

APONTAMENTOS SOBRE A NARRATIVIDADE DO OUTRO EM CENA, GÊNERO, RAÇA E CLASSE EM A SAGA DO SERTÃO DA FARINHA PODRE

Samuel A. SANTANA¹

Resumo:

Esta breve resenha busca apresentar como algumas questões referentes a gênero, raça e classe, que foram amplamente discutidas durante a realização do "III Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos" (Campinas-SP, de 21 a 30 de Agosto), estiveram presentes no processo criativo do espetáculo "A Saga no Sertão da Farinha Podre", do Coletivo Teatro da Margem, mobilizando a construção dramaturgica a partir de um processo de narratividades do Outro.

Palavras-chave: *dramaturgia; narrativa; viewpoints*

Abstract:

This brief review seeks to present how some issues related to gender, race and class, which were widely discussed during the "III International Symposium Rethinking Contemporary Myths" (Campinas-SP, August 21-30), were present in the creative process of the play "The Saga in the Rotten Flour Backwoods" of the Collective Margin Theater, mobilizing the dramaturgical construction from a process of narratives of the Other.

Keywords: *dramaturgy; narrativity; viewpoints*

1 Samuel Antônio Santana (Samuel Giacomelli) é ator, diretor, dramaturgo, escritor e gestor cultural. Doutorando em Artes da Cena (UNICAMP – 2019) Orientadora: Verônica Fabrini. Possui Mestrado em Artes (2017) e graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2009) pela Universidade Federal de Uberlândia. Ocupa o cargo de Gestor Cultural na área de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia locado no Teatro Municipal de Uberlândia desde 2013.

Escolhi me valer deste texto para correlacionar algumas das perspectivas sobre questões referentes a gênero, raça e classe apresentadas em variadas atividades durante o “III Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos. SOFIA: entre o saber e o não saber nos processos artísticos” e a disciplina “Dramaturgia de Fronteiras” oferecida para os cursos de Mestrado e Doutorado em Artes da Cena, durante a primeira semana do segundo semestre letivo de 2019, ministrada pela professora doutora Erika Cunha. Perspectivas essas que me pareceram bastante pertinentes à organização de ideias dramáticas e ao futuro desenvolvimento de escrita em minha pesquisa de doutoramento. O conteúdo, discussões e ações práticas propostos e executados durante a disciplina e o simpósio me possibilitaram um novo olhar para o meu material de estudo, especialmente relacionado a dois espetáculos criados pelo Coletivo Teatro da Margem – Canoeiros da Alma (2008) e A Saga no Sertão da Farinha Podre (2011) – sobre os quais dedicarei, em meu processo de doutoramento, à análise acerca das práticas de criação dramática relacionadas aos procedimentos improvisacionais dos Viewpoints².

Parte dessa pesquisa, pretende trazer à luz dois dos Viewpoints excluídos por Anne Bogart e Tina Landau (2005) quando se apropriaram dos Six Viewpoints, organizados inicialmente por Mary Overlie vinculados à criação em Dança, e os adaptaram e ampliaram especialmente para a prática de criação em teatro. São eles História e Emoção.

Ao eliminá-los enquanto elementos para a criação atorial, as diretoras reafirmam uma postura pautada na supressão inicial da subjetivação dos atores no que concerne à criação da narrativa, enquanto voz do espetáculo, em prol de uma prática criativa pautada especialmente na materialidade tempo-espacial da cena – gestos, formas, relação espacial, andamentos, arquitetura, etc –, eliminando aqueles que seriam os elementos que estariam ligados diretamente à ficcionalidade. Essa escolha nos aponta claramente uma maneira de olhar para o trabalho atorial e estabelece várias conexões que podem ser exploradas para uma análise da maneira como aprendemos a trabalhar com os Viewpoints, e também do trabalho criativo das diretoras que reivindicam para si o controle das narrativas cênicas em seus trabalhos.

² Método de improvisação pautado em um vocabulário de elementos tempo-espaciais que possibilitam a organização, coordenação e desenvolvimento do trabalho dos atores para a exploração de ações e composição de cenas.

Meu interesse em recuperar uma discussão acerca da História e da Emoção está diretamente ligado ao fato da necessidade de abarcar à prática atoral o domínio das narrativas que serão desenvolvidas em cena. Percebo que História e Emoção sempre estiveram presentes na prática do Coletivo Teatro da Margem, mesmo que não como dois dos Viewpoints presentes nas improvisações, visto que aprendemos a trabalhar com os "Vps" a partir do livro de Anne Bogart e Tina Landau (2005), onde estes sequer são citados. Ainda assim, faziam-se presentes de diversas maneiras, seja enquanto temática abordada, matéria sutil registrada pelos corpos nas pesquisas de campo, ou motivações pessoais que surgiam e eram acolhidas coletivamente, fato é que ampliavam e alimentavam a prática improvisacional, nas quais os construtores de narrativas eram sempre os atores-performers.

Quando em 2011, nós, artistas do Coletivo Teatro da Margem, debruçamos sobre o projeto de ir para a rua com o desejo de falar sobre a realidade de nossa cidade, Uberlândia(MG), tomamos contato com um material histórico, político, legislativo, iconográfico, jornalístico e, por vezes até mesmo publicitário, que evidenciava comportamentos e hábitos sociais que refletiam a naturalização de discursos hegemônicos pela população em geral, legitimando as narrativas vigentes de poder do início do século XX, evidentes em discursos racistas, machistas e higienistas nos jornais e em artigos de documentos judiciais que regiam as leis da cidade.

Sobre essas perspectivas naturalizantes, podemos compreender que civilizado é tudo e todo aquele que se aproxima do padrão Europeu, do branco, do masculino, da normatividade. E tudo o que se difere desta norma se caracteriza como ruim, negativo, inferior – O Outro –, ideia estruturada pela colonialidade do poder, na perspectiva de que exista um Sujeito Universal, criado a partir de uma referência de normatividade, baseada em uma hierarquização a partir de gênero, raça e classe, possibilitando inferiorizações daquele que é diferente, ou tido como exótico.

A produção dessas hierarquias é responsável por gerar normatividades e uma concepção de humanidade que vai dividir a sociedade em civilizado e primitivo, saudável e patológico, racional e irracional, superior e inferior. As diferenças como geradoras de desigualdades. Por que algumas diferenças geram desigualdades e outras não? Porque foram critérios de classificação e inferiorização criados

histórica e socialmente para afirmar e conservar a hegemonia Europeia.

Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. (QUIJANO, 2005, p.118)

Busco, a partir de agora, compreender como algumas dessas questões referentes a gênero, raça e classe, assim como a criação e normatização das desigualdades, estiveram presentes em nosso processo criativo do espetáculo "A Saga no Sertão da Farinha Podre", nos mobilizando dramaturgicamente, influenciando diretamente as narrativas propostas e desenvolvidas.

Inicialmente trabalhávamos na rua com improvisações coletivas a partir dos Viewpoints – procedimento que já pesquisávamos de maneira prático-teórica desde 2007 e que experimentávamos agora nesse novo ambiente para o grupo, o terreno urbano –, em certo momento sentimos a necessidade de um levantamento e estudo dos temas que gostaríamos de tratar para que as improvisações se ampliassem para além da esfera relacional com a rua. Passamos, então, a catalogar e nos alimentar desse material citado acima, junto ao Arquivo Público da cidade, que posteriormente se tornaria base para a improvisação, composição de cenas, como para a criação de workshops e programas performativos.

Buscamos tratar de questões que, apesar de bastante latentes na história do local onde vivemos, pudessem tocar ou aproximar-se da realidade de outras localidades dada as lentes poéticas que ampliavam tais questões e situações sociais escolhidas como material para a criação da cena e que buscavam responder à questão proposta pela direção: como o discurso progressista sobre a cidade apaga as diferenças e segregações existentes nelas? Como criar [des]ordem na ordem da cidade?

Sobre uma das primeiras experiências de saída para a rua, buscando explorar os Viewpoints no espaço urbano a partir de uma proposta de deslocamento, Araújo registra:

Open Viewpoints. Aquecem as relações na sala e partem para o espaço externo. Foi previamente combinado que partiríamos da Universidade até uma praça a quatro quadras de distância, experimentando o deslocamento do Bloco, os atores expulsos, abertos aos diferentes estímulos da rua – a escuta sensível proposta por Anne Bogart. Sugiro orientações: “Se orienta também pelo espaço, pela arquitetura, pelos padrões de chão. Busca fortalecer as reações sinestésicas entre o grupo. Não abre tanto para o externo, mas também se deixa penetrar. Tem vento, tem grama, tem sol. Estabelece relação com o espaço.” Sinto dificuldades em interferir. É notório que qualquer fala de quem está de fora afeta os rumos do trabalho. O grupo já manifesta a vontade de lidar com a música em cena. Buscam a Babilônia. Bloqueiam a rua. Param carros. Experimentam bloquear o fluxo do trânsito deitando-se no asfalto. Sobem em numa árvore do canteiro central. Priscilla tira a camiseta, ficando de biquíni. Toma sol e logo se veste, continuam a caminhar. Passa uma viatura da Polícia Militar e para alguns integrantes. Nesse dia o grupo experimenta, ainda que de leve, o que é a força do poder arbitrário da cidade. (ARAÚJO, 2012, p.27)

Percebemos a partir dessa experiência que nosso corpo mobilizado em improvisação e composição artística com o ambiente urbano criava fissuras e perturbava a ordem instaurada cotidiana – seu fluxo constante entre carros e pedestres; sua lógica de comportamento, onde se pode ou não estar, como se

deve ou não vestir. Começamos a nos questionar, então: qual o lugar da arte na cidade? Essa sensação de não pertencimento, de inadequação, nos motivou em diversos momentos de composição de cena, criação de figuras, personagens e ações performativas.

Como não éramos bem vindos na cidade, criamos, então, a ideia de iniciar o espetáculo com a chegada de um grupo de teatro mambembe, que cruzava os territórios do antigo Sertão da Farinha Podre, para contar a história de Antígona, mas que era sucessivamente interrompido em suas apresentações e expulso de cada uma das cidades por onde passava, não sem antes desenterrar os mortos e esquecidos de cada um desses lugares.

Ficcionalizações à parte, todos esses lugares eram sempre Uberlândia, pois este o local que nos mobilizava e do qual desenterramos todas as histórias que contávamos. Mas poderia ser qualquer cidade, visto que essas histórias não se distanciavam da realidade histórica e social de qualquer outro lugar do mundo, resguardados os pequenos detalhes e idiossincrasias inerentes – um homem pobre morto como bode expiatório por homens poderosos, o racismo explicitado pela mulher negra que não possui lugar na sociedade, as outras diversas “mulheres sem rosto” que marcadas pela violência e silenciamento provocadas pelo machismo e patriarcado mostram pela primeira vez seus rostos, etc.

No aniversário da cidade de Uberlândia (31/08/2011), os atores exercitaram na Tubal Vilela, praça central da cidade, mais experimentações de composições de desenterramentos. Priscilla foi a primeira a mostrar sua cena. Na esquina de um bar/café tradicional no centro da cidade, onde homens costumam se reunir, levou um bolo e cantou parabéns para a cidade; depois, veio com uma pá jogando terra pelas ruas até voltar à praça onde se banhou na fonte luminosa da cidade. REAÇÃO SINESTÉSICA. Ao fundo, a Banda Municipal toca o hino da cidade para que a TV possa fazer uma reportagem sobre o aniversário. Em outro desenterramento, Adriana, com um cartaz, diz: “Quer uma mulatinha, meu bem?”. Esse texto será utilizado na cena “MULHERES SEM ROSTO”, uma compilação dos desenterramentos das mulheres. Jonathan desenterra uma figura de um mendigo, amarrando uma perna e caminha manco. Samuel traz uma figura profética, referenciada por Arthur Bispo do Rosário, e utiliza

um manto, que será redimensionado no espetáculo. Lucas explora a ideia dúbia da travesti Miss Sertão da Farinha Podre, dando voltas pela praça em uma bicicleta ornamentada de balões da cor da bandeira, tocando o hino da cidade – elemento este sugerido por Narciso como parte da composição a ser apresentada. Comemora o aniversário da cidade, distribuindo balões verdes e azuis para as pessoas, criando uma espécie de passarela. Mas o discurso se modifica e ele retoma o texto do assassinato das travestis, tira a roupa, banha-se no sangue e sai caminhando pela praça. (ARAÚJO, 2012, p.45-46)

Para orquestrar e representar todas as formas de poder instituídas – que, nos proibiam a fala e nos expulsava da cidade, como também mantinham apagadas as figuras oprimidas que revelaríamos posteriormente – surgiu a alegoria de Platona Jhones, a dona da cidade e ao mesmo tempo a personificação da própria cidade.

Essa figura veio da ideia de que Platão interrompia o ensaio dos atores e os expulsava da República. Agora, surge a dona da cidade banindo os atores da sua cidade ideal. Ela assume o retrato do poder carnavalizado, maquiado, mascarado da cidade. Luiz Carlos Leite, responsável pela escrita da dramaturgia juntamente com Narciso, lembrava sempre de uma frase publicada na revista *Veja*, sobre a cidade de Uberlândia que dizia algo como: se Uberlândia fosse uma mulher seria fútil, bem vestida, cheia de shoppings. Platona foi então sendo construída como a carnavalização do poder. As referências estendem-se na visualidade da personagem e na atuação de Lucas Dilan. Platona é um CLICHÊ do poder carnavalizado. Na primeira cena, um macacão azul e verde (cores da cidade de Uberlândia), com uma imensa peruca a la Elke Maravilha, botas de plataforma mimetizando cascos de animal e um chicote para controlar as feras do seu pasto. Assim, uma oposição de poderes foi sendo sedimentada: Platona Jhones (dona da cidade do progresso) x O Profeta (condutor da manada dos desenterrados). (ARAÚJO, 2012, p.44)

Uma vez expulsos da cidade pela figura populista e autoritária de Platona Jhones a trupe se transmutava em um estouro de boiada guiado pelo Profeta/Boiadeiro que – como uma maldição, um desacato, uma desordem, uma blasfêmia, uma balbúrdia – prometia ir embora, mas não sem antes desenterrar cada um dos seus mortos. O primeiro deles, um homem que, segundo o Profeta, “perdeu tudo, e só quando não tinha mais nada, foi que lhe tiraram a vida!”³

Chega então a figura de João Relojoeiro, personagem história da cidade de Uberlândia. Porém, ao se observar o resultado final da cena, torna-se mais ampla, como a figura do Santo Popular, comum a todas as cidades. Foram feitas leituras de pesquisas sobre o caso. João Relojoeiro foi o bode expiatório de um crime em que forjaram provas contra ele, acusando-o de um crime que não cometeu, favorecendo assim uma família que buscava o pagamento de um seguro pelo roubo da própria joalheria. (ARAÚJO, 2012, p.45)

Mesmo diante da denúncia, da impunidade, e do mascaramento da realidade. Segundo Platona Jhones, que após a cena de desenterro do João Relojoeiro volta à praça pedalando uma pequena bicicleta cor-de-rosa, em seu novo modelito a *la ballerine*, também cor-de-rosa, “o povo sempre quer a morte de alguém. Mas isso é besteira. Não me importa se era ou não culpado. Aqui só desenterramos o progresso!”⁴ Dá início, então, a um desfile de moda, até que uma mulher negra adentra a passarela e é imediatamente impedida de participar. “Você não! Você é preta! Preto é do lado de lá!!!”⁵ Frase criada em referência aos costumes vigentes em Uberlândia no início do século, registrados em ofício no antigo Código de Posturas do município quando os negros tinham calçadas próprias por onde podiam caminhar, separados dos brancos, mas frase que evidencia também a expulsão das comunidades negras cada vez para mais longe do centro da cidade, para as periferias mais afastadas, sendo expulsos inclusive de espaços de resistência ou de antigos bairros da comunidade negra pela especulação imobiliária, como é o caso do bairro Patrimônio em Uberlândia, e por fim para evidenciar o óbvio

3 Trecho do texto de “A Saga no Sertão da Farinha Podre” do Coletivo Teatro da margem.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

racismo presente e naturalizado ainda na atualidade.

A figura do negro estava ali, desenterrada, e proibida de estar junto, de participar do mesmo espaço: “Você não. Você é preta!” diz Platona. A situação evoca mais uma vez a figura do Profeta que desenterra “As mulheres sem rosto”, ao som de “Terezinha de Jesus”, a figura masculina opressora, violenta uma mulher de Quatro Rostos, misto das outras três: A Negra, A Macumbeira e A Noiva, ora sofrendo com as dores, ora reforçando o discurso masculino também com violência. (ARAÚJO, 2012, p.47)

Após a cena de exclusão social vivida pela mulher negra impedida de desfilar ao lado das brancas, o Profeta passa a despertar as diversas “Mulheres sem Rosto” apartadas e silenciadas pela sociedade patriarcal, representadas aqui pela Mulher Negra, vítima preferencial da violência doméstica e da exploração sexual; pela Mulher ligada às tradições do sagrado feminino e popular, como as benzedeiças, mães de santo, sacerdotisas, xamãs, tidas como feiticeiras e chamadas pejorativamente de macumbeiras; pela Mulher “criada para casar”, representada em sua gaiola-casa, algemada por uma aliança que a mantém presa e condicionada a viver para servir a um marido, senhor e carrasco; posteriormente foram inseridas nessa cena também a representação da Mulher Trabalhadora, explorada pelo capital sem os mesmos direitos do homem, e da Mulher Transgênero que sofre uma vasta quantidade de discriminação (transmisoginia, um subconjunto de transfobia), sendo amplamente vítima da violência física e sexual e crimes de ódio.

Possibilitávamos, assim, um espaço de voz para essas mulheres que juntas despertavam sob um forte soar de tambores de congado a “mulher de muitas faces”, batizada e representada por nós como “Terezinha de Jesus” – o primeiro (a violentar) foi seu pai, o segundo seu irmão, o terceiro foi aquele que Tereza deu a mão. Essa mulher é o subterfúgio que passa ao redor dos seus arquétipos, as outras muitas mulheres. Pode ser compreendida como a figuração, representação, ou alegoria, estabelecida a partir da interseccionalidade, ao representar toda a violência dirigida contra a mulher, unindo numa só figura todas as violências direcionadas a essas mulheres antes apresentadas em seu amplo aspecto de

existência – não mais, como antes apresentadas, apenas mulheres sem rosto.

A garantia de que todas as mulheres sejam beneficiadas pela ampliação da proteção dos direitos humanos baseados no gênero exige que se dê atenção às várias formas pelas quais o gênero intersecta-se com uma gama de outras identidades e ao modo pelo qual essas intersecções contribuem para a vulnerabilidade particular de diferentes grupos de mulheres. Como as experiências específicas de mulheres de grupos étnicos ou raciais definidos são muitas vezes obscurecidas dentro de categorias mais amplas de raça e gênero, a extensão total da sua vulnerabilidade interseccional ainda permanece desconhecida e precisa, em última análise, ser construída a partir do zero. (CRENSHAW, 2012, p.174)

Nesta breve explanação busquei apresentar pelo relato e descrição de algumas cenas do espetáculo “A Saga no Sertão da Farinha Podre”, como algumas questões referentes a gênero, raça e classe estiveram presentes na construção dramática do espetáculo. Isso foi possível graças à liberdade criativa possibilitada aos artistas do Coletivo Teatro da Margem que, para além dos Viewpoints de Tempos e Espaço, estavam sempre abertos às Histórias e Emoções que os transpassavam e geravam narrativas advindas daquilo que observavam como temas urgentes e emergentes. No decorrer de meu trabalho de doutoramento pretendo ainda me debruçar mais sobre esse tema e desbravar também, a partir da mesma óptica, a dramaturgia construída em Canoeiros da Alma, primeiro espetáculo do grupo, assim como algumas das performances desenvolvidas pelo Coletivo, buscando traçar entre todas um paralelo que evidencie como os Viewpoints, especialmente a História e Emoção, estiveram a serviço da criação dramática.

PROFETA

Iniciamos este espetáculo tentando contar a história de uma mulher que só queria ter o direito de enterrar seu irmão. Mas não nos deixaram contar, fomos expulsos! Partimos, então, desenterrando todos os mortos

dessa terra. É preciso lembrar que “o diálogo com os mortos não deve ser interrompido até que desvelem o futuro que com eles foi enterrado.” (Heiner Muller)⁶

Referências:

ARAÚJO, Getúlio Góis de. Cartografia de um processo: o processo criativo do espetáculo 'A Saga no Sertão da Farinha Podre' do Coletivo Teatro da Margem. Mestrado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes. Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Uberlândia, 2012.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. The viewpoints book. New York: Theatre Communications Group, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativo ao gênero. In: Estudos Feministas, V.10. UFSC. 2002-1, p.171-188.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. En: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2005.

⁶ Ibidem.