

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958


## Para uma teoria crítica do teatral: situando a cena expandida da teoria na contemporaneidade

Stephan Arnulf Baumgärtel

Paulo Maciel

Para citar este artigo:

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf; MACIEL, Paulo. Para uma teoria crítica do teatral: situando a cena expandida da teoria na contemporaneidade. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0113

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Para uma teoria crítica do teatral: situando a cena expandida da teoria na contemporaneidade<sup>1</sup>

Stephan Arnulf Baumgärtel<sup>2</sup>

Paulo Maciel<sup>3</sup>

### Resumo

Neste texto, discute-se a tese da crise da teoria teatral na contemporaneidade ao passar em revista os pressupostos principais de algumas das perspectivas críticas do Ocidente, em contraponto às contribuições analíticas recentes de novos sujeitos teóricos que situam social e temporalmente as abordagens tidas por “comuns”. Formulam horizontes cognitivos que inscrevem no debate a alteridade de seus corpos e de suas vozes enquanto sujeitos teóricos num território dialeticamente configurado pelas táticas reversas da colonialidade oculta na teoria “tradicional”.

**Palavras-chave:** Teoria teatral. Eurocentrismo. Teoria situada. Táticas reversas.

## Towards a critical theory of theatre: situating the expanded scene of theory in contemporary times

### Abstract

This text discusses the hypothesis of a crisis in theatrical theory in contemporary times by reviewing the main assumptions of some of the critical perspectives of the West, in contrast to recent analytical contributions from new theoretical subjects who socially and temporally situate approaches considered “common”. They formulate cognitive horizons that inscribe in the debate the alterity of their bodies and their voices as theoretical subjects in a territory dialectically configured by the reverse tactics of coloniality hidden in “traditional” theory.

**Keywords:** Theatrical theory. Eurocentrism. Situated thinking. Reversal tactics.




## Para una teoría crítica del teatral: citando la escena expandida de la teoría en la contemporaneidad




### Resumen

Este texto discute la tesis de la crisis de la teoría teatral en la época contemporánea mediante la revisión de los principales presupuestos de algunas de las perspectivas críticas de Occidente, frente a las recientes aportaciones analíticas de nuevos sujetos teóricos que sitúan social y temporalmente los planteamientos considerados “comunes”. Formulan horizontes cognitivos que cuestionan la universalidad de estas premisas y, al mismo tiempo, inscriben en el debate la alteridad de sus cuerpos y voces como sujetos teóricos en un territorio dialécticamente configurado por las tácticas inversas de colonialidad ocultas en la teoría “tradicional”.

**Palabras clave:** Teoría teatral. Eurocentrismo. Teoría situada. Tácticas reversas.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Janete Maria Gheller, graduada em Letras – Habilitação em Português e Literatura da Língua Portuguesa, sob o registro 194.467 do MEC.

<sup>2</sup> Pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado na Universidad Nacional de Colômbia – Bogotá. Doutorado em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado na Ludwig-Maximilians-Universität, LUM, Alemanha. Professor doutor titular da graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado) em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).  [stephao08@yahoo.com.br](mailto:stephao08@yahoo.com.br)  
 <http://lattes.cnpq.br/8439378198120294>  <https://orcid.org/0000-0002-7769-1108>

<sup>3</sup> Pós-doutorado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Mestrado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor doutor da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).  
 [paulo.maciell@ufop.edu.br](mailto:paulo.maciell@ufop.edu.br)  
 <http://lattes.cnpq.br/9374193161036263>  <https://orcid.org/0000-0003-4770-1587>



## Introdução

Tudo é teatral, logo o teatro não existe: essa fórmula compreende um gesto crítico que assinala a existência fronteiriça e múltipla do teatral e, portanto, não gira em torno do teatro, como se o dissenso a seu respeito fosse limitado a dizer diferente o Mesmo. Nesse caso, o que deixa de existir é o teatro como essa espécie de entidade específica. O mesmo preceito crítico vale para as terminologias coetâneas ao teatro como, por exemplo, a de teatralidade e a de performance.

A cautela nos vem do terreno escorregadio que distingue, desde sempre, no campo teórico e histórico o teatral, como se fosse dada uma fronteira do que é teatro e o que é rito, o que é a arte e o que é religião, dentre outras interseções exploradas nas linguagens cênicas nos últimos tempos. Precisamos desconfiar de nossos sistemas de pensamento sobre o teatral no mundo. O relativismo dos sistemas de pensamento e dos poderes do discurso, conforme a discussão foi levada a cabo por Lévi-Strauss (1989) e Michel Foucault (1996), que nos ajuda a refletir sobre o alcance de seu potencial cognitivo para raciocinar sobre as fronteiras que até hoje separam na teoria do Ocidente o teatro e o rito, a arte e a religião, em função dos critérios adotados para a discriminação e classificação dos saberes desde o Ocidente<sup>4</sup> moderno. Mas, as duas críticas ao etnocentrismo confiam essa tarefa à retirada estratégica do sujeito no juízo. O descentramento se produz à custa do esquecimento de outros modos de encarar a posição de sujeito que não obedecem aos termos do Ocidente moderno, no sentido ressaltado por Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 39): “Do ponto de vista da teoria, presume-se que toda teoria seja ocidental, e que movimentos como o

---

<sup>4</sup> Conforme comentário de Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 37): “O Ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias”, pois, de uma perspectiva geográfica a descrição é pouco precisa, seria melhor considerar que se trata de “uma herança coletiva, uma mistura voraz de culturas que não apenas bebeu das influências não-europeias, mas que é de fato formado por elas” (2006, p. 38), sobretudo porque sua imagem sempre dependeu de um espelhamento conceitual. Diríamos que o Ocidente é o fetiche de grande parte do globo, seguindo a antropologia simétrica de Bruno Latour (2021). Ele faz agir a OTAN, o FMI, e nele são depositadas inúmeras crenças. Deste modo, quando nos referirmos ao Ocidente moderno estamos pensando nos seus processos de diferenciação dos não europeus.



feminismo e a desconstrução onde quer que eles surjam, sejam ocidentais”. Ou, segundo alertou Julia Kristeva (2017, p. 103): “Ao combater o obscurantismo, a secularização se esqueceu de se interrogar sobre a necessidade de crer que subentende *o desejo de saber*, bem como sobre os limites a serem colocados no desejo de morte – para viver juntos”.

Temos neste trabalho como objetivo principal discutir a ideia de crise atribuída à teoria teatral praticada nos últimos tempos, partindo do princípio de que a cena expandida não se constitui como uma ameaça ao teatro, muito pelo contrário, ela serve para descentrar e multiplicar as formulações teóricas sobre o teatral para além dos limites estabelecidos pelo continente Ocidental. Portanto, partimos do pressuposto de que a teoria teatral está em crise junto do continente que sempre reclamou a universalidade de seus juízos sobre o teatro. Mas acreditamos que essa crise se alastra, à medida que as tentativas de salvar a teoria teatral tradicional se valem de estratégias de expansão e refinamento que fazem parte do problema e não da solução da crise, mesmo que revelem um senso analítico e uma capacidade discursiva refinados e complexos. Pretendemos mostrar que a solução para a crise dessa teoria tradicional pode ser buscada em direção a uma teoria situada que se entende como constitutivamente posicionada num ponto crítico: aquele ponto no qual práticas cênicas, esforços teóricos e desdobramentos sócio-políticos revelam uma relação dialética e impactam taticamente sobre a articulação retórica dessa teoria.

## Parte I. Mapeando o terreno escorregadio do teatral e de suas contradições ocidentais

### 1

Uma das tarefas da teoria teatral tem sido a de dizer justamente o que é o teatro, o que lhe é próprio ou comum, desde a ideia de “imitação” até a de “presença” e a do “performativo”, passando pela “representação” ou pela “ficção”, diversas são e foram as formas ocidentais de conceber a sua diferença ou seu modo de ser particular. Apesar dessa diversidade, o que lhes está comum é uma tendência de entender a teoria teatral como a busca pela essência dessa prática.



Na hora de dizer o que é o teatro, entretanto, o horizonte cognitivo Ocidental<sup>5</sup> permaneceu sendo historicamente circunscrito pela origem ou pelo nascimento na Grécia Antiga. Logo, teatro como tal não poderia ser observado existindo nem no continente africano, nem no americano, antes da chegada dos europeus. Deste modo, o continente do teatro aparece como um sítio forjado por um saber-fazer teórico, estético e poético, circunscrito assim a determinado espaço-tempo geopolítico. Da *Poética* de Aristóteles até a teoria do *Teatro Pós-Dramático*, o percurso de longa duração nos mostra como a teoria teatral continuou sendo pensada como uma produção crítica situada na tradição Ocidental, pois conforme observou Ashis Nandy (2015, p. 79): “o único passado legítimo na cultura global de senso comum é o passado helênico”, e os demais povos não europeus devem “lamentar que seus ancestrais não eram gregos, e eles não podem visitar seu passado sem se sentirem terrivelmente culpados e embaraçados”.

À medida que o contexto sociocultural dos fazeres artísticos no Brasil se deslocou, por um lado, em direção a um emolduramento ostensivamente conservador e, por outro, em direção a um enquadramento decolonial e antipatriarcal, algo que se dá a partir do impeachment da presidenta Dilma e as políticas culturais dos governos Temer e Bolsonaro que atribuíram a esses movimentos uma urgência de enfrentamento inexistente anteriormente, a teoria tradicional do fenômeno teatral, mesmo em suas formulações de um campo expandido, percebeu que está perdendo seu objeto tradicional. Ela se deparou com as reivindicações de artistas que representaram e representam grupos antes invisíveis para essa teoria tradicional e que agora não queriam ser integradas ou capturadas por seu escopo reflexivo. Surge com esses artistas um outro modo de fazer teoria diferente em relação à teoria “tradicional”. Num primeiro momento arriscamos dizer que na medida em que a teoria tradicional seguia um ideal essencialista ou substancial, o que implica certa autonomização e descontextualização sócio-histórica tanto de si mesma quanto de seu objeto, esse

---

<sup>5</sup> Estamos pensando nas noções de Ocidente e centro-ocidental não de um ponto de vista geográfico, pois esse tipo de recorte é problemático, mas como uma construção sociocultural vinculada ao colonialismo. Dentre outros fatores desse etnocentrismo destacaríamos a reserva do conceito de teatro para denominar apenas um conjunto particular de práticas cênicas pelos europeus e seus descendentes, além de considerar na sua formação discursiva apenas o legado grego.



outro fazer teórico dessubstancializa não só o teatro, mas também a própria teoria. Sua fundamentação agora deixa de ser autocentrada e se situa na reflexão sobre a relação entre teoria e seus diversos contextos. Isso implica que os critérios que validam tanto um fazer cênico quanto um fazer teórico se deslocam em direção a critérios mais situados e menos universais. Implica, também, uma outra retórica da teoria cujo vocabulário agora apresenta marcas enfáticas da experiência social do corpo que teoriza sobre a relação entre seu fazer cênico e o fazer cênico tradicional.

Historicamente, podemos localizar um primeiro momento de crise de uma teoria teatral europeia (e do teatro europeu) no final do século XIX e início do século XX, quando a nova concepção da encenação e do encenador, bem como novas práticas cênicas que valorizavam o fazer cênico em detrimento da representação ficcional, libertaram as ações cênicas do texto dramático. A teatralidade deixou de ser sinônimo implícito de dramaticidade. Um segundo momento se dá nos anos 60, com o fim das vanguardas históricas ou a retomada da ideia de vanguarda sob bases não da radicalização da linguagem específica de cada arte, mas da dissolução das características e limites das diferentes linguagens artísticas.<sup>6</sup> O teatro entra em sua fase “expandida”. Essa expansão, entretanto se dá em direções diferentes, o que colocou um desafio profundo para a teoria teatral que precisou criar um instrumentário analítico para pensar seu campo nessa nova dimensão multiforme. O que separa essas vanguardas da segunda metade do século XX, junto com a teoria teatral provocada por elas, dos movimentos transgressores atuais é, por um lado, sua relativa cegueira para com as questões de raça e gênero em junção com o paradigma de classe, mas sobretudo a decorrente incapacidade de pensar a própria constituição como específica; de constituir a si mesma como situada. No afã de cunhar um conceito estrutural ou pós-estrutural hegemônico para diferentes práticas, relegou como fator secundário os sentidos que os próprios procedimentos teóricos, bem como os funcionamentos cênicos, podem representar “no seio da vida social”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, o ensaio de Theodor W. Adorno, *A Arte e as Artes* (2018).

<sup>7</sup> Eis a expressão que Saussure usa para definir sua Semiologia: “Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por



Por mais que essa prática teórica tenha nos legado uma potente reflexão sobre os signos cênicos, como entram em ação, como se dá o funcionamento de uma cena específica a partir de suas estruturas fundantes, ela não evidenciou quais leis para além do funcionamento interno regem esses signos; o que motiva esse funcionamento a se constelar naquele momento histórico e geográfico.<sup>8</sup>

O aparecimento de artistas e teóricos alinhados a um fazer cênico e um pensar teórico decolonial e despatriarcalizante torna patente que a interseccionalidade teórica que caracteriza esse novo pensamento implica um vetor dessubstancializante daquilo que era o teatro e a teoria do teatro, trazendo de volta os contextos sociais e políticos que ficaram expulsos das considerações puramente estéticas das teorias predominantemente estruturalistas. Na última seção veremos que essa dessubstancialização é acompanhada por um foco que se traduz em uma “teatralização performativa” dos próprios conceitos, ou seja, da retórica da linguagem teórica.

## 2

Antes de analisar o que essa outra e nova teoria teatral faz aqui no Brasil, como ela se posiciona performativamente no campo teórico de nossa área, queremos aprofundar o contorno da teoria que denominamos *tradicional*. Chamamos essa teoria de *tradicional*, pois ela replica a tradição europeia de criar uma teoria teatral universal a partir daquilo que toma como “o teatro” (de sua época), assumindo implicitamente seu corpus de estudo e seu próprio esforço teórico como base suficiente para a generalização.<sup>9</sup>

Guardadas as devidas divergências sobre como denominar aquilo que marca predominantemente o fazer teatral contemporâneo, as abordagens ocidentalizadas fazem parte de uma mesma vertente de pensamento presente

---

consequente, da Psicologia geral.” (Saussure, 1995, p. 33)

<sup>8</sup> Saussure continua sua definição da Semiológica com a frase: “Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem.” (1995, p. 33). As leis que essa teoria identifica e com quais ela se contenta são as leis estruturais internas do espetáculo.

<sup>9</sup> Às vezes essa percepção se articula mais na recepção da teoria do que em sua concepção, como no caso de Teatro Pós-Dramático de Lehmann que nunca era pensado como teoria do teatro contemporâneo mundial.

em quase todos os grandes pensadores europeus das práticas cênicas ocidentais do século XX e XXI, tais como os franceses Bernard Dort (2010, 2013), Jean-Pierre Rynngaert (1998), Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2017) e Maryvonne Saison (1998); a franco-canadense Josette Féral (2015) e os alemães Hans-Thies Lehmann (2007) e Erika Fischer-Lichte (2019).

Se, por um lado, não se pode duvidar de que reconhecem as relações entre teoria, prática e sociedade, ou seja, entre fazer teórico e um contexto hermenêutico que é necessariamente sócio-histórico, também pode detectar-se que em suas reflexões concretas, o foco cai predominantemente sobre questões formais e estruturais, sem elucidar essas estruturas como simbolizações mediadoras dessa tríade.

Josette Féral, por exemplo, inicia seu livro *Além dos limites*, coletânea de ensaios escritos no final dos anos 90 do século XX e início do século XXI, com um capítulo introdutório intitulado “Teatro e Sociedade: da simbiose a um novo contrato social”. Logo de início ela declara seu desejo de “mostrar que a evolução do teatro, em sua relação com o público e a sociedade, tem como par uma evolução similar no domínio das pesquisas teóricas sobre o teatro” (Féral, 2015, p. 3). Na página seguinte, ela aponta a relação entre a prática teatral e a sociedade civil, dizendo que “o teatro faz parte de um esquema muito elaborado em que intervêm fatores históricos, políticos e econômicos cujas implicações vão além das simples esferas estéticas ou institucionais” (Féral, 2015, p. 3). Entretanto, o que chama atenção ao longo do livro é que Féral não traduz esse reconhecimento em uma reflexão teórica situada<sup>10</sup>, problematizando a posição sociocultural de sua teoria ou refletindo sobre as características desse teatro como “ocidental” na compreensão não geográfica do termo. Ao crescente “emaranhamento” ou “enodamento” das artes<sup>11</sup>, Féral responde com uma reflexão estruturalista que desloca o centro de produção cênica da teatralidade

---

<sup>10</sup> Um reconhecimento de que “as pesquisas sobre o teatro [...] são um fenômeno recente na maior parte dos países europeus, na América do Norte e, provavelmente, no Brasil do mesmo modo” (Féral, 2015, p. 13) confunde mais que elucida sua posição, uma vez que ela não realiza uma reflexão profunda sobre a relação entre esses contextos e a formação específica de uma teoria teatral.

<sup>11</sup> Os termos são usados por Adorno (2018) em seu ensaio “A arte e as artes” no qual ele articula uma reflexão sobre os procedimentos artísticos e seus sentidos no contexto da sociedade contemporânea de sua época.





para a performatividade; com reflexões metodológicas que se justificam em razão da dissolução daquilo que era uma obra. Sem dúvida, a transição de uma concepção do fazer teatral como obra para outra que recupera sua função de rito ou encontro coletivo, é uma contribuição bastante relevante. Entretanto, ao não interpretar a dimensão social e histórica dessas mudanças, ela não dimensiona essas transformações processuais no “seio da vida social”. Mais do que isso, ao não elucidar em que sentido esse *como falar* enquanto práxis situada configura *o quê* da fala artística, ou seja, em que sentido estabelece uma relação significativa entre *como* e *o quê*, também, não pode tirar as consequências para a metodologia e a retórica da própria teoria: fazer com que toda reflexão sobre a práxis cênica é, ao mesmo tempo, uma autorreflexão sobre o próprio fazer e sua posição social.

O caso de Erika Fischer-Lichte com sua *Estética do Performativo* apresenta um caminho contrário. Na apresentação de seu projeto, a autora afirma que as práticas cênicas performativas a partir dos anos 60, recusam qualquer camada semântica como intrínseca a seu fazer e com isso busca expulsar a dimensão hermenêutica tanto da práxis quanto teoria teatral. Na argumentação de Fischer-Lichte, essa ausência se estende inclusive à característica antropológica dessa performatividade que reside no ritual, um ritual compreendido unicamente a partir da construção de uma relação igual e retroalimentar entre seus participantes. Dessa maneira, Fischer-Lichte projeta retroativamente os critérios da performatividade ocidental, tal como identificados por ela, a toda uma história unificadora que junta “a ritualidade” e “a performatividade” num parentesco genérico. Mais do que isso, é preciso perceber a incapacidade da autora em se manter no interior do quadro analítico autorreferencial forjado por seu conceito de estética do performativo, uma vez que precisou recorrer à noção de tabu para dar conta das reações anímicas dos espectadores diante de algumas performances. Ora, tais reações anímicas ou fisiológicas não são construções socioculturais de um determinado agrupamento humano? Para outras tradições, as mesmas experiências com o corpo podem não ser tabus, conforme ela mesma informa no trabalho, ou seja, a hermenêutica expulsa da performance ou do espetáculo retorna de fora para dentro por meio da atividade teórica. À

medida que as ações performativas despertariam esse antes e depois do evento, elas carregam e efetuam transformações semânticas, que Fischer-Lichte tematiza constantemente apenas na figura de interrogações abertas ou afirmações vagas. Um processo que se repete quando concebe o “corpo” da performance em sua dimensão empírica como pura fenomenalidade que se apresenta destituído de todo e qualquer marcador referencial.

Com sua estética não-hermenêutica, proposta como uma superação dos dilemas da teoria teatral ante as práticas cênicas ocidentais contemporâneas, Fischer-Lichte busca renovar um gesto tipicamente ocidental que é a *leitura imanente* das obras a partir de seus procedimentos estruturantes, expandindo conceitualmente a validade de práticas cênicas ocidentais para territórios não-ocidentais – ritual, tabu - e obliterando as diferenças históricas e filosóficas presentes nessas práticas que apenas na forma e na funcionalidade interna apresentam uma semelhança enganosa.

Ou seja, sem tomar consciência, Fischer-Lichte contribui para uma ressignificação ocidental de vários objetos, gestos e ações tidos pela bibliografia por não artísticos, dentro e fora das fronteiras da cena Ocidental nos últimos tempos. Porém, essa diferenciação continua operando no limite do teatral visto a partir do continente Ocidental, especialmente quando a teoria acredita descrever “nosso olhar” e esquece de que seu investimento estético é representativo de um modo particular de encarar determinados artefatos, saberes e fazeres que, nem sempre, são recortados do campo da vida da mesma maneira. Uma visão que desde o século XVIII converteu os objetos e gestos pragmáticos de outros povos em artísticos no Ocidente moderno.<sup>12</sup>

O que falta nas teorias desses estudiosos é uma reflexão *interpretativa* da relação entre os procedimentos cênicos e os procedimentos sociais-empíricos de produzir um mundo compartilhado, entre as ideias do teatral e os pressupostos teóricos e conceituais que acompanham a própria constituição de

---

<sup>12</sup> Como observou Valentim Mudimbe (2019, p. 32): “Aquilo que se chama arte selvagem ou primitiva engloba um conjunto amplo de objetos introduzidos pelo contato entre africanos e europeus durante o tráfico de escravizados intensificado no esquema classificatório do século XVIII. Esses objetos, que talvez não sejam artísticos de forma alguma em seu ‘contexto nativo’, tornam-se arte ao receberem simultaneamente um caráter estético e uma potencialidade para produzir e reproduzir outras formas artísticas”.

seu objeto; uma autorreflexão que, possivelmente, ressaltaria o gesto apropriador e tematizaria suas condições ou frearia esse gesto revelando que os limites traçados da relação entre o teatral e ritual não são absolutos, pois instituídos em razão do mesmo caminho analítico. E o que falta na retórica desses autores é uma performatividade que se configura como expressão consciente das consequências de sua própria prática teórica. Pois da mesma maneira como obras (ou processos artísticos) oferecem ao olhar interpretativo seu “conteúdo de verdade”<sup>13</sup> na relação entre “o quê” e “como”, entre assunto e estilo, inscrita nelas, também o faz a teoria. Deste ponto de vista, os traços estilísticos que informam as teorias da teatralidade e do performativo precisam ser evidenciados a fim de que, assim, possamos reconhecer os contextos históricos e sociais que recobrem suas formas de enunciação da questão.

Do ponto de vista da teoria teatral, diríamos então que Josette Feral e Erika Fischer-Lichte, conforme suas abordagens da teatralidade, estão comprometidas com a história do Mesmo e de suas contradições, e a dissolução que seus discursos do espetacular prometem do ordenamento dramático do teatro (o textocentrismo e ou o logocentrismo) permanece nas fronteiras do sistema de poder-saber ocidental. Mesmo que a formulação teórica recente do “pós-dramático” ou do “performativo” possa ser encarada como um gesto crítico no interior da “desconstrução” da tradição ocidental, sua visão crítica da crise permaneceu circunscrita ao mesmo horizonte cognitivo de seu objeto e sem um questionamento mais radical de seus aportes histórico, social e cultural.

Isso teve consequências para o contexto nacional, pois à proporção que a teoria teatral brasileira acompanhou a teoria tradicional europeia em sua pressuposição da autorreferencialidade da linguagem teatral e da autonomia do gesto teórico, ela já alienou sua relação de tensão com o país, pois possibilitou à teoria de se fechar em seu próprio campo. Entendemos o impacto desse afastamento quando olhamos para a experiência local desde os anos 1990, que

---

<sup>13</sup> “O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isso, e nada mais, é que justifica a estética,” diz Adorno em sua *Estética Negativa* (1982, p. 149) e também: “O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. [...] A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante.” (1982, p. 217)

nos revela um sono infundado de poder tornar-se “contemporâneo”<sup>14</sup> e uma dificuldade de entender o paralelismo entre a entrada dessas estéticas do performativo ou pós-dramáticas, mesmo antes de usar esses nomes e a chegada das políticas econômicas neoliberais a partir do governo Collor. Pois da mesma maneira como o neoliberalismo descontextualiza suas práticas econômicas de um contexto público social, as práticas cênicas performativas tendem a desenraizar a linguagem teatral de seu seio social, e a teoria teatral acompanha as práticas em isolar seu objeto e a si mesma de seu contexto histórico.

### 3

Nos últimos tempos emergiram universos e agentes teóricos no interior desse espaço ocidental que foram excluídos social e historicamente e, conforme seu giro político, estético e poético, são críticos da representação, do sujeito, da história ou da narrativa nas artes cênicas por motivos diferentes daqueles que, a partir dos anos de 1990, motivaram os juízos pós-dramáticos e pós-modernos sobre os espetáculos no Brasil. Pois as teorias teatrais do pós-dramático e ou do performativo, conforme foram formuladas na Europa e nos Estados Unidos, desenraizavam a nossa experiência marginal do mundo global e afirmavam sua hegemonia crítica no Brasil no mesmo momento em que as mulheres, as comunidades LGBTQIAPN+, negros e indígenas reclamavam seu direito a se tornar sujeito fabulador, criador de histórias e teorias e autor de representações.

Neste sentido, uma nova ordem epistemológica pode ser pensada a partir da entrada em cena dessas populações na arena contemporânea dos saberes. Populações que desde a década de 1960 vêm destruindo o quadro clássico da antropologia, da história e da arte e, assim, libertando seu conhecimento do etnocentrismo em consonância com os distintos processos de descolonização que marcaram a segunda metade do século XX.

Sendo assim, estamos diante de um quadro crítico constituído pelas lutas sobre os significados ou os limites do teatro; logo, o que ele nos mostra são os embates históricos-sociais travados em torno da verdade da teoria teatral. Neste sentido, a tese da crise da teoria teatral na atualidade nos parece potente, pois é

---

<sup>14</sup> Ver, por exemplo, o estudo de Alexandre Dal Farra (2022).

capaz de evidenciar os parâmetros que orientaram os estudos teatrais ao longo de sua história bem como os limites cognitivos de seu ponto de vista sobre o problema. É possível constituir uma teoria teatral além e aquém de sua fronteira ocidental? É possível constituir uma teoria teatral liberta de uma história única do teatro? É possível desenvolver uma teoria crítica da crise da teoria sem situá-la junto aos processos sociais e as escolhas ideológicas? E mais do que isso, sem encontrar uma performatividade teórica que marca no interior da teoria a presença desses processos sociais e escolhas ideológicas?

## Parte II: As teatralidades, as performatividades e as alteridades em relação

### 4

A concepção da estética do performativo de Erika Fischer-Lichte pode ser vista como um caso paradigmático, uma vez que defende um olhar performático sobre o teatral enquanto “evento” capaz de desfazer as fronteiras que separam os domínios da arte, do espaço vital social e político, pois seriam inseparáveis. Entretanto, o espaço vital e político termina sendo convertido num lugar qualquer gerido por seu circuito retroativo, sendo assim, o “espetacular” se emancipa do mundo para preencher o vazio deixado pelo fechamento. O “espetáculo” se converte em natureza do “nosso olhar” e do teatral.

A crítica de Valentim Mudimbe ao estruturalismo de Lévi-Strauss (especialmente ao seu dualismo entre a ciência do concreto e a ciência do abstrato) e ao pós-estruturalismo de Foucault nos importa em relação a nossa questão sobre a possibilidade de uma teoria nova e situada. Lévi-Strauss e Michel Foucault, ao insistirem na relatividade dos sistemas de pensamento, descentram suas bases hegemônicas, mas fazem isso deixando de lado o “sujeito” do discurso. Afinal, acreditam que não haja “uma teoria capaz de resolver a tensão dialética entre discursos criativos e o campo epistemológico que os torna possíveis” (Mudimbe, 2019, p. 77). Logo, não há saída dessa “prisão” epistêmica. Entretanto, conforme comentou o pensador africano: “há uma saída óbvia desse problema através do sujeito que, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, participa da modificação ou da constituição de uma

ordem epistemológica” (Mudimbe, 2019, p. 69). Em outras palavras, a criação de conceitos recebe nessa saída a marca da presença de um sujeito histórico como equivalente teórico dessa presença em práticas de fabulação.

Do ponto de vista das teorias já comentadas, a emergência do Outro como sujeito questionador das representações<sup>15</sup> e das narrativas criadas a seu respeito por uma sociedade branca, patriarcal e heteronormativa, pode lhes parecer um recuo histórico-estético esse recurso à fabulação. Entretanto, a retomada do sujeito nesse contexto analítico vem acompanhada, como veremos, de mecanismos de inversão dos limites etnocêntricos e gentrificados que, ao longo do tempo, teriam orientado a “natureza” do teatral.

As questões hoje colocadas ao campo do teatral se voltam contra a história do Mesmo e de suas contradições na cena teórica contemporânea, pois elas agora se perguntam sobre a dimensão da raça, da etnia, do gênero e da sexualidade dos enunciados teóricos que delimitam as fronteiras conceituais do espetacular: quem define o que é teatro? De onde se determina seu nascimento e ou os seus limites hoje? A partir de que lugar ou contexto se articulam as práticas e as teorias do teatral? Como os sujeitos críticos se posicionam perante o campo hegemônico do Ocidente moderno e ou do chamado pós-moderno? Quem tem o direito de designar a teatralidade e de traçar seus limites epistemológicos?

As perguntas representam uma novidade no cenário teórico que, por meio dos questionamentos informados, não só buscam descolonizar suas epistemologias, mas também insistir em sua particularidade e, a partir dela, em sua relacionalidade para com outras epistemologias. Podemos perceber de que modo a teoria de Leda Maria Martins (1995, 2003) das performances negras e de suas temporalidades em espiral (2021) toma posição nesse debate, à medida que sua crítica ao textocentrismo e ou ao logocentrismo, à imitação e à representação, compreende não apenas a libertação do teatral do domínio da escrita, mas refunda seu entendimento a partir da tradição das culturas

---

<sup>15</sup> Mesmo discutindo a questão da representação do ponto de vista do cinema enquanto modo de produção, criação e circulação das imagens eurocêntricas, a reflexão de Ella Shohat e Robert Stam nos ajuda a entender o retorno à representação como salto crítico que visa reparar a estereotipia colonializadora do Outro (2006, pp. 261-312).

africanas que foram marginalizadas.

É partindo desse horizonte cognitivo que Leda Martins (2003, p. 66), em *Performances da oralitura*, salienta sua diferença da concepção de corpo agenciada por Erika Fischer-Lichte, pois em seu caso, o corpo e a voz são encarados “como portais de inscrição de saberes de vária ordem”, ou melhor, conforme salientou: “minha hipótese é a de o corpo em performance **é**, não apenas, a expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.” (Martins, 2003, p. 66). Inscrição que, no caso da cultura negra nas Américas se define pela dupla voz “que expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (Martins, 1995, p. 69). Dessa forma, a tensão entre o significante e o significado, nesse caso, descreve uma espécie de desvio que caracteriza a estratégia da resistência e da luta negra perante à colonização do seus dizeres e fazeres nas Américas. Por outro lado, as teorias insurgentes precisam enfrentar o suposto fato de que o teatro é uma realidade estranha aos povos originários e africanos; desde sempre, o que eles praticavam com seus cantos, danças e cenas, antes da chegada dos europeus, pertence ao campo do ritual. Isto é, não levaram adiante a passagem do rito ao teatro, como no Ocidente antigo. Por esse motivo, estão e sempre estiveram em vantagem com relação às teorias da desconstrução do drama pela estética do performativo e pelo pós-dramático.

Nessa teoria do fazer cênico, traços formais são evidenciados como sendo simultaneamente posicionamentos sociais ativos por sujeitos que manipulam a relação entre “o quê” e “como”. E a reflexão teórica e estética pode e deve interpretar essa relação como o “conteúdo de verdade” histórica tanto para o corpus analisado quanto para o próprio fazer teórico. O que pode aparentar ser um uso vago de conceitos quando visto a partir de uma exigência de limites rigorosos se mostra - se visto do lado de uma crítica situada e performativa -



um uso flexível da linguagem na criação de conceitos cuja função principal deixa de ser a de cartografar uma prática artística fechada sobre si mesma, pois assume como função dominante a de marcar no interior da prática teórica a transição entre vida e arte, ou seja, des-limitar ambos em sua dimensão situada, para organizar o campo das práticas artísticas a partir dessa função. Neste sentido, Leda enfatiza que a teatralidade dessas práticas cênicas emerge

dos cruzamentos das diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos (Martins, 2003, p. 69).

Nesse território expandido das trocas disseminadas pelo globo, a noção de encruzilhada surge como um operador conceitual para a interpretação “do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais” (Martins, 2003, p. 69). As investigações de Leda das performances rituais se baseiam num cruzamento teórico entre a semiótica, a teoria da performance e o movimento de negritude, tendo em vista que, por meio dessa combinação analítica, designou as características de sua poética e de sua teoria da negritude enquanto instância performativa: 1) o contínuo exercício da memória dialógica; 2) a utilização de estratégias que situam reflexivamente a dupla fala como mecanismo estilístico, criativo, crítico e político; 3) a atualização de formas de expressão rituais negras, religiosas e seculares, como intertextos constitutivos do discurso teatral; 4) a reposição histórica da figuração do negro, deslocando-o da posição de objeto para a de sujeito; 5) a construção de imagens que desfiguram os emblemas da branquitude, realçando os traços da diferença negra; 6) a elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a plateia, recuperando, para o teatro, sua concepção de evento comunitário (ver Martins, 1995). Neste sentido, a autora situa sua teoria da performance na encruzilhada vivenciada pelos negros nas Américas deslocando-os, por sua vez, de sua posição de objeto para a de sujeito criador e crítico, sobretudo ao atualizarem as formas de expressão rituais negras como intertextos constitutivos do discurso teatral, transformando-o em evento comunitário, ou seja, a emergência do





teatral no contexto da negrura é de mão dupla, evidenciando a relação do teatro com o passado africano.

Nesse contexto, a (in)distinção do teatral se faz notar a partir das passagens reversíveis entre as práticas rituais e as chamadas práticas artísticas que, dessa maneira, distanciam-se dos mesmos significados que ao longo do tempo designaram a diferença entre os dois universos da teatralidade e ou da performance: rito e teatro. Rito e teatro são vistos como fenômenos intercambiáveis em suas relações sobretudo por que ambos emergem de um mesmo corpo coletivo, cuja forma e reminiscência não são mais referidas à assembleia do passado helênico do teatro, mas ao universo em movimento da negritude pelo mundo que, ao se deslocar, refundaria as bases não só do campo teatral, mas também do campo da teoria. Pois os procedimentos da poética da negrura se aplicam não só à criação artística do povo preto, como também a sua criação de referenciais teóricos. Recriando criticamente os limites epistemológicos dessas práticas, seja aquele entre teatro e vida ou entre teoria e vida, faz-nos tanto perceber os vários marcadores etnocêntricos erigidos pela colonização para se nomear o teatral quanto evoca sua ultrapassagem.

Desde a década de 1990 que Leda Maria Martins tem buscado nos mostrar que o teatro negro nos revela a forma heterogênea do saber-fazer teatral no mundo, pois devido à sua formação na diáspora, ele carrega consigo as tensões histórico-sociais das diferentes matrizes civilizacionais e culturais que o constituíram nas Américas. Portanto, o “negro” não apenas adjetiva o “teatro”, mas o refunda em bases menos etnocêntricas não apenas por relativizar o problema, mas por revelar um fazer saber teatro clivado por relações de força que, inclusive, estão presentes em sua poética da negrura.

Trata-se de uma diferença crítica inscrita nos parâmetros cognitivos que têm sido tensionados pelos corpos e pelas vozes dos sujeitos insurgentes que constituem o campo teórico recente e que, a partir de suas especificidades epistêmicas, passaram a questionar a universalidade dos juízos já emitidos sobre a natureza do teatral na história e no mundo, seja do ponto de vista da interseção da cultura negra nas Américas, seja do ponto de vista da interseção

da cultura originária nas Américas, como também com relação ao gênero e à sexualidade. Este último marcador teórico é o ponto de partida do ângulo crítico de Dodi Tavares Borges Leal (2021), em “Fabulações travestis sobre o fim”, artigo no qual contesta o caráter capitalista dos investimentos nas teses Ocidentais contemporâneas do fim, especialmente, do fim da narrativa, pois conforme argumentou a autora, “fabular é não aceitar o fim da narrativa como o fio da narrativa” observando seu alcance analítico do problema; logo, “trataremos da fabulação travesti enquanto exercício narrativo que expande a curadoria do fim para além da especulação do valor comercial apocalíptico, o qual insiste em favorecer a elite cisgênera colonial” (Leal, 2021, pp. 2, 3). Valor surgido do pacto cisgênero com a branquitude e, deste modo, perspectivado segundo os “ganhos econômicos da ideia do ‘fim da cena teatral’” (Leal, 2021, p. 4), pois se já não há motivos para a existência de coletivos e edificações teatrais, então, as demais experiências não-brancas e não-cisgêneras são obliteradas, uma vez que lhes são negadas as vidas vividas no teatro. Do ponto de vista de sua fabulação travesti, a ideia do “fim do teatro” estaria sendo enunciada para camuflar a crise dos limites Ocidentais do teatral e, assim, servindo para nos convencer da universalidade crítica de sua perspectiva colonial, branca e cisgênera.

Indo ao encontro da reflexão elaborada por Leda Maria Martins (2003) a respeito dos reinados, a autora ressaltou a importância da fabulação também para os negros como um meio estratégico de cura capaz de fazer frente à escravização e à humilhação sofridas, uma vez que ela possibilita deslocar seu lugar de objeto para o de sujeito crítico da repressão vivenciada a partir do procedimento de reversão simbólica da situação vivenciada. Neste sentido, sugere uma forma teórica e criativa de agir no ideário da cisgeneridade e da branquitude, deslocando raças e gêneros “do fetiche para os feitiços” (Leal, 2021, p. 13). O deslocamento do fetiche para o feitiço compreende aqui uma mudança na relação entre o sujeito e o objeto do olhar teatral problematizando, justamente, os lugares reservados aos subalternos na cena etnocêntrica.

A passagem da teoria teatral do campo do fetiche para o do feitiço vale como gesto crítico-curativo pela reversão simbólica do lugar atribuído pelo Ocidente às práticas artísticas dos povos e culturas africanos a afrodiasporicos,

assim como das corpas destituídas do poder-saber a cena. O combate ao fetichismo no teatro incide criticamente no retorno crítico ao feitiço, um uso das formas que não simplesmente dessacraliza conceitos tidos como sagrados (por deslocá-los de sua posição descontextualizada), mas que inscreve essa dimensão sagrada num contra-uso intervencionista do termo (por manter perceptível a origem cultural em sua “contrafeitição” situada). Entendemos esse procedimento de fazer uso da “cooptabilidade das reinvenções paradigmáticas das artes cênicas” (Leal, 2021, p. 16) como maneira de luta praticada pelos corpos negros e “transgêneros”. Leal sugere em sua formulação da ideia de *teatra* em contraponto ao “teatro que se desgastou ao longo dos séculos”, cujos “formatos e seus alinhamentos coloniais” não se sustentariam mais, de que a *teatra* com fim futuro do teatro [funciona] não apenas como assunção de que há uma ruptura necessária das artes da cena com os padrões e os padrões, [...] mas também [que há] um potencial cooptativo das ideias e projetos que contestam esta ordem hegemônica” (Leal, 2021, p. 16). O feitiço deve devorar o fetiche.

O fim futuro do teatro é um adiamento movido por aqueles que, ao longo do tempo, foram mais objetos que sujeitos da representação e da narrativa forjada pelo Ocidente moderno e pós-moderno; nessa direção histórico-social, as três instâncias do aquém teatral, do teatral e do além de teatral deixam de ser dispostas apenas segundo um arranjo diacrônico que impossibilita tratar de sua coexistência no agora da tensão que se dobra para frente e para trás em espiral. Movimento intercambiável que também caracteriza a relação entre sujeito e objeto no âmbito do feitiço. Vejamos, por exemplo, o comentário de Bruno Latour (2021, p.22-23):

Para designar a aberração dos negros da Costa da Guiné e para *dissimular* o mal-entendido, os portugueses (muito católicos, exploradores, conquistadores e mercadores de escravos) teriam utilizado o substantivo feitiço, derivado de feito, particípio do verbo fazer, forma, figura, configuração, mas também artificial, fabricado, factício e, por fim, fascinado, encantado. Desde o princípio a etimologia (assim como os negros) recusa-se a escolher entre o que toma forma por meio do trabalho e o artifício fabricado no decorrer desse mesmo trabalho; essa recusa, essa hesitação acarretam fascinação, induzem sortilégios.

Deste modo, temos com o feitiço a ideia de um saber que transforma ou

transfigura o objeto criado em sujeito da criação; não há posições fixas e, sendo assim, move-se dialeticamente entre os dois eixos de toda e qualquer relação de conhecimento, tal qual nos parece assinalar as duas autoras. Tanto o feitiço da *teatra* de Dodi Leal (2021), quanto as *performances rituais*, de Leda Maria Martins (1997, 2003), parecem nos indicar um caminho teórico reverso ao daquele que, no século XVIII, transformara os feitiços em arte na sua chegada ao continente europeu, privando-os de sua dimensão pragmática – a de permitir transições energéticas entre o espiritual e o material, entre o ritual e o cotidiano que empoderam seu agente – e reduzindo-os a elaborações formais e simbólicas de um gosto que transforma espiritualidade apenas em estética. Vale lembrar que essa colonização do feitiço e sua transformação em fetiche coincidiu com a constituição da estética enquanto o campo mundano de um culto ilustrado centrado na arte.<sup>16</sup> Deste modo, o percurso de volta do fetiche ao feitiço não tem mais como ponto horizonte a revitalização da cena etnocêntrica, mas, pelo contrário, aponta para outro fundamento histórico-social para as artes cênicas e ou o teatro, no qual o aqui e agora da teoria é o encruzamento entre arte, teoria e vida.

Tanto Dodi Leal quanto Leda Martins sugerem como fazer teórico um gesto que elabora uma reversão crítica das práticas cênicas e performativas do fetiche na direção do feitiço para ser possível elaborar uma nova forma de intertextualidade entre o ritual e o teatral e, assim, constituir modos de fabular que pretendem reparar as vidas daqueles que foram transformados em fetiches no teatro pela colonialidade. Nesse processo de reversão, almeja-se refundar as bases da vida, da teatralidade e ou do teatral em matrizes étnicas, sexuais e temporais diferentes daquelas que teriam orientado a sua história no Ocidente moderno e ou contemporâneo. Neste sentido, saber-fazer teoria teatral negra e travesti consiste num gesto de descoberta de outra teatralidade existente no mundo, questionando os vereditos teóricos recentes sobre o fim ou a crise do

---

<sup>16</sup> O fetiche como um campo do saber sobre o feitiço surge na Europa do século XVIII, segundo comentou Roger Sansi (2008, p.24): “O termo fetichismo foi inventado no século XVIII pelo Presidente Charles De Brosses, para definir a forma mais primitiva (elementar) de religião”. Ele mostraria que “os africanos tinham a forma de religião – e, portanto, de sociedade, mais simples e selvagem. Eles eram contemporâneos e, no entanto, moravam no passado dos europeus, que tinham chegado “às formas mais elevadas de religião (o teísmo)” (2008, p. 125). O feitiço passaria a ser classificado de um ponto de vista estético como arte selvagem e ou primitiva.



teatro ou da sua teoria.

## 5

Denominamos os dois exemplos teóricos comentados de táticas<sup>17</sup> reversas,<sup>18</sup> pois são manobras engenhosas que visam explorar um território considerado até muito recentemente sem rastro e sem sujeito. As táticas analíticas reversas da cena e da teoria teatrais recuam e se desviam das fronteiras epistemológicas traçadas estrategicamente pelo Ocidente antigo, moderno e contemporâneo para problematizarem o campo válido dos diversos saberes dentro e fora do teatro. Fronteiras que, a princípio, dividem-se entre os reinos da arte, da ciência e o do ritual ou da magia, para avançar manifestando a opacidade dessa diferenciação a partir de um terreno teórico já delimitado pela colonialidade das formas de expressão cênica não ocidentais, brancas e cisgêneras. Indo nessa direção teórica não se trata apenas de relativizar os regimes de verdade praticados pelo Ocidente moderno e contemporâneo sobre os Outros ou as Outras “sem teatro”, uma vez que a passagem do rito ao teatro não teria sido comum a todos os povos, culturas e pessoas, mas ainda de mostrar como a vivência crítica de negros e transgêneros, nesse contexto hegemônico, toma um desvio perante à institucionalidade acadêmica, criativa e teórica da crise sendo, até mesmo, festejada e premiada em concursos de artes cênicas pelo mundo, além de ser adotada como critério em curadorias e garantida pelo mercado teatral que torna lucrativo o partido da crise como saída para a renovação do Mesmo.

### Considerações finais

Buscamos evidenciar de que modo a tese da crise atual da teoria teatral negligencia uma abordagem crítica de seus próprios pressupostos e, sendo

---

<sup>17</sup> Estamos aproveitando a distinção de Michel de Certeau (2012) entre tática, como uma forma de territorialização do cotidiano constituidora de um espaço inda não dominado, e estratégia, como uma forma de territorialização do cotidiano partindo de um espaço já controlado e que, por isso, pode ser calculado e planejado.

<sup>18</sup> De acordo com o dicionário Oxford online, reverso pode significar, a princípio duas coisas. 1. Aquilo que está ou parece estar em posição oposta à normal; 2. O que retornou ao ponto de partida. Vamos considerar ambos os significados dados à palavra para perceber que, no primeiro caso, o reverso surge uma forma de disposição de algo ou alguém com relação ao que seria a sua posição normal, “ele parece estar em posição oposta à normal”, enquanto, no segundo caso, ela descreve uma espiral cujo movimento retorna ao ponto de partida.

assim, oculta um conjunto de experiências e práticas cênicas que, historicamente, foram marginalizadas por conta de um conceito restrito de teatro. Um teatro que vem sendo pensado a partir de um mesmo continente e de suas contradições em torno de um dissenso sobre os valores específicos relativos à sua natureza como, por exemplo, imitação, representação e, mais recentemente, presença. A impressão ao final do percurso é a de que a experiência expandida do teatral, aquém e além do drama, é uma criação e uma descoberta contemporânea Ocidental.

Desmistificar essa visão é uma das tarefas da teoria teatral crítica, atualmente, que vem sendo constituída por agentes comprometidos com o processo de descolonização do teatral, de aplicar-lhe marcas de seu contexto vivencial e estrutural para assim situar sua prática e sua teoria, inclusive pontuando como as performances negras e as fabulações travestis desviam seus passos desse enquadramento analítico mais recente que, conforme argumentam, continua comprometido com uma ideia normativa do teatral como se ela fosse “normal”.

É preciso observar que ambas as teorias teatrais estão em vantagem se comparadas à teoria tradicional contemporânea, pois como seus respectivos continentes de pertencimento desconheciam o teatro e, especialmente, o drama, dispõem de liberdade para fabular outras saídas distintas das estratégias ocidentais. Esse desconhecimento seria revisto com a chegada dos europeus nas Américas, trazendo consigo o teatro e obrigando a constituição de uma teoria crítica de dupla face. Uma de suas faces voltada à teoria tradicional e outra voltada para sua reversão crítica a fim de enfrentar a hegemonia discursiva etnocêntrica e, ao mesmo tempo, reescrever outro território teatral que não tenha como ponto de partida o passado helênico e de chegada a cena europeia e ou norte-americana. Deste modo, Leda Maria Martins e Dodi Leal situam a teoria teatral de Féral que acredita ser capaz de nomear “nosso olhar” enquanto atores e espectadores do teatro de uma forma geral.

A fabulação como prática teórica, que vem sendo realizada por estudiosos do teatro negro (Patrocínio, 2021) e da *teatra* (Leal, 2021), surgiu da necessidade



de inscrição crítica no teatro dos corpos e das vozes objetos da colonialidade, sobretudo, com relação à alegada universalidade das ideias, das técnicas e as formas do teatral no mundo. Ela permite um acesso ao debate contemporâneo sobre a teatralidade e ou a performance que passa ao largo da crise e ou do fim de suas fronteiras heurísticas e artísticas e, ao mesmo tempo, contribui para descolonizar as suas práticas cênicas convertidas em fetiches. À medida que ela consegue inscrever seus contextos vividos, históricos e estruturais, em sua retórica, nos procedimentos de sua performatividade linguística, ela articula uma intersubjetividade, ou seja, uma lógica relacional e não substancial, que a afasta tanto do perigo de um narcisismo performativo quanto de uma objetividade enrijecida estéril. Nisso, a fabulação como prática teórica guarda retoricamente um equivalente ao enigma das obras de arte cuja interpretação revela como as obras podem ser, ao mesmo tempo, independentes e relacionadas ao seu contexto histórico. Ao expor-se nessa performatividade dessubstancializada, consegue configurar a teoria como espaço no qual se articulam trânsitos entre arte e vida, espiritualidade e materialidade, história e futuro como intervenções cooptativas transformadoras.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes e Primeira Introdução à teoria estética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012.

DAL FARRA, Alexandre Ferreira. *A transe brasileira no teatro. Dinâmicas de diferenciação e ascensão autoritária vistas da cena*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, 2022.

DORT, Bernard. “A representação emancipada”. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n.1, p. 47-55, jun. 2013.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: editora Perspectiva, 2015.



FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Lisboa: editora Orfeu negro, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Meu alfabeto: ensaios de literatura, cultura e psicanálise*. São Paulo: Edições SESC, 2017.

LATOURET, Bruno. *Sobre o culto moderno dos deuses fetiches, seguido de Iconoclash*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

LEAL, Dodi T. B. Fabulações travestis sobre o fim. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, p. 1-19, v.10, 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

LEVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 1989.

MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: editor Perspectiva, 1995.

MARTINS, L. M. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras, (26), 63-81, 2003.

MARTINS, L. M. *Performances em tempo espiralar*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MARTINS, L. M. *Afrografias da memória. O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e ordem do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2019.

NANDY, Ashis. *A imaginação emancipatória: desafios do século XXI*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PATROCINIO, Soraya Martins. *Dramaturgias negras contemporâneas: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena*. Tese (Universidade de Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: Harmattan, 1998.

SANSI, R. Feitiço e fetiche no Atlântico moderno. *Revista de Antropologia*, São Paulo, p. 123-153, v. 51, n.1, 2008.





SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SAUSURRE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Recebido em: 02/05/2024

Aprovado em: 16/06/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)