

# Editorial

## Cenas Dissidentes

---

### Silvia Fernandes

Universidade de São Paulo  
São Paulo, SP, Brasil  
silviafernands@terra.com.br  
orcid.org/0000-0002-1988-1771

---

A maioria dos artigos desse dossiê analisa experiências criadas na cena brasileira a partir dos anos 2000. São trabalhos que se desenvolvem de modo simultâneo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos de mulheres, negros, indígenas e comunidade LGBTQIA+, em geral sintonizados com mobilizações pelos direitos das referidas comunidades, historicamente subalternizadas. A partir desse período, é visível no teatro, na dança, na performance e em ações performativas de várias naturezas a emergência de uma cena trans, feminista, afrodescendente, de matrizes indígenas, que configura teatralidades diferenciais, até então relegadas a uma condição menor. São expressões cênicas de sujeitos subalternizados, que nunca tiveram voz na sociedade e muito menos nos palcos, como é o caso dos novos coletivos negros que apresentam diversos aspectos da experiência histórica e ancestral da população afrodescendente.

Esse é o tema do artigo de Rosyane Trotta, que toma como objeto os teatros negros encenados no Rio de Janeiro nos últimos cinco anos. No conjunto das criações que analisa, identifica a emergência do que considera um novo teatro, reconhecível na valorização de temáticas ligadas a realidades locais e preocupado com a manutenção de laços intracomunitários, na construção simbólica e objetiva do pertencimento a determinados territórios. Menciona, por exemplo, os teatros da Baixada Fluminense e da Zona Oeste do Rio de Janeiro, que se situam em periferias geográficas e culturais e são marcados por falta de acesso à formação artística, à apresentação e à circulação de espetáculos. A autora faz referência ao Grupo Código, à Cia Cerne e ao Coletivo Sala Preta, lembrando que, nesse caso, não se pode afirmar que a noção de periferia esteja ligada apenas à questão da distância geográfica em relação ao centro da cidade, mas

especialmente ao processo histórico e econômico que privou os sujeitos de seus direitos. Outros exemplos mencionados por Trotta são a Cia Marginal e o Bonobando, com sedes na Maré e na Vila da Penha, ligados à criação coletiva, à pesquisa vivencial e etnográfica, ao teatro documentário e à performance, usados como instrumentos para a criação de uma cena crítica, feita a partir da relação íntima com o território em que se localizam. A autora observa ainda que os coletivos negros são diversos e não se limitam a um grupo solitário, como foi o caso do Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias Nascimento em 1944, no Rio de Janeiro, e analisado por Alexandre Sobrinho em artigo para esse dossiê. Ao contrário, coletivos como Atiro, Panela Teatral e Confraria do Impossível pertencem a um movimento mais amplo, criado por artistas pretos sobre a existência social dos moradores das comunidades, em busca de transformação da situação de seus integrantes. Em síntese feliz sobre o teatro que pesquisa, a autora conclui que, nessas criações:

[...] os atores são o personagem. Em lugar do nacional, buscam o ancestral. E, quando enunciam o pronome em terceira pessoa, querem dizer “nós”: aqueles que nunca haviam produzido subjetividade para/sobre o país ou que nunca haviam sido aceitos pelo país como produtores de subjetividade (TROTТА, 2023, p. 16)

Em certo sentido, as reflexões de Trotta podem estender-se à Companhia de Teatro Heliópolis, cujos integrantes foram entrevistados para o dossiê. Como observa Cassiano Quilici na apresentação da entrevista, da narrativa do percurso coletivo e do enfrentamento de uma realidade traumática emergem novas linguagens teatrais e possibilidades de transformação. Constituída a partir da reunião de jovens moradores da favela homônima no ano de 2000, em São Paulo, a companhia sempre se posicionou a favor de lutas por justiça e igualdade na superação das diferenças de classe, gênero e raça. A postura é visível, por exemplo, em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, espetáculo estreado em 2022, que tematiza o encarceramento em massa no Brasil. É narrado a partir do ponto de vista de mulheres negras e pobres, que têm seus filhos, maridos e parentes presos, além de sofrerem violências cotidianas nos enfrentamentos sociais. Na leitura do crítico Kil Abreu, o espetáculo conjuga perspectivas histórico-sociais capazes de criar uma “[...] sociologia poética do país, posta em performance” (ABREU; NASCIMENTO, 2022). Com texto da dramaturga Dione Carlos, elaborado em processo colaborativo, o trabalho projeta um panorama de carências sociais no trânsito entre discurso direto, registros documentais e representação do cotidiano difícil das mulheres na periferia. O diferencial da abordagem é o fato de sinalizar, ao mesmo tempo, o conflito íntimo das protagonistas e o quadro político do país. O resultado é um arranjo complexo

entre intimidade e sociabilidade, que delineia um mural político de pessoas pretas e pobres em um dos países com maior contingente de encarcerados. Mas o que aparece em primeiro plano é a dinâmica de vida das mulheres, que se apresentam aos espectadores na alternância entre sofrimento e espera, com passagens em que o foco é a resistência à injustiça, o cuidado do outro, o afeto e as formas de organização da comunidade, na conjugação de histórias pessoais e desigualdade social. O registro naturalista das atuações é contrastado com um pano de fundo simbólico, às vezes mítico nas representações de Iansã, no pulso dos tambores e nos movimentos corporais que vinculam processos históricos de opressão à força subjetiva de emancipação. Como observa Abreu, o “[...] grupo amalgama assim um elo sempre tão buscado pela gente de teatro nos últimos anos: o encontro justo entre representação e representatividade” (ABREU; NASCIMENTO, 2022).

O crítico Valmir Santos acompanhou a trajetória da Companhia de Teatro Heliópolis desde o princípio e analisa em seu artigo o longo percurso artístico de 23 anos e 13 espetáculos, projetando um inventário sociológico dos mecanismos do capitalismo neoliberal que oprimem e invisibilizam ancestralidades, raças, sexualidades e processos migratórios, negando às populações os direitos humanos fundamentais. O pesquisador observa que os artistas da Heliópolis, além de denunciarem as falências do estado na garantia desses direitos, envolvem-se em movimentos populares e trabalhos sociais imprescindíveis para a construção dos espetáculos. A par disso, nota nas criações um forte investimento no canto, na dança e em formas rituais, com afirmação explícita das corporeidades e do pertencimento ao território de Heliópolis, na representação de minorias políticas, sociais e culturais que se exibem em corpos dissidentes - pretos, periféricos, trans - em desacordo com o modelo hegemônico.

Na verdade, é possível constatar que os trabalhos criados por esses coletivos compõem um espectro heterogêneo e plural, difícil de sintetizar, que produz um campo ampliado de manifestações singulares e dissidentes. Aqui considera-se a dissidência como posição ligada a um regime político e artístico que têm o poder de resistir às normas vigentes em determinado contexto, além de tentar subvertê-las na produção de uma outra cena (CABRERA, 2014). Talvez, por isso, os trabalhos mencionados possam ser associados ao que Jacques Rancière chama de dissenso. Para o filósofo, ele está na origem da política por ser um espaço de conflitos não de pontos de vista nem de reconhecimento recíproco de direitos, mas de “constituição mesma do mundo comum”, dos que nele “falam para ser ouvidos” (RANCIÈRE, 2004).

Talvez o dissenso analisado por Rancière possa ser aproximado do que Judith Butler

considera a possibilidade de uma “insurgência política” feita por meio de contradições performativas, capazes de contestar normas sociais por meio de expressões não-harmônicas ou dissonantes, que mobilizam o estabelecido para gerar algum tipo de mudança (BUTLER; SPIVAK, 2007, p. 63). Sem dúvida, a perspectiva de dissenso ou contradição performativa é responsável por produzir o que Rodrigo Dourado chama de “genealogias excêntricas”, que se contrapõem aos cânones tradicionais. Em seu artigo, observa que se trata de “[...] formas de agir descentradas, que fomentam a diversidade cognitiva, necessariamente anticoloniais, anticapitalistas, antiimperiais e antipatriarcais” (DOURADO, 2023, p. 15). De fato, a questão das dissidências aparece de forma contundente na análise de Dourado. Na adaptação do termo *queer* à língua brasileira, o autor elabora a noção de “kuirformance” para nomear criações que rompem com o regime cisheteronormativo, em um processo de “kuirização do queer” que implicaria a produção de saberes dissidentes das normas de gênero, colonialidade, globalização e capitalismo. Trata-se do esforço decolonizador de registrar processos de geração de conhecimento locais, ligados às epistemologias do sul. “Sul geográfico, político, do corpo”, observa, valendo-se das reflexões de Michel Foucault para se contrapor à economia de distribuição de funções de sexo-gênero que referendam as normas do sistema. A questão reaparece no texto “Performance enquanto fluxo para repensar gênero e ecologia na cidade a partir da ação “Retralhas” - Sobre Retalhos, tralhas, fios, coisas e tramas”, de Levi Mota Muniz. O artigo discute gênero, ecologia e cidade a partir da ação performativa *Retralhas*, apresentada em 2019 em Fortaleza. Amparando-se especialmente nos escritos de Eleonora Fabião, a artista explora a performance para traçar relações entre cidade e gênero, em diálogo com autoras trans, como Dodi Leal e Hija de Perra.

É possível perceber que as dissidências abertas por essa produção cênica posicionada e crítica projetam uma outra cena política, em diálogo com discussões que se dão em áreas correlatas, como as ciências sociais e a antropologia. São experiências “situadas” que Donna Haraway (1988) vincula a um campo epistemológico imbricado à contingência e à resistência, resultante de “políticas de localização” construídas à margem de discursos homogeneizadores, no intuito de aludir a identidades móveis, processuais e construídas na diferença. Nesse sentido, os trabalhos cênicos são capazes de revelar, a partir de sua singularidade, a maneira como se dão as representações de determinados sujeitos construídos socialmente como “outros”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Segundo Donna Haraway (1988), as políticas da localização (*politics of location*) resistem à construção de posições homogêneas e são definidas pela abertura a conhecimentos múltiplos, móveis e relacionais, que implicam a superação de um sujeito homogêneo. Levam em conta a ativação de formas de atuação política que partem de lugares específicos, do questionamento permanente do sujeito único e da consideração dos modos complexos como se imbricam os diferentes

Em geral, em grande parte dos trabalhos analisados no dossiê, é possível identificar um ativismo político e ético intensificado, especialmente visível na atuação em comunidades periféricas e na necessidade urgente de refletir sobre as condições sociais de manifestação da teatralidade. Como nota José Da Costa em texto recente, é visível o atravessamento desse teatro pelo entorno, cada vez com maior intensidade, aí incluído o contexto comunitário de que os criadores fazem parte (DA COSTA, 2019).

Ainda que o ativismo seja uma constante, os artigos aqui reunidos projetam manifestações plurais, com formalização instável, em que é possível discriminar certas linhas de força que parecem responder aos novos desafios do contexto brasileiro contemporâneo. É visível que os diversos coletivos que atuam em São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza e outras metrópoles brasileiras configuram uma cena trans, feminista ou afrodescendente capaz de projetar teatralidades diferenciais. Trata-se da expressão de maiorias desde sempre silenciadas, que agora rompem o discurso dominante, desconstruindo-o por meio de um forte impulso de resistência às práticas de um “[...] laboratório de controle e produção da morte como forma de supressão de tudo aquilo que insiste em viver”, como observa José Fernando Azevedo em artigo publicado há dois anos (AZEVEDO, 2021), que ressoa no texto incluído neste dossiê, apresentado em forma de carta a André Lepecki.

Em “Fugografias – uma carta a Lepecki”, o ensaísta aborda aspectos da relação entre forma artística e forma social na prática de um “teatro negro” e no esboço de uma noção de escrita e análise que chama de “fugografia”, trânsito constante entre subjetividade e política, experiência pessoal e coletiva, que se situa na “encruzilhada”. “Em parte, fui me tornando um especialista naquilo que me devasta”, nota o autor com ironia, mencionando seu espetáculo mais recente, baseado no conto “Pai contra mãe” de Machado de Assis, em que reflete sobre a “teatralidade do linchamento” em um país capturado pela lógica do extermínio. Recuperando a trajetória do Teatro de Narradores, de que foi dramaturgo e diretor, “quase sempre o único negro”, nota que a situação do país de 1989 a 2009 tornou-se matéria fundamental do trabalho coletivo, com a violência racial emergindo como tema. E ganhando forma no *Ciclo Cidades*, composto por *Cidade Desmanche* (2009), *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011) e *Cidade Vodú* (2016), longa narrativa tripartida que atravessa três gerações de trabalhadores, na relação direta entre coro e contexto urbano, configurando “[...] a tensão imanente de um certo teatro de grupo entre 1998 e 2018, em São Paulo e, talvez, no Brasil” (AZEVEDO, 2023, p. 17). No trânsito “entre a representação e a representatividade, entre a fabulação

---

sistemas de dominação.

e a performatividade”, o autor lembra o encontro decisivo com o grupo Os Crespos, no espetáculo *Ensaio sobre Carolina* de 2007, que resultou em intenso processo de racialização de perspectiva. Para Azevedo, a partir daí os protocolos da cena passaram a engendrar um “fazer corpo” que formaliza um “sistema de visibilidade” capaz de apontar dinâmicas supressivas, como a histórica invisibilidade do corpo negro (AZEVEDO, 2021).

No artigo, é evidente o diálogo de José Fernando Azevedo com a noção de necropolítica de Achille Mbembe. No ensaio homônimo, o teórico sul-africano parte dos conceitos de biopoder e biopolítica de Michel Foucault para considerá-los insuficientes na explicação de formas contemporâneas de sujeição. Discutindo exemplos de guerras na Palestina, na África e em Kosovo reflete sobre zonas de extermínio coletivo legitimadas pelo direito de matar, em que o necropoder não é necessariamente um privilégio do estado, mas se sustenta em uma ideia ficcionalizada do inimigo (MBEMBE, 2011).

As reflexões de Mbembe contribuem para que se perceba a amplitude das práticas necropolíticas, que vão muito além da conjuntura social e política brasileira, e são respondidas por muitas tentativas de reação. Mas é inegável que, no caso do Brasil, a militância é intensificada pela desigualdade social, assumindo uma voltagem capaz de acirrar as tensões entre teatralidade e ativismo. Sem dúvida é um processo que responde à situação que Francisco de Oliveira resume, de modo exemplar, como a destruição de direitos, a mercantilização total da vida, a despolitização dos embates, o esvaziamento dos vínculos de trabalho, a prática estatal da violência como mediação dos conflitos, a dilapidação dos fundos públicos, a desregulamentação da vida social e a transferência para o setor privado de ações definidoras do Estado, que se exime de sua responsabilidade, assumida por ações filantrópicas da população e atuações sociais de ONGs (OLIVEIRA, 2003). De acordo com José Fernando Azevedo, a quem devo a lembrança do texto, foi no interior desse processo que emergiu o que considera um “teatro pós-desmanche”, representado por criações recentes que funcionam como uma das respostas possíveis do teatro à situação política conflagrada. É o caso de *Navalha na carne negra*, que Azevedo dirigiu em 2018, onde investiga o que ocorre quando corpos negros ocupam espaços tradicionalmente reservados aos brancos. Escrita há 50 anos, a peça de Plínio Marcos é recriada em cena por uma atriz, dois atores e um diretor pretos, aprofundando a crítica dos processos de marginalização social resultantes do passado escravista, especialmente na via da corporeidade do elenco. A problemática do corpo preto e seus históricos processos de marginalização são o mote central da montagem, que atualiza, de forma contundente, a hierarquização social de hoje. Sem qualquer alteração na peça original, os atores e o diretor adicionam novos estratos políticos ao

tecido dramaturgico, por mostrarem as fissuras que a presença negra provoca em cena. Sem dúvida, é um trabalho que situa o teatro e as ações performativas no desdobramento de processos sociais que visam ao fortalecimento das práticas artísticas da população afrodescendente.

No caso, o performativo é entendido como campo de ação e discurso corporal que abarca o contexto socio-estético, como nota Ileana Diéguez em texto do dossiê. A ensaísta observa que a performatividade social pode abarcar relatos e outras formas de escritura alteradas pelo fato de os narradores terem sido vítimas do que apresentam. Além de referir-se a narrativas verbais, literárias e iconográficas produzidas por artistas, em “Relatos de violências e corpos de mulheres no México e em Cuba”, a autora analisa ações performativas de mulheres não precisamente artistas, que se unem a coletivos familiares para realizar atos radicais de busca de pessoas desaparecidas no México, na Argentina, no Chile, em Cuba e outros países da América Latina.

As ações radicais referidas por Diéguez também podem ser observadas nas criações dos coletivos e artistas brasileiros mencionados, responsáveis pela retomada de uma cena política feita a partir de novos pressupostos. Além da discussão de temas relativos às subalternidades, às opressões e às resistências, também ganham forma cênica aspectos de constituição de coletividades e produção de identificações. É o que observa Júlia Guimarães no artigo “Performar teoria, estranhar identidades”, em que aborda trabalhos em que a reflexão conceitual é usada para questionar o caráter construído das representações culturais e identitárias. Na análise dos espetáculos *Stabat Mater*, de Janaína Leite, *A Invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin e *Isto é um Negro?* do coletivo EQuemÉGosta?, a autora nota que todos questionam as representações sociais naturalizadas. Em diálogo com a psicanálise, a história, a política e a filosofia, a pesquisadora desvela a dimensão processual e performativa das categorias identitárias, compreendendo-as como “construções sociais produzidas por ideologias e sistemas de poder específicos, historicamente situados” (GUIMARÃES, 2023, p. 02). Recorrendo a Catalão, Thürler, Woyda e Moreno, Guimarães nota a incorporação de procedimentos da esfera crítica à prática cênica, o que acaba aproximando o artista da figura do crítico-pesquisador-ensaísta. Os projetos analisados valem-se de instrumentos como a documentação, as entrevistas, as inserções comunitárias e as investigações sobre memória coletiva para envolver os criadores em um campo de ação específico, teórico e prático, em que a arte é entendida como forma de conhecimento.

A partir das constatações de Júlia Guimarães, é inevitável concluir que o teatro dos coletivos contemporâneos brasileiros não se restringe à criação artística, mas se estrutura

com base em múltiplos desdobramentos pedagógicos e culturais. Na verdade, na via da crítica às realidades sociais, expandem a prática teatral para engajar os sujeitos criadores, e os espectadores, em um processo simultaneamente cênico, social e formativo, associando a afirmação da resistência à tomada do espaço físico, político e social em que se inserem. Assim, especialmente no teatro feito na periferia das metrópoles, os experimentos se manifestam por meio de uma série de formas de ativismo não apenas teatrais, em parte semelhantes ao que Paul Ardenne (2004) define como arte contextual.

É interessante constatar que, também para Ardenne, a arte contextual se desenvolve de modo paralelo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos, o que sem dúvida contribui para levá-la a uma aproximação mais incisiva com os movimentos sociais e a militância política. O autor entende por "arte contextual" o conjunto de formas de expressão cujo ponto comum é a negação das qualidades exclusivamente "artísticas". Ela se apresenta na arte de intervenção, nas experiências realizadas em espaço urbano e nas criações consideradas participativas ou ativistas. Em todos os casos, são ações intimamente ligadas ao "[...] conjunto de circunstâncias em que um fato se insere" (ARDENNE, 2004). Exatamente por isso, priorizam o contato direto com a realidade, em verdadeira inserção no mundo concreto, no universo social, político e econômico, em relação imediata com as situações materiais em que se produzem (ARDENNE, 2004).

Ao desenvolver seu argumento, Ardenne se refere à irrefreável "pulsão participativa e agorética" das manifestações artísticas do princípio do século XXI, que aparecem com força no teatro brasileiro, mostrando que um dos principais motores das ações dos coletivos é o engajamento político, ético, étnico e de gênero, e seu foco é a atenção permanente à necessidade de reagir às condições sociopolíticas de opressão de determinadas comunidades. Talvez por isso, a maior parte dessas manifestações seja feita por grupos marcados pela subalternização, que explicitam práticas políticas, formas de sensibilidade e discursos que são modos contundentes de reação às diferentes formas de silenciamento e exclusão a que foram historicamente submetidos. De modo geral, mas não exclusivo, essas teatralidades são acionadas por sujeitos historicamente submetidos a mecanismos estruturais de exploração em contextos de opressão social, como é o caso da Companhia de Teatro Heliópolis, referida há pouco.

A par disso, e ao lado das teatralidades dissidentes criadas por sujeitos subalternizados, percebe-se que coletivos teatrais com longas trajetórias de pesquisa aproximam-se de problemáticas semelhantes, ainda que por outras vias e, em certa medida, não deixam de manter a relação com a investigação cênica que os definia no

decurso de trajetórias ligadas à denúncia e à resistência. Nesse caso, o que se apresenta são criações com formalização instável, que projetam uma cena expandida e sem fronteiras fixas entre teatro e performance. É o caso do Teatro da Vertigem, que estreou *Agropeça* neste ano de 2023, espetáculo analisado por Welington Andrade no texto “Dos filhos desse sítio”. Para o crítico, o coletivo cria em cena uma sátira político-ideológica sombria ao explorar a corporeidade real dos atores – “concreta, não representada” –, que invade o palco/arena semelhante ao espaço de um rodeio para se contrapor à obra de Monteiro Lobato. Andrade observa que o trabalho questiona o agronegócio, um assunto incontornável no Brasil de hoje graças à sua abrangência econômica, cultural e ideológica. Na leitura do ensaísta, ao associar as críticas ao conservadorismo e ao racismo estrutural, *Agropeça* revela o violento processo de colonização brasileiro e as mazelas resultantes. Conclui que “[...] é da fratura do tempo que advém a força expressiva do espetáculo” (ANDRADE, 2023, p. 05), ao referir-se aos tempos sobrepostos que convivem no país e à destruição das distâncias entre o fazer artístico e a realidade política da atualidade.

Experiência semelhante à do Teatro da Vertigem acontece com Cibele Forjaz, da Cia Livre, na direção da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, analisada por Conrado Dess em texto desse dossiê. Estreada no Teatro Municipal de São Paulo em 2023, com concepção geral de Ailton Krenak e regência de Roberto Minczuk, a produção reuniu o Coro Lírico de São Paulo e a Orquestra e Coro Guarani KYRE'Y KUERY, além de intérpretes brancos, negros e indígenas no que Dess (2023, p. 04) considera uma “[...] experiência de dissidência dentro da linguagem operística tradicional”. Para o autor, a apresentação cênica de grupos historicamente subalternizados impõe um deslocamento na representação da ópera baseada no romance de José de Alencar. Contribuem para essa guinada crítica as iconografias projetadas pelo artista visual Denilson Baniwa no decorrer na apresentação, além dos duplos indígenas dos protagonistas Peri e Ceci. Referindo-se ao ensaio de Eduardo Viveiros de Castro “*O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*”, mote central da montagem, o pesquisador lembra que, para os jesuítas, a catequização dos indígenas era difícil não por serem refratários à aprendizagem religiosa, mas porque as nações originárias do Brasil, nas palavras do padre Antonio Vieira, eram como estátuas de murta fáceis de moldar, mas requeriam manutenção constante do jardineiro. Viveiros de Castro retoma a imagem para discutir a inconstância da alma selvagem. Observa que, na relação com o colonizador, o indígena aceita o outro para expandir sua própria identidade, pois vê o contato como “[...] possibilidade de autotransfiguração” (CASTRO, 1992, p. 32). Conrado Dess desdobra essa reflexão para as diferentes soluções e formas da montagem de Ailton Krenak e Cibele Forjaz.

A problemática da relação entre colonizador e colonizado reaparece no artigo de Stephan Baugartel e Paulo Maciel, que focaliza a dramaturgia brasileira recente. Os autores partem do termo colonialidade, definido como situação fronteiriça entre diferentes realidades históricas e políticas, para projetar uma consciência mestiça, inclusiva, característica de populações situadas à margem. Ao mesmo tempo que foram forçadas a se moldar ao mundo colonial, conseguiram manter as próprias práticas simbólicas, muitas vezes usadas como ferramentas críticas. “É justamente nesse lugar que se articula a dimensão performativa da decolonialidade” (BAUGARTEL; MACIEL, 2023, p. 02), lembram os pesquisadores, para examinar a configuração de dramaturgias que se apresentam como monólogos em que o narrador se dispersa nas vozes múltiplas de uma coralidade frequente na dramaturgia brasileira recente. As peças *Vaga Carne*, de Grace Passô, *Buraquinhos*, de Jhonny Salaberg, *Alice Músculo*, de Francis Madson e *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira*, de João Nyn, são consideradas por Baugartel e Maciel escritas plurais emitidas por figuras situadas histórica e socialmente, sempre atravessadas por contextos físicos concretos.

O artigo de Marici Salomão também focaliza algumas poéticas dramáticas das últimas décadas, que atestam a descolonização de temas e formas, cujos autores estão ligados aos movimentos feminista, negro e LGBTQIA+. Segundo a pesquisadora, os textos produzidos por esses jovens dramaturgos opõem-se a um teatro predominantemente masculino e heterocisnormativo, além de apresentarem uma forte interseccionalidade, com sobreposição de diferentes marcadores sociais de gênero, raça, classe e sexualidade para alcançar um tratamento singular das formas de opressão, dominação e discriminação. É o caso das peças *Buraquinhos ou O Vento é Inimigo de Picumã*, de Jhonny Salaberg (também analisada por Baumgartel e Maciel), *Desfazenda – Me Enterrem Fora Desse Lugar*, de Lucas Moura, *As Três Uíaras de SP City: Barbante Roxo do Mural da Memória*, de Ave Terrena e *A Árvore*, de Silvia Gomez. Além de analisar essas peças, a autora menciona a artista *Grace Passô*, que considera um dos nomes mais importantes da dramaturgia decolonial, representante de uma escrita criada por mulheres, com presença cada vez frequente no teatro brasileiro.

Também Paola Lopes Zamariola e Luisa Dalgarrondo refletem sobre questões decoloniais, dedicando-se a investigar as diferentes dimensões da realidade na cena latino-americana contemporânea, com foco nas práticas ligadas à experiência onírica e aos encantamentos. As autoras partem da perspectiva das culturas ameríndias, mencionando os Krenak e os Yanomami, para quem os sonhos são esferas da realidade ligadas ao cotidiano, capazes de desdobrar e deslocar os corpos por diferentes dimensões.

É na realização desses percursos que se efetiva a comunicação com entidades de toda ordem. Além do mais, ainda que o sonho seja vivido por um único sujeito, é compartilhado com a comunidade por meio de práticas narrativas em que se socializam as experiências oníricas, garantindo sua ressonância na vida desperta. Cabe ao sonho garantir a relação com os antepassados, as divindades, a natureza e o coletivo, além de orientar a vida diária para a realização de atos de encantamento como as mandingas, as bruxarias e os feitiços, comuns em diversos contextos da América Latina, em que coexistem diferentes dimensões da realidade. As pesquisadoras relacionam o encantamento à prática cênica de *Encantado* (2021), espetáculo da Lia Rodrigues Cia de Danças, em que o coletivo compõe uma coreografia coral como resposta ao desejo de “encantar o que nos cerca, imagens, danças e paisagens e transformá-las em nossos corpos e ideias” (RODRIGUES, 2022), nas palavras da própria coreógrafa.

O trabalho de Lia Rodrigues é outra experiência intimamente ligada ao território, nesse caso o complexo de favelas da Maré no Rio de Janeiro. Depois de vários anos de residência na comunidade, ficou evidente para a coreógrafa que o ato de criar não pode se restringir à produção de uma obra. Além da criação artística, é preciso buscar modos diferenciais de intervir, subsistir e abrir espaços onde seja possível compartilhar. Dessa necessidade, surgem os três principais eixos de ação da companhia: a construção do centro de artes para abrigar as próprias atividades e as criações de outros artistas, a formação continuada por meio de aulas, ensaios e discussões, e o trabalho artístico de criação. A ampliação da proposta se faz com a abertura, em 2011, da Escola Livre de Dança da Maré, destinada a moradores da comunidade.

O trabalho na Maré desencadeia, na companhia, uma reflexão incessante sobre o diálogo entre dança contemporânea e contexto da favela, que vai sendo experimentado a cada nova criação<sup>2</sup>. É o que acontece nos mais de nove meses de processo de composição de *Para que o céu não caia* (2016), que começaram com questionamentos organizados em um longo “questionário afetivo-cultural-corporal” concebido como uma das ações do programa “Dançando com a Maré”. Os bailarinos da companhia, dezoito jovens do Núcleo 2 da Escola Livre de Danças da Maré, percorreram as ruas para pedir que as pessoas respondessem a perguntas formuladas coletivamente, relacionadas ao corpo, ao que era a dança, à vida na favela, àquilo de que mais gostavam, à relação com o outro e ao próprio Centro de Artes. A partir da experiência de cartografia do contexto, Lia Rodrigues pediu a bailarinos e estudantes que criassem uma “resposta

---

<sup>2</sup> SOTER, Silvia. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg. In Sigrid Nora (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC, 2010, p. 147.

estética” ao questionário, transformando as falas dos moradores em exercício coreográfico que funcionou como ponto de partida para o espetáculo. O testemunho das pessoas sobre a vida, os gestos de trabalho, os sonhos e as violências que sofriam foram modos de ativar a relação entre a arte e os processos sociais, feita em um contexto em que é inevitável o questionamento sobre a situação do país e de grande parcela da população brasileira.

A esse testemunho de exclusão, a coreógrafa acrescenta outro, de igual ou maior potência. Trata-se do livro do xamã yanomami Davi Kopenawa (2015), que narra o mito do fim do mundo. Escrito a partir de conversa com o antropólogo Bruce Albert, *A queda do céu* é o primeiro relato a apresentar a voz da tribo que habita o maior território indígena em todo o mundo, situado ao norte do Brasil e sul da Venezuela. A narrativa do mito do fim do mundo é um verdadeiro manifesto xamânico contra a destruição da Amazônia, abordando as questões climáticas e a devastação da natureza a partir da cosmogonia ameríndia. Kopenawa recorre aos fundamentos da cultura yanomami para advertir que o extermínio crescente da floresta e dos animais levará à ruptura total da harmonia na Terra. Quando esse tempo chegar, o espírito dos “xapiris”, transmissores do “recado cifrado da mata”, não conseguirá impedir que o céu desabe sobre todos os seres vivos do planeta, incluindo o “povo da mercadoria”, os índios, as árvores e os animais. Em prefácio ao livro, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro nota que a lucidez política e poética do xamã projeta um “[...] discurso sobre o lugar, e porque seu enunciador sabe qual é, onde é, o que é o seu lugar” (CASTRO, 2015, p. 15). Em certo sentido, o gesto do coletivo de Lia Rodrigues é uma extensão dessa narrativa sobre o lugar, já que a cosmogonia indígena é associada aos relatos dos moradores da Maré.

Retomando a cultura ameríndia, o artigo de Renata de Lima Silva e Carolina Laranjeira descreve as performances de caboclos para relacioná-las às cosmologias afro-brasileiras e indígenas. As autoras recorrem a Mário de Andrade para lembrar que a figura do caboclo aparece em diversas danças dramáticas e rituais religiosos. Também observam a variação de sentidos do termo de acordo com o contexto, uma vez que caboclo pode definir uma identidade mestiça, mas também ser utilizado de modo depreciativo para se referir a alguém considerado selvagem ou primitivo. O interesse pelas performances de caboclos acompanha a pesquisa das autoras sobre performatividades e saberes que se aproximam das poéticas afro-indígenas para produzir conhecimentos na contramão do pensamento colonialista. No caso do artigo, recorrem às ancestralidades indígenas e banto das performances culturais dos caboclos para construir um movimento reflexivo pautado em outros modos de existir e ancorado no protagonismo do corpo na produção

de conhecimentos.

A busca de outras formas de conhecimento e existência reaparece em "Danças que importam: Anna Halprin e sua aproximação com a natureza". No artigo, Marina Guzzo trata os procedimentos artísticos como formas de relação com a Terra, vinculando-os às práticas de cuidado da coreógrafa e dançarina americana Anna Halprin (1920 – 2021), que ativam experiências sensoriais de reconexão com a natureza. Observa que os eventos climáticos extremos, resultantes da destruição sistemática da natureza, intensificam a importância da aproximação entre as artes do corpo e as práticas de cuidado, fundamentais diante do novo regime do clima. Entre outras práticas de Halprin, comenta um ritual de dança criado pela artista para responder a uma série de assassinatos de mulheres que aconteceram entre os anos 1970 e 1980 no Monte Tamalpais, na Califórnia. Além disso, lembra outras experiências feministas que se associam ao cuidado e ao autocuidado e são compreendidas como formas de intervenção política centradas no acolhimento. Trata-se de um "caminho para interpelar o individualismo, o sexismo, o racismo e outras formas de discriminação que interiorizamos e que continuam nos oprimindo dia após dia" (OLIVEIRA; DORDEVIC, 2015, p.17 *apud* GUZZO, 2023, p. 09).

A aproximação entre estratégias coreográficas e cuidado reaparece no texto de Carlos Eduardo Oliveira do Carmo e Fátima Campos Daltró de Castro, nesse caso relacionado à participação de pessoas com deficiência na construção de conhecimento em dança. Segundo os autores, é possível pensar em mudanças ou transformações de valores arraigados na sociedade por meio de uma interação maior entre os diferentes corpos que a compõem, democratizando as relações e lutando contra as distinções, as exclusões e as discriminações para contrapor-se à hegemonia do corpo colonizado, padronizado e supostamente normal. Recorrendo ao estudioso americano Robert McRuer, contestam a ideia de deficiência definida a partir do modelo histórico-cultural do capitalismo neoliberal, cujos interesses econômicos impõem o que deve ser um "corpo capaz" e adequado ao padrão de normalidade produtiva. Observam que o objetivo de seu trabalho no Grupo X de Improvisação em Dança, vinculado à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, é proporcionar meios para que as pessoas que fazem parte de grupos sociais oprimidos possam representar-se em seus próprios termos e de acordo com suas aspirações, sem obedecer a modelos disciplinares impositivos. Comentando o trabalho que desenvolvem, referem-se aos encontros abertos à comunidade voltados para a improvisação na via de corpos múltiplos e diversos, capazes de renovar as danças construídas em conjunto. Para os professores, a atenção às diferenças fortalece as lutas de resistência e se ampara nas Epistemologias do Sul, na defesa de "[...] grupos sociais

que têm sido sistematicamente vítimas de injustiça, de opressão e de destruição causadas pelo capitalismo, colonialismo e pelo patriarcado” (SANTOS, 2019, p. 17 *apud* CARMO; CASTRO, 2023, p. 06).

Para concluir esta apresentação, pode-se afirmar que as formas de opressão e silenciamento de sujeitos subalternizados estão no horizonte da maioria das criações analisadas pelos autores do dossiê. Eles nos apresentam análises sobre práticas sociais, saberes, sensibilidades, performatividades, teatralidades e coreografias capazes de projetar uma nova cena brasileira. Como observa Cassiano Quilici na apresentação da entrevista da cia Heliópolis, vivemos um momento em que afloram questões abafadas durante muito tempo, que demandam novas estratégias de abordagem. Espera-se que as reflexões reunidas em “Cenas dissidentes” possam contribuir para o enfrentamento desse desafio.

## Referências

ABREU, Kil; NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. Cia. de Teatro Heliópolis cria síntese brilhante de teatro, sociedade, desejo e política. [Cena Aberta](https://cenaaberta.com.br/2022/06/04/cia-heliopolis-cria-sintese-brilhante-de-teatro-sociedade-desejo-e-politica/), 2022. Disponível em: <<https://cenaaberta.com.br/2022/06/04/cia-heliopolis-cria-sintese-brilhante-de-teatro-sociedade-desejo-e-politica/>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

ANDRADE, Welington. **Dos filhos desse sítio**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023017, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674809. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674809>. Acesso em: 22 dez. 2023.

ARDENNE, P. **Un art contextuel**. Paris: Flammarion, 2004.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto. Théâtre post-cannibalisation. **Alternatives Théâtrales**, n. 143, jul. 2021, p. 84-87. Disponível em: <<https://har.parisnanterre.fr/parution-alternatives-theatrales-n-143-scenes-du-bresil-et-rencontres-a-metz-passages-transfestival-les-11-et-12-septembre/>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

AZEVEDO José Fernando Peixoto. **Fugografias - Carta a Lepecki**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023013, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674808. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674808>. Acesso em: 22 dez. 2023.

BAUMGARTEL, Stephan Arnul.; MACIEL, Paulo. **Monólogos (de)coloniais: sobre a construção de uma coralidade pluri-versal na dramaturgia brasileira recente**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023001, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8671101. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8671101>. Acesso em: 22 dez. 2023.

BIDERMAN, Iara. A dança política de Lia Rodrigues. **Folha de S. Paulo – Ilustríssima**, São Paulo, 12 de março de 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1865377-a-danca-politica-de-lia-rodrigues.shtml>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri. **Who sings the Nation-State?** Language, Politics, Belonging. New York: Seagull. 2007.

CABRERA, Marta; MONROY, Liliana Vargas. Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: algunas inflexiones de los feminismos disidentes contemporâneos. **Universitas Humanistica**, v. 78, n. 78 (2014), p. 20-37. Disponível em: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/8759>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

CARVALHO MARQUES DOURADO, Rodrigo. **Kuirformance em O Evangelho segundo Vera Cruz do Grupo Teatro de Fronteira**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023011, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674752. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674752>. Acesso em: 22 dez. 2023.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

DA COSTA, José. O teatro atravessado: imagem, corpo e política na cena contemporânea. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Júlia (org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019, p. 242-263.

DESS, Conrado. **Desesculpindo Il Guarany: dilemas do século XIX para uma cena do século XXI**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023018, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674357. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674357>. Acesso em: 22 dez. 2023.

GUIMARÃES MENDES, Julia. **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?**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023016, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674670. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674670>. Acesso em: 22 dez. 2023.

GUZZO, Marina. S. L. **Danças que importam: Anna Halprin, cuidado e natureza**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023015, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674902. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674902>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3 (Autumn, 1988), p. 575-599. Disponível em: <<https://philpapers.org/archive/harskt.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

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

**MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: n-1 Edições, 2019.**

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**: o Ornitorrinco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

OLIVEIRA DO CARMO, Carlos Eduardo; CAMPOS DALTRO DE CASTRO, Fátima. **Grupo X de Improvisação em Dança: pequenas coisas sobre nós mesmos**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023019, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674899. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674899>. Acesso em: 22 dez. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Lia. **Site Lia Rodrigues Companhia de Danças**, 2022. Encantado, Programa Temporada Maré 2022. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/styled-6/styled-52/index.php>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

TROTTA, Rosyane. **Para ler o novo teatro: contexto e periferia**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 12, n. 00, p. e023006, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674587.. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674587>. Acesso em: 22 dez. 2023.

SANTOS, Boaventura. **O fim do Império Cognitivo. A afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

OLIVEIRA, G.; DORDEVIC, J. **Cuidado entre ativistas tecendo redes para a resistência feminista**. Brasília: CFMEA, 2015. Disponível em: <[https://br.boell.org/sites/default/files/cuidado\\_entre\\_ativistas.pdf](https://br.boell.org/sites/default/files/cuidado_entre_ativistas.pdf)>. Acesso em: 25 out. 2023