

Monólogos (de)coloniais – sobre a coralidade pluriversal na dramaturgia brasileira recente

Stephan Arnul Baumgarte

Universidade do Estado de
Santa Catarina
Florianópolis, SC, Brasil
stephao08@yahoo.com.br
orcid.org/0000-0002-7769-1108

Paulo Maciel

Universidade Federal de Ouro Preto
Ouro Preto, MG, Brasil,
paulo.maciell@ufop.edu.br
orcid.org/0000-0001-5930-7486

Resumo | A partir de uma análise formal-temática de quatro textos teatrais recentes da dramaturgia brasileira (Vaga Carne de Grace Passô, Buraquinhos de Jhonny Salaberg, Alice Músculo de Francis Madson, Tybyra de João Nyn), o artigo busca evidenciar princípios de construção de coralidades textuais que podem ser denominados (de)coloniais. Para situar os textos em relação a contextos (de)coloniais, partimos do entendimento de que a situação (de)colonial é marcada por uma consciência mestiça cujo marco principal é uma clivagem interna entre ser e estar, entre pertencer a si mesma e pertencer a exterioridades conflitantes. A pluralidade de vozes que surge dessa fratura interna é configurada pelos textos seja como ameaça ao desejo de se entender como moderno, de se entender como parte de uma multidão histórica ou de se entender como parte de um universo marginalizado que enfrenta com as experiências e realidades de um mundo florestal a tempestade arrasadora da monocultura moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia brasileira. Decolonialidade. Artes da cena.

(De)colonial monologues - on the construction of a pluriversal corality in recent Brazilian theatre texts

Abstract | Through a formal and thematic analysis of four recent Brazilian dramaturgies (Vaga Carne by Grace Passô, Buraquinhos by Jhonny Salaberg, Alice Músculo by Francis Madson, Tybyra by João Nyn), this essay highlights principles of constructing of textual corality that can be denominated as (de)colonial. To put these texts in relation to (de)colonial contexts, we start from an understanding of the (de)colonial situation as marked by a mestiça consciousness whose main trait is a inner split between two ways of being, permanent and efemeral, between a feeling of belonging to oneself and to conflicting external realities. A plurality of voices that arises from this fracture is organized by these texts in such a way as to constitute either a threat to the desire of understanding oneself as modern; or of understanding oneself as part of a historical multitude or as part of a marginalized universe that confronts with its experiences and realities of the tropical wildland the blazing tempest of modern monoculture.

KEYWORDS: Brazilian dramaturgy. Decoloniality. Performing Arts.

Monologos (de)coloniales - sobre la construcción de una coralidad pluri-versal en la dramaturgia brasileña reciente

Resumen | A partir de un análisis formal-temático de cuatro textos teatrales recientes de la dramaturgia brasileña (Vaga Carne de Grace Passô, Buraquinhos de Jhonny Salaberg, Alice Músculo de Francis Madson, Tybyra de João Nyn) el artículo evidencia principios de construcción de coralidades textuales que pueden ser identificados como (de)coloniales. Para situar los textos en relación a contextos (de)coloniales, iniciamos con la comprensión de que la situación (de)colonial se marca por una consciencia mestiza cuyo marco principal es una ruptura interna entre ser y estar, entre pertenecer a si misma y pertenecer a exterioridades conflictivas. La pluralidad de voces que surge de esa fractura interna es configurada por los textos sea como amenaza al deseo de entenderse como moderno, o de entenderse como parte de una multitud histórica o de entenderse como parte de un universo marginalizado que enfrenta con las experiencias y realidades del mundo de la floresta la tempestad aplastadora de la monocultura moderna.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia brasileña. Decolonialidad. Artes escénicas

Enviado em: 24/02/2023
Aceito em: 10/05/2023
Publicado em: 31/08/2023

Só agora que comecei a escrever
 a minha aldeia,
 a minha aldeia vive perto de mim,
 a minha aldeia está dentro de mim.
 Fecho os olhos,
 tampo os ouvidos
 e escuto a minha aldeia.
 A minha aldeia
 não sai de mim,
 ela é
 a minha cicatriz tatuada.

Maurinete Lima (2017)

Introdução

A colonialidade do poder continua impactando a América Latina por modos que se adaptam às necessidades circunstanciais das forças colonizadoras internas. Nesse processo de adaptação, que abarca também as dimensões de uma colonialidade do saber e do ser, ou seja, a configuração de maneiras de viver, de agir e de pensar em estruturas previstas pelo poder, as colonialidades são marcadas por tensões e contradições. De fato, exceto em situações de extrema e escancarada opressão ou revolta, a pureza e homogeneidade interna de um movimento político, seja ele colonial ou decolonial, é uma ilusão. Negociações políticas e simbólicas, portanto, são intrínsecas às colonialidades do poder, do ser e do saber por causa da própria situação colonial, que exige em sua cotidianidade uma regulamentação das modalidades de encontro, de separação e de interseção das diferentes culturas e grupos sociais envolvidos. A questão importante nos parece ser: como se dão essas negociações? Quais são suas linhas de fuga? De que modo elas aparecem nas produções simbólico-artísticas?

Trata-se de uma situação fronteiriça em suas diferentes realidades históricas e políticas que corresponde à presença de uma consciência mestiça (ANZALDÚA, 1987), a qual se apresenta igualmente variável. Há, entretanto, limites para essa variação, pois num contexto ou numa intenção (de)colonial, a consciência mestiça não é de modo algum uma figura formal de hibridização pós-moderna que atesta ou até celebra a impossibilidade de manter identidades puras. Em suas expressões, ela torna perceptível o risco psíquico e físico (não raramente mortal para os subalternos) que essa situação fronteiriça apresenta; evidência um pertencimento forçado ao mundo colonial e, ao mesmo tempo, materializa as próprias táticas práticas e simbólicas como ferramentas críticas de análises concretas a fim de tornar produtiva para o colonizado essa fronteira experimentada como um “sentir a fratura entre ser e estar; [como] uma sensação de estar fora do lugar” (Mignolo, 2008, p. 303). É justamente nesse lugar que se articula a

dimensão performativa da decolonialidade para inscrever relationalidades fronteiriças ou mestiças no mundo da colonialidade.

De cada lado da fronteira, que – caso não seja criticada e desnaturalizada – separa e regulamenta o contato entre dominadores e dominados, colonizadores e colonizados, esses efeitos se configuram de maneira específica. Para todos os seres envolvidos, contudo, evidencia-se o fato de que sua existência é tanto social quanto singular e não possui no aspecto individual um fundamento suficiente. Essa consciência mestiça materializa a relação do sujeito com a linguagem e, dessa maneira, consigo mesmo e com o mundo, como uma relação dinâmica, marcada por tensões e conflitos e constitutivamente não unificável.

Essa experiência da situação decolonial e da subjetividade marcada pela colonialidade também informa e configura as escritas que vamos analisar neste ensaio – escritas que formalmente se apresentam como monólogos que misturam os gêneros literários e, assim, mostram a percepção da instânciaplural enunciadora surgindo fora das subjetividades e intersubjetividades estabelecidas pela forma dramática. Monólogos que partem da experiência de separação, para dar forma à presença de um outro como ausente e com o qual possuem uma relação de desejo (ou de ódio). Monólogos que não só evocam, mas que colocam como sua problemática íntima e intrínseca a relação com a linguagem como o outro, repositório dinâmico de forças transindividuais que desde sempre já atravessam com suas exigências o eu quando toma consciência de si. Assim, eles apresentam esse eu enunciator como uma configuração de muitos, como lugar de estilhaçamento e de dispersão da voz unificada, como uma espécie de assembleia íntima, ou seja, como uma modalidade daquilo que nos acostumamos a chamar de coralidade.

Nessa perspectiva, vamos discutir princípios e procedimentos poéticos para uma escrita teatral decolonial, sobretudo no que diz respeito à presença das subjetividades coloniais e decoloniais sob o ângulo da coralidade partindo de algumas obras recentes da dramaturgia brasileira.

Sobre a instabilidade da situação de(colonial)

Mesmo que os procedimentos de representação possam ser tratados predominantemente como uma estrutura, propomos que eles sejam compreendidos, sobretudo, como uma negociação. É nos momentos de atrito e incongruência simbólicas inerentes a essa negociação que se percebem as modalidades de encontro que um determinado procedimento configura; encontro entre dois signos diferentes, e não apenas entre signo e realidade. Expor essa negociação implica desestabilizar os pontos de vista inscritos nos procedimentos.

Se uma das armadilhas na realista mimese tradicional consiste em afirmar que a realidade (ou qualquer referente) possui um núcleo essencial fixo a ser simbolizado por uma imagem verdadeira, a armadilha do reconhecimento de que de fato é impossível estabelecer essa relação fixada consiste em afirmar que a relação seja então aberta a qualquer manipulação e relativismo. Em outras palavras, qualquer afirmação sobre estruturas e procedimentos representacionais deve refletir sobre essa negociação dinâmica que é mais da ordem da criação e da intervenção do que da representação.

Nesse sentido, propomos discutir as textualidades dramatúrgicas como formas determinadas de representação dessa situação colonial e, simultaneamente, como modo de intervir nela. Uma situação marcada pela tensão que se figura entre a rigidez da colonialidade (do poder, do ser e do saber) e a instabilidade semiótica e epistemológica que marca a experiência dessa colonialidade por um ser histórico num mundo maior. Não podemos nos colocar fora da colonialidade, mas podemos assumir aquele lugar que a colonialidade declara como seu exterior e mostrar como esse suposto exterior é produto intrínseco da organização interna dessa colonialidade. Ou seja, é um fazer parte determinado por um olhar outro e sem que se possa por isso de fato participar.

O que nos interessa neste artigo é a questão de como essa consciência decolonial traduz essa situação política e discursiva em procedimentos de escrita dramatúrgica. E, concretamente, a partir dos textos escolhidos que aparentam uma estrutura de monólogo plurivocal, interessa-nos analisar como essa situação se traduz em escritura de uma personagem, de uma figura cênica, na escolha de formas de escrita que: a) tematizam e expõem criticamente a construção da subjetividade dessa personagem atravessada por efeitos de uma colonialidade da qual ela quer, simultaneamente, se livrar; b) exploram modos de configurar sociabilidades decoloniais que não só solapam a colonialidade, mas que conseguem imaginar formas de se relacionar que percebemos como não coloniais; formas que não realizam simplesmente uma inversão das posições de poder, mas que permitem evocar uma outra relação dos termos. Conteúdo temático e enunciação formal colaboram em interdependência para apresentar o teor decolonial do texto no que diz respeito à construção poética das figuras cênicas com suas subjetividades plurivocal.

Uma escrita decolonial na produção de corralidades

Antes de apresentar nossas análises e reflexões, faz-se necessário uma pequena reflexão sobre o que entendemos como *escrita* decolonial – uma escrita que expressa o que denominamos, junto com Walter Dignolo (2008), Guillermo Gomez Peña (2005) ou Gloria Anzaldúa (1987), entre outros, uma consciência fronteiriça ou mestiça –, estendendo brevemente essa reflexão ao objeto estrutural que pretendemos analisar

aqui: a configuração de uma coralidade no interior de dramaturgias brasileiras que se apresentam como monólogos.

O primeiro ponto a ressaltar é que uma escrita decolonial não se trata de estilo e gênero específicos, mas, antes, de uma complexa relação entre um assunto e compromisso político (o decolonial) e uma busca linguística por procedimentos miméticos representacionais e performativos que expressassem ou configuram adequadamente as possibilidades da língua como expressão da temática e intervenção nela. Isso implica também que não advogamos uma lógica evolutiva, no sentido de que os procedimentos identificados como decoloniais em determinados contextos estão superando, refinando ou aumentando a complexidade de outros procedimentos. Antes, queremos simplesmente enfatizar o fato de que há uma relação de determinação mútua entre a situação social (política e cultural) e a criação de certas linguagens, de certos modos de escritura textual. Trata-se de inscrever a diferença colonial no interior da escrita. Desse modo, ela codifica uma forma de experiência descolonizadora, que, conforme observou Walter Mignolo (2008, p. 313), “significa ao mesmo tempo: a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem-sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo)”.

O segundo ponto concerne à compreensão de termos como “hibridização” ou “mestiçagem”. Posto que uma situação configurada e percebida como colonial é atravessada por um conflito estrutural, que é formado pelo embate de diferentes discursos, essa dimensão híbrida não pode ser simbolizada ou entendida como uma espécie de utopia multicultural. Trata-se, antes, de uma heterogeneidade que expressa em sua dinâmica uma tentativa de luta traduzida formalmente em uma refuncionalização de códigos outros, ou seja, de citações desviantes; em uma construção de espaços de instabilidade semiótica que não só ameaçam a estabilidade semiótica que cada discurso busca em si, mas que revelam na exposição dos mecanismos de estabilização o reverso, o escondido, o reprimido em cada discurso forçadamente estabilizado, bem como nas relações intrínsecas entre eles; e conseqüentemente em procedimentos de fragmentação da homogeneidade que, no entanto, não se resumem aos “efeitos da pós-modernidade [que] multiplicaram as escritas da desmontagem e de decomposição” (Lescot; Ryngaert, *apud* Sarrazac, 2012, p.88), para os quais “a fragmentação passa a ser o princípio estético em si” (p. 92) e que “contém em si mesma seu próprio veneno, o risco do texto informe e aberto a todas as correntes de ar, esvaziado de toda a substância” (p. 93). É antes uma fragmentação ou ruptura dos elos coloniais do poder, do ser e do saber para que se possa

reorganizar outros elos simbólicos de relacionar os seres humanos com seus iguais e com o mundo. É nesse sentido que uma escrita que se entende como decolonial participa e se diferencia de tradições de fragmentação moderna e modernista – pois não podemos esquecer que tanto o sujeito moderno quanto a crítica pós-moderna a ele partem de um mesmo horizonte epistêmico.

Por um lado, portanto, concordamos com Martin Mégevand (2013, p. 37-38) quanto a ser útil entender

por coralidade a disposição particular das vozes, a qual não provém nem do diálogo, nem do monólogo; a qual, requerendo uma pluralidade (um mínimo de duas vozes), contorna os princípios do dialogismo, particularmente reciprocidade e fluidez dos encadeamentos, em proveito de uma retórica da dispersão (atomização, parataxe, ruptura) ou do entrelaçamento entre diferentes palavras que se respondem musicalmente (estilhaçamento, superposição, ecos – efeitos de polifonia, todos).

Também concordamos que se trata, em muitos casos, “de uma retórica da disseminação, da microestrutura ou da composição por meio de quadros” (Mégevand, 2013, p. 38) e que “é pertinente analisar a coralidade [...] como processo dialético, ou tensionamento, de duas forças contrárias, patentes tanto no jogo cênico quanto na espessura da ‘personagem’ coral: assim, seria coral uma tendência de composição pertencente a um jogo dramático ou a uma escrita, que consistisse ora em singularizar a individualidade, ora em incorporá-la ao coletivo” (p. 39). Para diferenciar coralidade colonial e decolonial, entretanto, nos parece fundamental analisar a) quais forças históricas aparecem nessa difusão e dispersão de vozes temáticas, bem como de estilos e gêneros literários, e b) quais são as energias fundantes que as imagens e metáforas evocam em sua construção da relação da voz enunciadora com aquilo que é para essa voz o Outro. Pois no caso da decolonialidade, esse Outro de ordem sócio-histórica é reconfigurado por perspectivas não europeias que remetem a uma natureza que é ao mesmo tempo um ser mítico-espiritual, e vice-versa.

A monocultura da tagarelice colonial - sobre *Vaga Carne*, de Grace Passô

A escolha por iniciar nossas reflexões sobre uma coralidade decolonial com breves considerações sobre *Vaga Carne*, de Grace Passô (2018), deve-se à possibilidade de discutir esse texto como uma auscultação poética do funcionamento de um discurso colonial, especialmente em suas tentativas de se apresentar como ilimitadamente variável e supostamente em busca de um interlocutor que lhe corresponda. A compreensão da ausência de uma polifonia nessa tagarelice monodramática com pretensões à liberdade e

autonomia absolutas serve-nos como ponto de partida para posteriormente esboçar fundamentos poéticos de uma corralidade decolonial em textos compostos por monólogos cujos emissores, figuras que são social, histórica e cosmogonicamente situadas, se entendem enraizados e atravessados por um contexto físico concreto.

A primeira observação importante para situar essa escrita como representação crítica de uma colonialidade discursiva se dá pela rubrica:

Quem: uma voz

Onde: um corpo de uma mulher (Passô, 2018, p. 13).

A voz é uma estranha ao corpo dessa mulher. Não surge do corpo como expressão das experiências desse corpo, mas o trata inicialmente como os outros corpos, animados ou inanimados, em sua trajetória: como objeto e materialidade passiva que ela pode invadir como quiser – matéria sem vontade e vida própria, ou seja, uma “vaga carne”, como se fosse recipiente vazio à espera de ser preenchido por essa voz. Tomar posse desses corpos-matéria ou os abandonar é função do livre-arbítrio que essa voz reivindica. É a partir desta condição de ser uma voz invasiva e conquistadora que ela ergue seu discurso como máscaras discursivas. Apontar que ela fala de si mesma no feminino não é, portanto, referência a uma identidade oriunda do pertencimento a um corpo feminino, mas resultado de um ato de identificação supostamente livre com a qual ela se apresenta enquanto representante da identidade moderna colonial, cuja lógica instrumental de autocriação foi descrita por Enrique Dussel (1993) como “eu conquisto, logo sou”.

No que segue, o texto é uma pletera de observações dessa voz sobre sua relação com o mundo nas quais esse mundo aparece apenas como objeto de seus desejos de invasão identificatória. A voz assume, inicial e provisoriamente, diferentes máscaras identitárias, todas como expressão e prova da validade desse discurso relacional cuja característica principal não é um dialogismo (o mundo nunca invade a voz), mas uma instrumentalidade imperial(ista). É indicativo o fato de que o percurso do texto e da voz se inicia com uma autoafirmação perante a matéria como alteridade passiva. Assim, a voz ergue seu projeto de existência como invasão e conquista da matéria pela vontade da palavra, pela força do discurso proferido. Essa onipotência invasiva chega num clímax quando o movimento que se iniciou com a transformação de um ser em coisa se consuma nas imagens – um mundo sem substância própria, invadido por essa voz. O que é um mundo único, habitado por seres que se relacionam tanto na semelhança quanto na alteridade, vira objeto de um discurso esvaziante. Esvazia-os de sua vida própria e

permite que façam parte desse discurso apenas na condição do objeto impedidos de tomar parte e posição.

As rubricas indicam que a ação principal do texto é a entrada da voz no corpo dessa mulher e sua relação com esse corpo, que é aproximado à natureza, a uma “paisagem” (Passô, 2018, p. 18). No que segue, é a voz que está no controle da circulação das observações sobre a mulher, constatando a ignorância da mulher de si mesma, seu medo de oferecer seu interior ao olhar dos outros – “se eu virasse este corpo ao avesso, teria que encarar a fera lá fora...Sabem que nome tem esse bicho? [...] O olhar dos outros” (p. 18). É ela que organiza imperialmente os movimentos do corpo da mulher e o diálogo com o público:

Peço que me escutem pra que vocês tenham consciência de si mesmo, é tudo escuro dentro de ti, ti, ti e ti e ti (p.18) [...] *Apontando para alguém*. Eu não dormiria com você. [...] *Aponta outra pessoa*. Você, eu te amo. *Apontando para alguém*. Diga alguma palavra! Antes que o braço caia, diga uma palavra, diga (p. 21).

Com linguagem bastante metafórica, a voz nos apresenta objetos, materialidades, no interior desse corpo como imagens mudas de uma existência sem resposta, produzida pelo discurso dela:

Aqui embaixo, uma bala alojada. [...] O que faz aqui, projétil? Foguetinho triste que não consegue mais explodir. [...] Entrei num dia numa arma apontada para uma mulher, quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você a mulher?” (p. 20) [...] Ei, mulher, você quer falar alguma coisa. Fala! [...] Quer que eu fale por você? Eu falo! (p. 22).

Essas cenas culminam no convite ao público de invadir esse corpo: “*Para o público*. Ei bichos ferozes. [...] Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras. Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro” (Passô, 2018, p. 22). O que, entretanto, começou como momento triunfal e quase sádico se torna o início do aprisionamento da voz no corpo dessa mulher, exatamente pelo gesto inadvertido de colocar-se como “carregador” do olhar e das palavras do público – da alteridade – para o interior do corpo que a voz acredita habitar voluntária e apenas provisoriamente.

O texto é, ao mesmo tempo, vago e específico na descrição desse aprisionamento. Se a voz se supôs capaz de colocar as palavras como objetos dentro dessa “mulher-microfone”, o texto, entretanto, orienta no sentido de que ela “*ocupa o corpo da mulher com as palavras que ‘nascem’ ali*” (destaque nosso). A escolha do verbo é significativa.

Não “que o público produz” nem “que o público propõe”, mas um indiferenciado “nascer”, uma gestação a partir de um encontro que não possui dono. Por mais que essas palavras possam ser falsamente identificatórias, instrumentais, unilaterais, e mesmo que não identifiquem os motivos concretos de nascimento de palavras específicas, o discurso do texto marca essa situação como dotada de uma energia própria, e pela primeira vez a voz não inventa imagens, ou palavras, flutuantes acerca do público ou do corpo da mulher, mas é atravessada por impressões situadas que ela coloca em cena. Esse momento quase meta-teatral marca o encontro do público com a mulher como a construção de laços que posicionam e situam todos os envolvidos. Uma partilha de vozes que não pode ser unilateral, por mais que a voz tivesse pensado que fosse. Um momento em que a voz se abriu a outras vozes reais, permitindo o atravessamento. Constituiu-se, implicitamente, em cena, ou seja, na voz que está no corpo da mulher, uma coralidade produzida pelas palavras da plateia, pelo encontro com e atravessamento por uma alteridade. Uma partilha ou coralidade de experiências que evoca o corpo dessa mulher em cena como uma situação compartilhada, e isso exatamente a partir do que poderiam ser, e talvez sejam, fantasias impunes. Em outras palavras, surge implicitamente a questão da responsabilidade que temos por nossa relação com o outro, inscrita na realidade como relação (mesmo que essa relação seja uma projeção de nossas fantasias).

É esse caráter de expor a coralidade não como jogo formal de múltiplas impressões, mas como posicionamento situado – e isso significa existência social – que explica e justifica a crise do andamento do discurso estabelecido até aqui, a virada para constatar o aprisionamento da voz nesse corpo feminino. O reclamo incrédulo da voz de que o corpo da mulher, agora investido por palavras que não sejam imagens da própria voz, lhe nega o “direito de ir e vir” é ao mesmo tempo um reclamo da insuportável reciprocidade das relações entre corpo e mente, mas também entre seres e seu mundo. Em outras palavras, a estratégia textual reconhece que a coralidade é anterior ao monólogo colonial, mesmo que a voz negue essa relação.

Logo, a voz acusa o corpo: “Você quer que eu seja uma mera representação de você, carne”. Ou seja, a voz teima uma existência como função expressiva de uma interioridade dominante, a mente submetida à existência biológica. Trata-se de mera inversão de posições de poder, sem que mude a lógica do discurso que a voz articulou verborragicamente antes dessa crise. A tagarelice discursiva da voz continua sendo um discurso de poder, de submissão, de separação entre corpo e mente, e de identificação de uma existência viva com um objeto e desse com uma imagem, só que agora a voz ocupa posição impotente e passiva.

O elemento mais importante, entretanto, talvez seja a introdução de uma dimensão biológica, viva e semovente – o ‘nascer’ – que vai reverberar na descoberta de que essa mulher carrega um feto em seu corpo. A partir desse momento, a luta da voz vai ser contra a sedução por essa criança, contra a subsequente renúncia de sua autonomia. Por mais que ela se sinta envolvida pela possível maternidade, acaba recusando-a e “enfia um objeto no corpo da Mulher” (Passô, 2018, p. 49) a fim de acabar com a própria existência se ela é entrelaçada com as amarras de uma consciência mundana cotidiana: “Eu já estou imaginando minha pirralhinha crescendo, [...] já estou imaginando o futuro e o futuro nem existe ainda, eu já estou aceitando o tempo, que horror. Desculpa, não é culpa desta mulher não, é que...” (p. 49).

Dessa maneira, a dramaturgia organiza a trajetória dessa voz de modo a mostrar que o destino que este discurso colonial de um “Conquisto, portanto sou” ou de um “posso existir apenas em autonomia e liberdade absoluta” escolhe, em sua recusa da dependência, da relacionalidade, é a autodestruição: “eu prefiro me acabar do que ter isso, esse vazio” (Passô, 2018, p. 33), diz a voz numa crise anterior de perda de controle sobre as palavras. Esse discurso colonial surge, em última análise, como um discurso suicida que, nesse caminho de se destruir, destrói também o mundo (a materialidade feminina) no qual ele existe como discurso do poder, gesto dominador que agora pode ser visto como voz do “patriarcado supremacista branco capitalista imperialista” (Hooks, 2022). A recusa a dar voz ao corpo da mulher, a assumir uma posição de escuta dependente e de transmissora, faz com que ela silencie tanto a mulher quanto a si mesma. Resta apenas um vazio, o esquecimento de sua palavra – imagem radical da monocultura psíquica que essa consciência colonial produz quando pode ir até o fim de sua lógica.

O texto pode ser analisado como uma escrita que tematiza a coralidade, pois atualiza a “retórica da dispersão (atomização, parataxe, ruptura) ou do entrelaçamento entre diferentes palavras que se respondem musicalmente (estilhaçamento, superposição, ecos – efeitos de polifonia, todos)” (Mégevand, 2013, p. 37). Tudo está sendo aceito, contanto que permita servir como matéria para a enaltação da autonomia desse Eu-voz. Nesse sentido, Grace Passô denuncia a sobrevivência de uma retórica moderna emancipatória (de um eu dominador) sob condições contemporâneas que tendem a transformar essa subjetividade em uma figura fluida, constantemente em processos ou sob pressão de mutação. De fato, ao evocar a presença de outros (espectadores, objetos etc.) em sua tagarelice egocêntrica, o texto reconhece em seu interior aquilo que Michael Hardt e Antonio Negri (2000) evocam como multidão: a presença de uma relacionalidade dinâmica que singularidades humanas constituem constantemente. Afirmar como um *a priori* do existir da voz essa relacionalidade é um

dado constitutivo para poder romper com ela. O gesto colonial e monológico é secundário, parasitário em relação à realidade relacional da vida.

Buraquinhos - a busca por uma coralidade que configura um eu narrativo como multidão

Vaga Carne está sendo lido por nós como a exposição de uma lógica de discurso colonial que evoca uma variedade de estímulos, de possíveis alteridades, no interior de seu próprio discurso, escamoteando nessa criação sua própria força condutora e coerciva. A lógica discursiva não é de ameaçar essas alteridades com a exclusão, mas de as confrontar com a vontade de as disciplinar; de incluir esses corpos humanos e inumanos como material de sua criatividade a seu funcionamento. Nesse sentido, trata-se de uma colonialidade e de uma coralidade que evidenciam funções biopolíticas notoriamente contemporâneas. Quais figuras de (de)colonialidade e de coralidade evoca o texto *Buraquinhos* de Jhonny Salaberg? Quais escrituras do texto respondem a essa problemática?

Uma primeira observação poderia dizer respeito à “naturalidade”, ou melhor, talvez, ao aspecto mítico da colonialidade ao lado de uma sua exposição social. Por um lado, obviamente, evoca-se a colonialidade do ser não só brasileira, mas latino-americana, como manifesta em estruturas sociais rígidas que organizam a vida de seres colonizados como integrados na estrutura social dominante a partir de sua marginalidade. A alusão ao cemitério de Santa Rosa, em Lima, que negocia túmulos não regularizados a preços especiais para os que ocuparam esse lugar já como moradores; à mulher haitiana cujo marido, do exterior, sustenta a família, vivendo no mesmo bairro periférico de São Paulo como o menino moribundo; a uma cidade brasileira como São Paulo, descrita como cheia de “ratoeiras [...] colocadas nas portas das escolas, nos portões das casas, nas vielas escuras, no supermercado, nos bancos, no trem e nas padarias” (Salaberg, 2018, p. 42) nos remete a uma estratificação social em que o poder dominante organiza, até em nível internacional, a inclusão dos grupos marginalizados como seres subalternos, próximos a animais suspeitos e, portanto, a ser constantemente vigiados nos caminhos pelos quais são conduzidos. Ou seja, nessas metáforas esboça-se uma relação entre as figuras de seres exteriorizados que nessa condição fazem parte do sistema. Ao situar todas essas figuras em última análise na percepção onírica do menino moribundo, condição que faz ele poder viajar ao encontro dessas figuras latino-americanas, o texto atualiza um gesto que Dussel (2016) denomina como projeto latino-americano de libertação cultural transmoderna, cuja força libertadora reside na junção das vozes exteriorizadas, que são as vozes de posições ‘populares’ no sentido de constituir “o bloco social dos oprimidos”

(Dussel, 2016, p. 53) e cuja dimensão transmoderna se deve à capacidade de responder de outros lugares os desafios da Modernidade e Pós-modernidade europeia. Nos diálogos entre os fantasmas do cemitério, nas falas de mãe e filha haitianas e nas percepções e enunciações do próprio menino esboça-se a afirmação da própria cultural popular como variada em sua opressão que Dussel articula como a autoafirmação reflexiva do bloco social dos oprimidos a partir do reconhecimento de sua exterioridade ao sistema.

E, por outro lado, a presença dessa colonialidade é vivenciada como uma manipulação de forças naturais, como encontro com “o vento [que] sabe espantar o que não lhe agrada”; que se manifesta “quando os carros com rodas cheias de sangue capturam sonhos nas ruas” (Salaberg, 2018, p. 42) e “que avança com um só objetivo: exercitar o dedo indicador direito apertando o gatilho em direção a sonhos que nem sequer se desenvolveram” (*ibidem*). O subtítulo “o vento é inimigo do picumã”, portanto, refere-se à colonialidade que sopra só em direção única, ameaçando e destruindo o cotidiano distraído de famílias pretas, simbolizadas no termo “picumã” que evoca tanto o corpo de menino preto quanto a reunião familiar ao lado do “picumã das brasas de churrasco [que] ganha o céu com toda a liberdade do mundo” (p. 50).

Trata-se de uma colonialidade, então, que oscila entre parecer uma força natural, quase mítica, e ser uma manifestação social. A linguagem altamente metafórica e metonímica, cheia de figuras de linguagens, apresenta não só a colonialidade como também as tentativas que o menino faz desse sentido; a linguagem mostra como é, ela própria, manifestação de uma vida não só singular, mas compartilhada na exterioridade desse comum. Em outras palavras, nesses entrelaçamentos no interior da consciência de um único personagem – o eu-narrativo desse menino a ser morto – manifesta-se uma coralidade decolonial, pois essa consciência narrativa se desdobra em outros seres, humanos e animais, num fluxo de consciência que reconhece e ao mesmo tempo borra as percepções, ou seja, as fronteiras entre sujeito e objeto. Tempo e lugar se tornam maleáveis, porosos na evocação dessa consciência singular. Mas essa mesma consciência se expande nesse movimento em direção a seus conteúdos (objetos, animais, cheiros, sonhos) e com eles se identifica. Se, formalmente, essa maleabilidade das fronteiras empíricas de sujeito, tempo e lugar atesta o fenômeno da coralidade como uma força estruturante compositiva que também foi percebida pelos investigadores europeus, como Mégevand e Triau, parece-nos importante apontar que a perspectiva decolonial se manifesta pelo fato de que a fragmentação da consciência do menino se articula pela identificação com o mundo animal, numa evidente alusão a cosmogonias ameríndias, pois são animais que servem como veículos de transição local. Identificado com animais, o menino se levanta para os Andes ou entra num bueiro para encontrar não só figuras

específicas (a *cholita boliviana*, os fantasmas peruanos, as haitianas), mas, nelas, aspectos de uma cultura tradicional no mundo de hoje. Fragmentação interna em direção ao mundo animal que não serve como sintoma de uma estrutura esquizoide, mas como o contexto mais básico para vivenciar a conectividade e a relacionalidade da existência humana. A coralidade se manifesta como singularidade em busca de uma relacionalidade preexistente e também factível a ser vivida.

Podemos dizer que *Buraquinhos* evoca uma consciência coral (e, assim, indiretamente um mundo não univocal) como representação daquela figura que Hardt e Negri (2005, p. 13) determinam como “a multidão”, cujo desafio “consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente”. Esse desafio diz respeito tanto à práxis social quanto à práxis da escrita, que é a práxis social de um dramaturgo. A escrita de *Buraquinhos* faz o eu-narrativa diluir e reconstituir as fronteiras do próprio corpo ante o mundo animal, vegetal e até o mundo dos objetos. Enquanto projeto de escrita, o texto articula uma configuração de um eu-narrativo que, ao mesmo tempo que se encontra perante seus interlocutores humanos e não humanos, é atravessado por eles e constituído por esse atravessamento. Ao não desdobrar a consciência desse eu-narrativa num mundo a-histórico, sem contornos sociais claros, e mostrar como essa fragmentação – como fenômeno compartilhado e compartilhável por aqueles que vivem na exterioridade do sistema colonial – permite construir relações com seus iguais que continuam a articular a singularidade de eu-narrativa, a escrita de *Buraquinhos* se diferencia de determinada escrita pós-moderna, quando essa é reduzida a uma estrutura de fragmentação ou dissociação e não se apresenta como negociação das possibilidades de uma escrita plural no interior de um projeto emancipatório em face de uma situação de opressão. Ela articula uma coralidade decolonial e transmoderna. Em cada cicatriz, em cada dor, se articula uma busca por solidariedade e por uma memória compartilhável.

Alice Músculo e o gênero do esquizo (de)colonial

Alice Músculo, de Francis Madson (s.d.), é descrita como um monólogo a quatro vozes esquizo entre pai, mãe, Alice, outras mulheres e mãe-preta; entretanto, as falas se tornam relativamente indistintas com a fragmentação constante do foco narrativo que nos interpela. A dramaturgia de Madson revela-nos o mundo ribeirinho marcado pela violência, assassinato, exploração sexual, miséria, machismo e outras forças poderosas do capitalismo nacional e internacional, da perspectiva múltipla de Alice que, por sua vez, entrelaça seu ser mulher com o da floresta, combinando, num mesmo plano (de)colonial, gênero e ecologia. Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995) desenvolveram a noção de

rizoma, no primeiro volume de *Mil Platôs*, baseados na dimensão crítica da esquizofrenia. Nesse sentido, ela pode ser compreendida segundo os três princípios que, nessa obra, os autores franceses atribuem ao conceito de rizoma: da conexão, da heterogeneidade e da multiplicidade. Tendo em vista que tais operadores conceituais aparecem relacionados à questão do descentramento do eu na dramaturgia contemporânea, precisamos observar que, em *Alice Músculo*, esse problema crítico, clínico e dramático merece ser mediado por um terceiro elemento oculto no subtítulo de *Mil Platôs* o da (de)colonialidade, ou seja, entre esquizofrenia e capitalismo temos uma terceira margem. Logo, o agenciamento múltiplo, conforme observaram Deleuze e Guattari (p. 14-15), “é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”. Ou, de acordo com o ponto de vista de Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 116) acerca de Anti-Édipo:

Uma multiplicidade é diferente de uma essência; as dimensões que compõem não são propriedades constitutivas ou critérios de inclusão classificatória. Um dos componentes principais do conceito de multiplicidade é, ao contrário, uma noção de individuação como diferenciação não-taxonômica – um processo de ‘atualização do virtual’ diverso de uma realização do possível por limitação, e refratário às categorias tipológicas da semelhança, da oposição, da analogia e da identidade.

Partindo desse comentário, precisamos estar atentos ao modo ribeirinho das intensidades e do crescimento das dimensões vividas observando, conforme os indícios da peça, as relações de força que informam o mundo amazônico marcado “pela interpenetrabilidade ontológica e a coacessibilidade epistemológica de todos os ‘insistentes’ que povoam e constituem esse meio”, tirando proveito das palavras de Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 55) ao caracterizar o universo conceitual do “multinaturalismo” em *Metafísicas canibais*. Nesse plano de imanência, no qual a transformação é anterior à forma, a relação é superior aos termos e o intervalo é interior ao ser, podemos remontar com Alice ao mudar de natureza e interromper a relação estabelecida, aqui, por parte do “eu conquistador” separando o cosmo a ser dominado entre polo sujeito e polo objeto, o mundo das representações e das coisas. Dessa maneira, não se trata de uma mudança de natureza regulada pela representação, mas pelo agenciamento múltiplo das ações que conformam a “partilha” da coralidade ribeirinha.

No contexto ribeirinho, o esquizo como alguém decodificado, desterritorializado (Deleuze, 1992, p. 35), assume um duplo contorno. De um lado, pode ser visto como um produto da colonialidade de poder que reconfigurou as relações intersubjetivas em termos

estranhos às encontradas no território dos povos conquistados baseando-se, por exemplo, na imposição do gênero como critério de classificação das formas de vida, conforme comentou María Lugones (2008) em "*Colonialidad y género*". De outro lado, busca dar voz aos seres humanos e não humanos emudecidos pelo sistema colonial-moderno. A coralidade, portanto, emerge da força colonial e, ao mesmo tempo, da resistência à sua reprodução.

Essa dupla valência do esquizo (de)colonial revela como determinados aparelhos ou sistemas psíquicos (generificados) se impuseram com o "bem-sucedido e progressivo sujeito" eurocentrado da conquista capitalista dos povos originários, os quais, por sua vez, passaram a conviver com as tensões entre eles e seus antigos modos de subjetivação. Situação reproduzida no plano da linguagem, que combina elementos heterogêneos na composição das falas ribeirinhas de Alice, desde gírias locais até citações de produtos da cultura letrada. Nesse sentido, pensar a *coralidade* em Alice Músculo nos leva a perceber que precisamos partir do fato de que, como *efeito fantasma* do coro, a categoria aqui aponta para uma fantasmagoria distinta de sua experiência europeia. Fantasmagoria que indicia um coro originário cujas coordenadas podem ser vislumbradas nas palavras de Davi Kopenawa em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (Kopenawa, Albert, 2015, p. 117):

Há muito e muito tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes de animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutias. Foram suas peles que se tornaram as dos queixadas, veados e cutias que moram na floresta. De modo que são esses ancestrais tornados outros que caçamos e comemos hoje em dia. As imagens que fazemos descer e dançar como xapiri, por outro lado, são suas formas de fantasma. São seu verdadeiro coração, seu verdadeiro interior. Os ancestrais animais do primeiro tempo não desapareceram, portanto.

Nesse sentido, o comum a todas as formas de vida tem uma mesma ancestralidade que torna possível a metamorfose de Alice, praticada desde o exterior da partilha ocidental das vozes que, por sua vez, permite situar sua existência no interior das contradições globais-florestais do mundo ribeirinho. Exterior e interior, dentro e fora, se tornam indistintos devido à fala lírica que, segundo observaram Mireille Losco e Martin Mégevand (2012, p. 62), no âmbito da dramaturgia moderna e contemporânea europeia e ou norte-americana, "participa da atenuação dos contornos do personagem e da preponderância da voz, elementos que o teatro contemporâneo radicalizará".

Tais elementos são redefinidos a partir da relação reversa entre gênero e ecologia no corpo-da-mulher-floresta Alice que diz: “Nós viramos as costas para a natureza daqui. Fomos mobilizados para dentro, porque acreditamos fielmente naquilo que reside aqui dentro que eu chamo de “nomes próprios” (Madson, s.d., p. 3). Portanto, a interioridade é parte construtiva da colonialidade, uma vez que ela foi sendo forjada de fora pelos conquistadores e/ou invasores. Os nomes próprios (que residem dentro), de acordo com Gilles Deleuze (1992, p. 49), “designam forças, acontecimentos, movimentos e motivações, ventos, tufões, doenças, lugares e momentos, muito antes de designar pessoas”. Desta feita, eles são identificados às forças conflituosas entre “nós” e a floresta em função de sua transformação em propriedade privada, que afetou a relação entre a terra, o eu e o cosmo como um todo. Madson (s.d., p. 5) observa: “Toda a cultura oral daqui, que conta a história do leite de cada planta, é substituída pela aniquilação dos meus mins. É assim: com pau, com dedo, com vassoura”.

De um lado, a aniquilação dos meus *mins* está ligada à substituição da cultura oral, de outro lado, ela vai ser inscrita na enunciação ribeirinha de resistência ao ego conquistador, abrindo espaço para outra relação distinta da forma patriarcal, colonial e globalizada da predação capitalista na Amazônia: “Cavei como anta em várzea os buracos necessários para construir o meu próprio território, porque amanhã-aqui tratarei essa terra como lugar de mulher ventre de verdade e agora só vamos gerar os nossos tus” (MADSON, s.d., p. 7). O território dos nossos tus surgirá da terra como lugar de mulher ventre de verdade desconhecido das mulheres que falam línguas estranhas. Para constituir o território da mulher ventre de verdade, Alice se identifica com o “tronco de pé de tucumã” que resiste a satisfazer o “cipó de macho” seguindo o que aprendeu “com essa natureza em todos os tons de verde que sou mulher de mim mesma” (p. 4). A pluralidade do mim e do tu problematiza a centralidade do eu colonial.

Alice Músculo sofre com o estupro praticado contra a “vagina equatorial” pela “porra pura de pau de seringalista. Essa boca musculosa que parece ser vagina. Mãe saiu e dois ou três dedos romperam músculo, carne e órgãos. Eu falo assim, porque não sou Alice. Fui Maria filha de Joana lá de Coari e – ou de qualquer outra cidade desse Brasilzão” (Madson, s.d., p. 11). Ela se ausenta da enunciação para dar voz a “Maria” de qualquer outra cidade desse Brasilzão”. Dessa perspectiva, o esquizo ribeirinho de Alice busca dar voz aos seres emudecidos pela modernidade-colonialidade, mulheres, animais e plantas. Desse modo, *o dialogismo* emerge da pluralidade constitutiva do mundo contra o regime europeu-branco-patriarcal-capitalista excludente que sujeitara silenciando territórios, corpos e povos, conforme sugeriu Malcom Ferdinand (2022, p. 150):

Enfrentar a tempestade moderna implica escritas do mundo que conservem sua pluralidade constitutiva, uma literatura com narrativas-florestas em que todos encontrem uma árvore sob a qual se abrigar. Superar essas fraturas pressupõe, portanto, levar a sério as continuidades entre humanos e não-humanos. O que acontece com a Terra, com os solos e com as florestas repercute no próprio corpo dos humanos, assim como em suas condições de vida sociais e políticas, e vice-versa.

Enfrentar a tempestade moderna e ou pós-moderna da perspectiva das vozes amazônicas implica escritas que conservem, como Alice Músculo, a pluralidade constitutiva do mundo (de)colonial, mostrando que o que acontece com a terra “repercute no próprio corpo, assim como em suas condições de vida sociais e políticas” configurando, portanto, outra “coralydade” das dramaturgias modernas e contemporâneas. Dessa maneira, a topografia do vir a ser outra ou outro de Alice revela como a imposição de determinadas estruturas psicossociais, e seus respectivos modos relacionais, afetam e afetaram as continuidades e descontinuidades evidenciadas a partir da exterioridade do sistema de gênero que organiza, de fato e de direito, no sentido moderno, as vidas e as relações de homens e mulheres brancxs burgueses perante os povos colonizados.

A coralydade em Tybyra

Ao fazer funcionar o feminismo no contexto originário dos povos da floresta, *Alice Músculo* nos coloca diante de um problema epistêmico que reaparece em *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira*, autoria de João Nyn (2016), especialmente no âmbito da relação tecida entre o destino da comunidade LGBTQIA+ e o da floresta. No primeiro caso, porque gênero não existia entre os povos da floresta até a chegada dos colonizadores, conforme observou María Lugones (2008, p. 86): “*Como el capitalismo eurocentrado global se constituyó a través de la colonización, esto introdujo diferencias de género donde, anteriormente, no existía ninguna*”. Por outro lado, a autora complementou observando que muitas comunidades tribais de nativos americanos eram matriarcais e reconheciam positivamente a homossexualidade como “terceiro gênero” (p. 86). Partindo do tratamento igualitário encontrado em muitas tribos de nativos americanos, *Tybyra* coloca a questão da sexualidade transformada em problema epistêmico pela diferenciação hierárquica imposta aos povos conquistados, segundo comentou Manuela L. Picq (2020, p.15), em *La colonización de sexualidades indígenas: entre despojo y resistencia*: “*Las sexualidades indígenas son intraducibles en términos occidentales. No son las palabras las que son intraducibles, sino el tejido social, cultural y político que representan*”. A imposição da sexualidade europeia representou, portanto, uma mutação nas

relacionalidades indígenas que foram reprimidas, patologizadas e borradas, e sua resistência prova que existem “*pedazos de mundo que sobrevivieron el inmenso proceso de colonización. Las sexualidades indígenas son importantes sitios de resistencia y libre determinación*” (p. 31).

Desse ponto de vista, a própria separação entre mulheres e homens, heterossexuais e homossexuais faz parte da (de)colonialidade do ser (Maldonado-Torres, 2007) baseada nas clivagens ocidentais, de raça, sexualidade e gênero, que serviram para desapropriar as terras, as mulheres e as demais “corpas” dos lugares que ocupavam junto às comunidades indígenas. Mas que mundos se perdem e se ganham quando aproximamos as relacionalidades indígenas das codificações feministas e LGBTQIA+, ou, conforme sugeriu João Nyn, TLBGs? De que modo as distintas relacionalidades implicadas afetam a ideia de coralidade? Sabendo-se que não eram as práticas sexuais o objetivo principal das recriminações, mas a apropriação de suas terras, a descrição dos povos indígenas como sodomitas era, portanto, uma ferramenta para justificar o despojo, os massacres e a invasão de seus territórios (Picq, 2020, p. 23).

Neste sentido, *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira* registra o episódio sodomita condenado pelos colonizadores franceses que mataram um indígena para purificar a terra. Os europeus o ataram à boca de um canhão e obrigaram seu próprio cacique a acender o pavio desmantelando seu corpo em partes diante dos demais. A consideração sobre a sexualidade como imposição colonial afeta o estudo das sociedades pré-colombianas possibilitando aprofundar a reflexão sobre sua existência hoje, a partir da organização social definida por cosmologias que lhes eram estranhas. Logo, a aproximação entre os dois mundos, da sexualidade dissidente e da organização social originária, em *Tybyra* aparece tensionada nas dobras do solilóquio por uma espécie de diálogo entre a vogal Y e o silêncio que leva ao enxerto de uma língua na outra, ao encontro da partícula sagrada com a língua vulgar, desestabilizando ainda mais as matrizes a partir da inserção (mediação) da linguagem ligada à comunidade LGBTQIA+ ou TLBGs. O resultado é uma translinguagem e não uma síntese, pois, juntas as matrizes linguísticas tensionam as linhas divisórias da subjetividade implicada no enunciado do texto, conforme salientou Eliane Potiguara (Nyn, 2018, posição 44), na Introdução: “O texto usa o Y como um personagem que também foi, aos poucos, oprimido pela escrita portuguesa”. O monólogo “em que os personagens têm o silêncio como interlocutor” permite desenrolar “um diálogo com a própria ancestralidade”, criando “pontos de tensão sobre fatos e hábitos vilipendiados como é comum acontecer numa relação entre opressor e oprimido” (posição 44).

Da prisão à execução, a estrutura episódica da narrativa dramática se concentra nos momentos finais de sua vida que, em função dos inúmeros quadros que juntam e dividem as partes, surge reconfigurada pelo mimetismo de seu caminho na direção da morte com o desmatamento. Realidade e sonho, céu e terra, indivíduo e floresta, formam um *continuum* dada a coexistência de diferentes planos subjetivos entrelaçados. Diferente de Alice Músculo, a personagem não se desdobra, em primeiro plano, em torno das relações familiares, posto que, em *Tybyra*, as relações cotidianas estão sobredeterminadas por sua dimensão histórica aproximando suas cenas do afresco e ou do muralismo, dados seus inúmeros painéis. O não reconhecimento de seu direito à palavra impede qualquer possibilidade de um diálogo cerrado, que o leva à comunicação com o vazio. Nesse sentido, a impossibilidade do diálogo tradicional e da sua constituição como sujeito dramático remete, nesse caso, à própria negação e à recusa do endereçamento por parte dos invasores franceses, mas, também, dos seus iguais.

Tybyra testemunha, nessa Paixão-anal-florestal, a continuidade da brutalidade e da mortandade sofrida pelas corpas dissidentes ao longo da história do país que remete às acusações de sodomia praticadas contra os povos indígenas. No dia de sua execução por sodomia, diante dos comandantes franceses, dos cidadãos locais e do clero, uma tempestade se anuncia no horizonte igual à força destrutiva da colonização e, ao mesmo tempo, a própria palavra de Tybyra que “fala como se, depouys dos relâmpagos, o som dos trovões sayssse de sua boca”: “Me matar só sygnyfyca que vocês falharam, que esse mundo que vocês trouxeram pra cá falhou... Nós somos a própria natureza!” (Nyn, 2018, posição 828). Quem fala pela boca da personagem, portanto, é a própria natureza redefinindo o sentido da partilha de vozes que situa diferencialmente o “desejo que arrasta o indivíduo para a ideia de comunidade” (Losco, Mégevan, 2012, p. 62) ao posicionar a intersubjetividade florestal no interior do debate sobre a relação entre coro e coralidade. Assim, salientando a unidade originária da pluralidade na contramão “do desencantamento do mundo, oportunidade para uma deploração fundamental, aplacando a maldição do disjunto e a insuperável separação dos seres” (p. 62).

Desencantamento do mundo que afetou diretamente a multiplicidade unitária do coro originário como ponto de partida para se pensar na diferença colonial da coralidade levando em conta, segundo comentou Sarrazac, que a emergência da coralidade significou a perda do coro tornado objeto de “uma nostalgia torturante” ou “um avatar longínquo”; o termo cunhado, portanto, expressa um coro disperso, disseminado e, sobretudo, discordante que, como tal, não possibilitaria mais ao homem reconhecimento: “O homem da coralidade é sempre incapaz, como vimos, de *re-conhecimento*, sendo, portanto, um homem separado” (Sarrazac, 2017, p. 164). Desdobrando sua reflexão diríamos que o

não reconhecimento, no caso de *Tybyra*, compreende a colonialidade do poder que impôs aos povos originários a sexualidade como critério de separação e estratificação entre os corpos colonizados e colonizadores: “Tu num pode ter vergonha deu e das outra como eu. É ysso que eles querem, envergonhar noys” (Nyn, 2018, posição 880). Da mesma maneira que o não humano florestal foi destituído de agência por ser a figuração do momento negativo do humanismo, signo da animalidade e ou da bestialidade dos territórios e dos povos conquistados.

Ao perseguir a “coralydade” em *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira* estamos, antes de tudo, interessados em avançar na discussão da sua singularidade levando em conta seu duplo encaixe com relação a seu congêneres europeu e ou norte-americano e, de outro lado, com relação às continuidades possíveis de serem rastreadas entre sua forma e a de um certo coro *orygynáryo* distinto do modelo grego, seguindo o que diz a personagem: “Não ymporta o que tenho de abayxo... ömy, muyé... Eu sou tudo: fauna e flora, ryo e mar, céu e terra!” (NYN, 2018, posição 866). Tomando emprestada a noção de coro como *multiplicidade unitária*, temos que nos perguntar se, no caso de *Tybyra*, esse lugar não é ocupado pela floresta como forma da *polis originária* não sendo, portanto, remetido ao modelo antigo grego, pois aquilo que acontece com a floresta repercute nos corpos humanos. Assim, a disjunção da modernidade ofusca a retomada fantasmática do *coro originário* desfeito pela colonialidade.

Considerações finais

Chegados nunca chegamos/
eu e a ilha movediça./
Móvel terra, céu incerto,/
mundo jamais descoberto
Jorge de Lima (1952).

Vaga Carne, Buraquinhos, Alice Músculo e Tybyra – uma tragédia indígena brasileira apresentam diferentes formas de tratamento da coralidade, entendida não apenas pela perspectiva do dispositivo da representação dramática, como também por sua maneira de pôr em cena suas respectivas situações narrativas. Situações (de)coloniais que não se fecham no universo ficcional em torno de um cosmo centrado no espetáculo, mas se abrindo, justamente, para uma interpelação dirigida ao espectador, funcionando, antes de tudo, como uma experiência compartilhada.

No primeiro caso, essa experiência é obliterada pela unilateralidade da voz que se impõe à atriz e ao espectador ou espectadora enquanto mediadora dessa relação, impedindo o compartilhamento ou vetorizando a recusa na direção neoliberal.

No segundo caso, essa relação é mediada pelo eu-narrativo que busca fazer multidão via a estratégia do entrelaçamento no interior da consciência de um personagem de uma coralidade decolonial. Esse traço característico da lírica retorna em *Alice Músculo*. Nela, perde mais uma vez o chão tradicional em função de sua conversão ao horizonte subalterno complementada por sua forma esquivo, entendida aqui como um modo de apreensão e percepção da realidade atravessada por diferentes mundos. Logo, ela não tem como fixar sua enunciação num eu estável ou centrado nem, muito menos, num território seguro. Essa descodificação/desterritorialização faz parte, entretanto, da própria condição (de)colonial, conforme alerta Walter Mignolo ao retomar a separação entre ser e estar como estrutura intrínseca da subjetividade marcada pela consciência mestiça, tal como proposta por Rodolfo Kusch. Dramaturgias que apontam para uma lírica renovada, pois moldada pelas vozes do que era chamado de Terceiro Mundo que se voltam contra, justamente, esse modo de definição pela presentificação de “outros mundos”, destituindo os marcadores de raça, classe, gênero e sexualidade que foram impostos, a partir da conquista, aos povos e aos territórios, assim, construindo pontes para o pluriverso, tal como proposto por Enrique Dussel. Mas esse pluriverso para vir a ser comum precisa continuar enfrentando a tempestade moderna e pós-moderna, que não cansa de se repetir globalmente. Do contrário, perdemos de vista o que nos liga às vidas de outrora.

A coralidade decolonial por seu histórico de vida só poderia ser esquiva e marginal e, também, múltipla, pois constituída de fronteiras diversas. Desse modo, o desdobramento em outros seres, humanos e animais, se transforma num móvel subjetivo que transborda coletivamente mediante um fluxo de consciência partilhada que, por sua vez, borra a distinção ou separação entre sujeito e objeto, humano e não humano, homem e mulher, heterossexual e homossexual, etc. Dessa maneira, a coralidade decolonial, tal como se apresenta na dramaturgia de *Buraquinhos*, *Alice Músculo* e *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira*, realiza poeticamente o que Enrique Dussel (2016, p. 63) chama de relação transmoderna, ou seja, uma relação que “indica todos os aspectos que se situam ‘além’ (e também, cronologicamente, ‘anteriores’) das estruturas valorizadas pela cultura euro-americana moderna, e que atualmente estão em vigor nas grandes culturas universais não europeias e foram se movendo em direção a uma utopia pluriversal”.

Como nos ensinam os textos, o primeiro passo na direção do pluriverso é admitir o estrago e refazer os passos que nos trouxeram até aqui, procurando, ao longo do trajeto,

a contrapelo da história, desvios esquizos que permitam povoar o coro e a coralidade de outra forma de vida diaspórica partindo dos *corpos condenados* e deslocados, muitas vezes à revelia da própria sorte, implicando, desde seu desterro, um duplo movimento de orientação. Trata-se de reconhecer no “animal que logo sou” (Derrida, 2002) sua diferença originária que aponta para a ancestralidade em comum dos diversos seres, conforme observou Kopenawa: “Os ancestrais animais do primeiro tempo não desapareceram, portanto” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 117). Para tanto, outro movimento é o de restituir os laços entre as diversas partes inscritas no todo moderno como excluídas, tal como nos apresenta o delírio visionário do menino anônimo de *Buraquinhos*, ao fazer falar as vozes emudecidas pelos colonizadores e, posteriormente, pela elite dos colonizados: as vozes dos animais, das plantas, da chuva, do vento, das mulheres, dos negros, das corpos dissidentes, das relacionalidades negadas desde o meio da mata ou desde o porão do navio negreiro, aprendendo, tal qual Alice Músculo, a cavar um buraco na terra ventre de verdade até, nela, descobrir as raízes de outra “mymésys”, tal qual *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira*. Estamos nos apropriando da inscrição dramática da partícula sagrada na língua portuguesa por João para sugerir, quem sabe, um caminho para uma noção da *mimésis* distinta da aristotélica, pois baseada na transformação, na multiplicidade e interpenetrabilidade, atributos que desfazem a relação sujeito/objeto da sua forma dramática de imitação.

Referências

- ANZALDÚA, Glória. **Borderlands**: the new mestiza – la frontera. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DUSSEL, Enrique. **1492 O encobrimento do outro**: a origem do mito da modernidade. (Conferências de Frankfurt). Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-70, 2016.
- FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

GOMEZ PEÑA, Guillermo. En defensa del performance. **Horizontes antropológicos**, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul.-dez. 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Empire**. Cambridge/London: Harvard University Press, 2000.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Guerra e democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOOKS, Bel. **Escrever além da raça**. Teoria e prática. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Elefante, 2022.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade do consumo. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 12, p.16-26, 1985.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro, [s.n.], 1952.

LIMA, Maurinete. **Sinhá Rosa**. Poemas. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017.

LOSCO, Mireille; MÉGEVAND, Martin. Coro/Coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 61-63.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**. Bogotá, n.9, p. 73-101, jul.-dic. 2008.

MADSON, Francis. **Alice Músculo**. Manuscrito não publicado. Arquivo dos autores. Sem data.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GOMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 127-168.

MÉGEVAND, Martin. Coralidade. **Urdimento**, n. 20, 2013, p. 37-39.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado da identidade em política (Dossiê Literatura, língua e identidade). **Cadernos de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008.

NYN, João. **Tybyrya** – uma tragédia indígena brasileira. São Paulo: Selo do Burro, 2016.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PICQ, Manuela L. La colonización de sexualidades indígenas: entre despojo y resistencia. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 10, n. 1, p. 13-34, jan.-abr. 2020.

SALABERG, Jhonny. **Buraquinhos ou O vento é inimigo do picumã**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac& Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno e contemporâneo**. Trad Newton Cunha, J. Guinzburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O outro diálogo**: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Lisboa: editora Licorne, s/data.

TRIAU, Christophe. Coralidade difratadas: a comunidade em negativo. **Alternatives Théâtrales**, n. 76-77, p.5-, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísica canibais**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.