




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A cena e a teoria entre o nós e o ele, o eu e o outro

José Da Costa

Para citar este artigo:

Da COSTA José. A cena e a teoria entre o nós e o ele, o eu e o outro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0102



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

A Cena e a teoria entre o nós e o ele, o eu e o outro¹

José Da Costa²

Resumo

Por meio deste artigo, o autor pretendeu realizar uma autorreflexão de sua práxis teórica. Objetivou também dar conta de inserir essa práxis em meio a um conjunto de esforços críticos e analíticos de alguns outros pesquisadores. O propósito principal foi atinente à tentativa de circunscrever problemáticas que o autor tem enfrentado no que tange às relações da criação teatral com as identidades e subjetividades coletivas (de classe, raça, gênero e outras). Esse escopo, retomado no artigo, foi também o que se fez presente nos sucessivos projetos do programa de pesquisa continuado sobre as subjetividades e as políticas da cena contemporânea que o pesquisador desenvolve desde 2009.

Palavras-chave: Teoria do teatro. Comunidade. Identidade. Opacidade. Subjetivação.

The scene and theory between us and him, the self and the other

Abstract

Through this article, the author intended to carry out a self-reflection of his theoretical praxis. He also aimed to insert this praxis within a set of critical and analytical efforts by some other researchers. The main purpose was related to the attempt to circumscribe problems that the author has faced regarding the relationships between theatrical creation and collective identities and subjectivities (class, race, gender and others). This scope, revisited in the article, was also what was present in the successive projects of the ongoing research program on the subjectivities and policies of the contemporary scene that the researcher has been developing since 2009.

Keywords: Theater theory. Community. Identity. Opacity. Subjectivation.


La escena y la teoría entre nosotros y él, el yo y el otro

Resumen

A través de este artículo, el autor pretendió realizar una autorreflexión de su praxis teórica. También ha pretendido incluir esta praxis dentro de un conjunto de esfuerzos críticos y analíticos de algunos otros investigadores. El propósito principal estuvo relacionado con el intento de circunscribir los problemas que ha enfrentado el autor respecto de las relaciones entre la creación teatral y las identidades y subjetividades colectivas (clase, raza, género y otras). Este alcance, revisitado en el artículo, fue también el que estuvo presente en los sucesivos proyectos del programa de investigación en curso sobre las subjetividades y políticas de la escena contemporánea que el investigador viene desarrollando desde 2009.

Palabras-chave: Teoría del teatro. Comunidad. Identidad. Opacidad. Subjetivación.

¹ Este artigo resulta do projeto “Subjetividade e Políticas da Cena (5ª etapa): comunidade por fraturas” desenvolvido pelo autor com financiamento do CNPq - Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

² Professor titular e atual Reitor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Seu último livro, *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*, foi organizado com Sílvia Fernandes e publicado pela Hucitec em 2023. ✉ dacosta@unirio.br j.dacosta.rj@uol.com.br
🌐 <http://lattes.cnpq.br/6737702893357412>  <https://orcid.org/0000-0003-0260-4433>

1.

As discussões que se desenvolvem dentro ou a partir de determinados campos do ativismo político em defesa de direitos (movimentos feministas, negros, LGBTQIAP+, dos povos originários e outros) e mais especificamente os modos como tais discussões ou disputas se dão nos âmbitos da universidade e da arte, como experiências coletivas de subjetivação e produção de solidariedade e aliança, constituem uma espécie de *background* de minhas atividades na pesquisa e na orientação de pós-graduação desde pelo menos o ano de 2012, quando os temas associados ao comum da comunidade passaram a permear minhas disciplinas e investigações críticas. Desse *background*, fazem parte também as contradições de classe no Brasil e a forma como essas contradições excluem, dos espaços de poder e do real exercício da cidadania, uma massa extensa de pessoas assujeitadas a processos de exploração, exclusão e silenciamento.

Dessa espécie de *background* político razoavelmente difuso ou desse horizonte amplo que concerne a modos de produção coletiva de subjetividade, extraio uma série de enunciados díspares, fragmentados ou contraditórios entre si. Dito isso, eu também poderia acrescentar aqui uma nota quanto à distinção de etapas que costumo trilhar na forma de lidar com a pesquisa e de produzir teoria. Evidentemente, a diferenciação de etapas sequenciais só pode ser feita para efeitos didáticos. Muitas vezes, elas se verificam quase simultaneamente. Podem tanto começar de trás para a frente, do ponto um para o dois, quanto desenhar um caminho inverso, da etapa supostamente secundária para a primária (a do *background* ou de um difuso âmbito fundante).

Se o impulso fundante ou primário, no qual minha atenção é fortemente mobilizada, é o da extração de enunciados disruptivos provenientes do campo social (embates, lutas, enfrentamentos), há uma forte autoexigência quanto ao segundo momento ou etapa subsequente em meu processo de pesquisa. Nesse âmbito secundário é que, procuro entender os pressupostos conceituais e as referências históricas, sociológicas, etnográficas ou filosóficas que possam embasar a compreensão - parcialmente distanciada - dos enunciados

provenientes dos movimentos de luta social. Esse é momento de trabalhar a linguagem, de redimensionar enunciados, de abri-los por dentro, de cavar espaços em seu seio na busca de suas tensões ou fissuras internas, por meio também de literaturas especializadas muitas vezes indicadas nos próprios enunciados sociais de luta e não necessariamente pertinentes ao âmbito específico da teoria do teatro.

Nessa segunda etapa, a mais decisiva talvez, é que se dá uma espécie de teatralização das noções e enunciados sociais por meio de uma relação, quase corporal e o mais direta possível, entre mim e a cena teatral. No meu caso, uma espécie de obsessão do olhar que reiteradamente se volta para a cena é o que me redireciona continuamente do campo social, político e teórico para o terreno específico do teatro, seus procedimentos, seu vocabulário e suas sintaxe. É por meio dos elementos que extraio da cena observada que tento promover o que enxergo como uma teatralização crítica de categorias e pressupostos. Há um vai e vem contínuo do pensamento entre, por um lado, o campo social e teórico mais amplo e, da outra parte, um reservatório de imagens captadas na cena teatral. Assim é que alguns espetáculos em anos recentes, me forneceram material de pesquisa e reflexão sobre imagens teatrais da comunidade, a exemplo de *Isto é um negro*, do coletivo EQuemÉGosta?, e *Histórias compartilhadas*, idealizado pelo ator, dramaturgo e líder LGBTQIAP+ Ari Areia, trabalhos que analisei em certos textos e em associação com outras criações (Da Costa, 2019 a; 2021; 2023). Com efeito, penso que a teoria do teatro atual pode apreender ressonâncias – indiretas, enviesadas e não miméticas – de certas dinâmicas sociais de enunciação junto à produção de sentido facultada ao receptor pelas criações teatrais.

Não me parece que a autonomia do discurso poético tenha perdido por completo sua funcionalidade no contexto contemporâneo em que se desenvolvem vários modos de ativismo político mais ou menos direto, a partir da linguagem artística, mas voltando-se deliberadamente para uma finalidade externa à pura fruição estética do receptor, ou seja, almejando a obtenção de resultados sociais específicos voltados, portanto, para certa razão prática. Penso, entretanto, que, como ocorre com a noção de identidade segundo autores como Stuart Hall (2003), Paul Gilroy (2012) e Achille Mbembe (2022), a autonomia da arte também é



uma noção que prossegue operando, ainda que sem essencialismos metafísicos e podendo funcionar apenas sob rasura e em diferença frente a si mesma. Com efeito, há, hoje, um canal de comunicação fortemente evidenciado entre produção poética de sentido e dinâmicas eminentemente sociais de enunciação.

Refiro-me a discussões como, por exemplo, as do povo preto, das mulheres que vocalizam práticas e discursos críticos e emancipatórios ou de artistas das periferias dos centros urbanos que tematizam essa condição ou a transformam em elementos de seu vocabulário poético e sua sintaxe expressiva. Há criadoras e criadores que guardam a condição singular de suportarem, na superfície de seus corpos, marcadores de desigualdade e segregação – gays, lésbicas, homens e mulheres trans, quilombolas, indígenas, ciganos, refugiados como haitianos, congolezes, sírios ou palestinos. Tais artistas, muitas vezes, são levados a operar suas experimentações poéticas próprias ao mesmo tempo em que necessitam agenciar também demandas políticas e confrontações críticas no interior mesmo do aparato técnico e profissional das artes da cena, do audiovisual e da produção literária.

Esse pressuposto da existência de uma relação (ainda que subliminar e indireta) entre criadores, como sujeitos inseridos na coletividade, e criações poéticas, entendidas também como dispositivos de poder e de produção social de sentido, tem orientado minhas ações na pesquisa e na docência, ainda que nem sempre de modo inteiramente consciente. Talvez mais do que um pressuposto, trata-se de um pano de fundo que está sempre lá no local onde estou observando, estudando, discutindo e analisando. Mas, minha prática teórica se associa precipuamente, eu diria, a certa busca dos meios que me permitam, a partir do teatro, esgarçar categorias da luta e do pensamento social, confrontar criticamente conceitos operadores, mesmo quando eles possam ter emergido de campos cujo fortalecimento me interesse em especial. Produzir tensionamentos internos na linguagem da luta não a fragiliza, mas, antes, eleva sua potência por dentro.

Noções como nós ou eles e estruturas coletivas de sentimento que fundamentam ou criam discursivamente identidades individuais ou de grupos, gerando empatia ou rejeição em relação ao outro, se inserem na matéria da qual

extraio algumas das minhas problemáticas teóricas mais persistentes nos últimos anos. Em texto de Stuart Hall publicado no Brasil já há alguns anos dentro de uma coletânea de estudos culturais, lemos o que se segue:

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua identidade” – pode ser construído. As identidades podem funcionar, ao longo da história, como pontos de identificação e apego apenas *por causa* de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente “exterior”, em abjeto. Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta”- mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (Hall, 2000, 110).

Alguns aspectos saltam aos olhos quando lemos essas linhas da tradução brasileira do texto de Stuart Hall. Chama a atenção, por exemplo, o modo como o texto recorre a sinalizadores gráficos (letra maiúscula, fonte em itálico, aspas). Alguns desses recursos parecem, mais do que meramente realçar a importância de um conteúdo textual, querer apontar para um suplemento de sentido desestabilizador de tal conteúdo, a exemplo do *exterior constitutivo* (em itálico) frente ao que é mencionado como o suposto significado “positivo” (adjetivo marcado com aspas). A dúvida ou inquietação diz respeito, nesse caso, ao grau em que a margem externa (*exterior constitutivo*) pode ser apreendida de fato como não pertinente àquilo que, como um campo determinado (significado positivo), busca se separar daquela margem (negativa ou perturbadora). O esforço de separação almeja constituir uma unidade integralmente discreta e definida, quando o que se tem possivelmente seja, antes de tudo, apenas um campo cuja delimitação não pode ser senão parcial.

Mas, no texto (como argumentação verbal, estrutura formal e procedimento de escrita, incluindo os elementos diacríticos), o caráter contingencial, aberto ou mesmo vulnerável do campo ou lugar da identidade, que se quer afirmar, ganha corpo em grande medida precisamente pela materialidade dos sinais gráficos ou

diacríticos. É como se, sozinhos, os signos verbais e a lógica sequencial das palavras ou do enunciado (como uma dramaturgia ou relato), não lograssem operar e necessitassem da ajuda dos sinais ou marcadores diacríticos (na condição quase que de corpos ou objetos no espaço). São eles que, material ou cenicamente, operam o trânsito do exterior para o interior e vice versa, encenando, por assim dizer, como em um teatro de formas animadas, a identidade como um objeto móvel, contingencial e instável, que não se encontra nem inteiramente dentro, nem propriamente fora daquilo que se pretende seu fundamento ontológico.

2.

Nas últimas duas ou três décadas, vimos surgir no Brasil uma série de criações cênicas progressivamente numerosas que tematizam a identidade e a comunidade, constituindo muitas vezes imagens do comum ou da coletividade como objeto de dúvida ou inquietação. Vou me referir aqui a um conjunto de trabalhos teatrais que emergiram precisamente nesse período. No espetáculo *Nós*, que o Grupo Galpão estreia em 2016 com encenação de Márcio Abreu, vemos um coletivo amigável, uma pequena comunidade quase familiar, decidir por expulsar violentamente para fora do espaço de convívio, para fora do comum, um dos integrantes do coletivo, justamente uma mulher com marcas de obesidade e idade avançada (a atriz Teuda Bara).

A comunidade se *fascistiza*, deseja purificar o seu interior de elementos do conjunto que não mais sinalizem a vitalidade ou positividade do grupo conforme concepções vigentes no coletivo. Não há identidade afetiva, histórica ou simbólica que prossiga agindo como uma força interna de solidariedade e coesão no grupo a ponto de absorver a diferença ou o diferente como parte do próprio coletivo e impedir, assim, a intolerância etarista, misógina e capacitista. Os traços afirmativos ou positivos da comunidade encontram também seu lado negativo ou negador, seu exterior que assusta e precisa ser eliminado. Ao tornar abjetos certos corpos e precisar excluí-los, o comum como selo da comunidade é submetido a uma rasura problematizadora, a uma inquietação que cala profundamente inclusive aqueles que operaram a exclusão, como ocorre no silêncio absoluto da

movimentação dos intérpretes em uma estranha cena de plateia (sem nenhuma alegria ou sedução) no episódio que se segue à expulsão do corpo ao qual se acoplara o sinal da abjeção.

Após algum tempo, a atriz que fora expulsa do ambiente que lembra uma casa, apesar de não mimetizá-la inteira ou detalhadamente, retorna a esse ambiente, é recebida de modo extremamente afetuoso como se nada de diferente tivesse ocorrido logo antes. Mas, agora, ao querer sair, despedindo-se fraternalmente dos demais, ela é impedida de se deslocar para o exterior, amarrada com cordas em uma cadeira, aprisionada no interior em que se encontra. Terá que continuar ao lado daqueles que a expulsaram antes. A autoexclusão, o afastamento por decisão individual, não podia, naquele caso, ser efetivada ou endossada pelo grupo. Por sua vez, a inserção do excluído tem uma função que não se pode menosprezar e se dá de múltiplas formas, pois o outro ou diferente tornado abjeto tem também uma dimensão ou missão constitutiva por dentro.

A denúncia da racialização de sujeitos como forma metonímica de acoplamento de signos de menos valia a determinados indivíduos ou grupos se verifica em vários outros espetáculos exibidos nos últimos anos. A atribuição metonímica de significados, conforme o que vemos em alguns desses trabalhos teatrais, funciona para justificar socialmente a inserção do sujeito racializado no comum da comunidade como portador de uma condição de integrante menor, com direitos restritos, de cidadão subalternizado ou dependente. O processo de racialização do que é colocado na condição de outro age de modos distintos. Opera a separação e implica necessariamente uma violência.

São, de fato, muito numerosos os exemplos de trabalhos teatrais que encenam a inquietação e mesmo a perplexidade frente à identidade cultural, regional, de gênero e de sexualidade. De forma aleatória, poderíamos lembrar peças como *O evangelho segundo Jesus*, *Rainha do Céu*, com a atriz trans Renata Carvalho; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, solo criado para o ator Hilton Cobra, líder de importantes iniciativas no campo de um teatro negro no Brasil; além de *A invenção do nordeste*; *Namíbia, não é isto um negro*. Todas as encenações do Coletivo Legítima Defesa, de São Paulo, em torno de questões raciais e do Coletivo

As Travestidas, de Fortaleza, bem como o interesse da dramaturga e encenadora Christiane Jatahy pelos migrantes e refugiados em seus espetáculos produzidos na Europa também testemunham essa vertente da produção teatral *que* traz para dentro dos espetáculos o tema ou a problemática incerta da comunidade, da identidade, da diferença, do eu e do ele, do nós e do outro. Os espetáculos da Lia Rodrigues Companhia de danças e as criações teatrais da Companhia Marginal, ambas sediadas no complexo da Maré e associadas, direta ou indiretamente, à organização conhecida como Redes de Desenvolvimento da Maré, podem igualmente ser inseridas em um conjunto de realizações que reverberam inquietações sobre a identidade coletiva e a comunidade, suas contradições internas e sua constituição plural em oposição às representações homogeneizadoras ou distorcidas veiculadas pelas mídias dominantes e com as quais os sujeitos que pertencem às comunidades retratadas não se identificam. Há uma disputa indisfarçável e que não se pode eludir ou descartar, disputa que se dá no interior mesmo do maquinário social de produção de imagens, de signos, formas de percepção e de representação, tanto no campo da referencialidade supostamente objetiva e factual, quanto no âmbito da produção poética ou estética de sentido.

Verificam-se, em inúmeras realizações performáticas, coreográficas e teatrais que emergem da virada do século XX para cá, modos afirmativos de realçar traços constitutivos de certas comunidades e identidades coletivas, configurando representações estáveis (transparentes, referenciais, objetivas) e não submetidas a estranhamentos poéticos radicais por dentro. Nesses casos, trata-se, frequentemente, de manifestação cênica da política levada a cabo por alguns grupos de luta feminista, LGBTQIAP+, movimentos negros e outros que agem no sentido da reversão de marcadores de discriminação negativa em sinais positivos de autoestima e de aliança entre sujeitos submetidos a processos de subalternização. Como exemplos de criações que optam por formas de representação prioritariamente transparentes ou estáveis da diferença e da identidade, eu incluiria os espetáculos *Gota D'Água {Preta}*, dirigido por Jé Oliveira, e *BR-Trans*, de Silvero Pereira. Mas, mesmo nesses casos em que os signos da identidade e da diferença são trabalhados de forma prioritariamente transparente

e estável, parece se manter entre os criadores uma certa reserva em relação às imagens que captem a comunidade ou identidade como referentes puramente factuais ou homogêneos. Também aí quando lidam eminentemente com formas de representação mimética, transparente ou direta, os criadores parecem desejar, de algum modo, fazer jus à temporalidade histórica múltipla que atravessa, instabiliza ou relativiza tais representações como índices ou ícones da comunidade.

No caso em que se verifica, de modo diferenciado, a explicitação de uma reserva maior dos criadores frente a formas miméticas eventualmente enrijecidas e a imagens possivelmente fixadoras de sentido, parece que a reserva ou reticência em relação à transparência referencial ou mimética decorre da rejeição frequente dos artistas às representações monolíticas ou unívocas daquelas comunidades com as quais eles se identificam, representações essas frequentemente veiculadas por órgãos de comunicação de massa. A reserva em relação à transparência significacional é também luta contra certo mercado produtor de representações.

Parece também, por vezes, que os criadores se sentem ante um imperativo quase ético de explicitar um limite do seu próprio olhar na apreensão do outro (incluindo a si mesmos, a tais criadores, quando colocados eles próprios como outro sobre o qual o seu olhar recai de forma autorreflexiva). Parecem, muitas vezes, rejeitar deliberadamente a atribuição de significados narrativos claros ou estritos aos elementos materiais e sequências verbais dispostos por eles de forma mais ou menos episódica na enunciação cênica. Poderia realçar, dentre outros já mencionados aqui, pelo menos dois trabalhos teatrais com importante margem de opacidade semântica ou referencial e intenso dimensionamento poético da dramaturgia e da cena, testemunhando um duplo movimento ético e estético dos criadores. Refiro-me aos espetáculos *Vaga Carne*, de Grace Passô, e *Farinha com Açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*, realização de Jé de Oliveira e do Coletivo Negro. Há uma espécie de chamado ético de certas criações no que tange à representatividade e coletividade que é dirigido à teoria, à crítica e à pesquisa e que se formula na base de uma reserva à transparência, de certo fechamento estratégico, de uma espécie de reivindicação de uma margem de

opacidade. Com efeito, a teoria do teatro necessita, nos dias de hoje, tanto responder, quanto provocar, as criações no que tange aos pressupostos sobre o comum e a identidade não se atendo apenas ao que é dito, mas também naquilo em que reside uma reserva do sujeito a ser falado, dito, capturado ou capturável.

Dentre os espetáculos que constroem camadas importantes de opacidade em sua escrita cênica, eu incluiria os trabalhos os espetáculos do diretor Márcio Abreu com sua Companhia Brasileira de Teatro, sediada em Curitiba, como *Vida e Projeto Brasil*. As realizações que o encenador levou a cabo em parceria com o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, a exemplo de *Nós*, espetáculo já comentado acima, e *Outros*, que se seguiu ao primeiro, também se inserem nessa vertente de trabalhos que tematizam a comunidade ou a identidade dos sujeitos com carga importante de opacidade das imagens disponibilizadas em cena. Também inseriria nesse conjunto os trabalhos realizados pelo Coletivo Improviso, que surge no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década inicial do século XXI, como *Não olhe agora* e *Otros* (escrito assim mesmo, em língua espanhola).

3.

Neste momento, vou me deter um pouco em torno de *Namíbia, não*, obra dramaturgíca que eu não incluiria inteiramente ou de forma não problemática entre as criações que se fazem por meio de procedimentos que realçam deliberadamente a opacidade da enunciação teatral. O texto trabalha, ao contrário, com certa transparência no que tange ao enredo construído, ainda que insira uma série de camadas de sentido que agem em paralelo à intriga e a redimensionam em graus de complexidade surpreendentes para quem imagina, a princípio, estar apenas diante de uma peça com trama clara e bem feita do ponto de vista da carpintaria dramaturgíca da obra (Anúnciação, 2012)³.

A obra se constrói como uma ficção que se apresenta na base do humor, ainda que promovendo um riso amargo ou cáustico. A situação - que se configura por procedimentos de escrita tradicionais do gênero dramático (personagens bem definidos por meio de contornos e detalhes composicionais que os diferenciam

³ A peça foi encenada sob direção de Lázaro Ramos, estreou em Salvador em 2011, e o espetáculo contou com o dramaturgo interpretando um dos personagens.

entre si, diálogos fazendo avançar a tensão, ação encerrada em um presente teatral e um lugar preciso etc.) - mostra indivíduos que deverão retornar para países africanos dos quais seus antecedentes vieram forçadamente em séculos passados. As duas personagens negras em cena são mostradas dentro de um ambiente doméstico imediatamente apreensível e identificável pelo receptor. Trata-se de um pequeno apartamento - cujos móveis são, por ironia, revestidos de cor predominantemente branca -, apartamento esse no qual moram dois jovens pertencentes a uma mesma família (são primos), retratados como estudantes que almejam galgar certos passos para a sua inserção em campos profissionais e a consolidação de sua condição futura de cidadãos de classe média bem sucedidos.

Os indivíduos da ficção não terão, a exemplo do que também ocorre com a mulher idosa e obesa do espetáculo *Nós em relação à coletividade* em que ela é flagrada, a possibilidade de escolher se querem ou não se manter na comunidade nacional (o Brasil), que sentem como sua e na qual nutrem suas expectativas de vida. A impossibilidade de escolher é parcialmente escamoteada, pelo menos a princípio. O modo pelo qual o programa político governamental que vai impulsionar coercitivamente o deslocamento intercontinental de numerosos indivíduos é apresentado como uma oportunidade benfazeja de retorno das pessoas ao seu ambiente supostamente natural.

A exemplo do predomínio da cor branca na cenografia prevista e realçada nas rubricas do dramaturgo para construção do ambiente em que se encontram as personagens negras, também é radical a ironia presente no modo de anunciar o programa como gesto governamental parcialmente amistoso, ainda que seja na verdade um imperativo inexorável. De forma semelhante, no espetáculo *Nós*, do Grupo Galpão, a exclusão da mulher será inicialmente apresentada a ela, pelos demais integrantes do grupo, como uma oportunidade benéfica e feliz de retirada a que ela poderá voluntariamente aderir, afastando-se docilmente do ambiente em que se encontrava, sem que fosse forçada a fazê-lo, caso explicitasse pronta disposição de aderir à cordial sugestão de retirada que se transmutará sem demora em duro comando de afastamento. Com efeito, é somente em um segundo momento do episódio do espetáculo do Grupo Galpão, em uma espécie

de evolução da curva dramática no interior da situação encenada no quadro, que se explicita de forma clara e contundente a violência da expulsão em substituição à natureza inicialmente doce da sugestão de saída voluntária feita pelos integrantes da comunidade à mulher que será inexoravelmente excluída.

Em *Namíbia, não*, o deslocamento que se convida certos cidadãos a fazerem, movendo-se para fora da comunidade nacional, cultural e linguística da qual se sentiam partícipes até então é fundamentado, a princípio, em uma falsa moeda de troca. Os que aderissem à proposta de migração poderiam não apenas chegar dotados de prestígio pessoal nos seus novos países dentro do continente africano. Teriam também, como vantagem extra que se oferecia, a oportunidade de reabilitar seus supostos elos culturais ancestrais com os respectivos novos países de adoção aos quais cada qual, entretanto, seria forçosamente direcionado pelo programa governamental, um tipo de dispositivo de poder construído para constranger e administrar corpos, excluindo assim, como falsa, a hipótese da opção individual própria. De acréscimo, ocorre, ainda, que as autoridades que, antes, conceberam o programa ou que, agora, se encarregam de sua implementação não parecem ter sequer cogitado que as pessoas negras direcionadas a certos países nos quais supostamente seus antepassados longínquos teriam vivido pudessem não ter tido, em inúmeros casos, qualquer experiência pessoal efetiva com as regiões onde se encontram tais países ou com suas possíveis culturas e tradições.

A separação tem o peso de um corte em relação à experiência social e cultural real das personagens negras mostradas na peça. A referência idealizada a um passado ancestral usada por uma política opressora e totalitária parece querer expressar que o uso inocente da noção de identidade e comunidade pode funcionar como um tiro que saia pela culatra e mais dessirva às lutas de grupos tradicionalmente oprimidos do que as fortaleça. Trata-se, na peça, de uma reparação estranha e às avessas em relação a toda uma população assujeitada a processos contínuos de supressão de direitos. As formas como as personagens se vêm na obra, as autopercepções diferenciadas e não homogêneas das pessoas quanto ao seu próprio pertencimento social, nacional ou cultural não são levadas em conta pelo programa governamental usado como o grande estratagema

dramatúrgico para mover a intriga da peça.

A obra se organiza, em um primeiro nível, como crítica (por meio do exagero, do grau superlativo, da caricatura, do humor e da ironia) frente a agendas políticas totalitárias que pretendam impor soluções sociais desvinculadas da realidade e das aspirações das próprias populações a cujas necessidades aquelas soluções pretenderiam atender, gerando, porém, ainda mais descompasso e contradição do que aqueles que pudessem já existir em um momento anterior. Em certo nível do processo enunciativo acionado pela obra, ela opera uma clara ressalva teórica feita por um criador negro, o ator, dramaturgo e pesquisador Aldri Anunciação, artista e intelectual politizado e consciente dos debates no interior dos ativismos pelos quais transita. A ressalva do criador parece se dirigir aos discursos que, no interior dos próprios movimentos, se agarram a categorias homogeneizadoras ou fixadoras, como pode ocorrer com certos usos inocentes (essencialistas, universais, metafísicos, substanciais) da identidade ou representatividade, comunidade ou ancestralidade. Noções que, por outro lado, o próprio criador dá sinais, em sua obra, de compreender que não se pode simplesmente descartar, uma vez que tais noções têm importância como conceitos operatórios para fortalecer a aliança e coesão dos sujeitos históricos, constituindo um *nós*, legítimo e necessário em determinados processos de reivindicação social e política, frente a um *eles* com o qual certo grau de dissídio e de confrontação maior ou menor se mostre inevitável.

As lutas levadas a cabo por várias gerações e que resultaram em importantes conquistas sociais e aumento da autoestima para as populações afrodescendentes não puderam ensejar a integração efetiva e completa, necessitando prosseguir na atualidade. Parece ser esse um dos pressupostos do dramaturgo do ponto de vista da desigualdade racial e social no Brasil hoje. Mas, um outro pressuposto que ele encampa é o de que as fronteiras rígidas para o delineamento das identidades coletivas e das comunidades precisam ser relativizadas por uma compreensão conjuntural, flexível e aberta das identidades, sem que, com isso, se perca a energia aglutinadora para a luta.

A fissura que reproduz a desigualdade e segregação racial herdada do processo colonial e da escravização no Brasil é o que se evidencia agora, no

presente da peça de Aldri Anunciação, por meio da emergência de um enunciado extremista e autoritário com força de se impor socialmente e gerar consequências nas vidas das pessoas como aquelas que se encontram no interior do apartamento mostrado na obra. Tal enunciado extremista vindo de fora da cena e seu efeito coercitivo por dentro da mesma deixam absolutamente atônitos os sujeitos pretos que se imaginavam plena ou normalmente integrados como cidadãos, como estudantes ou profissionais atuantes e portadores de direitos, em uma espécie de igualdade de condições (imaginada ou fantasiada) com relação à população branca no Brasil. O efeito do jogo instaurado pela ficção - tanto junto às personagens, quanto entre os receptores - é o de estupefação. A peça mostra a ruptura drástica e abrupta com a percepção fantasiada. A repentina perda da compreensão anterior quanto ao comum da comunidade é, em síntese, o que se dramatiza na obra.

Poderíamos lembrar aqui a teorização de Jacques Rancière em trabalhos como *O desentendimento* e *Partilhas do sensível* (Rancière, 1996; 2005). Ensaio esses nos quais o pensador defende que o político - e também o estético, no caso de *Partilhas do sensível* - decorrem precisamente do ruído ou quebra na cadeia de comunicação sobre o significado do comum da comunidade e sobre a partilha, supostamente bem fundamentada e justa, dos bens, direitos e ocupações. O ruído literal provocado pelos entendimentos divergentes ou pelas vozes dissonantes desestabilizam o campo, seja o da arte, seja o da sociedade. As partilhas instituídas deixam somente a alguns o tempo livre necessário para sua inserção no debate público, enquanto a outros aprisiona em afazeres, lugares e condições que impedem a ressonância de sua voz ou a visibilidade de seus movimentos e de seus corpos nas posições de cidadãos ou de criadores. Processo no qual certos sujeitos têm a possibilidade e as condições materiais para emitirem juízos sobre a realidade, detendo também a faculdade serem vistos, ouvidos e contados como integrantes legítimos da coletividade ou do sistema do pensamento e das artes, enquanto a outros não se faculta a condição de usuários (igualmente capacitados) da linguagem comum e partícipes legítimos da dinâmica coletiva de enunciação, não tendo, portanto, nem voz, nem visibilidade.

Um tal arranjo só se desfaz por processos de ruptura no entendimento de significados que embasavam antes o comum instituído, gerando agora

desentendimentos e fissuras na comunicação coletiva e nos fundamentos da comunidade até então consolidados. A desestabilização por meio da emergência de enunciados por parte dos que não eram antes considerados como portadores de voz e capacidade de fala faz ressoarem sentidos inesperados que desfazem ou geram crises na antiga solidez dos significados que funcionavam como base ou fundamento das relações no interior da coletividade, seja essa última de escala ampla (nacional, por exemplo) ou circunscrita a um território ou uma condição que, circunstancialmente, reúne pessoas e grupos.

É o desentendimento dos termos anteriores e a emissão de sentidos inesperados, ligados a pontos de vista distintos das percepções e pressupostos instituídos e prevalentes, que perturbam a ordem e geram enfrentamentos e transformações estéticas, sensíveis, políticas e sociais. Em *Namíbia, não*, o programa de governo, com seus fundamentos, justificativas e procedimentos, após um momento de denegação da realidade pelas personagens em cena, gera um entendimento inusitado ou surpreendente nessas personagens, fazendo resvalarem significados instituídos e introjetados, bem como gerando capacidade de resistência e contestação por grupos que necessitam acionar uma força instituinte nova.

4.

Gostaria agora de fazer menção a dois espetáculos que se referem à alteridade já no título. A primeira dessas duas realizações foi intitulada *Otro*, escrito assim mesmo em espanhol. A estreia se deu em 2010 no Rio de Janeiro e o espetáculo, codirigido por Enrique Diaz e Cristina Moura, foi uma criação participativa do elenco e de todos os envolvidos com o trabalho produzido pelo coletivo que se chamou Improviso e que, como núcleo de produção teatral não teve vida longa, tendo realizado, antes, apenas um outro espetáculo. Tratava-se, mais do que um de um grupo ou companhia, de um conjunto de criadores, sendo atrizes, atores, bailarinas e bailarinos, músicos e outros artistas desejosos de estudar métodos de improvisação como procedimento de ativação do trabalho criativo dos artistas reunidos. Eram quase todos profissionais com trajetória consolidada e provenientes de grupos conhecidos e longevos, como a Companhia

dos Atores, da qual o ator e diretor Enrique Diaz foi o encenador por longos anos, ou o Grupo Corpo, do qual a bailarina e atriz Denise Stutz fez parte, tendo integrado inúmeros de seus trabalhos. A codiretora do espetáculo, também tinha uma trajetória consolidada, tendo participado de diversas companhias de dança europeias entre 1996 e 2003, além de ter criado espetáculos de dança teatro que tiveram grande circulação nacional e internacional nos anos seguintes⁴.

O segundo dos dois trabalhos é o que se chamou *Outros* e foi criado pela Grupo Galpão em uma parceria com o encenador e dramaturgo Márcio Abreu. A criação estreia em Belo Horizonte no ano de 2018. No elenco, vemos os atores e atrizes que, de longa data, integram a criações cênicas do grupo e que, como sabem aqueles que acompanham a trajetória da companhia mineira de aproximadamente quatro décadas de existência, são intérpretes preparados em música, dança e práticas circenses, tendo, a cada espetáculo, a colaboração de um diretor convidado. O espetáculo *Outros* surge exatamente dois anos após a estreia de *Nós* realizado antes pelo mesmo diretor junto ao Galpão.

Entre as estreias dos dois *outros* (2010 e 2018), há um lapso temporal de quase uma década. Mas, as duas criações guardam afinidades e confluência em inúmeros procedimentos criativos e traços composicionais de que se valem. Ambas parecem ter incluído processos de caminhadas dos atores nas cidades nas quais as criações se construíram, conforme o que podemos depreender tanto por dentro dos espetáculos (principalmente no caso do trabalho do Coletivo Improvado), quanto de declarações dos criadores (no caso da peça realizada pelo Galpão, que tinha menos explicitados, dentro dos episódios cênicos, os índices imagens referentes ao percurso dos intérpretes criadores pelas ruas no processo de preparação da obra).

Nos dois trabalhos, os elementos de observação e de interação com as pessoas nas ruas ou em ambientes públicos (como, no caso de *Otros*, do Coletivo Improvado, uma seção do DETRAN ou as barcas que fazem transporte regular de pessoas entre as cidades do Rio de Janeiro e Niterói) são trazidos, de forma direta (meio dramatizada) ou indireta (relatada), como meros modos de percepção e de

⁴ Pude escrever sobre os dois espetáculos a partir de enfoques parcialmente diferenciados do que trabalho aqui, em textos nos quais tratei também de outras criações teatrais (Da Costa, 2014; 2023).



sensibilidade, para a cena. O aproveitamento de elementos dos processos de criação na gramática interna das obras criadas se dá de forma fragmentária, com supressão de parte dos elos dramáticos ou narrativos. Tais elos até podem ser encontrados de forma residual no interior de um quadro ou outro, mas nunca como traço composicional predominante ou na forma de uma evolução que se desdobre, no interior do episódio, por meio do diálogo e da contraposição entre personagens que defendam de modo deliberado entendimentos, desejos e posições claras frente ao outro.

Essa dimensão ativa (e ativa) - inteiramente lúcida e consciente das personagens (que, nos dois casos, são, mais que personagens, figuras parciais e episódicas) - está ausente. Os propósitos desses quase personagens são muito circunscritos e tênues. Os intérpretes incorporam uma espécie de fragilidade (mesmo quando muito agitados) em seus gestos, nos modos de emissão da voz ou formas de deslocamento, aspectos que se acrescentam à estrutura fragmentária e incerta dos textos que enunciam. Constitui-se uma espécie de vulnerabilidade desses quase personagens (sem evolução dramática e, por vezes, muito colados à estrutura subjetiva dos próprios atores) mostrados em cena. São agentes estranhos ou estranhados, dotados de certa descontinuidade e passividade e não elaborados à imagem de sujeitos detentores de atributos incontestes de volição e atividade, expressando-se de modo livre, autônomo e autoconsciente.

No espetáculo *Otros*, do Coletivo Improviso, as saídas dos intérpretes em direção ao ambiente urbano externo à sala de ensaios como parte do processo criativo e meio de captação de elementos para a construção de personagens e das cenas se direcionavam a certos focos. Havia uma espécie de abertura dos intérpretes para perceberem e se deixarem levar, em seus percursos, por determinada força de atração exercida pelas pessoas comuns, percebidas em em suas possíveis fragilidades, em instantes nos quais eventuais dimensões ativas de seus temperamentos não estivessem realçadas. A funcionária que atende a um dos atores na repartição pública à qual ele se dirige para obter certo documento de que precisa, a senhora da barca que ajuda um dos intérpretes e recebe dele a explicação de que, saindo do Rio de Janeiro, precisa chegar à cidade de Niterói do

outro lado da Bahia de Guanabara de olhos vendados em virtude de uma promessa feita por ele, o homem bêbado encontrado pelos atores e atrizes em um bar do centro da cidade e procurado depois em um bairro distante não foram escolhidos por que estivessem fazendo alguma ação de solidariedade, algum gesto de heroísmo ou em meio à emissão de uma opinião consciente e explícita. A maneira de os intérpretes observarem essas figuras humanas e as representarem as captava como pessoas comuns. Os traços menos robustos – aqueles que realçassem menos o desenho idiossincrático de uma personalidade individual – eram mais importantes ser captados nas observações dos atores, conforme o que o espectador podia apreender do resultado final disposto na sequência de quadros fragmentários do espetáculo.

Também, pelo que o espectador pode depreender das quase personagens ou das figuras cênicas episódicas (fragmentadas, incompletas, pouco desenvolvidas dramaticamente) que vemos no espetáculo *Outros* do Grupo Galpão, o que move a experiência de observação a que os atores e atrizes parecem ter se devotado no processo de construção do espetáculo são preferencialmente os índices de anonimato ou de indiferença do outro observado ou do momento em que ele é percebido. Também, a forma como lançam o olhar sobre si mesmos em uma auto-observação quase etnográfica dos intérpretes destaca os traços que apontam para o que há de comum, de ordinário, de frágil ou desimportante neles próprios. O espectador não se comove por gestos de heroísmo ou momentos extraordinários da atuação humana que pudessem ser disponibilizados pelas atrizes e atores em cena. Não são tais gestos que possam realçar traços ou momentos de personalidades idiossincráticas ou excepcionais, eticamente admiráveis ou execráveis, mas extraordinárias, que se destacam nos modos de atuação e na qualidade de presença das atrizes e dos atores.

Tampouco há, na peça, algo como uma representatividade de grupos populacionais ou de territórios sociais, porque o que a experiência humana que se transporta para a cena parece apresentar é algo anterior à constituição de identidades coletivas suscetíveis de serem destacadas ou capazes de reivindicar representação ou voz no debate público. Não são figuras que estejam no espaço da ágora ou que demandem claramente dele participar. O espectador se comove,

antes, pelas pequenas dores físicas que uma determinada mulher idosa apresenta em suas sessões de fisioterapia, pela perplexidade de um homem flagrado no instante de fragilidade em que ele não consegue fazer um discurso ante o público conforme pretenderia realizar, pelas rodas de uma conversa cheia de rupturas e cuja função parece ser mais a de preencher o tempo das pessoas reunidas do que desenvolver qualquer análise, disputa ou planejamento em torno de um assunto que verdadeiramente importe a elas.

Parece mesmo que os artistas, nas duas criações, ao exercitarem uma espécie de sensibilidade quase etnográfica de observação de detalhes insignificantes - mais do que de totalidades significacionais preenchidas de conteúdos transparentes e facilmente compreensíveis -, partem de uma disposição específica. Necessitam cuidar para que, na condição de observadores, não sobrepujem o outro observado, sua vida, suas experiências, suas vozes, os locais em que se encontram e o modo como efetivamente estão no momento em que são capturados pelo olhar que lhes é dirigido. É preciso não impor ao outro lógicas narrativas ou enquadramentos de inteligibilidade que falem mais do eu do observador do que do sujeito que se tenta perceber.

Mas, é preciso realçar também que a composição dramaturgica e cênica que inclui vocabulários não estritamente verbais, mas também sonoros, visuais e corporais, bem como procedimentos de fragmentação, experimentações rítmicas por meio de aceleração, interrupção brusca e momentânea dos fluxos cênicos, utilização do *off* e de tratamento tecnológico das emissões vocais dos intérpretes constituíram frequentemente a poética de espetáculos (como *Ensaio.Hamlet* e outros) da Companhia dos Atores, de que é proveniente um dos dois codiretores de *Otros*, e da Companhia Brasileira de Teatro (como *Vida* e *Projeto Brasil*), Cia da qual o encenador Márcio Abreu é um dos criadores.

Penso que esse conjunto de elementos formais e de procedimentos criativos - independente dos conteúdos dos enunciados verbais veiculados nas peças, mas incluindo a forma de elocução dos intérpretes, eivada de oscilações, espaços para a manifestação de traços de fragilidade não evitados como indesejados, mas cuidadosamente buscados e cultivados - contém uma forma específica de produção de sentido e de subjetivação. Tais elementos formais promovem uma

rasura nas verdades fortes, unívocas e universais. Fazem emergirem formas de percepção abertas à multiplicidade de perspectivas (não puramente verbais, racionais ou mesmo antropocêntricas). Constroem canais para que seja viável lidar com noções como identidade, subjetividade e comunidade fora dos horizontes dominantes de concepção privilegiada do agente como sujeito individual ou da coletividade moldada por parâmetros fundados no valor da consciência e da manifestação da vontade do indivíduo.

5.

O ensaísmo crítico e teórico de Sílvia Fernandes consolida um tipo de análise que mescla revisão de literatura especializada, levantamento do estado da discussão teatral e uma cuidadosa observação dos traços composicionais de certo teatro contemporâneo experimental e performático, como aquele no qual se verifica uma atenuação ambivalente da fronteira entre figuras ficcionais e realidade de vida dos intérpretes, com explicitação de índices (não de iconização mimética) do contexto histórico, social e geopolítico em que as obras se produzem. A atenção da pesquisadora se volta para criações híbridas ou expandidas, em que se mesclam linguagens do teatro e de diferentes campos expressivos, como a dança e o vídeo. O tipo de dimensionamento social da cena no trabalho teórico da pesquisadora se dá, em grande medida, por meio de certa problematização da representação, do sujeito e das formas de ação política diretas na arte. Fernandes localiza uma operação desestabilizadora do senso comum e das verdades fixas nos procedimentos criativos e na sintaxe interna das obras que analisa. Nesse tipo de abordagem, as noções de sujeito, de identidade e de comunidade são submetidas a uma abertura interna, a uma espécie de fissura ou rasura, que, sem as eliminar, as leva a uma reconstrução menos universalista, mais dotada de certa plurivocidade e ambivalência constitutivas. Tal perspectiva teórica se encontra em textos nos quais Sílvia Fernandes debate trabalhos da coreógrafa Lia Rodrigues (Fernandes, 2019), criações de Janaína Leite (Fernandes, 2020) e espetáculos europeus da encenadora Christiane Jatahy (Fernandes, 2021; 2023).

Já a pesquisadora Júlia Guimarães, escreve um interessante capítulo de reflexão teatral no qual ela extrai de certos espetáculos produzidos no Brasil em

anos recentes (*Stabat Mater*, de Janaína Leite, *Isto é um negro*, do coletivo EQuemÉgosta?, e *A invenção do nordeste*, do Grupo Carmin) uma espécie de dupla pulsão – tanto teórica, quanto performática no que tange ao modo como tais criações lidam com a identidade de forma problematizadora e instável, produzindo uma espécie de ensaísmo teatral em diálogo direto com obras filosóficas, psicanalíticas e de crítica historiográfica e da cultura (Guimarães, 2023). O título do texto de Guimarães *Performar teoria / Estranhar identidades* poderia, por afinidade experimental, ser o nome dado por Judith Butler ou Paul Preciado a capítulo de algum de seus livros, como aqueles em que se dedicam aos processos de autoconstrução ou de atribuição de identidades a sujeitos coletivos, especialmente no que tange a gênero e modos de subjetivação compreendidos em associação com práticas e processos performáticos e discursivos (Butler, 2019; Preciado, 2018). Tanto a jovem pesquisadora brasileira do campo dos estudos teatrais, quanto Butler e Preciado, cujos trabalhos me vieram à mente neste instante, em contextos de produção intelectual muito distintos entre si, realçam processos de desestabilização de identidades e ontologias fixas e fixadoras em prol de perspectivas móveis (performáticas, discursivas, tecnológicas) para a construção de subjetividades coletivas.

A experimentação de si, em uma espécie de autoconstrução permanente é fortemente realçada por Paul B. Preciado, cuja perspectiva de um homem trans informa profundamente seu trabalho filosófico e seu ativismo político. A forma como Preciado relata a sua participação em oficinas de *drag king* e a autoconstrução por procedimentos quase teatrais de redefinição libertária de si no que tange à pertinência e identidade de gênero e sexualidade exemplifica a força problematizadora das visões essencialistas movida pelo autor (Preciado, 2018, 381-397). Em outro trecho do mesmo livro em sua edição brasileira, lemos o que se segue:

Em uma era em que os laboratórios e as corporações farmacêuticas e as instituições médico-legais estatais controlam e regulam o uso de biocódigos sexuais e de gênero (o consumo de moléculas ativas da progesterona, dos estrogênios e da testosterona), assim como as próteses químicas, parece anacrônico falar em práticas de representação política sem passar por experimentos performativos e biotecnológicos da subjetividade sexual e de gênero. Temos de recuperar o direito de participar na *construção* de ficções biopolíticas. Temos o direito de exigir

a propriedade coletiva e “comum” dos biocódigos de gênero, sexo e raça. Temos de arrancar os biocódigos das mãos particulares, dos tecnocratas e do complexo farmacopornô. Esse processo de resistência e redistribuição poderia ser chamado de comunismo tecnossomático (Preciado, 2018, 370).

Evidencia-se, em um pequeno trecho como esse, a voltagem ética e política de rearticulação da subjetividade como matéria que, pelo menos parcialmente, extrapola os limites da concepção burguesa do indivíduo autocentrado. A subjetividade é território de luta, assim como a identidade é tanto processo, como produto performativo fundado em materialidades efetivas e tecnologias de produção de elos coletivos.

Acompanho vários outros colegas que estão acatando uma espécie de convocação dupla, tanto política quanto teatral, de investigar as artes da cena do ponto de vista de uma espécie de produção ensaística e conceitual de caráter social e ativista que se dá, entretanto, especificamente nos processos de autoria, nos procedimentos formais e nas sintaxes internas da dramaturgia e da cena, a exemplo do que vemos nos trabalhos das pesquisadoras Sílvia Fernandes e Júlia Guimarães já referidas aqui. Mas, para não me exceder na referência a trabalhos de numerosos colegas que têm trazido contribuições para os estudos teatrais na discussão das identidades, eu poderia ainda mencionar aqui pelo menos um nome, o de Rodrigo Dourado, e seu livro *Bonecas falando pra o mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro*, do qual eu destacaria o capítulo em que o autor discute o espetáculo *Ópera*, do coletivo Angu de Teatro, de Pernambuco, a partir dos estudos *queer*, optando por destacar tanto a teatralidade quanto a experiência *queer* como práticas de desestabilização de verdades fixas e concepções fechadas quanto às identidades e subjetividades coletivas (Dourado, 2017, 117-190).

Há, com efeito, um número expressivo de criações que testemunham inquietação e dúvida sobre o que constitui o comum da comunidade, bem como sobre o que possa integrar o próprio da coletividade ou caracterizar o provável elemento autêntico na constituição interna da identidade coletiva (a subjetividade eventualmente não alienada, possivelmente não colonizada por valores externos e que se imponham hipoteticamente de fora para dentro). A comunidade

constituída precisamente por meio de suas fraturas, suas contradições, suas divergências e mesmo intolerâncias internas - e não apesar delas ou necessitando superá-las para não se dissipar - tem sido o tema que penso que mais fortemente mobilize meus gestos no esforço de produção teórica. Mas, na realidade, trata-se de tema que parece transpassar de modo muito mais amplo a criação e a pesquisa teatral no país. Mais do que puro tema, entretanto, a concepção do comum por meio de suas fraturas tem sido representada teatralmente por procedimentos formais específicos como a justaposição de referências temporais e espaciais díspares, as clivagens discursivas internas gerando perda de unidade semântica segura, a construção dramatúrgica que se utiliza de discursos de diferentes modalidades (narrativas de ficção, documentários cinematográficos, elementos performativos e dança, fragmentação cênica e imagética) inseridos na mesma obra e produzindo ambivalência ou plurivocidade. Há uma espécie de sentido teatral que decorre de criações que, sem descartar ou apagar as noções de comunidade e identidade, optam por mantê-las em funcionamento, ainda que sob rasura. O sentido teatral que decorre dessas criações e ao qual eu me refiro neste artigo é menos o de significados estáveis da comunidade e da identidade do que o de construções polêmicas, de confrontações críticas e de indagações autorreflexivas e deliberadamente teóricas ou teorizantes.

Referências

ANUNCIACÃO, Aldri. *Namíbia, não*. Salvador: UDUFBA, 2012.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam – os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

DA COSTA, José. Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro. *Sala Preta*, São Paulo, v.14, n.2, p. 22-46, 2014. Acesso em: 30 abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p22-46>.

DA COSTA, José. Dentro e fora da cena: modos de confrontar o comum. *Sala Preta*, São Paulo, v.19, n.1, p. 276-287, 2019 a. Acesso em: 30 abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p276-287>.

DA COSTA, José. O teatro atravessado: imagem, corpo e política na cena contemporânea. In: Óscar Cornago, Sílvia Fernandes, Júlia Guimarães (Org.) *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019 b, p.242-263.

DA COSTA, José. Le sujet et la communauté comme images de la scène. *Alternatives Théâtrales – revue des arts de la scène*, Bruxelas, v.143, p. 74-79, Juillet 2021.

DA COSTA, José. Comunidade como inquietação: a cena fraturada. In: Sílvia Fernandes, José Da Costa (Org.) *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2023, p. 339-355.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. *Bonecas falando para o mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro*. Recife: SESC, 2017.

FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues. In: Óscar Cornago, Sílvia Fernandes, Júlia Guimarães (Org.). *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019, p. 213-238.

FERNANDES, Sílvia. Atos de profanação. *Sala Preta*, São Paulo, v. 20, n.1, p. 185-197, 2020. Acesso em: 30 abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p185-197>.

FERNANDES, Sílvia. Memórias dissidentes: Nossa Odisseia, de Christiane Jatahy. *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, v.3, n. 42, p. 1-20, 2021. Acesso em: 30 abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573103422021e0212>.

FERNANDES, Sílvia. Cenas de contexto. In: Sílvia Fernandes, José Da Costa (Org.) *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2023, p. 270-289.

GILROY, Paul. “Joias trazidas da servidão”: música negra e política da autenticidade. In: *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012, p. 157-221.

GUIMARÃES, Júlia. Performar teoria, estranhar identidades. In: Sílvia Fernandes, José Da Costa (Org.) *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2023, p. 320-338.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na identidade negra? In: (org.) *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende ... [et al]. Belo Horizonte: Ed UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 335-349.



MBEMBE, Achille. Réquiem para o escravo. In: *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2022, p. 229-261.

PRECIADO, Paul B. *Texto junkie – sexo, drogas, e biopolítica na era farmacopornográfica*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Angela Leite Lopes. Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

Recebido em: 22/05/2024

Aprovado em: 22/05/2024