

Novas poéticas do texto teatral

Marici Salomão

Universidade de São Paulo

São Paulo, SP, Brasil

maricisalomao@usp.br

orcid.org/0009-0002-0425-6540

Resumo | As novas poéticas dramáticas vêm contribuindo para se pensar as dinâmicas culturais do contemporâneo, a partir de peças que revelam novos imaginários ao ultrapassarem temas e formas tradicionais das artes cênicas do Ocidente. Neste ensaio, o objetivo é criar um primeiro cruzamento entre campos do saber, como a antropologia e a história, com o teatro, especialmente com a dramaturgia contemporânea brasileira, por meio de exemplos que atestem uma produção decolonial.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia contemporânea. Dramaturgia decolonial. Novas poéticas dramáticas.

New poetics of theatrical text

Abstract | New dramaturgical poetics have contributed to thinking about contemporary cultural dynamics, based on plays that reveal new imaginaries by going beyond the traditional themes and forms of Western performing arts. In this essay article, the objective is to create a first intersection between fields of knowledge, such as anthropology and history, with theater, especially with contemporary Brazilian dramaturgy, through examples that attest to a decolonial production.

KEYWORDS: Contemporary dramaturgy. Decolonial dramaturgy. New dramaturgical poetics.

De los niños de este lugar.

Resumen | Las nuevas poéticas dramáticas contribuyen a pensar las dinámicas culturales contemporáneas, a partir de obras que revelan nuevos imaginarios yendo más allá de temas y formas tradicionales de las artes escénicas occidentales. En este ensayo, el objetivo es crear una primera intersección entre campos del conocimiento, como la antropología y la historia, con el teatro, especialmente con la dramaturgia brasileña contemporánea, a través de ejemplos que atestiguan una producción decolonial.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia contemporánea. Dramaturgia decolonial. Nuevas poéticas dramáticas.

Enviado em: 14/10/2023
Aceito em: 12/12/2023
Publicado em: 16/12/2023

“Dia 3, 16h45. Alguém disse que narrar é um testemunho de amor. Acho que aquela planta me amava quando quis me dizer alguma coisa”.
(Silvia Gomez, autora de *A Árvore*)

Pretendo, neste ensaio, apresentar alguns pensamentos e exemplos de como a dramaturgia brasileira contemporânea tem contribuído para quebrar a hegemonia do que se pensava — e ainda se pensa — como imutável, na construção dramaturgicamente. Nesse sentido, tomarei por inspiração alguns pensadores, entre filósofos, historiadores e antropólogos, em cruzamento com textos teatrais recentes, que se apresentam como descolonizadores de temas e formas, em oposição ao cânone criado pelo filósofo grego Aristóteles, em sua *Poética*.

Nas últimas duas décadas, tem-se visto uma verdadeira revolução, nascida no âmago das dramaturgias dos coletivos teatrais e das instituições de ensino de artes cênicas, com o surgimento de novos nomes, decalcados dos movimentos feminista, negro e LGBTQIA+, contra um teatro predominantemente masculino e heterocisnormativo. Essa mudança radical na criação de novos constructos é percebida a partir de minha experiência como coordenadora e formadora em núcleos e cursos de dramaturgia (como o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council, a SP Escola de Teatro e, mais recentemente, o Núcleo de Novas Dramaturgias do Itaú Cultural¹) e diz respeito aos atravessamentos que os movimentos impõem ao novo teatro do século 21. Isso acontecem só nas vias temáticas, beneficiadas também pelas mudanças na forma, a partir das experiências históricas do Ocidente, iniciadas no final do século 19.

Não cabe, aqui, historicizar sobre os movimentos formais que sacudiram as linguagens estéticas entre os séculos 19 e 20, como o simbolismo, na França, e o cubo-futurismo, na Rússia. Mas podemos falar em uma ruptura na tradição do teatro canônico baseado no gênero dramático, o que quer dizer, nas malhas do conflito: diálogo e personagens.

Essa irrupção de novas formas amparou, nos séculos seguintes, temas outros — e que, hoje, podem ser nomeados decoloniais. Consta-se, nas dramaturgias produzidas por jovens autores, forte interseccionalidade, ou seja, uma sobreposição de diferentes marcadores ou identidades sociais — gênero, raça, classe e sexualidade —, transbordando

¹ Criado em 2023, o Núcleo do Itaú Cultural tem também a coordenação da dramaturga Silvia Gomez.

em forma de discursos e relatos contra formas de opressão, de dominação e de discriminação, sob tratamentos singulares, diferenciados.

Organizando novas possibilidades de pensamento no campo do texto teatral, um dos principais teóricos da cena contemporânea, o dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2018), retoma um tema aristotélico (o “belo animal”), para decretar seu fim. Para Aristóteles, o Belo Animal é uma expressão metafórica para nomear uma tragédia bem-feita, em que as partes — ordem, extensão e completude — compõem a fábula. Para o filósofo grego, a tragédia deve ser comparada a um ser vivo nem muito grande nem muito pequeno, além de bem proporcionado em todas as partes. Na tragédia, haveria um começo, meio e fim, desdobrando-se em um processo linear rumo à catástrofe. Daí a imagem do belo animal, em que a fábula não seria apenas um organismo, mas um sistema, com uma cronologia entre os fatos e ações progressivas e encadeadas.

Já, com o drama moderno, este princípio torna-se obsoleto. Para Jean-Pierre Sarrazac, o belo animal ganhará uma lógica analítica, em que os fatos e as ações poderão, por exemplo, encontrar-se espaçados entre si, e não obrigatoriamente em progressão linear. As novas dramaturgias, que prescindem da servidão à rigidez do modelo, surgem sob o signo de combinações inventivas, com geometrias singulares que descartam o cânone aristotélico. A pesquisadora Silvia Fernandes resume bem essa mudança de paradigma:

tudo o que aparecia até o final do século 19 como marca inconfundível do dramático, como o conflito e a situação, o diálogo e a noção de personagem, torna-se condição prescindível quando os artistas passam a usar todo tipo de escritura para eventual encenação, na tentativa de responder às exigências de tema e forma do final do século 20 e início do 21 (FERNANDES, 2010, p. 154).

Trata-se não mais de uma noção a-histórica de texto, em que o modelo dramático baseado na ação, na mimese, na personagem, nos diálogos e no conflito tem que servir como uma camisa de força para assuntos tão diversos. Nesse sentido, proponho-me a refletir sobre a força das novas gerações de dramaturgas e dramaturgos, que revelam criações para além de uma visão utilitária ou consumista do fazer artístico.

A pesquisadora e docente Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, ao ler o diário de filmagem do emblemático *Fitzcarraldo*, do cineasta Werner Herzog², estabeleceu uma

² Trata-se da publicação *Conquista de Lo Inútil*, sobre os dois anos de produção e filmagem da obra antológica (*Fitzcarraldo - o preço de um sonho*), protagonizada por Klaus Kinski, na floresta amazônica.

ponte entre as descrições sobre a saga que foi fazer o filme e o pensamento de Hannah Arendt, no sentido “da arte como ação sem finalidade”:

A cultura para Arendt é o modo de relacionamento do homem com as coisas do mundo, sobretudo com respeito ao que é menos útil, como a obra de artistas, poetas, músicos, filósofos. A arte é campo privilegiado e as obras de arte constituem objetos culturais por excelência, o que significa que para Arendt cultura e arte não são a mesma coisa: a arte potencializa devires, é feita com o fim único do aparecimento. Há disposição para a arte hoje, para sua fruição, sua prática? Em um mundo de consumos e descartes rápidos, há espaço para o que não tem utilidade, na esteira do pensamento de Arendt, para a conquista do inútil, para falar com Herzog? (OLIVEIRA, 2018, p. 285).

A arte pensada como “a conquista do inútil” e, numa visada também nietzschiana, como um fim em si mesma, é, na verdade, um lugar menos cômodo para a dramaturgia, uma vez que ela pode abrigar tanto o belo e o inútil, como ser lugar de denúncia, alerta e revolta contra a opressão. Gostaria de lembrar que hoje o teatro volta a ter fortes conotações políticas e sociais, ao mesmo tempo em que “divide”, por assim dizer, a cena, com outros tipos de manifestações, mais voltadas ao deleite, como o teatromusical e alguns tipos de comédia.

Vemos, no trabalho dos coletivos, a representação e a representatividade dos paradigmas de desconstrução de uma arte de elite, de matriz nada descartável ou utilitarista, e que convoca a movimentar espectadores em direção a novas formas de conhecimento, de produção de saberes para além das matrizes coloniais de poder.

Estamos, aqui, falando de um tipo de teatro inequivocamente decolonial, em que os exemplos da cena estão surgindo antes mesmo de um rol de teorias que faça jus à fertilidade criativa. É o caso de peças que buscam colocar fim à lógica de um mundo único, em prol da pluralidade de novos temas e caminhos formais.

Elencarei, mais à frente, exemplos que vão contra o pensamento eurocêntrico; incluindo o pensamento sobre novas formas de convívio, que também surge em algumas expressões dramatúrgicas. São apenas alguns exemplos, mas, posso afirmar, representativos de um conjunto de peças montadas e/ou premiadas, que foge radicalmente à velha ordem hegemônica e conferem importância à diversidade e diferenças culturais, para além de qualquer universalismo.

Interseccionalidade

No caso do teatro, vemos a virada formal de uma dramaturgia criada sob o cânone aristotélico para uma dramaturgia textual não mais amparada pelas regras da *Poética*, de Aristóteles, que forjaram a tradição do teatro ocidental. Esse novo estatuto da dramaturgia coincide (e também se fortalece), nos últimos vinte anos, com o aparecimento de novos nomes, marcados pela interseccionalidade de gênero, raça, classe e sexualidade, contra (ou melhor, arrefecendo) as vozes iminentemente masculinas, brancas, heterossexuais, cristãs e, não raramente, pertencentes a uma elite econômica. Autorias que nascem *pari passu* aos movimentos sociais de conquista de direitos iguais — e que deles também são resultado.

Hoje, a sobreposição dos diferentes marcadores ou identidades sociais — gênero, raça, classe e sexualidade — transbordam em forma de discursos e relatos contra formas de opressão, dominação e discriminação. Também a História vem sendo recontada sob novos pontos de vista, como veremos adiante. Temos o que poderíamos chamar de um mosaico novo e revelador de potências descolonizadoras, descoladas das vozes oficiais, hegemônicas e dominantes, criando uma malha dramática que, nos dias de hoje, não fica a dever aos avanços de outros campos do conhecimento. Na museologia, por exemplo, há uma crescente revisão, impulsionada pela luta dos povos “subalternizados” por reconhecimento, bem como pelas batalhas interpretativas que colocam em xeque os discursos oficiais, na busca pela recuperação dos sentidos originais — tanto de seus objetos como das representações de suas comunidades de origem.

Silvia Cusicanqui, socióloga e ativista boliviana, apresenta uma outra interpretação da evolução indígena boliviana, ao propor não uma leitura historiográfica, mas uma análise interpretativa andina. Em seus estudos, relata como uma nova prática de pesquisa social foi se moldando ao longo de sua trajetória, ao buscar suas próprias origens a partir da linha materna. No livro *Sociología de la imagen*, Cusicanqui aparta-se da historiografia clássica para se dedicar às categorias indígenas por meio de imagens, com vista à formulação de uma teoria crítica andina sobre o período colonial.

Diferentemente da antropologia visual, que direciona o trabalho para os registros fotográfico, videográfico e cinematográfico, a sociologia da imagem considera

todas as práticas de representação como foco; aborda todo o mundo visual, desde a publicidade, a fotografia, a imprensa, arquivo de imagens, arte

pictórica, bem como outras representações mais coletivas, como a estrutura dos espaços urbanos e dos vestígios históricos que neles são mais visíveis (CUSICANQUI, 2015, p. 20-21).

Desta forma, se a antropologia visual tem, por objetivo, familiarizar o público ao qual se destina (acadêmico e urbano), por meio de práticas de representação, a sociologia da imagem, segundo Cusicanqui, se diferencia pelo fato de o observador olhar “para si mesmo no meio social onde habitualmente atua” (CUSICANQUI, 2015, p. 20-21). A ampliação do poder da imagem, que se dá à interpretação, somada a uma fuga do predomínio da linguagem escrita, cria uma lógica de descolonização do pensamento dominante.

Assim é que, no campo das produções contra-hegemônicas, também a antropologia tem contribuído para alicerçar novos modos e práticas de construir pontos de vista sobre o conhecimento. O antropólogo francês Philippe Descola, ao estudar os costumes de povos originários, como os jivaros, que se autodenominam achuar, na alta Amazônia, coloca em xeque os hábitos dados como “inerentes” a uma comunidade. Nesse aprendizado, em que os animais que aparecem nos sonhos são pessoas disfarçadas, por exemplo, Descola problematiza questões como a separação entre natureza e cultura, ou seja, o que pertenceria à natureza, como os não humanos, e o que pertenceria à cultura, como os próprios humanos, colocando em xeque, assim, as ideias universais (DESCOLA, 2016).

Ao fazer o inventário das diferenças e explicar suas razões, o antropólogo foi ao encontro de diferentes povos e culturas, vivendo entre eles e aprendendo sua língua e seus costumes, como foi com o povo achuar. “Para as centenas de tribos amazônicas, que falam línguas diferentes, os não humanos também são pessoas que participam da vida social, pessoas com que podemos estabelecer relações de aliança ou, ao contrário, relações de hostilidade e competição” (DESCOLA, 2016, p. 14).

Mais à frente, ressalta: “Isso nos faz questionar nossa maneira de conceber a relação dos humanos com os animais e as plantas. Somos tentados a achar que essa maneira de pensar é universal, mas ela não é” (DESCOLA, 2016, p. 18). Ao exemplificar o *modus vivendi* dos aborígenes australianos, vai salientar que, no mundo deles, não há separação ou diferença entre o que é natural e cultural. O “que seria natural e o que seria cultural não faz o menor sentido para os aborígenes australianos” (DESCOLA, 2016, p. 22). Descola, assim, nos mostra um modo de pensarmos as próprias questões ambientais de forma decolonial, para além da divisão entre o humano e a natureza.

Dramaturgias decoloniais

O teatro também está contribuindo para decolonizar as práticas supremacistas contra etnias, gêneros, classes, raças e até mesmo localizações geográficas. Os resultados, antes de serem percebidos em teorias voltadas a um novo espectro de criação, aparecem nas próprias criações. Vou pinçar alguns exemplos representativos de práticas transgressoras em relação às estruturas de um poder colonial — branco, masculino, cis e heteronormativo. Na peça *Buraquinhos ou O Vento é Inimigo de Picumã*³, de Jhonny Salaberg, narra-se a história de um menino negro, nascido e criado em Guaianases, zona leste de São Paulo, que vai à padaria a pedido da mãe, no primeiro dia do ano, e leva um “enquadro” de um policial. A partir daí, tem início sua saga pela sobrevivência, e o protagonista sai numa maratona pelo mundo, passando por países da América Latina e da África. Pelo caminho, encontra vários personagens — arquétipos sociais — que costuram os acontecimentos da história.

Em casa, minha mãe varre o quintal juntando a poeira dos cantos das paredes, formando grandes punhados de terra. Ela sabe que a casa é velha e é preciso varrer no mínimo duas vezes por dia. Minha mãe é dessas certezas absolutas de um velho ancião fumando seu cachimbo. Ela sabe de tudo. Sabe quando vai chover mesmo quando o céu explode o azul. Sabe que o cachorro da vizinha não vai vingar por muito tempo. Sabe que na semana que vem o leite vai aumentar ainda mais. Ela só não sabe que, num instante, meu corpo vai ter tantos buracos quanto o muro que separa minha casa e o esgoto (SALABERG, 2018, p. 47).⁴

Ao longo do percurso, o menino é atingido por 111 tiros de arma de fogo, pelo policial que o persegue. De acordo com o autor, vive-se “em um tempo em que as peças de teatro negro estão afiadíssimas na realidade, levando em consideração cada palavra com todo o cuidado, já que o cotidiano ordinário e pouco falado vira assunto do prólogo ao epílogo” (SALABERG, 2018, p. 17). Debruçar sobre um cotidiano que faz contrastar a leveza do varrer do quintal com a tragédia do assassinato de um filho. Jhonny complementa que sua peça parte de uma “escolha de justiça”, que “precisa ser respeitada e valorizada artisticamente, socialmente e historicamente” (SALABERG, 2018, p. 17).

³ Projeto de texto e montagem ganhou o edital de dramaturgia do Centro Cultural São Paulo (CCSP), participante da IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do CCSP, em 2018.

⁴ O livro *Dramaturgia Negra* (que conta com dezesseis peças de autores negros brasileiros) foi publicado pela Funarte Digital e tem Eugênio Lima e Julio Ludemir como organizadores.

Essa virada de perspectiva em muitas das peças teatrais brasileiras escritas por jovens autores contemporâneos, que buscam descolonizar o pensamento “oficial”, pode ser interseccionada com teorias que colocam em xeque as narrativas únicas, como, por exemplo, vem acontecendo no campo dos museus. Teóricos que analisam a subversão às histórias totalizantes e hegemônicas, em prol das reivindicações das populações subalternizadas, no lugar da homogeneização que ainda impera desde a formação do Brasil colonial, pode ser base para também pensarmos a dramaturgia.

Apagar as diferenças geradas pelos chamados “outros”, transformando suas contradições e sua multiplicidade em uma única narrativa, foi um dos grandes objetivos da nação brasileira em construção. Pensemos em como se foi tentando apagar a memória das populações indígenas, bem como suas manifestações culturais e religiosas; quando não, literalmente, exterminando suas vidas.

A morte da diferença não era apenas desejada, mas também foi amplamente celebrada por meio das artes plásticas e literárias, ao mesmo tempo em que confluíram políticas severas de retirada e diminuição das condições necessárias para a sua existência (OLIVEIRA, 2016). Nesse sentido, vimos os museus se tornarem o espaço privilegiado para a razão universal e a construção de subjetividades nacionais – o lugar para onde foram destinados os “troféus de guerra”, os espólios das populações dizimadas, onde os “outros” apareciam somente por meio do seu desaparecimento iminente e real (OLIVEIRA; SANTOS, 2019, p. 7).

A luta contra a história de um desaparecimento “iminente e real” também está presente na peça *Desfazenda – Me Enterrem Fora Desse Lugar*, de Lucas Moura⁵, em que o autor retrata as trajetórias de alguns dos cinquenta meninos negros transportados de um orfanato no Rio de Janeiro à fazenda Santa Albertina, no interior de São Paulo, para serem submetidos a trabalhos forçados, sob isolamento social e castigos físicos, por membros da Ação Integralista Brasileira⁶. A peça, que estreou primeiramente nas plataformas digitais, durante a pandemia, foi baseada no documentário *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil*, do diretor e roteirista Belisário Franca.

O título remete ao número de um deles, o 23 (que, como todos, não era chamado pelo nome de batismo, mas por um número, em processo contínuo de desumanização).

⁵ Lucas Moura formou-se nos cursos de Dramaturgia da SP Escola de Teatro e também no Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council. *Desfazenda – Me Enterrem Longe deste Lugar* foi montada e apresentada on-line e presencialmente, mas ainda não está publicada.

⁶ Ação Integralista Brasileira (AIB) foi um partido de extrema-direita, liderado por Plínio Salgado, devotado nazifascista, que atuou no Brasil de 1932 a 1937.

Como um cordão de memórias, o documentário, por sua vez, foi fundamentado na pesquisa de doutorado do historiador Sidney Aguilar Filho.⁷

Se a voz dos oprimidos surge, na peça de Jhonny Salaberg, na presença do menino morador da periferia, cravado de tiros pela polícia, e, na de Lucas Moura, nas vozes dos garotos levados para trabalhar em regime de escravização, o texto de Ave Terrena⁸, *As Três Uiaras de SP City: Barbante Roxo do Mural da Memória* enfoca a luta de mulheres trans contra as forças de repressão do Estado brasileiro, nas décadas de 1970 e 1980, especificamente no período de 1979 a 1981. Ave Terrena toma, como núcleo histórico da peça, as operações Limpeza e Rondão, sob comando do delegado Wilson Richetti, que perseguia travestis, mulheres trans e prostitutas.

Esta peça, que apresenta um exímio trabalho de memória, por meio das vozes de corpos historicamente silenciados, carrega uma perspectiva totalmente inédita sobre os anos de ditadura no Brasil, que rendeu muita atenção da mídia, da crítica e do público⁹. É a personagem travesti Miela que, na primeira cena, ao cumprimentar o público, dirá: “Não mi objetifique sexualmente nem mi trate com violência, ouviu?, pelo menos no teatro, já que agora tô ocupando esse espaço” (TERRENA, 2018, p. 28). Um claro recado para a sociedade não só homofóbica, mas violenta com este corpo “outrificado”.

Talvez os três exemplos selecionados sejam representativos de uma cena diversa e plural que os nossos tempos revelam antes que as teorias possam, de forma ampla, tê-la alcançado. Logo, a decolonização nas artes cênicas vai se dando a partir de novos corpos, autores, textos, encenações, publicações e da formação de novos coletivos, que deixam para trás as narrativas de fonte única, homogêneas e totalizantes, em busca de novas epistemes.

Mulheres

À frente de todos esses novos autores, cujas vozes não mais permitirão serem percebidas como a “voz dos outros”, está Grace Passô, diretora, dramaturga, atriz e curadora mineira, autora de peças como *Por Elise, Amores Surdos* e as mais recentes *Vaga*

⁷ AGUILAR FILHO, Sidney. *Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)*. 2011. 364 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1616011>>. Acesso em: 12 out. 2023.

⁸ Ave Terrena foi aluna do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council, tornando-se hoje uma voz fundamental da transgeneridade no teatro brasileiro. A peça também foi premiada para compor a mostra em pequenos formatos cênicos do CCSP (2018)

⁹ “As Três Uiaras de SP City Atesta a Voz Autoral da Dramaturgia Transgênero”, foi o título de matéria da *Folha de S. Paulo* (31 maio 2018), reforçando minha percepção de uma grande mudança qualitativa, ainda que gradual, na abrangência de vozes emergentes no teatro.

Carne e Mata Teu Pai. Passô é um dos nomes mais importantes do que podemos chamar de uma dramaturgia decolonial, a partir dos anos 2000, e espelha um conjunto de mulheres dramaturgas com cada vez mais visibilidade. Além de tocar, em seus textos, nas feridas de uma nação com uma forte herança colonial, faz, de suas aparições na mídia, lugar para falas potentes.

Em entrevista ao jornal *Nexo*, por ocasião do lançamento do filme *Vaga Carne*, Passô, representando o corpo de mulher negra, refletiu a partir da racialidade: “O teatro é um exercício de cidadania. A consciência de sua própria identidade vem com muitos embates também. O Brasil precisa sair de sua lógica de pensar as racialidades sob o ponto de vista da benevolência”. Passô evoca, em seguida, a importância de múltiplas novas formas de expressão e representatividade, e completa: “Se tem uma coisa que não combina muito com o Brasil é ele ser narrado através de uma perspectiva elitista” (PASSÔ, 2020).

Contra o poder e a violência a serviço da construção de uma narrativa única, são oportunas e profundas as palavras da artista portuguesa Grada Kilomba, em entrevista ao portal UOL, em 2021, sobre como “a produção de conhecimento, assim como a linguagem, como o vocabulário, está ancorada em uma história colonial”. Isto é dizer que se trata de uma produção patriarcal e homofóbica, “que exclui uma série de identidades e de corpos”. Se, por um lado, Kilomba ressalta que disciplinas foram criadas para dar suporte a essa história colonial (na filosofia, nas artes, nas ciências humanas), produzindo “um discurso sobre o outro, para definir quem é o nós em ao outro”, por outro lado, é evidente que novas formas de resistência demarcam/desenham as utopias contemporâneas.

Nas últimas duas décadas — e falo, aqui, de uma perspectiva paulista — muitas iniciativas eclodiram, com vista ao aparecimento de novas vozes de autoras e autores teatrais. Ações arrojadas replicaram, em concursos, mostras de novos textos e na primeira escola de formação em artes cênicas, a Escola Livre de Teatro em Santo André (que incluía um curso de dramaturgia). Alguns anos depois, surgiram o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council (2008) e a SP Escola de Teatro (2009), sob minha coordenação. Os cursos eram voltados especificamente à formação em dramaturgia. Já, à época, usávamos a expressão “vozes emergentes”, para os nossos alunos.

É importante levar em conta que os incentivos à formação e ao descobrimento de novas e novos escritores teatrais ressurgiram pelo fortalecimento da liberdade, com o fim da ditadura (logo, da censura), pelas mudanças na sociedade (lembrando que a Constituição de 1988 assegurou a inviolabilidade de direitos básicos), assim como como surgimento de novos cursos profissionalizantes para atores, que, implicitamente, sugeriam

a necessidade de novos autores teatrais que escrevessem para as novas gerações. No caso do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council e da SP Escola de Teatro, o projeto de descolonizar o ensino nesse campo já existia — ainda que não no nome — no bojo de nossos desejos mais autênticos, desde o processo seletivo às práticas e aos conteúdos de ensino.

Retomo Kilomba (2021), quando afirma, em entrevista ao portal Uol, que

o que é mais fascinante é exatamente dismantelar essas disciplinas. É pensare entender que, como artista, eu não quero, nem preciso, nem posso usar as linguagens que me colocaram como outra, como inferior no discurso. Portanto, para criar uma narrativa, para criar uma imagem, eu tenho que ter a liberdade e um espaço, uma plataforma experimental para criar uma nova linguagem que não está lá, que não é igual à linguagem que me foi dada, porque a linguagem que me foi dada coloca-me sempre fora da minha humanidade.

Nossa plataforma ainda se constituía de palavras escritas com destino ao palco, mas um passo importante para a emergência de escritas plurais foi a liberdade para enviesar forma e conteúdo, em contraposição aos textos de cunho tradicional, baseados nas formas dramáticas modelares. Houve incentivo para conhecer a forma hegemônica aristotélica, sem, contudo, nos tornarmos reféns de um modelo de escrita baseado na mimese, na ação e nos diálogos. No processo seletivo havia um olhar para a diferença, sobretudo no equilíbrio entre gêneros, etnias e classes. Nem sempre o resultado era o que pretendíamos (por exemplo, no SESI, acorriam poucos candidatos negros; na SP, foram aumentando paulatinamente).

Gostaria de terminar este ensaio citando um dos trabalhos de uma autora que teve sua primeira formação no Círculo de Dramaturgia do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), do qual fui coordenadora e uma das criadoras, em 1999: Silvia Gomez. Com uma obra que se pode já considerar extensa e fundamental, do ponto de vista das questões relacionadas à mulher, tomo aqui uma de suas peças mais recentes, *A Árvore*, em que propõe a interação entre uma mulher e uma planta, que a “toca”.

É uma peça que fala sobre a transmutação de uma “ser humana”, que vai se transformando em planta. Aqui replico palavras do prefácio, que escrevi para a publicação da peça, em 2021: “Uma metamorfose que surge como que decalcada dos nossos absurdos tempos, em que tudo de que parecemos realmente necessitar é uma urgente mudança de rota civilizacional – em prol do meio ambiente, das relações inter- humanas e políticas, da saúde física e mental das populações.

Trata-se de uma peça que busca novas formas de viver e, se não é isso o teatro, o compartilhamento de uma experiência, na contramão do que costuma ser inquestionável, o que seria? Abolir a presença dominante, para alcançar novas formas de vida — é dessa seiva que se nutre *A Árvore*, somando-se ao caldeirão decolonial que, cada vez mais, faz, do teatro, o lugar em que uma planta pode nos amar e querer nos dizer alguma coisa.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1986.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DESCOLA, Philippe. **Outras Naturezas, Outras Culturas**. São Paulo: Editora 34, 2016.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2010.

GOMEZ, Silvia. **A Árvore**. Prefácio de Marici Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2021.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Orgs.). **Dramaturgia Negra**. Rio de Janeiro: Funarte Digital, 2018. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003036222.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2023

LIMA, Juliana Domingos de. A desmantelar o poder. [Entrevista com Grada Kilomba]. **Ecoa Uol**, 14 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/grad-kilomba-todas-as-cries-que-temos-sao-baseadas-em-600-anos-de-historia-colonial/>>. Acesso em: 12 out. 2023.

LIMA, Juliana Domingos de; ABBADE, Mauricio; QUADROS, Thiago. Arte, política e raça no Brasil: entrevista com Grace Passô. **Nexo Jornal**, 25 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/video/Arte-pol%C3%ADtica-e-ra%C3%A7a-no-Brasil-entrevista-com-Grace-Pass%C3%B4>>. Acesso em: 12 out. 2023

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. Sobre conquistas e tensões. **Revista de Estudos Avançados**. v. 32, n. 93, p. 283-296, maio/agosto 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000200283&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 fev. 2019.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo (Orgs.). **De Acervos Coloniais aos Museus Indígenas**: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

PASSÔ, Grace. **Mata Teu Pai**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2017.

SALABERG, Jhonny. **Buraquinhos ou o Vento é Inimigo de Picumã**. Publicação da IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do CCSP. São Paulo: Associação Centro Cultural, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

TERRENA, Ave. **As Três Uíaras de SP City: Barbante Roxo do Mural da Memória**. Publicação da IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do CCSP. São Paulo: Associação Centro Cultural, 2018.