gustó. Nos encontramos con mucha información artística y empezamos nosotros a aprender música, a crear instrumentos musicales, movimientos corporales, también re significación de la historia por diversos grupos de gran tradición como abuelos. Son danzas

tradicionales que quizás tienen más de doscientos años, pero nosotros hacemos la diferencia en el sentido de que empezamos a innovar el arte, empezamos a crear nuevas danzas, nuevas composiciones musicales y también empezamos a escenificar nuevas temáticas, nuevas obras escénicas y de teatro, a partir de la tradición oral y a partir de esta tradicionalidad de la música, de la danza y de las artes escénicas que eso es un dato muy importante para nosotros. Entonces a partir de eso es que nosotros creamos obras de teatro sobre diferentes temáticas sociales y culturales para llevar reflexión, historia, educar y formar a nuestras comunidades, a la niñez y a la juventud principalmente. Somos un grupo de danza y música maya contemporáneo. En el año 2007 transcendemos de una forma muy amplia, porque constituimos la asociación *Sotz'íl Jay*, totalmente legal para poder realizar otras actividades. En este caso, actividades mucho más amplias como actividades culturales. Entonces ya no es solo arte, ya no solo es arte de Sotz'íl, es arte de muchas agrupaciones intergeneracionales, de abuelos y jóvenes, grupos emergentes. También empezamos procesos formativos con la juventud y población, realizamos foros, encuentros y laboratorios artísticos con otros grupos, también sistematizamos documentos, publicamos metodologías y mucha teoría sobre nuestra propia cultura y arte. Empezamos también un proyecto de una edificación de nuestro espacio para ensayos y para realización de eventos. Y es así que posteriormente logramos en el año 2016 tener un espacio físico que es donde ahora me encuentro realizando la entrevista de manera virtual. Tenemos diferentes espacios, áreas, hemos ampliado nuestros programas de trabajo sobre la cultura. De manera muy general eso es el grupo Sotz'íl y esa es la asociación Sotz'íl Jay hasta hoy en día en el año 2022, pues estamos siempre trabajando y encaminando nuevas actividades y proyectos.

TAMIRA - Daniel, como es pensar, trabajar y hacer teatro, danza y música acá en Latinoamérica que es una tierra en que tuvimos invasiones, dictaduras y todas las otras cosas terribles y que hoy vivimos bajo la influencia de Norte América y Europa, y de una educación colonizadora? ¿Cómo es hacer arte donde los dirigentes no quieren que los pueblos originarios tengan voz? ¿Cómo es hacer un teatro que habla de memoria, un teatro verdaderamente de acá, que mira para Latinoamérica y para las costumbres mayas?

DANIEL - Hemos estado con este reto siempre como grupo. Ha sido difícil para nosotros tomar espacios, llegar a espacios donde la cultura y el arte no se le da importancia, entonces hemos combatido contra eso a lo largo de todo el tiempo de vida del grupo. Si nos ha tocado ser danzantes, músicos, pero también ser investigadores, ser promotores culturales, ser gestores culturales, aprendido de una manera autodidacta. La experiencia la hemos ido adquiriendo conforme hemos venido haciendo las cosas, y sí, ha sido un reto ya que en Guatemala, hablando específicamente de Guatemala, que seguramente es algo que pasa a nivel de Latinoamérica, no se cuenta con un apoyo de parte del Estado o de los gobiernos que se van rotando. Si es cierto que aquí tenemos un Ministerio de Cultura, tiene algunos programas, algunos espacios, pero están muy centralizados en la ciudad, en las áreas urbanas. Pero igual, la gente que está y vive en las áreas urbanas inclusive no tiene acceso a estos espacios y no tienen el apoyo, entonces sigue bastante complicado, no hay políticas, no hay ley y si hay alguna ley que ampara o política, no se aplica y si se realiza, no se respeta, no se ejecuta a cómo está dictaminada. No hay recursos para el desarrollo artístico y cultural. En este contexto es que nosotros buscamos reivindicar el arte y la cultura. Nos ha tocado formarnos, auto formarnos, crear, innovar y rescatar parte de ese conocimiento en la creación y producción artística. Ha sido necesario generar y proponer nuevas metodologías, nuevas propuestas artísticas, ha sido un reto y hasta el momento se han sumado más agrupaciones, se han apoyado a nuevos grupos que también están buscando ese lenguaje propio, simbología propia para poder hacer teatro o hacer otro tipo de creaciones artísticas mayas. Nos ha tocado ser gestores, promotores ya que también creamos en este caso espacios como festivales, agendas culturales, giras artísticas con nuestros propios medios, y algo que nos ha ayudado a nosotros es el apoyo internacional, donantes, que nos han permitido realizar algunos proyectos para desarrollar actividades dentro de ese fortalecimiento cultural y artístico. Pero, es sumamente complicado, la educación, por ejemplo en mi caso, el caso de mis compañeros, no tuvimos mayor formación artística ni siquiera desde el enfoque occidental como nosotros le llamamos, bajo metodologías, paradigmas occidentales, ni siquiera eso y ni mucho menos desde nuestro propio contexto, aquí se nos es difícil que uno pueda educarse sobre arte maya, filosofía maya, cosmovisión maya, música maya, es sumamente complicado. Entonces a lo largo del tiempo, la misma cultura ha sido la responsable de mantener estas tradiciones, este conocimiento, y

los artistas acá, danzantes, músicos, pintores, tejedores, han cumplido con un papel muy importante, de cuidar y mantener ese conocimiento y esa práctica. Ese es el reto que nosotros tenemos, de alguna manera hay que recoger todos estos conocimientos, técnicas, herramientas, métodos, metodologías, una filosofía que aún prevalece con abuelos y abuelas en las prácticas sociales comunitarias, pero también cómo trasladar estas prácticas y todo este conocimiento a las futuras generaciones. Entonces la situación es bastante compleja, pero a lo largo de los veinte años hemos tenido algunos logros, por ejemplo, innovar por medio de un estilo propio a partir de elementos culturales, un lenguaje para hacer un teatro propio desde las comunidades y el pensamiento cultural, también hemos aperturado algunos espacios para nosotros, como para otros artistas, y también hemos empezado algunos diálogos con algunas instancias, instituciones del Estado, aunque no ha sido mucha en este caso la apertura, es complicado, pero, al menos se ha empezado a coordinar algunas actividades, algunos eventos, también dar algunas ideas de cómo desarrollar algunas actividades con mucha más pertinencia cultural ya que también el arte que promueve el Estado por medio de sus diferentes actividades e instituciones es un arte folclórico, en donde se busca únicamente representar la cultura con fines museológicos, con fines de la preservación colonial, con fines turísticos, donde se determina la cultura como algo exótico para el entretenimiento, es la forma del Estado de promover, realmente no ha logrado, o no quiere, promover esa verdadera cultura que genere un efecto en la vida social de las personas, porque la cultura maya tiene muchos conocimientos y tiene mucho que aportar para la vida social en los diferentes ámbitos, pero no se hace. Entonces, contra todo eso hay que luchar, seguir haciendo arte. Podríamos decir que hay dos situaciones: hay una que promueve el Estado, que promueve las instituciones, esa forma folclórica y colonialista de la cultura y el arte. Y hay otra situación que los mismos pueblos están desarrollando en sus comunidades, de manera verdadera y más sentida, con una gran esencia para hacer cultura y arte maya. Entonces estamos como en este contexto acá en Guatemala, estoy seguro que también en Latinoamérica es la misma situación.

TAMIRA - Si. Daniel, acá en Brasil, pero creo que pasa en toda Latinoamérica, los gobernantes tienen la costumbre de borrar la memoria de nuestra historia. Por ejemplo, hay personas acá que creen que no hubo dictadura o que no hay que

demarcar las tierras indígenas. Creo que piensan así porque no tienen memoria, o mejor, les fue apagada. En el gobierno actual, hubo mucho más exploración de las tierras indígenas y cosas así. La educación en Brasil, pero creo que en toda Latinoamérica, es de olvido, de borrar la memoria. Entonces, le pregunto: ¿a partir de esa idea, que tenemos que luchar para que no apaguen nuestra memoria, que hacen ustedes para mantener viva la memoria de la cultura maya, y para que los jóvenes estén juntos haciendo arte y manteniendo viva su historia?

DANIEL - Definitivamente eso ha sido la intención de este Estado en Guatemala, borrar la memoria histórica, lo ha hecho de muchas formas, aplicando muchas estrategias, pero también a lo largo de nuestra historia sabemos de todas esas estrategias que ha habido a partir del momento de la invasión, como en el proceso de colonización, el de imponer una ideología religiosa diferente a la fuerza, de imponer una lengua extranjera, una vestimenta muy diferente, ciertos patrones de la vida y de organización social y política en las comunidades. Todo eso ha tenido su efecto negativo en las comunidades y es por eso que sí, como cultura, hablamos de un rescate, de una necesidad de reivindicar esos conocimientos porque si han logrado su cometido en el sentido de que si hemos olvidado muchas cosas de nuestro conocimiento, pero sobre todo al no practicarlas. Entonces, en ese sentido es que nosotros buscamos poner en práctica los conocimientos, y lo hacemos nosotros a través de ese fomento que es una de las líneas de trabajo que comentaba anteriormente, con representaciones artísticas en las comunidades, en las escuelas, hemos creado también sistematizaciones, publicado libros, metodologías, capacitamos a maestros para que puedan utilizar estos recursos, que son creados desde el pensamiento maya, con la niñez, con los estudiantes. Los niños, los estudiantes que se encuentran en las escuelas y colegios y ahí pasan la mayor parte, mayor tiempo de su vida, y es por eso que nosotros hemos buscamos aportar e incidir en la educación y en la formación de los niños, además de que llevamos procesos fuera de estos establecimientos, aquí intentamos convocar a niños que vengan a jugar, a crear arte, a participar de las diferentes actividades, entonces es parte de ese proceso que estamos realizando para no olvidar la historia cultural. Y que bien que un centro cultural como es Sotz'il o un grupo como es Sotz'il, se ha el encargado de poder divulgar esa verdadera historia y ese verdadero conocimiento porque las estrategias de opacar la cultura, de hacer olvidar la

memoria histórica sigue fomentándose de alguna manera por el Estado y por sus diferentes políticas e instituciones. Sin ir muy lejos, por ejemplo en los años 1980 y 1990 aquí hubo un conflicto armado y realmente la intención fue realizar un genocidio que afectó bastante a los danzantes, músicos, abuelos, líderes, comadronas, guías espirituales que fueron desaparecidos, les arrebataron la vida. Y de alguna manera ahí se perdió mucho conocimiento, hay muchos traumas que se viven hoy en día aún y al final también la misma cultura y el mismo arte se vuelven como un proceso sanador. Entonces por medio del arte también se logra esa resiliencia colectiva como individual de las etnias, culturas y familias. Pero a la vez, es una forma de mantener nuestra historia. Y ahora ante los diferentes problemas como es la pandemia que también se ha llevado muchos abuelos, problemas de explotación cultural, territorial y desalojos que nos sigue afectando como pueblos. Es una estrategia de Estado. Es muy difícil para nosotros. En este caso, intentamos también que por medio de las mismas herramientas, mismo conocimiento y recursos de la comunidad generar como sostener esa vida comunitaria. Nosotros nos preocupamos bastante, si hablamos de la sostenibilidad del arte maya en las comunidades es simplemente darle a la niñez y a la juventud herramientas, técnicas y metodologías a partir de ese mismo conocimiento del contexto cultural para que pueda ser sostenible en el tiempo.

TAMIRA - Daniel, Usted ha hablado sobre la pandemia y me quedé acá pensando sobre las nuevas tecnologías que pueden ser muy buenas, pues proporciona encuentros como el nuestro, yo acá en Brasil, Usted en Guatemala, pero también pueden ser muy malas porque nos incita a usarlas en exceso. Nosotros occidentales, estamos cada vez más lejos de la naturaleza, de la espiritualidad, de los afectos, de nosotros mismos, del Cosmos, del rito y estamos cada vez más conectados con lo monetario, con la correría diaria y con las tecnologías ¿qué piensas tú?

DANIEL - Todo eso es algo que hemos perdido como cultura, como comunidad. El arte realmente nos invita, practicar arte nos invita a buscar esa esencia, a tener esa conexión nuevamente con lo que existe a nuestro alrededor. Todo tiene energía, un propósito. El reto es poder interrelacionar con lo que existe a nuestro alrededor para humanizarnos más que al final es lo que buscamos. Eso es lo que hace el arte ante todo este cambio y ante las nuevas formas y modelos de vida. Hoy en día como es

la cuestión tecnológica que tu dices. Aquí en la comunidad están ya influenciados con mucha tecnología desde la televisión, las redes sociales, nosotros ante eso buscamos que la sociedad, que las comunidades, las culturas puedan tener un equilibrio tanto en el uso de la tecnología y también tener los pies sobre la tierra. Eso para nosotros es fundamental, es lo que buscamos, es lo que anhelamos. Tampoco es posible quitar definitivamente la tecnología de nuestras vidas porque ya se volvió parte de ellas. Pero si es importante no olvidar esa forma real de vivir con la naturaleza, con las prácticas y convivencia que tenemos con las familias y las comunidades, entonces el arte permite eso, de que los niños y los jóvenes puedan sentir la vida, experimentar la vida de forma humana y por medio de un proceso espiritual. El arte tiene técnica, recursos y herramientas pero también una parte espiritual muy importante. El arte es algo que invita, que humaniza a las personas a poder mantener esa vida de forma orgánica, natural, que es muy necesaria.


TAMIRA - Si, para mí, el arte es una forma de conexión conmigo mismo, con el otro, con el espacio a través de las sensaciones y de los sentidos. Para mí el arte es una experiencia de cuerpo en el mundo. Si vivimos en este mundo que tiene las tecnologías, todas esas cosas, hay que tener un equilibrio entre los dos: naturaleza y tecnología. Daniel, ¿podría dar un consejo al lector sobre hacer teatro en el contexto latinoamericano?

DANIEL - Es importante hacer un teatro real, un teatro propio, a partir del contexto donde uno crea el teatro, el arte, a partir del contexto donde uno pretenda difundir el teatro y presentar el teatro. Es importante hacerlo de manera comunitaria, colectiva, tener participación de todos para aportar a esa construcción creativa, para que el teatro no sea algo subjetivo, no sea algo de una creación individual. Nosotros nos preocupamos mucho como grupo de hacer creaciones con la participación comunitaria, porque en conjunto abordamos temáticas sociales, problemáticas sociales y de esa manera es que la gente nos proporciona información y de alguna manera hacemos reflexionar a la misma población sobre las problemáticas que existen. Solo de esa manera haremos un teatro responsable, real y de acuerdo a la necesidad de los pueblos, o de las sociedades. Para que el teatro realmente tenga un efecto y también ese teatro sea de alguna manera apropiado y que las comunidades puedan empoderarse de esa creación y puedan identificarse con esa creación. Eso es algo muy importante. También cuestionar la teoría, cuestionar los

paradigmas de cómo hacer teatro, de la teoría teatral. Hay mucho que indagar, mucho que buscar, a nivel personal, como creadores de teatro, como artistas, pero también en las mismas comunidades, en la historia, en el tiempo, en el espacio, hay mucho que crear, hay mucho que indagar para tener insumos para esa creación y así también invitarlos a que puedan indagar ese arte originario de las comunidades o de la sociedad donde vivimos. Hay que darles su importancia, su espacio, hay que estudiar sobre esas formas de hacer teatro y no únicamente regímenes de paradigmas occidentales, que también son importantes, hay mucha coincidencia, pero siempre es importante buscar nuestra esencia, otras formas de hacer teatro. Eso sería parte de los consejos y recomendaciones a los estudiantes de teatro y de arte. Hay que hacer el teatro originario y también hay que innovar ese teatro y salirnos de esa academia en donde nos estancamos. La Academia solo tenemos que verlo como un proceso de formación y no tanto cumplirle a la Academia y hacer creaciones para la Academia sino que tenemos que irnos más allá y hacer cosas que tengan efecto a niveles sociales y que realmente le cumplan a la sociedad y no le cumplan a aspectos técnicos a la Academia y a la forma occidental de hacer teatro. Hay que crear nuestras propias metodologías, nuestros propios instrumentos, solo de esa manera podemos trascender con nuestro arte, si trasciende nuestro arte, nosotros también como artistas trascendemos nuestro espíritu. Eso es lo que necesitamos hoy en día para conseguir ese equilibrio con las nuevas tecnologías que hay hoy en día. Realmente cómo podemos satisfacer a nuestros públicos, a la sociedad, invitar a que más personas hagan teatro, es únicamente innovando el teatro y que el teatro sea más que entretenimiento, que tenga un contenido político, social y espiritual. Eso es parte de lo que busca el grupo Sotz'il a partir de los conocimientos ancestrales de la cultura maya.

TAMIRA - Daniel, muchas gracias por la entrevista.

**APÊNDICE III - EMENTA DA DISCIPLINA: LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO:
ARTAUD, AMÉRICA LATINA E MASCARAMENTOS**

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS ESCOLA DE BELAS ARTES CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO
PROGRAMA DE ATIVIDADE ACADÊMICA CURRICULAR (PLANO DE ENSINO)	
ANO: 2023	PERÍODO LETIVO: 2
TÍTULO DA AAC¹/ASSUNTO: Laboratório de atuação: Artaud, América Latina e Mascaramentos	
CÓDIGO: FTC 046 Tópicos em Teatro C	TURMA:
NATUREZA DA DISCIPLINA: () OBRIGATÓRIA (X) OPTATIVA	
CARGA HORÁRIA TEÓRICA: 15	CRÉDITOS: 1
CARGA HORÁRIA PRÁTICA: 15	CRÉDITOS: 1
CARGA HORÁRIA TOTAL: 30	CRÉDITOS: 2
NÚMERO DE VAGAS: 15	
PRÉ-REQUISITOS:	
PROFESSORAS: Ms. Tamira Mantovani (Estágio Docente PPGArtes) e Dr ^a Bya Braga (Professora supervisora)	
DEPARTAMENTO OFERTANTE: Artes Cênicas	
HORÁRIO: 14h às 15:40, às quartas-feiras	
EMENTA: Estudos das proposições básicas de Antonin Artaud sobre o teatro. Conceituação histórica, técnica e estética e sua aplicação prática. Compreensão dos desdobramentos das ideias <i>artaudianas</i> na América Latina e sobre a prática do mascaramento como elemento proposto por Artaud.	

OBJETIVOS:

Objetivo geral: O objetivo fundamental deste curso é introduzir o participante no universo de Antonin Artaud, bem como experimentar práticas cênicas que dialoguem com o teatro ritualístico e performático realizado na América Latina e a utilização de máscaras.

Objetivos específicos:

- Conhecer as propostas artaudianas de desenvolvimento de um novo teatro ocidental;
- Experimentar os conceitos de um fazer cênico ritualístico discutidos por Antonin Artaud;
- Explorar a utilização do mascaramento em cena;
- Criar experimentos teatrais que tenham como referência a Performance Arte, o Ritual e as ideias de Artaud para o teatro.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO E CRONOGRAMA:

Introdução ao estudo das ideias de Antonin Artaud, bem como suas propostas para a transformação do teatro ocidental: aspectos técnicos, poéticos e estéticos. O desejo de Artaud da criação de um teatro ritualístico. Grupos

¹ AAC: Atividade Acadêmica Curricular, utilizada na UFMG como sinônimo de disciplina.

e companhias teatrais latino-americanas que concretizam o sonho Artaudiano. Artaud, o “avô” da Performance Arte: como suas ideias se difundiram pelo ocidente, influenciaram e se desdobraram em práticas cênicas próximas à Performance. As máscaras como material expressivo proposto por Artaud. Uma criação artaudiana, performática e ritualística.

Conteúdos/Etapas

1. Contexto histórico, social e político de Artaud. Seus escritos, práticas e vivências. Artaud e a América Latina. O Teatro Latinoamericano e seus desdobramentos artaudianos. A relação entre Antonin Artaud e o mascaramento.
2. Estudo e experimentos de um teatro ritualístico, performático e mascarado.
3. Criação de um rito cênico final.

Cronograma:

Aula 01 - Apresentação da disciplina (30/8)

Aula 02 - Aula expositiva: Antonin Artaud e Exercícios Práticos (06/09)

Aula 03 - Aula expositiva: Antonin Artaud e Exercícios Práticos (13/09)

Aula 04 - Aula expositiva: América Latina e Exercícios Práticos (20/09)

Aula 05 - Aula expositiva: Mascaramento e Exercícios Práticos (27/09)

Aula 06 - Exercícios Práticos (04/10)

Aula 07 - Exercícios Práticos (11/10)

Aula 08 - Exercícios Práticos (18/10) Atenção: ENEARTE.

Aula 09 - Exercícios Práticos (25/10)

Aula 10 - Exercícios Práticos (01/11)

Aula 11 - Primeiras mostras práticas de ensaios dos experimentos cênicos. Discussão e orientação dos trabalhos (08/11)

Aula 12 - Ensaio (22/11)

Aula 13 - Finalização da disciplina/curso e entrega do memorial afetivo (29/11)

Aula 14 - Auto-avaliação e retorno sobre os trabalhos finais (06/12)

Aula 15 - Aula virtual para finalização de atividades pendentes e exames especiais.

METODOLOGIA E PROCEDIMENTO DE AVALIAÇÃO:

Aulas expositivas, discussão dos textos abordados, exercícios práticos, registro das vivências por meio do desenvolvimento de um “memorial afetivo” e criação de um experimento cênico final.

O experimento (rito cênico) final será sobre tema escolhido pelo grupo e possui o objetivo de permitir aos alunos o contato com a criação cênica, a partir das relações entre as ideias artaudianas, Performance Arte, Rito e mascaramento na América Latina.

BIBLIOGRAFIA:**BÁSICA:**

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Organização: J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Artigo: **Artaud e as vanguardas: Uma Revolução Cênica Radical**. Ephemera – Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v.3, p.101 -114, 2020. <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/download/4178/3232/>

COMPLEMENTAR:

ARTAUD, Antonin. **A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud**. Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Tradução: Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Ed. Moinhos, 2020.

ARTAUD, Antonin. **Pour en finir avec Le jugement de dieu**. Paris: Ed.Gallimard, 2018.

BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. **Antonin Artaud e a desconstrução:do teatro da crueldade ao corpo sem órgãos**. 2019. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.
<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11900>

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BROOK. Peter. **A Porta Aberta. Reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DIAS, Luciana da Costa.; BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. **Artaud e a poesia sonora : o som como meio e desconstrução da linguagem**. ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories,v. 3, no 1-2, p. 159-176, 2017.
<http://zetesis.cfs.unipi.it/Rivista/index.php/odradek/article/view/85>

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Tradução: Sérgio Faraco. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2016.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2016.

MÈREDIEU, Florence de. Eis, Antonin Artaud. Tradutor: Isa Kopelman e equipe da Perspectiva São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e ritual**. São Paulo: Annablume. FAPESP, 2004.

OBS: De acordo com o §1º e §2º do artigo 6º da Resolução Complementar Nº 01/2018 – Normas Gerais da Graduação da UFMG:

“§1º A carga horária total da atividade acadêmica curricular, bem como de suas partes presencial teórica, presencial prática e a distância, deverá ser expressa como um número de horas inteiro múltiplo de 15 (quinze).”

§2º O número de créditos de uma atividade acadêmica curricular é o resultado da divisão do número de horas de sua carga horária total por 15 (quinze).”

Recebido em 10/07/2023 pelo Colegiado do Curso de Graduação em Teatro.