

Performar teoria, desconstruir identidades: uma análise de *Stabat Mater*, de Janaína Leite, *A Invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin, e *Isto é um negro?*, do grupo EQuemÉGosta?

Julia Guimarães Mendes

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, MG, Brasil

juliatampa@gmail.com

orcid.org/0000-0003-0047-8250

Resumo | Este artigo investiga as relações entre teatro e teoria na cena contemporânea brasileira, com foco em criações que exploram esse diálogo no intuito de problematizar determinadas noções identitárias. A partir da análise dos espetáculos *Stabat Mater*, *A Invenção do Nordeste* e *Isto é um Negro?*, compreende-se o teatro como espaço privilegiado para abordar a teoria em sua dimensão material, performativa e processual, pelo intrínseco vínculo, presente nessa arte, entre corpo e conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Teoria. Ensaio Cênico

Performing theory, deconstructing identities: an analysis of *Stabat Mater* by Janaína Leite, *A Invenção do Nordeste* by Grupo Carmin, and *Isto é um negro?* by EQuemÉGosta?

Abstract | This paper investigates the relations between theater and theory in the Brazilian contemporary drama scene, focusing on creations that problematize certain notions of identity. By analyzing the plays *Stabat Mater*, *Invenção do Nordeste* and *Isto é um Negro?*, theater emerges as a privileged space to approach theory in its material, performative and procedural dimensions due to its intrinsic link between body and knowledge.

KEYWORDS: Theory. Performance. Scenic Essay.

Performar teoría, desconstruir identidades: un análisis de *Stabat Mater*, de Janaína Leite, *A Invenção do Nordeste*, del Grupo Carmin, e *Isto é um negro?*, del grupo EQuemÉGosta?

Resumen | Este artículo investiga las relaciones entre teatro y teoría en la escena brasileña contemporánea, centrándose en creaciones que exploran este diálogo con el fin de problematizar ciertas nociones de identidad. A partir del análisis de los espectáculos *Stabat Mater*, *A Invenção do Nordeste* e *Isto é um Negro?*, el teatro se entiende como un espacio privilegiado para abordar la teoría en sus dimensiones material, performativa y procedimental, debido al vínculo intrínseco, presente en este arte, entre cuerpo y conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Teoría. Actuación. Ensayo escénico.

Enviado em: 27/09/2023
Aceito em: 12/12/2023
Publicado em: 17/12/2023

Nos últimos anos, a aproximação entre teatro e teoria tem sido um eixo de criação emblemático para diversos trabalhos cênicos brasileiros. Muitos artistas têm construído encenações e dramaturgias calcadas em citações, conceitos e obras teóricas vindas de diferentes campos do conhecimento, que em alguns casos aparecem, inclusive, no próprio título dos espetáculos.

Explorado, muitas vezes, por meio do formato da “palestra-performance” ou do “ensaio cênico”, o atual diálogo entre teatro e teoria parece incorporar algumas premissas críticas igualmente viabilizadas por esses dois formatos. Como exemplo, é possível mencionar tanto o questionamento do estatuto da verdade, entendida, na forma ensaística, “como algo histórico por si mesmo” (ADORNO, 2003, p. 27), quanto o investimento sobre “os modos de exposição” (CATALÃO, 2017, p. 11) da teoria, comum às palestras-performances, o que, por consequência, colabora para sublinhar o valor da experiência no processo de construção do conhecimento.

Nesse sentido, embora a relação entre teatro e teoria seja antiga (LEHMANN, 2021), ela tem recebido um recorte específico no contexto da cena brasileira contemporânea. Em diferentes criações, o gesto de articular conceitos surge para investigar o caráter de construção atrelado a certas representações culturais e identitárias. A intenção, com esse gesto, é questionar perspectivas que buscam naturalizar e essencializar tais representações. É o caso dos espetáculos *Stabat Mater* (2019), de Janaína Leite (SP), *A Invenção do Nordeste* (2017), do Grupo Carmin (RN) e *Isto é um Negro?* (2018), do coletivo EQuemÉGosta? (SP).

Nessas três obras, o diálogo com teorias formuladas a partir de outros campos do conhecimento – como a psicanálise, a história, a política e a filosofia – é utilizado tanto para se “questionar a identidade como algo estanque e definido” (CASTRO apud GUIMARÃES, 2019, p. 150), quanto para compreender a dimensão *processual e performativa* acerca de categorias identitárias como “maternidade”, “feminino”, “negro” e “nordestinos”. São criações que, literalmente, *performam teoria em cena*, no intuito de estranhar, criticar e subverter tais categorias, a fim de compreendê-las como construções sociais produzidas por ideologias e sistemas de poder específicos, historicamente situados.

No caso de *Stabat Mater* e *A Invenção do Nordeste*, o diálogo com a teoria aparece sublinhado inclusive nos próprios títulos das obras. No primeiro exemplo, o conceito que dá nome à criação remete ao ensaio homônimo da filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva, no qual a figura bíblica da Virgem Maria é analisada sob uma perspectiva histórica, a fim de compreender de que modo “a representação consagrada (religiosa ou laica) da feminilidade

é absorvida pela maternidade”¹ (KRISTEVA, 1987, p. 209). Assim como o ensaio de Kristeva, diversos outros materiais, teóricos e culturais, são explorados na dramaturgia, em diálogo com a própria autobiografia da artista Janaina Leite, alinhavados pelo formato da palestra-performance.

Já em *A Invenção do Nordeste*, o livro homônimo do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. serve de mote para a construção de uma situação ficcional, na qual dois atores (batizados com os mesmos nomes dos atores que os interpretam) são auxiliados por um diretor para a preparação de um teste de elenco. A intenção é concorrer a uma vaga em um filme sobre o Nordeste feito por produtores sudestinos. A partir dessa perspectiva, o intuito, tanto do livro quanto do espetáculo, é o de “tentar superar (...) estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 31). E o método explorado, também nos dois casos, é o de localizar as relações de poder e de saber “que inventaram esse Nordeste e estes nordestinos” (p. 31).

Por sua vez, na obra *Isto é um negro?*, o diálogo com conceitos e pensamentos de autores como Fred Moten, Achille Mbembe, bell hooks, Grada Kilomba, Frantz Fanon, Sueli Carneiro e Aimé Césaire surge para criticar e desconstruir a premissa, historicamente construída em torno do significante “negro”, de que supostamente haveria “uma diferença ontológica entre os seres humanos” (QUELHO apud GUIMARÃES, 2019, p. 150). Para isso, tais pensamentos surgem recontextualizados em cenas, imagens e situações performativas específicas, no intuito de problematizar, por meio da linguagem teatral, o viés perverso dessa construção, “articulada para manter um regime de separação e privilégios” (p. 150).

Mais do que apenas investigar a discursividade crítica das criações abordadas, interessa, aqui, analisar as formas teatrais encontradas para dialogar cênica e corporalmente com tais teorias. Busca-se, assim, refletir, por um lado, sobre o teatro como “forma social de conhecimento” (CORNAGO, 2015) e, por outro, sobre como as relações entre representação, identidade, política e performatividade aparecem articuladas nessas criações.

Palestra-performance, ensaio cênico e o teatro como forma social de conhecimento

Ao abordar a relação histórica entre teoria e teatro, Lehmann (2021) explica que se trata de um flerte permeado por um histórico de tensões. No contexto do teatro dramático,

¹ Tradução nossa para “(...) la representación *consagrada* (religiosa o laica) de la femineidad es absorbida por la maternidad”.

o uso da teoria em cena recebeu diversas críticas no decorrer dos séculos, muitas delas relacionadas à dimensão “demasiadamente didática” (p.146) com que a teoria era usualmente explorada na dramaturgia. Ou, ainda, de um ponto de vista normativo, a exploração dramática da teoria era vista como erro, “fraqueza do poeta”, que “deveria compor e não discursar” (LEHMANN, 2021, p. 146). Ainda que haja um entendimento comum e majoritário de que toda criação teatral comporta, em maior ou menor grau, um viés conceitual e discursivo, a teoria, por muito tempo, somente teve permissão “para adentrar o espaço do jogo teatral (...) de modo disfarçado” (LEHMANN, 2021, p. 147).

Nesse sentido, poderíamos propor que uma primeira inversão sobre o atual uso da teoria em cena, em contraste com o histórico dessa relação, diz respeito aos modos de explicitá-la. Na contramão da ideia de “disfarce”, a teoria, nas obras aqui analisadas, aparece na forma cênica de modo explícito e, por vezes, literal. O recurso da citação de trechos completos das obras de origem, sem alterações, é um dos indícios desse tratamento, assim como a presença das referências teóricas nos próprios títulos dos espetáculos, como discutido anteriormente.

É possível pensar nessa alteração como resultado tanto das transformações da forma dramática – que não mais depende de enredo e personagens para produzir pensamento – como de reivindicações que ganharam força nos últimos anos na esfera pública brasileira, como a crítica decolonial e a crítica das representações. Seria possível propor que, diante desse contexto, a busca atual de muitos artistas diz respeito às tentativas de encontrar uma forma artística que consiga absorver e potencializar, ao seu modo, esse tipo de problematização. Nesse sentido, a *performance da teoria em cena*, com os tantos ruídos estéticos e acadêmicos que a proposição comporta, tem sido uma das respostas encontradas, pelo menos no teatro.

Ao perguntar-se sobre como a teoria se modifica quando é levada para a cena, Lehmann (2021) sublinha que a situação teatral colabora tanto para subverter o caráter abstrato da teoria, quanto para conferir-lhe valor de “intervenção, tomada de partido”, justamente por funcionar, no teatro, como “ação” e “ato de fala” (p. 171). Além disso, ao transmutar-se em palavra que sai de um corpo e que será escutada presencialmente por muitas pessoas ao mesmo tempo, a teoria, quando levada à cena, acaba revelando seu caráter parcial, incompleto e inconcluso, o que, por sua vez, “minimiza sua reivindicação de possuir o status de ser verdade” (LEHMANN, 2021, p. 173)

O ato de reenquadrar a teoria em um contexto corpóreo e experiencial é também analisado em estudos que refletem sobre o significado da crescente exploração, no teatro

contemporâneo, do formato da "palestra-performance" ou da "conferência-performance". Nele, teoria e prática surgem mutuamente alimentadas, mas também postas em constante crise, o que favorece certa desconstrução de cada um desses formatos (a palestra e a performance), sobretudo no que tange ao seu caráter de suposta neutralidade.

Como propõe Catalão (2017), haveria, atualmente, um movimento crescente de incorporação, por parte da prática artística, dos procedimentos tradicionalmente atribuídos à esfera crítica (p. 7). Segundo o autor, uma consequência desse tipo de exploração é de evidenciar que tanto a arte como o conhecimento não seriam "um conjunto de objetos neutros transmitido de forma transparente de uma geração a outra", mas dependentes fundamentalmente dos "modos de exposição utilizados por seus praticantes" (p. 11).

Em outro artigo recente sobre o modelo da "peça-conferência", Thürler, Woyda e Moreno (2020) propõem que esse formato nos ajudaria a questionar a "colonialidade do saber" (p. 21), ao fazer de uma obra "a construção de uma inteligência pública a partir de questões e olhares diversos, entre vários campos do pensamento, se tornando um espaço privilegiado do estranhamento e da desaprendizagem" (THÜRLER apud THÜRLER, WOYDA E MORENO, 2020, p. 15). Trata-se de uma abordagem que também se insere, segundo os autores, em um contexto mais amplo de crítica e resistência ao "anti-intelectualismo" (p. 26), defendido, nos últimos anos, por setores da extrema direita no Brasil.

No olhar desses autores, a palestra-performance é valorizada como um formato que aproxima o artista à figura de um *crítico-pesquisador-ensaísta*, a partir de uma criação movida pelo embate com problemas de pesquisa específicos. Corpo, afeto, subjetividade e biografia – elementos historicamente ocultados em nome de uma suposta objetividade científica – surgem em cena justamente para questionar, por meio da ação, os modos de conhecimento vigentes.

Em sentido semelhante, Cornago (2015) afirma que, desde os anos 1990, existe um número crescente de projetos que se utilizam de instrumentos de criação para "questionar as formas de conhecimento" (p. 120). Nas entrelinhas dessa operação, é possível antever uma ênfase "na dimensão pública do conhecimento como fenômeno prático" (p. 120). Ao valer-se de procedimentos cênicos distintos, como a arte do documento e do arquivo, as conferências cênicas, projetos comunitários ou pedagógicos, além investigações sobre a memória coletiva e a construção do passado (p. 120), tais projetos ressaltam a *condição performativa* que atravessa qualquer produção de pensamento/conhecimento, ou seja, sua instância prática e processual. Com isso, ressaltam justamente os contextos nos quais o conhecimento se produz, o que dialoga com duas vertentes críticas ressaltadas por Adorno

(2003) em sua reflexão sobre o ensaio como forma: a crítica epistemológica e a crítica à ideologia.

Também para Sánchez (2015), seriam interesses semelhantes que animam criadores atuais a conceberem a si como investigadores e à arte como forma de conhecimento. O pesquisador enxerga as origens dessa prática tanto na “arte conceitual” (p. 322) como também na herança deixada por “práticas críticas, feministas e pós-coloniais”, por seu gesto de “dissolução do velho sujeito do conhecimento” e por situar o indivíduo “corporalmente imerso em seu campo de pesquisa”. Sánchez aponta que uma das características centrais a esse tipo de concepção artística é a de viabilizar “uma liberdade de conexões”, a fim de compreender melhor o objeto investigado. “Os artistas que se inscrevem no novo paradigma não concebem a si mesmos como inventores de formas (...), mas como geradores de saber ou agentes numa rede de geração de saberes” (2015, p. 322), observa.

A partir das considerações desses autores, é possível levantar uma série de premissas que atravessam a atual conexão entre teatro e teoria nas artes cênicas contemporâneas. Dentre elas, o investimento na criação de *fissuras estéticas*, a fim de ampliar o entendimento da teoria para além de um campo meramente discursivo; a valorização da *qualidade corporal, de ato/ação e o viés da experiência* (seja a de artistas e/ou espectadores) no gesto de performar teorias; a aproximação com a crítica epistemológica e ideológica associada à premissa de *descolonização do saber*; e a projeção da cena tanto como espaço favorável a uma radical *liberdade de conexões* quanto como lugar privilegiado de *estranhamento e desaprendizagem*.

Stabat Mater: entre o discursivo e o fantasmático

A figura de um artista que usa a cena para viabilizar uma “liberdade de conexões” (SÁNCHEZ, 2015) ajuda a compreender a tessitura cênica e dramatúrgica presente no espetáculo *Stabat Mater*, criado em 2018 pela atriz, diretora, dramaturga e pesquisadora Janaina Leite. Embora seja o ensaio de Julia Kristeva, publicado originalmente em 1977, que batize a obra, o que vemos em cena é a costura de uma profusão de referências, as mais diversas possíveis, entre filmes de terror e contos de fada, prática de constelação familiar, o conceito grego de *parresia*, *casting* e gravação de cena de sexo com um ator pornô, imagens do parto da atriz, além da presença de sua mãe, Amália Fontes Leite, que divide a cena com Janaina.

Pensado como uma continuidade do seu trabalho anterior, *Conversas com o meu pai* (2014), *Stabat Mater* explora o conceito-título da obra de Kristeva em sentidos históricos,

psicanalíticos e filosóficos, mas também a partir de uma acepção literal e biográfica. No início do espetáculo, a atriz explica que a pesquisa partiu da pergunta sobre onde “estava a mãe” (no latim, *stabat mater*) em sua criação anterior, centrada na relação com o pai e definida pela artista como uma “tragédia incestuosa” (LEITE, 2020, p. 70). Também nas primeiras cenas, Janaina explica à plateia que o ensaio homônimo de Kristeva não apenas serve teoricamente ao espetáculo como surge também explorado em sua própria forma.

[...] Apesar de teórico, [*Stabat Mater*] é um texto bastante curioso na sua estrutura, porque ele vem dividido em duas colunas, como se trouxesse a marca de uma cicatriz, de uma falha. De um lado, a TEORIA. De outro, a DOR. A coluna da teoria eu dividi, propus um percurso que vai da história de Maria, “A MÃE”, passando por uma mãe qualquer daí, eu, você [...] A outra coluna, a da DOR, eu não dividi. Não dá. É mais um bololô mesmo. São coisas. Pedacos de coisas. Eu vou encaixando como der. Talvez não dê muito. Daí vai ficar sem encaixar mesmo. (LEITE, 2020, p. 69)

Nesse primeiro ato mediador de Janaína Leite com o ensaio de Kristeva e com seu próprio espetáculo, alguns procedimentos parecem emblemáticos à compreensão sobre o flerte com a teoria no teatro brasileiro contemporâneo. Seria possível antever, por exemplo, certo diálogo ensaístico que parte de um protótipo mítico – a figura materna da Virgem Maria – para deslizar a um patamar prosaico, cotidiano, ou seja, o da mãe que poderia ser tanto a atriz quanto qualquer mãe da plateia.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma investigação sobre em que medida essa mãe idealizada de Maria segue operando nas projeções atuais sobre a maternidade e o feminino. Uma aproximação que busca trazer a teoria para o corpo, para a experiência, para os acontecimentos da vida e para o aqui-agora do teatro. Ao transformar teoria em ato, performá-la, transcriá-la sob a forma de situações teatrais ou ainda – e sobretudo – pensá-la em diálogo com a própria vida, surge um modo singular de conhecer e de pensar/ensaiar favorecido pelas artes cênicas.

Também nesse prólogo, a atriz enxerga na estrutura do ensaio de Kristeva uma imagem metafórica, a de uma *falha* ou *cicatriz*. Essa será uma imagem-síntese acerca de diversos elementos que conformam conceitual e esteticamente a obra. Em *Stabat Mater*, a cicatriz tanto pode ser relacionada aos traumas pessoais de Janaina Leite quanto à estrutura dramática do espetáculo, feita de cisões entre passagens explicativas, testemunhais, oníricas e documentais. Trata-se de um procedimento relevante para a construção de uma estética que a atriz já nomeou como “autobiografia do inconsciente, do sonho” (apud TEATROJORNAL, 2020).

Em seu ensaio, Kristeva apresenta, numa dessas colunas, uma genealogia dos usos do mito da Virgem Maria pela Igreja Católica no decorrer dos séculos, em função de interesses político-ideológicos específicos. A imagem da mãe-mulher marcada pela abnegação é um dos usos explorados, como o daquela que permanece até o fim (no caso de Maria, ao lado de Jesus), daí a expressão “estava a mãe”/*stabat mater*. Já na outra seção do texto, a autora se vale de uma escrita abstrata e poética para abordar, dentre outras coisas, a experiência da maternidade aproximada à experiência da dor. Nesse sentido, é o próprio ensaio de Kristeva que já funciona, em si, como um espaço híbrido, livre para tecer uma escritura psicanalítica e fantasmática acerca dos assuntos tratados.

Nessa coluna, a qual Janaína Leite deu o título de “dor”, surgem relatos que parecem tocar o indizível, o irrepresentável, justamente por aproximar-se ao conceito psicanalítico de “Real” para Lacan – um real que só se apresenta em pedaços, que escapa às simbolizações, mas que nem por isso deixa de conformar incessantemente a própria realidade. As particularidades do diálogo entre o *Stabat Mater* de Janaína Leite e a versão de Kristeva parecem residir justamente na tentativa de ir além de um discurso identitário afirmativo para tangenciar as incertezas em torno do feminino e para entender aquilo que resta de incompreensível no contexto da maternidade.

Assim como no trabalho anterior, *Conversas com o meu pai*, a cena é tomada como lugar para um ato psicanalítico, que diz respeito, grosso modo, às tentativas de elaborar experiências traumáticas a partir da arte e, simultaneamente, “desarmar esse arranjo ideológico” (FERNANDES, 2020, p. 19) que historicamente construiu figurações do feminino associadas à maternidade e à condição passiva da mulher.

Em *Stabat Mater* a atriz dá um passo na sua pesquisa, ao propor uma elaboração que funcione como um “ato psicomágico”², voltado à ação de reposicionar as peças de uma experiência biográfica que se conecta a contextos mais amplos, relacionados ao feminino, à virgindade, à sexualidade e à maternidade no âmbito da história ocidental.

A partir de uma exposição do ensaio de Kristeva aos moldes de uma palestra-performance, a atriz vai explicitar os modos como a ideia de uma “mulher fecundada durante o sono, sem prazer mas também sem pecado, inconsciente, passiva” (LEITE, 2020, p. 73) vai se tornar uma espécie de lugar-comum, ou paradigmático, em diversos contextos culturais do ocidente. Seja nos contos de fada ou nos filmes de terror, Janaina identifica

² Conceito originalmente explorado pelo cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, que consiste em elaborar, por meio da ação poética, questões traumáticas na vida de indivíduos com os quais trabalha.

um mesmo estatuto passivo e inerte para o corpo da mãe, tomado como “receptáculo, intervalo, passagem” (p. 73), originalmente localizado no mito da Virgem Maria. A atriz então se detém em um campo específico da indústria cultural – a pornografia – para elaborar o seu “ato psicomágico” de reposição dos papéis. Ela conta ao público que imaginou uma peça na qual a mãe – no caso, sua própria mãe, Amália Fontes Leite, que divide a cena com Janaína – irá dirigi-la em uma cena de sexo com um ator pornô.

Ao contrário de outras obras contemporâneas que aproximam teatro e teoria, em *Stabat Mater* esse diálogo é levado para o contexto da vida da atriz, de sua história, seja no papel de filha, de mulher ou de mãe. A partir dessa opção, o ensaio de Kristeva, assim como as outras referências, se desdobram ao campo da experiência, explorada tanto discursivamente como na construção de imagens que remetem, muitas vezes, a lugares permeados por uma estética fantasmagórica, na qual é a própria discursividade que parece desabar.

É o caso, por exemplo, de cenas em que a atriz constrói a corporeidade insólita de uma figura descrita por ela como “meio satânica, como aqueles bodes com as pernas arqueadas” (LEITE, 2020, p. 84, fig.1) – que parece materializar o movimento, descrito por Leite no início do espetáculo, de um “caminho de volta a uma espécie de *origem*” (p. 76). Ou, ainda, na cena de um sonho situado no interior de uma boate em ela que realiza uma dança erótica para o seu pai no mastro de um *pole dance*, seminua, vestindo a prótese de uma barriga de grávida.

Aqui, também, ocorre um desdobramento cênico da perspectiva teórica e ensaística. Deslizando-se de uma camada discursiva inicial, o espetáculo busca recriar lugares que tangenciam a dimensão do inconsciente – cujo acesso, sempre parcial, é necessário para a psicanálise na elaboração do trauma. Nessa tentativa, a obra torna-se o lugar para o contato com aquilo que as palavras e a elaboração teórica não conseguem alcançar, que poderia ser entendido como uma *falha* no próprio mecanismo da linguagem.

No contexto dessa cena que performa teorias, que ensaia um gesto artístico-psicanalítico ao levar os conceitos a um exame em ação, é interessante observar como a plateia se torna não apenas uma interlocutora privilegiada, mas sobretudo um testemunho desse ato público. Nesse sentido, outra noção conceitual que pode ser concebida como teoria-em-ato no espetáculo é a noção de *parresia*, originalmente explorada na Grécia Antiga, recuperada no século XX por Foucault, e que poderia ser traduzida pela expressão “a coragem da verdade” (LEITE, 2020, p. 77). Trata-se de um termo chave para compreender as singularidades éticas que atravessam a exposição da atriz em cena. Como

comenta Fernandes (2020, p. 20), ao implicar o público em seu ato, é “como se a coragem da verdade exigisse o assombro do espectador. A impressão que se tem em *Stabat Mater* é que dizer a verdade não basta. É preciso alguém que suporte ouvi-la”.



Figura 1 - Espetáculo *Stabat Mater*, de Janaina Leite. São Paulo, 2019, foto de André Cherri.

Nessa passagem, Janaina conta para a plateia que a parresia teria a ver “com o vínculo entre aquele que diz e o que ele diz”. Portanto, trata-se de uma ação identificada pelas consequências em quem a realiza. “Por isso a ideia de risco. Onde há verdadeiramente parresia, não se fica impune ao pronunciá-la, ou realizá-la” (LEITE, 2020, p. 78).

No caso de *Stabat Mater*, a parresia é um conceito-ação experimentado diante de espectadores, a partir de situações que colocam as relações entre arte e vida em territórios limítrofes. Seria possível encontrar ecos desse ato de parresia tanto na decisão de abordar publicamente o estupro que a atriz sofreu na adolescência – lembrado pela mãe e pelas informações do boletim de ocorrência que aparecem projetadas no fundo do palco – como na busca por reposicionar os papéis do materno e do feminino em cena.

Se inicialmente essa busca passa pela historicização do mito de Virgem Maria, recuperada do ensaio de Kristeva, e pela identificação de seus desdobramentos na indústria cultural, na medida em que o espetáculo avança, a coragem da verdade se aproxima do gesto de *colocar o feminino em crise*. Ou seja, de reconhecer como essa construção histórica, que associa o gênero a noções como abnegação e masoquismo, segue operando na construção de subjetividades femininas. O que é também o reconhecimento da internalização da misoginia como um processo de subjetivação do qual não se escapa tão facilmente em uma sociedade machista e patriarcal. Nesse contexto, o ato de desarmar os arranjos históricos do feminino materno não aconteceria “sem antes correr os riscos de enfrentar os mecanismos de gozo e dor que fixam essas posições” (LEITE apud TEATROJORNAL, 2020).

Nesse sentido, a cena da degola simbólica da mãe – imagem que remete a um outro conceito de Kristeva, o de “feminino abjeto” –, assim como a projeção do vídeo do parto de Janaína em modo reverso – de forma a mostrar o bebê penetrando o útero materno, em movimento de retorno a ele –, ou, ainda, a passagem na qual a mãe da atriz lê uma compilação de textos de Angelica Liddell e Camila Piglia que tangenciam esse lugar de repulsa ao “comumente feminino”, podem ser vistos como atos que não apenas elaboram ou reproduzem o trauma, mas também o produzem no palco, o que gera um mal-estar difícil de ser colocado em palavras, ao dialogar com contradições complexas acerca dos temas tratados.

Esse mal-estar tem relação, ainda, com a presença quase silenciosa, por vezes tímida, de Amália Fontes Leite em cena, que materializa o conceito-título da obra, *stabat mater*. A considerar o modo como a dramaturgia constrói seu lugar no espetáculo, que, por sua vez, remete a uma acepção mais ampla do significante Mãe, a figura de Amália é não só aquela que viveu uma vida de abnegações, o que podemos antever por meio de seus relatos biográficos em cena, como também personifica, em diversas passagens, o próprio protótipo da Virgem Maria. E que igualmente apresenta um lugar dúbio e hesitante sobre querer ou não participar de determinadas situações, como aquela em que prepara o espaço para a cena de sexo de sua filha com um ator pornô, exibida em vídeo.

Assim, embora *Stabat Mater* opere um claro movimento de desconstrução dos lugares seculares do materno e do feminino no ocidente e de profanação das posições hegemônicas da pornografia – nas quais o poder sobre o que acontece em cena (e o desejo nela implícito) estão sempre vinculados ao masculino – a obra também parece suspeitar desse caminho, sobretudo ao associar o ato psicomágico ensejado no palco à permanência da mãe. Talvez seja necessário, antes de associar essa permanência a algum tipo de resistência, subversão ou profanação, perguntar-se sobre o que sua valorização significa diante daquilo que o espetáculo construiu até ali.

Por um lado, a possibilidade da dúvida acerca do que permanece irresoluto, incompreensível, configura-se como um modo de estar em cena coerente com a própria estrutura ensaística, que muitas vezes constrói sua estética justamente em torno de uma “renúncia ao ideal de certeza” (ADORNO, 2003). Isso não impede, contudo, que essas bases de incerteza sejam também questionáveis, por outro lado, ao se perguntar sobre a necessidade de um maior protagonismo de Amália Fontes Leite na obra para que alguma subversão – simbólica e/ou concreta – seja de fato passível de ser pensada no que se refere às posições biográficas performadas em cena.

Ao mesmo tempo, a manutenção dos lugares de incerteza e estranhamento sobre o feminino e a maternidade parece um caminho eticamente potente em um momento de fortalecimento da resistência coletiva das sociedades ocidentais com o patriarcado secular. Trata-se de um movimento que não avança sem retornos, sem questionar suas zonas mais contraditórias, a fim de melhor compreendê-las, sem, contudo, recalá-las. Como já comentou Janaina, o objetivo da peça não é o de solucionar completamente as questões do feminino, mas deixá-las em aberto para que o público possa projetar “a mãe que tem ou o feminino que habita em você” (apud TEATROJORNAL, 2020).

A considerar as contribuições de *Stabat Mater* para as conexões entre teatro e teoria na cena contemporânea – a fim de estranhar e desconstruir as ideologias dominantes acerca das categorias de “materno” e “feminino” – é possível analisar o diálogo de Janaina com o ensaio de Julia Kristeva como um caminho que vai da dissecação à incompreensão. Nesse jogo de performar a teoria, a obra da teórica búlgaro-francesa ganha diferentes traduções cênicas, que vão desde a conexão entre a biografia da atriz e os temas tratados até a materialização do conceito-título pela presença da mãe de Janaina em cena, como aquela que permanece. Além disso, no diálogo com o público, é o conceito de parresia que o convida a um delicado ato de cumplicidade, a fim de experienciar diferentes perspectivas acerca da dimensão traumática que atravessa as construções seculares e cotidianas acerca dos lugares do materno e do feminino.

Nessa perspectiva, ao materializar em cena os meios com que as ideologias e discursividades dominantes forjaram as construções da identidade feminina e materna, o que o espetáculo mostra, por meio da processualidade da ação, é o modo como tais construções são subjetivadas e reiteradas no corpo, na cultura, nas histórias pessoais e nos protótipos míticos, o que favorece um entendimento performativo acerca de sua produção, circulação e internalização. É também esse mesmo método de compreensão sobre o funcionamento dos mecanismos do poder que surge no diálogo com a teoria explorado no espetáculo *A invenção do Nordeste*, como será discutido a seguir.

A invenção do Nordeste: teatralizar a autenticidade

Assim como ocorre em *Stabat Mater*, *A invenção do Nordeste* também toma de empréstimo o título da obra teórica a partir da qual se estrutura. No caso do grupo Carmin, o espetáculo dialoga com o livro homônimo do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (*A invenção do Nordeste e outras artes*, originalmente publicado em 1999), que tece uma

análise crítica e historiográfica sobre como certa idealização acerca do Nordeste e dos nordestinos foi ganhando forma entre nós, no decorrer do último século.

Tanto no trabalho de Janaina como no do grupo Carmin, o viés crítico e político de suas criações deriva de uma raiz semelhante: aquela que busca discutir – por meio de recursos cênicos – onde, quando e por que(m) certos imaginários sociais vinculados a grupos identitários específicos – no caso de *Stabat*, o duplo mãe/mulher, no caso do espetáculo do coletivo potiguar, os nordestinos – foram sendo construídos e legitimados. Nos dois casos, opera-se em uma chave crítica que busca desconstruir/desnaturalizar imaginários hegemônicos em nossa sociedade. Ou, ainda, de compreender a questão identitária “como meio e não como fim, ou seja, de modo a valorizar a existência em sua dimensão múltipla e indeterminada”³ (LADEIRA e MENDES, 2020, p. 57).

Além disso, em ambos os espetáculos, a investigação proposta toma o corpo dos atores/performers como o próprio objeto de pesquisa ou de construção conceitual. No entanto, ao contrário da obra de Janaina Leite, em *A Invenção do Nordeste* a relação entre teatro e teoria se vale de uma estrutura ficcional, ainda que a construção cênica proposta na montagem não se desvincule de certas práticas contemporâneas associadas ao teatro documentário.

Como foi dito antes, o mote dramático da obra é a preparação de dois atores nordestinos para um teste que irá selecionar o elenco de um filme sobre o Nordeste produzido por cineastas do Sudeste. A cada semana, os atores, guiados por um diretor, se propõem a investigar diferentes elementos que ajudaram a conformar o imaginário corrente acerca do que seria, afinal, um “autêntico” nordestino. Temas como o “corpo” e a “voz” do nordestino, a “seca” ou tipos como o “coronel” e o “cabra macho” são explorados durante a preparação, a partir de uma lógica dramática e discursiva que busca (des)construir/teatralizar a autenticidade nordestina a partir de diferentes projeções acerca desse grupo. “No caso dessa seleção, ser é parecer”, comenta o diretor para os atores, em um dos ensaios. “Eles não estão interessados nessa coisa contemporânea. Eles querem o Nordeste da tradição, o Nordeste de raiz. (...) tem que ser um Nordeste ‘familiar’, entendeu?”⁴, reflete, em outra passagem.

³ Tradução minha para “A Invenção do Nordeste traite la question identitaire en tant que moyen et non en tant que fin, c’est-à-dire, de manière à valoriser l’existence dans sa dimension multiple et également indéterminée”.

⁴ Informações retiradas da versão em vídeo do espetáculo, cedida gentilmente pelo Grupo Carmin para a realização desta pesquisa. A versão presencial da obra foi vista por mim em setembro de 2018, na programação do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT-BH).

Nesses trechos, a relação eu-outro – tão central a uma perspectiva que compreende as identidades como uma construção relacional, em constante movimento – surge como ponto de partida para se discutir a noção de autenticidade, tomada aqui não como essência, mas como um *efeito* a ser produzido, ou, ainda, como uma construção performativa. Nessa perspectiva, é interessante observar o modo com que o uso de documentos em cena, sobretudo aqueles relacionados a obras artísticas (como livros e filmes), projetam uma espécie de *entendimento em ação* acerca de como determinados imaginários culturais se materializam nos corpos.

Em diversas cenas, a pergunta sobre de que modo o Nordeste foi inventado adquire respostas temporárias por meio do jogo performático assumido com outras obras artísticas. Em diálogo com o livro de Durval Albuquerque Jr., o espetáculo recupera trechos de criações artísticas emblemáticas da região para pensar sobre como esse imaginário se inscreve concretamente nos corpos de habitantes do Nordeste.

Por traz desse procedimento, é possível observar ecos do conceito de “subjetivação”, desenvolvido por Foucault (apud ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 17) em seus últimos estudos. Segundo Durval Jr., trata-se de uma noção que ajuda a compreender “como os próprios nordestinos constroem uma identidade que não é natural, nem essencial, como enfim ele se ‘nordestinizam’, ao mesmo tempo em que são ‘nordestinizados’” (p. 17). Para o autor, trata-se de um mecanismo de poder que colabora para reiterar a “dicotomia binária que opõe Nordeste e Sudeste”, em polos redutores e estigmatizantes, como os de “improdutivos e trabalhadores, rural e urbano, atraso e progresso, pobreza e riqueza” (p. 17).

É o caso, por exemplo, da cena que discute a imagem do nordestino na obra do escritor Euclides da Cunha (1866-1909). Nela, o procedimento cênico explorado é, ao mesmo tempo, extremamente simples – por seu trabalho com a literalidade – e bastante conceitual. Uma famosa frase de Euclides da Cunha, presente no romance *Os Sertões* (1902), constitui um dos pontos de partida para a busca desse corpo imaginário do sertanejo. Para isso, o diretor pede aos atores que traduzam, corporalmente, trechos da seguinte passagem da obra:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, [...] É desgracioso, desengonçado, torto. [...] reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. [...] Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. [...] Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o

traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. [...] É o homem permanentemente fatigado. (CUNHA, 1984, p. 66)

De conotação redutora e essencialista, a declaração de Cunha é trabalhada em cena de modo a literalizar, ainda que superficialmente, o próprio conceito de subjetivação desenvolvido por Foucault. Uma vez que a descrição euclidiana do sertanejo continua sendo um grande clássico da literatura brasileira e tem contribuído fortemente para a construção desse imaginário do Nordeste, o jogo identitário proposto pelo espetáculo do grupo Carmin performa a ideia sobre como imaginários surgem introjetados no corpo dos atores em cena.

Trata-se de afirmações tão inconscientemente integradas pela população nordestina, acostumada a ver-se representada dessa forma, que acabam se tornando, em alguma medida, parte de sua identidade. “Sempre acreditei que eu era o Nordeste, que o sertão era eu, até achava bonito esse negócio de ‘orgulho de ser nordestino’”, relata um dos atores, em uma das cenas do espetáculo. “O problema é sempre o que os outros acham que a gente deveria ser”, contrasta o outro ator, sublinhando a identidade como uma construção relacional.

Esse mesmo viés relacional é também explorado na interação do elenco com a plateia. Na apresentação presencial que assisti, em 2018, estávamos em uma cidade do Sudeste brasileiro, Belo Horizonte. Embora o diálogo com a plateia ocorra em uma passagem curta, a partir de uma pergunta bastante trivial (“Quantos aqui do palco são nordestinos, têm amigos nordestinos ou trabalham com um?”, “alguém sabe de onde surgiu a expressão Nordeste?”), o evidenciamento do contexto da apresentação – no qual um elenco nordestino fala para uma plateia de sudestinos sobre as relações de poder e hierarquia historicamente construídas entre uma região e outra – colabora para intensificar os sentidos discursivos presentes na obra de Durval Jr. Ao conceber a identidade como categoria relacional, a projeção feita à plateia diz respeito sobre em que medida colaboramos para reiterar esse tipo de imaginário redutor.

No entanto, o trabalho do Grupo Carmin não opera somente na perspectiva de projetar sobre um “outro” a construção identitária nordestina. Assim como no diálogo entre os atores da peça citado acima, em diversas outras passagens do espetáculo, o uso da autoironia serve também para desnaturalizar percepções introjetadas, no intuito de compreender o processo de internalização das representações identitárias acerca do Nordeste, processo nomeado por Durval Jr. como “nordestinização”.

Por outro lado, é interessante perceber o modo como a produção cultural acerca do Nordeste também é observada, tanto na obra de Durval quanto no espetáculo, como

(re)produtora dessas mesmas representações hegemônicas. A imagem mais emblemática construída na obra para materializar essa relação aparece na cena em que surge projetada em tela a imagem do cangaceiro, simbolizada pela representação do ator Othon Bastos no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Em uma espécie de *reperformance* (*reenactment*), os atores, no palco, repetem e duplicam a movimentação do personagem Corisco no vídeo (fig. 2).

Além do livro *Os Sertões* e do filme de Glauber Rocha, outras obras artísticas são exploradas no intuito de identificar e reperformar certos estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste. Nas entrelinhas deste procedimento, surge a aposta de que a subversão desses lugares redutores passa, necessariamente “pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram esse Nordeste e estes nordestinos” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 31).

Assim, ao longo da obra de Albuquerque Jr. e do espetáculo do grupo Carmin, destaca-se o papel da literatura, do cinema, do teatro e da música na criação e sedimentação da identidade única de uma região. “As diversas formas de linguagem, consideradas neste trabalho [...] o são como ações, práticas inseparáveis de uma instituição. Estas linguagens não apenas representam o real, mas instituem reais”, defende o autor (p. 34). Trata-se de uma perspectiva que opera sua crítica de modo semelhante ao próprio elo que Foucault (1979) encontra na relação entre poder e subjetividade.

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem como função reprimir. (FOUCAULT, 1979, p. 08)

E é justamente ao conceber o poder como ação, em diálogo com Foucault, que a obra de Durval Jr. abre brechas para uma aproximação conceitual com o campo e a prática das artes cênicas, uma vez que a ação é o pilar discursivo e criativo dessa linguagem.



Figura 2 - Espetáculo A Invenção do Nordeste, do Grupo Carmin. Natal, 2017, foto de Lenon Cesar.

Ao mesmo tempo, a historicização da ideia do Nordeste surge explorada em cena também nas passagens que aludem a episódios e documentos históricos. É o caso do Manifesto Regionalista de 1926, redigido pelo sociólogo Gilberto Freyre, que expressava a necessidade de restituir a cultura regional nordestina. “Viram, como se inventa uma região? [...] a questão era definir limites culturais para garantir o modo de ser nordestino”, comenta o personagem do diretor, depois que os atores leem uma passagem livremente inspirada no manifesto.

Outra data citada é o ano de 1942, quando o IBGE reconheceu oficialmente a região do Nordeste, que antes pertencia à região Norte. Ou, ainda, um episódio pouco difundido na esfera pública brasileira, acerca da existência de campos de concentração erguidos no Ceará em 1915 e 1932. Eram espaços de aprisionamento, com péssimas condições sanitárias, construídos para evitar que retirantes saídos do interior chegassem a Fortaleza.

Tal como na retrospectiva histórica do mito de Virgem Maria explorada em *Stabat Mater*, aqui, a dimensão documental serve igualmente para se compreender os marcos de construção de uma determinada representação identitária. “O que queremos estudar é como se formulou um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de ‘verdades’, uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste, que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino” (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 32). Nesse sentido, a aproximação com Foucault na obra de Durval Jr. – e, por extensão, no espetáculo do Grupo Carmin – é

também epistemológica, na medida em que considera como material de análise não apenas documentos oficiais, mas igualmente obras artísticas.

Assim, a relação entre teatro e teoria esboçada em *A invenção do Nordeste* diz respeito, sobretudo, ao ato de reposicionar a tese de Durval Jr. para uma situação de jogo e de ficção. Ao duplicar, no corpo e na voz dos atores, alguns dos lugares-comuns mais recorrentes nas representações do Nordeste e dos nordestinos – sobretudo com a ajuda de dispositivos como as reperformances, a linguagem documental, e por meio da ação e da performatividade, com humor e (auto)ironia –, o espetáculo demonstra, os lugares de reiteração de certos estereótipos associados à essa suposta identidade, o que colabora para compreendê-la como construção, a fim de superá-la.

Isto é um negro?: identidade como indeterminação

É também sob o prisma de um humor (auto)irônico, e por vezes ácido, que o espetáculo *Isto é um negro?*, da cia. EQuemÉGosta, constrói sua crítica ao caráter redutor e violento associado à construção histórica da categoria “negro”. Ao contrário dos dois outros espetáculos analisados anteriormente, aqui o diálogo com a teoria surge de modo mais indireto, ainda que, em algumas cenas, apareçam trechos completos de obras de autores como o escritor martinicano Aimé Césaire e o filósofo camaronês Achille Mbembe. Como explica a diretora Tarina Quelho de Castro (2021), a tentativa de compreender “como a teoria tem efeito na vida” (p. 15) foi um dos gêrmens do trabalho, que se desdobrou nas seguintes perguntas: “Como friccionar a teoria com a vida? Qual o limite entre criação artística e criação teórica? Quanto de teoria a cena suporta?” (CASTRO, 2021, p. 29).

Nesse sentido, em proximidade com o espetáculo *Stabat Mater*, aqui também as biografias dos artistas em cena se entrelaçam de tal modo à teoria que chega a ser difícil delimitar onde termina uma e onde começa a outra. Trata-se de um procedimento cênico também inspirado nas ideias de bell hooks, quando a autora estadunidense defende que “a teoria pode ser um lugar de cura” (apud CASTRO, 2021, p. 30), aspecto que igualmente reverbera nas pesquisas de Janaina Leite.

Seria ainda possível mencionar dois outros pontos de contato entre *Isto é um negro?* e *Stabat Mater*. O primeiro diz respeito ao fato de as atrizes e atores do espetáculo conversarem diretamente com a plateia. Trata-se de um recurso que aproxima, aliás, as três obras aqui analisadas e, por sua vez, remete ao formato da palestra-performance, por sua aproximação com a teoria. Já o segundo ponto relaciona-se ao desenvolvimento de

algumas cenas mais voltadas a uma construção imagética do que discursiva, nas quais os sentidos se ampliam e se abrem a uma infinidade de leituras por parte do público.

É o que ocorre na sequência inicial de *Isto é um negro?*. Após se despirem diante dos espectadores, os artistas empurram, com esforço, o cenário de cadeiras brancas amontoadas sobre o palco, agora arrastadas para o fundo do espaço. Em seguida, no escuro, iniciam uma movimentação em câmera lenta, na qual seus rostos e partes de seus corpos surgem iluminados por uma lanterna, dando a ver somente recortes de suas expressões. De grande impacto visual e longa duração, essa cena de abertura nos apresenta, por meio de frestas, gritos mudos de dor e de espanto. Segundo Tarina Castro (2021), a referência para a composição das imagens foi a imagem da Pietá (p. 31).

Assim como as figuras insólitas construídas por Janaina Leite para remeter a uma dimensão mítica e onírica acerca dos imaginários femininos/maternos/biográficos, aqui também a cena inicial projeta expressões que poderiam se associar a uma experiência traumática, alheia a possibilidades de elaboração pelo discurso. Ainda que presente apenas na abertura do espetáculo, a imagem parece funcionar como uma moldura para o que vem a seguir.

Como mencionado anteriormente, em *Isto é um negro?* o diálogo com a teoria surge alinhavado por referências diversas, todas elas associadas à investigação sobre a permanência do racismo no último século. Em cena, elas são exploradas justamente no intuito de estranhar, criticar e desconstruir ideias pré-concebidas sobre “o que é ser negro”. Da teoria de Mbembe (2018), é extraída a perspectiva de que “ser negro é uma função no sistema capitalista”⁵. Pensado como tal, o significante negro deixa de ser uma categoria estanque, vinculada à ideia de raça, para ser pensada como posição estratégica em uma rede de poder.

É também nesse sentido que caminha a crítica do espetáculo, no intuito de evidenciar as relações entre racismo, identidade e controle, inclusive no próprio campo teatral. “Havia o desejo de (...) não cedermos à narrativa sobre o lugar ocupado por pessoas negras no teatro (...) como se pessoas negras deveriam estar inseridas de forma já (pré)determinada em cena” (CASTRO apud GUIMARÃES, 2019, p. 151).

⁵ Trecho extraído de vídeo do espetáculo.



Figura 3 - Espetáculo Isto é um Negro?, da Cia. EQuemÉGosta? São Paulo, 2018, foto de Rodrigo de Oliveira.

Uma das passagens mais representativas para traduzir cenicamente essa perspectiva é aquela em que uma das atrizes pergunta incessantemente à plateia “o que é um negro, isto é um negro?”, enquanto, ao fundo, surgem projetadas imagens variadas, muitas delas também de artistas, como Mario de Andrade, Michael Jackson e Machado de Assis, enquanto os demais atores sambam, realizam coreografias de *axé music* e movimentos de capoeira.

Trata-se de uma provocação irônica que busca, pelo humor, desarmar a plateia quanto a suas expectativas sobre o que é, como deveria ser e se comportar uma pessoa negra. Ou, ainda, aludir a personalidades públicas que, pela ideologia do branqueamento, são posicionadas de forma dúbia na condição de “negros”. De modo semelhante, a sequência que questiona o que seria uma “postura de negro em cena” e pergunta à plateia se “a gente tá fazendo um teatro negro” direciona a crítica, atrelada aos reducionismos identitários, diretamente sobre o sistema teatral.

Em contraste a essas cenas, surgem outras que parecem remeter à ideia de identidade como indeterminação. Por exemplo, quando o ator Lucas Wickhaus canta à capela a música *Negro Drama*, dos Racionais MC’s, enquanto realiza uma coreografia que remete a uma estética de cabaré, junto com o resto do elenco. Aqui, é a própria construção habitual da masculinidade negra que surge contrastada pela performance dos atores. Já na

passagem final do espetáculo, a atriz Mirella Façanha inicia o famoso monólogo “ser ou não ser” da peça *Hamlet*, icônico para tradição moderna ocidental (portanto, branca e colonial), agora deslocado de sentido para dialogar com a pergunta-título da obra.

Outro modo de endereçar sua crítica ao próprio contexto teatral ocorre em uma das cenas mais significativas do espetáculo, na qual o elenco estabelece um jogo com o significante “Nós”. A partir de afirmações variadas – como “Nós, classe trabalhadora”, “Nós, 54% da população que se autodeclara”, “Nós, netos de avô analfabeto”, “Nós, que duvidamos de situações de racismo” – o elenco explora um dispositivo-coral, no qual as pessoas que se identificam com as afirmações pronunciam a palavra “nós”. Rapidamente o jogo se estende para a plateia e o que se produz, com essa dinâmica, é a própria racialização do público, de acordo com o som dos ecos de cada afirmação. Por meio desse procedimento, o que se evidencia reflexivamente ao espectador – que, no ambiente teatral, continua a ser majoritariamente branco e de classe média – é a fantasia de uma suposta igualdade do ‘nós’ que compõe as comunidades teatrais, agora desconstruída pelo dispositivo de formação e dissipação de comunidades temporárias.

Já em outras cenas, o diálogo com as referências teóricas é explorado para se refletir sobre os modos explícitos e velados do racismo. O monólogo do ator Raoni Garcia, que se apresenta para a plateia como “ex-branco”, recorre ao humor e à (auto)ironia justamente para dar a ver os contornos menos evidentes do racismo. Em um relato que remete à situação de grupos de ajuda para curar algum vício, o ator revela suas “recaídas” para o chamado de entender-se como branco, em alusão às discussões sobre o colorismo, que têm evidenciado o lugar constantemente ambíguo que as pessoas negras de pele mais clara são posicionadas em uma sociedade racista.

Repleta de brincadeiras ácidas com os clichês sobre o que supostamente seria “ser branco” ou “ser negro”, a cena colabora para estabelecer uma relação de evidenciamento/desconstrução desses mesmos clichês, tal como nas outras obras aqui analisadas.

Também em chave irônica, porém muito mais ácida, é desenvolvido o monólogo da atriz Ivy Souza. Enquanto conta piadas racistas, que vão se tornando cada vez mais pejorativas e violentas, os três atores fazem um coro de gargalhadas após ouvirem cada uma delas, o que constrói uma tensão crescente junto ao público. Aqui, tal como ocorre no espetáculo *Stabat Mater*, não se trata somente de reproduzir uma situação traumática, mas também de produzi-la em cena. E por ser uma das cenas finais do espetáculo, o mal-estar com relação ao racismo da situação colabora para produzir a densidade que as questões

discutidas na obra demandam, em uma alteração da premissa do humor e da ironia rumo à dimensão do trauma, também presente na cena inicial.

Sendo assim, ainda que a construção dramatúrgica de *Isto é um Negro* nem sempre evidencie sua filiação direta com as referências teóricas exploradas no processo de criação, suas reverberações estão lá. Aproximado à experiência subjetiva do elenco sobre o que é ser negro em uma sociedade racista, o diálogo com a teoria, também aqui coloca os criadores “corporalmente imersos em seu campo de pesquisa” (SÁNCHEZ, 2015).

Ao projetar sobre a teoria um lugar de cura e fazê-la friccionar com a própria vida, o espetáculo complexifica e aprofunda as possibilidades de construção de uma sensibilidade própria a temas tão enraizados quanto recalcados no passado e presente da sociedade brasileira. E, assim como ocorre no espetáculo *A Invenção do Nordeste*, a crítica às essencializações identitárias voltam-se também, metalinguísticamente, ao próprio sistema artístico e teatral, seja no que tange às suas representações, seja em relação à própria plateia presente a cada apresentação.

Teoria como performance, identidade como (des)construção

No decorrer desta análise acerca das formas com as quais o teatro contemporâneo brasileiro tem buscado *performar teorias* a fim de *desconstruir identidades*, alguns aspectos apontam para uma ampliação das possibilidades cênico-dramatúrgicas encontradas para lidar com essas questões. O gesto de dar corpo a conceitos e ideias, originalmente construídas em um plano abstrato, colabora para conferir a elas o valor de “atos de fala”, tal como propõe Lehmann (2021) em suas pesquisas sobre o que ocorre com a teoria quando levada à cena.

A dimensão de ato também pode ser encontrada nas diferentes formas de diálogo com o espectador desenhadas por essas criações. Este último pode transformar-se em “aluno”, “cúmplice”, ou, ainda, ser associado à posição do opressor. No que tange às projeções desta última figura, é o uso do humor e da ironia que ajuda a “não gerar uma resistência imediata ao [...] discurso [...] que] ajuda esse público a ouvir fatos desconfortáveis e cria uma certa ‘simpatia’ antes de tocar no nervo exposto e dar a porretada final”, propõe a diretora Tarina Quelho de Castro (2019, p. 151).

Ao retomar a pergunta mais ampla proposta no início deste texto – quais são as formas de conhecer favorecidas pelas artes cênicas? – seria possível dizer que, no contexto de uma crítica às fixações identitárias historicamente engendradas, trata-se de um conhecimento que evidencia o caráter de construção dessas identidades justamente ao

fazer da cena também um espaço processual e performativo, no qual as perguntas advindas da teoria são testadas ao modo de um ensaio.

Aqui, a palavra ensaio pode remeter, inicialmente, ao gênero literário, seja em sua característica de questionar o estatuto da verdade ou, ainda, de propiciar que o artista-pensador-pesquisador faça “de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (ADORNO, 2003, p. 30). Ao mesmo tempo, por se tratar de teatro, é possível pensar no gesto de diálogo com a teoria como aquele que se aproxima do sentido prosaico da palavra para aludir aos ensaios de um espetáculo. Isso porque, nas três obras analisadas, a ideia de peça acabada é contrastada com a proposição de uma peça que se esboça diante do público.

Nesse sentido, as reflexões finais de Janaina Leite sobre o “ato psicomágico” que buscou construir em cena ou a partilha de Mirella Façanha com a plateia a respeito de “não temos um final” para o espetáculo *Isto é um Negro* sublinham, na forma cênica, a condição de provisoriedade que é também aquela almejada no tratamento das identidades – defendidas, nas três obras, como espaço de indeterminação.

Em um patamar mais amplo, o que essa aproximação crescente entre teatro e teoria na cena brasileira contemporânea sugere é a reverberação de um momento histórico de profunda cisão social e política, seja no Brasil ou no resto do mundo, no qual concepções distintas da vida em sociedade entram constantemente em choque, em uma disputa que remete, em última instância, aos sentidos daquilo que se entende por realidade.

Talvez, num contexto assim, o teatro retome o flerte com a teoria não mais para provar uma tese junto ao espectador e, sim, para fazer do teatro lugar privilegiado a uma espécie de “reflexão pública sobre determinados temas”, aspecto apontado por Lehmann (2007, p. 190) como característico da noção de “ensaio cênico”. Trata-se de uma partilha de reflexões em voz alta que não passa somente pelo discurso, mas também pela valorização do corpo e pelo investimento em estéticas fantasmáticas e oníricas. Ou, ainda, pelo jogo com o documento e pela construção de diferentes situações cênicas e críticas junto à plateia. É do entrelaçamento entre essas várias proposições que a teoria, quando performada em cena, transforma-se em corpo, em ato, em gesto e em experiência, produzindo novos sentidos quando incorporada ao acontecimento teatral.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

CASTRO, Tarina Quelho de. **Isto é um negro?: uma tentativa de articular educação somática e criação artística**. 2021. 61 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

CATALÃO, M. Uma genealogia para a palestra-performance. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 004-014, 2017. DOI: 10.5965/1414573101282017004. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004>. Acesso em: 2 out. 2022.

CORNAGO, Óscar. **Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia**. Madrid: Abada Editores, 2015.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante).
FERNANDES, Sílvia. Prefácio – Atos de profanação. In: LEITE, Janaina. **Conversas Com Meu Pai/Stabat Mater/uma trajetória de Janaina Leite**. Belo Horizonte; Javali, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GUIMARÃES, Julia. Entrevista com Tarina Quelho de Castro. **cartografias.MITsp. Revista de Artes Cênicas**, v. 7, s/n, p. 150-151, mar. 2019. Disponível em: <<http://mitsp.org/2019/MITcatalogo.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater. In: KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Bogotá: Siglo xxi editores, 1987.

LADEIRA, Juliana Coelho de Souza e MENDES, Julia Guimarães. Parler de soi, parler de nous: A Invenção do Nordeste. **Voix Plurielles**. St. Catharines, v. 17, n. 2, 2020. DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2600>. Disponível em: <<https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/2600>>. Acesso em 27 set. 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. Teoria no teatro? Comentários sobre uma velha questão. In: CARREIRA, André, DELMANTO, Ivan e BAUMGARTEL, Stephan. (orgs). **Teatro, sociedade e criação cênica**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

_____. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaina. **Conversas Com Meu Pai/Stabat Mater/uma trajetória de Janaina Leite**. Belo Horizonte; Javali, 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1, 2018.

SÁNCHEZ, Jose Antonio. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. **Questão de Crítica - Revista eletrônica**, v. 08, n. 65, 2015a, p. 322-327, Disponível em: <

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pesquisa-artistica-e-a-arte-dosdispositivos/>>. Acesso em 11 agosto 2022.

'STABAT Mater' e a jornada de Janaina Leite. **Teatrojornal – Leituras de Cena**, 2020. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2020/09/stabat-mater-e-a-jornada-de-janaina-leite/>>. Acesso em 30 set. 2022.

THÜRLER, D.; WOYDA, D.; MORENO, M. Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-31, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200031. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17978>. Acesso em: 2 out. 2022.