



ARTIGOS E RELATOS DE PROCESSO

Crônicas de um diretor em investigação decolonial

Chronicles of a director in
decolonial investigation

Rodolfo García Vázquez¹

1 Encenador teatral, cineasta e dramaturgo. Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Possui Pós-Graduação em Sociologia da Arte, pela Universidade de São Paulo (USP) e graduação em Administração de Empresas, pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Email: garciarodolfo@uol.com.br. ORCID: orcid.org/0000-0001-5738-4349.

Resumo

A narrativa de uma trajetória coletiva, aqui registrada em forma de crônica, revela experiências e caminhos percorridos na seara da direção teatral junto à Cia. Os Satyros, desde a criação da companhia, em parceria com Ivam Cabral, passando por variadas estreias, turnês e experimentos digitais. A história desse coletivo, que se mistura à da Praça Roosevelt, na cidade de São Paulo, tem se orientado pela convivência com o diverso e pela busca de processos que se desvinculem das referências coloniais, ainda presentes no teatro brasileiro. A poética própria dos Satyros, realizada por muitas mãos, nasce da escuta de vozes autóctones. Dentre outras características de meu percurso, este aprendizado relacional com as diferenças abre caminho para a transformação do pensamento, numa visada decolonial.

Palavras-chave: Decolonialidade; Tecnopresença; Teatro digital; Teatro ciborgue; Processos colaborativos.

Abstract

The narrative of a collective trajectory, recorded here in the form of a chronicle, reveals experiences and paths taken in the area of theatrical direction with Cia. Os Satyros, since the creation of the company, in partnership with Ivam Cabral, through various premieres, tours and digital experiments. The history of this collective, which is mixed with that of Praça Roosevelt, in the city of São Paulo, has been guided by coexistence with diversity and the search for processes that free themselves from colonial references, still present in Brazilian theatre. The Satyros' own poetics, created by many hands, arise from listening to local voices. Among other characteristics of my journey, this relational learning with differences paves the way for the transformation of thought, with a decolonial aim.

Keywords

Decoloniality; Technopresence; Digital theatre; Cyborg Theater; Collaborative processes.

1 O ator e o diretor

Ivam Cabral e eu fundamos Os Satyros em 1989. Ivam Cabral tem uma série de qualidades admiráveis: um ator de grande presença cênica; um artista de múltiplos talentos; dramaturgo de imaginação infinita; escritor e observador social; agitador cultural; idealizador de projetos incríveis, como as *Satyrianas*. Seu amor à arte e à vida sempre me motivaram a ir além. Nossa parceria é tão profunda que, muitas vezes, é difícil dizer os limites de nossas funções no processo criativo. Sem ele, certamente, eu não teria conseguido ser o artista que sou.

E foram muitas histórias incríveis que vivemos juntos. O começo dos Satyros, na Praça Roosevelt, é um exemplo de sua atitude corajosa e humanista. Ao chegarmos e sentirmos a pressão da violência do local, Ivam Cabral fez duas propostas. A primeira foi: “- Vamos colocar uma mesa na calçada”. Nosso pequeno teatro tem um bar na entrada, mas Ivam Cabral considerava que colocar uma mesa na calçada seria uma forma de nos relacionarmos com o entorno, assumindo que a violência não nos intimidaria, e que nós também tínhamos direito a aquele território.

No entanto, não podemos dizer que fomos bem recebidos pela vizinhança. As travestis e as prostitutas e prostitutos nos olhavam com desconfiança, e os traficantes nos desafiavam. Havia do outro lado de nossa calçada uma muretinha, onde os traficantes se sentavam e ficavam olhando, com tom ameaçador. Mas, então, ele fez a segunda proposição: “- Vamos perguntar o nome deles”. Seu discurso era de que, ao perguntar o nome de alguém, estaríamos dando humanidade ao outro; abrindo espaço ao diálogo e à construção de uma comunidade.

Assim, começamos nossa epopeia na Praça Roosevelt. Com uma mesa na calçada e perguntando o nome dos vizinhos desconhecidos. Algo aparentemente simples, mas que é mais poderoso do que muitas políticas de urbanização.

2 O telegrama

Houve um momento, logo no início do Satyros, que pensamos em desistir. Não víamos muito futuro; não tínhamos dinheiro para nada, e as coisas pareciam que não iam para a frente. Tínhamos realizado nosso primeiro espetáculo infantil, *Aventuras de Arlequim* (1989), onde gastamos todas as nossas economias. Vendi meu carro para poder bancar a produção, resultando nesse espetáculo, que não teve público, nem críticas em veículos da imprensa, nem repercussão. Chegamos a cancelar várias sessões, pagando o aluguel do espaço. Entramos em falência. Foi quando pensamos em desistir. Ivam Cabral voltou para Curitiba e eu fiquei em São Paulo, meio sem saber se o Satyros teria viabilidade.

Então, uma surpresa. Numa certa manhã, chega em casa um telegrama (sim, era a época do telegrama). Fiquei meio assustado, pois nunca recebia telegramas, que só eram usados em caso de emergência. Ao abrir o envelope, um

comunicado oficial da APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte, a premiação mais importante da época, dizia que Ivam Cabral tinha recebido o prêmio de melhor ator pelo espetáculo. Imediatamente, liguei para ele em Curitiba.

Aquele prêmio nos trouxe esperança de volta. Em seguida, montamos *Sades ou Noites com os Professores Imorais* (1990), e nossa trajetória mudou radicalmente. E nunca mais pensamos em desistir do Satyros.

Sempre que ouço comentários depreciativos em relação aos prêmios, mencionando sua futilidade, recordo essa história. Crítica teatral e prêmios são, muitas vezes, equivocados. Mas, penso, também, que a crítica teatral e os prêmios podem salvar carreiras e artistas.

3 A rota de fuga

Sades ou Noites com os Professores Imorais foi a primeira montagem para o público adulto feita pelos Satyros. Era uma época terrível da sociedade brasileira, e vimos no texto a possibilidade de formular uma crítica à hipocrisia da burguesia nacional. Ensaíamos por seis meses uma peça que era inclassificável para os padrões da época. Violenta, sexual, pornográfica e iconoclasta, trazia toda a filosofia de um dos mais controversos escritores de todos os tempos, o Marquês de Sade.

No início, não sabíamos muito bem como abordar o texto. Houve uma montagem brasileira do mesmo texto nos anos 1970, focada na textualidade, mais do que propriamente na ação dramática.² Na nossa montagem, diversamente, tínhamos proposto trabalhar com radicalidade: nudez, escatologia e violência física. O elenco aceitou o desafio e se entregou ao projeto de forma plena, vivendo uma experiência que exigia uma entrega física e emocional gigantesca. Isso só foi possível devido a um espaço de confiança absoluto construído na nossa relação.

Não tínhamos conseguido uma sala para estrear em São Paulo. Então Ivam Cabral, que tinha vivido em Curitiba, conseguiu organizar a estreia no Teatro Guaíra, a principal sala da cidade. Na noite de estreia, por mais que estivéssemos apaixonados pelo trabalho que estávamos fazendo, tivemos muito receio. Como o público de Curitiba reagiria ao trabalho? Poderíamos ser atacados por alguém que se sentisse ofendido? Não tínhamos ideia.

Então, estudamos o espaço do Teatro Guaíra; fizemos um mapa e elaboramos uma rota de fuga, no caso de haver alguma reação violenta por parte da plateia durante o espetáculo. O espetáculo transcorreu com o silêncio total da

2 Em 1977, o encenador Iacov Hillel dirigiu *A Filosofia na Alcova*, baseada no texto de Marquês de Sade. Nascido em Israel em 1949, Hillel mudou-se para o Brasil em 1955. Participando de montagens históricas, como *Morte e Vida Severina*, em 1965, no Tuca, e em produções do Teatro de Arena. A partir dos anos 1970, dirigiu *Angels in America*, de Tony Kushner, e *Os Lusíadas*, espetáculo a partir do poema de Luís de Camões.

plateia. Uma tensão surda ocupava a sala. Eu, na cabine de som e luz, extremamente preocupado com o elenco, ficava revisando a rota de fuga na minha cabeça e pensando: Por que a gente se arriscou tanto?

Ao final do espetáculo, o público permaneceu estático. Duas ou três pessoas aplaudiram, apenas, em uma sala com mais de duzentos espectadores. Um constrangimento total. Teria sido um fracasso?

Saí correndo pelos corredores do teatro, para falar com o elenco. Eles deveriam estar vulneráveis e se sentindo humilhados diante daquela reação. Ao chegar no camarim, no entanto, o que eu vi foi o oposto: uma explosão de alegria, vitalidade e confiança. Não importava o que o público pensasse ou dissesse, o elenco se sentia pleno; tinha realizado uma façanha, uma grande superação pessoal.

Existem coisas que o público nem sempre vai conseguir entender, mas que são fundamentais para o artista.

4 Black Lives Matter on Stage, ou como uma cena pode mudar radicalmente

Na montagem brasileira de *A arte de encarar o medo* (2020), Ivam Cabral fazia uma cena em que começava a ouvir uma música espanhola e cantar a melodia para, depois, lentamente, envelopar seu rosto com plástico filme, até entrar em um processo de asfixia. No desespero, ele abria um buraco no plástico filme, e gritava por socorro. A ideia da cena era falar do isolamento; era uma metáfora sobre a necessidade de autoproteção durante a pandemia e como nossa própria ação podia nos oprimir e sufocar.

Dois meses depois da estreia nacional, fomos convidados pela Company of Angels, de Los Angeles, e pelo produtor Rob LeCrone a realizar uma montagem digital com artistas norte-americanos. Fizemos um processo seletivo, com candidatos e candidatas do país inteiro, e formamos um elenco com artistas de Los Angeles a Nova York e do Alaska a Miami.

Era agosto de 2020 e a crise política nos Estados Unidos estava em seu auge. Multidões de manifestantes se reuniam nas ruas de todos os estados estadunidenses, protestando contra a polícia e sua violência, no auge do movimento conhecido pelo slogan *Black Lives Matter*.

Começamos a ensaiar a cena do envelopamento e escolhemos um ator negro para desempenhar o papel que fora criado por Ivam Cabral. Ao trazer Rogelio Douglas III, um ator negro para performar a cena, ela adquiriu um novo sentido: já não estávamos falando do autoisolamento. Ao contrário, apesar de realizar a mesma ação, o ator negro manifestava sua indignação pelo silenciamento de minorias raciais na sociedade norte-americana.

Ao final da cena, ele gritava o “- Help!” dolorido de George Floyd, mártir-ícone, barbaramente asfixiado por policiais da força estadunidense. Já nos ensaios iniciais, dois atores negros começaram a cantar *Lift Every Voice and Sing*,

hino nacional negro de parcela da população negra nos Estados Unidos das Américas. Todos os ensaios eram tomados de uma forte emoção ao final desta cena. Os protestos das ruas se misturavam aos sentimentos dos atores. Às vezes, o próprio ator não conseguia se controlar naquele contexto, e pedia para interromper o ensaio e aguardar alguns minutos, para que se recuperasse.

Alguns dias antes da estreia, em mais um dos momentos de dor do elenco, eu mesmo tive de parar o ensaio. Pedi para que Rogelio Douglas contasse sobre seus sentimentos na cena e sobre a situação política e social dos Estados Unidos. Ele começou a falar da revolta dos negros, da fragilidade imensa e da impotência diante da violência policial. Outros artistas negros começaram, também, a apresentar seus depoimentos pessoais. Falaram do racismo cotidiano, da humilhação que sentiam, do medo de sair nas ruas. Depois, o silêncio. O ensaio não podia ser retomado, diante de tanta dor.

Propus, então, que os artistas negros transformassem toda sua revolta e dor em um improviso. Dei um espaço para que eles pudessem conversar entre si e criar algo. Quando voltaram, trouxeram uma cena potente sobre suas dores, apontando criticamente os problemas da sociedade estadunidense. A cena foi incorporada à peça, e foi um dos momentos mais marcantes do trabalho.

Em algumas situações, o melhor que a direção pode fazer é ausentar-se. Se o coletivo confia na direção, a magia do teatro se instaura de forma inesperada e potente.

5 O assalto

Na estreia de *A Vida na Praça Roosevelt* (2005), estávamos muito inseguros. Era a nossa primeira montagem de um texto de Dea Loher, uma das mais respeitadas dramaturgas alemãs. Tínhamos conhecido a autora por acaso, mas ela entrou na nossa vida de forma avassaladora, tornando-se uma grande amiga. Ela estava fazendo uma pesquisa no Brasil para uma montagem do Thalia Theater, de Hamburgo, e numa noite veio assistir a um espetáculo no Satyros e se aproximou de nós. Trocamos contatos. Uma semana depois, seu apartamento foi invadido e roubaram seu notebook. Ela tinha perdido toda sua pesquisa e estava com medo de ficar sozinha no apartamento.

Nós a convidamos para ficar conosco. A partir de então, nos tornamos inseparáveis. Sem sabermos, ela reiniciou seu trabalho e mudou seu foco de pesquisa. Começou a escrever sobre nós. Em *A Vida na Praça Roosevelt*, Dea escreve nossas histórias pessoais vividas ali, na Praça. Estávamos ali representados, de forma plena, sem rodeios. Ao mesmo tempo que entramos em contato com seu estilo de escrita, muito pessoal e diferente do que estávamos habituados a trabalhar, o texto era absolutamente visceral para nós.

Literalmente, um assalto nos aproximou de Dea Loher. O acaso contribuiu para a transformação completa de nossa forma de entender o teatro. Mais uma manifestação da serendipidade.

6 Nem sempre a gente acerta

Então, aquela estreia representava um grande desafio para nós. A tensão era grande. Tínhamos convidado todos os críticos e jornalistas de destaque para a estreia. Eu fiquei na coxia, acompanhando a reação do público com muita atenção. Cada risada ou lágrima, observava por um canto da cortina do fundo do teatro. Ao final, os aplausos pareceram comedidos. Seriam aplausos formais? Será que o público não tinha gostado de algo que era tão especial para nós?

Saí rapidamente pelo corredor e parei na entrada do teatro, bastante confuso e vulnerável. A primeira pessoa a sair do teatro foi, justamente, uma crítica teatral bastante respeitada. Uma mulher articulada e membro da comissão julgadora de uma das mais importantes premiações do país. Ao me ver, parou ao meu lado, olhou nos meus olhos profundamente e disse, em tom de consolo: “- Pois é. Nem sempre a gente acerta. Mas o teatro é assim mesmo...”. Me deu um beijo de despedida e saiu. Não tive reação alguma. Fiquei ali parado, vendo outros espectadores saindo em silêncio. Aquela obra, que era tão importante para nós, será que não significava nada para os outros?

Com o passar das semanas, a peça se transformou em um grande sucesso, e seria reconhecida por várias premiações daquele ano, transformando-se em um marco na nossa trajetória. Ela tinha razão. Nem sempre a gente acerta. Seja o artista, ou o crítico, ou até mesmo o público. Nem sempre a gente acerta.

7 Teatro pode ocupar qualquer espaço

Fizemos uma turnê pela Alemanha com *A Vida na Praça Roosevelt*, por Hamburgo, Mülheim e, finalmente, Munique. Quando chegamos ao Kammerspiele, uma das grandes salas alemãs, nos convidaram para conhecer as instalações do teatro. As salas de ensaio gigantes; a marcenaria; a sala de figurinos; o acervo. Tudo impecável.

Então, nos levaram à sala de perucas. Cada ator e atriz do Kammerspiele tem o molde de sua cabeça nessa sala, e é nesse espaço que são criadas as perucas das produções. Ao entrar na sala, o choque. A sala de perucas do Kammerspiele era, no mínimo, o dobro do Espaço dos Satyros.

8 A política dos corpos na cena

Quando estreamos *Mississippi* (2019), no palco do Sesc Anchieta, tínhamos duas atrizes trans no elenco, Marcia Daylin e Ingrid Soares. Ingrid Soares, inclusive, ainda trabalhava com prostituição. Ambas estavam naquele espaço sagrado,

palco de montagens históricas do teatro brasileiro, em especial, sob a batuta de Antunes Filho. Para nós, era fundamental valorizar e empoderar aqueles corpos naquele palco. Era uma atitude política. O palco sagrado também podia pertencer a elas.

Quando comecei no teatro, o treinamento de atuação era baseado no apagamento de uma identidade pessoal, na busca de um corpo “neutro” e de uma voz “neutra” que, de uma certa forma, compunham o perfil tradicional de um *performer*. Entenda-se “neutro” como o *gestus* do corpo burguês de São Paulo, ainda persistente; o espelho de uma elite, que vivia nas plateias do TBC nos anos 1950, e que se deleitava com seu espelho em cena.

No entanto, para ser encenador hoje em dia, é preciso conhecer as marcas sociais que os corpos em cena carregam: a voz, a expressão corporal, a forma de exteriorizar sentimentos – todos esses aspectos são determinados fortemente pela classe social, pela região geográfica de origem, pela cultura, pelas faixa etária e pelas experiências pessoais.

Através do conhecimento de todos esses fatores de cada um desses corpos, a encenação contemporânea pode fazer escolhas mais ricas e variadas. O “neutro” deixa de ser obrigatório, passando a ser apenas mais uma das possibilidades da cena.

Uma prostituta trans no palco é um ato de crítica ao *status quo* da bolha teatral. Encenar é também construir signos de revolução, com os corpos em cena em todas as suas potencialidades.

9 O Troféu Abacaxi e a tal da serendipidade³

O Show de Boate (2002) surgiu em uma das primeiras Satyrianas. A ideia era esquecer que tínhamos bom gosto ou zelo pela nossa imagem, e apresentar o pior de nós mesmos durante o evento. No início, tínhamos dois apresentadores, geralmente bem trajados, que anunciavam as intervenções artísticas. O evento durava cerca de noventa minutos, e acontecia na madrugada, a partir das cinco horas da manhã. Apresentamos, por princípio, as piores cenas que pudéssemos criar. Karaokês desafinados, declamação de poesia tosca, *performances* sem nexo e a releitura “kitsch” de cenas de espetáculos nossos, que eram entremeadas com apresentações de casais de cinema pornô. Tudo ao vivo e sem censura.

Havia um júri, que emitia críticas tresloucadas sobre cada apresentação. No júri, tínhamos de tudo: artistas, donas de casa e políticos. Ao final, eles e elas deveriam apresentar seu veredito: quem receberia o Troféu Abacaxi, uma homenagem à pior apresentação da noite. Alguns artistas se levavam a sério, e faziam números bastante elaborados e tocantes. Esses eram sumariamente desclassificados. Mas, esses sabiam que o Troféu Abacaxi não seria destinado a eles.

O Troféu Abacaxi foi um momento marcante das Satyrianas e acabou se incorporando no processo de pesquisa das montagens que fazíamos. Durante

3 Sobre o termo, ver em Dubatti e Romagnolli (2014).

os improvisos do elenco, era inevitável que alguns trabalhos se desviassem da pesquisa principal, por diversas razões, desde a qualidade dramaturgica fraca e ideias clichês; até atuação fora do tom ou puro mau gosto, entre outras. Para estes improvisos, atribuíamos o Troféu Abacaxi, o que gerava um efeito cômico e inspirava piadas entre os artistas do elenco. Por trás da brincadeira, existia uma potente forma de socialização e, principalmente, de ativação do processo criativo.

O processo criativo só pode ser plenamente exercido se o erro fizer parte dele de forma orgânica. Para ser criativo, temos de responder aos novos desafios. As respostas adequadas a esses desafios, nem sempre, surgem na primeira tentativa. Tentativa e erro, infinitamente, essa é a vida do teatro de investigação. Para que o erro seja uma parte orgânica do processo, deve-se construir um espaço de confiança sólido, o chamado *safe space*. Eu confio em você, e confio tanto, que posso me mostrar vulnerável, errando na pesquisa da minha arte – esse lema é fundamental dentro do Satyros.

É nessa construção do *safe space* que entra o Troféu Abacaxi. Ao indicarmos uma improvisação para o Troféu Abacaxi, estamos celebrando o “erro” como parte da nossa criação; estimulando todos e todas as participantes do processo a se arrisarem, sem medo, no jogo criativo. Em um processo de montagem, temos de fazer escolhas. Diferentemente da vida pessoal, onde eu evito julgar as pessoas, por uma orientação pessoal, em ensaio tenho de estar o tempo todo julgando e fazendo escolhas estéticas. Mas só se pode julgar e fazer escolhas se houver a confiança da equipe de que as escolhas da direção são determinadas para o melhor do projeto. Dessa forma, a vaidade, o receio de se mostrar frágil ou ridículo e o temor do julgamento do outro - todas essas variáveis que costumam fragilizar processos criativos – se tornam menores, diante do prazer criativo construído na base da confiança.

Muitos atores e atrizes que fazem projetos pontuais nos Satyros se surpreendem com o Troféu Abacaxi. Eles e elas demoram um pouco a entender que não se trata de assédio ou constrangimento. Ao contrário, trata-se de acolhimento e confiança. Depois que entendem o real significado, se permitem mergulhar na brincadeira. Por outro lado, já estive em projetos onde o Troféu Abacaxi não poderia ser abordado. Eram espaços onde não se ergue confiança mútua, e onde as pessoas se preocupam em defender sua imagem pública sem arranhões. O prazer criativo, nesses casos, é mais limitado, e geralmente o processo criativo se reduz a fórmulas sem risco, onde a vaidade não é atingida. Isso pode ocorrer com a direção, com o elenco, e com a equipe artística em geral. Muitas vezes a zona de conforto é chamada de estilo, mas o fato é que, quando um(a) artista foge do risco, ele e ela estão fugindo de sua própria arte.

Algumas das coisas mais importantes que aconteceram na carreira dos Satyros vieram do acaso e da forma como assimilamos e transformamos esse acaso em potência criativa e teatro. Estar atento ao inesperado e saber incorporá-lo ao processo criativo é parte fundamental do nosso trabalho como artistas.

10 O público construindo a peça

Em 1993, estreamos a versão europeia de *A Filosofia na Alcova*. Na montagem original, de 1990, éramos um grupo de jovens rebeldes, que buscava expressar sua indignação contra a situação política do Brasil naquele momento.

Mas, para o público europeu, aquela indignação não significava muita coisa. O Brasil era um país distante, sobre o qual eles tinham poucas informações. Então, seria inevitável que a montagem fosse assimilada com diferentes leituras pelo público dos distintos países pelos quais passamos. Além da montagem, o próprio espaço onde era apresentado o espetáculo também teria um papel fundamental nessas leituras.

Durante um ano, nos apresentamos em cinco países, em cinco espaços completamente diferentes; e em cada país, pudemos observar reações singulares. Em Lisboa, estreamos no Teatro de Xabregas, instalado em uma belíssima igreja barroca, na periferia da capital portuguesa. Os lisboetas reagiram de forma bastante emocional. O caráter anti-religioso do trabalho; o ataque à Igreja e a nudez chocaram o público português, que não estava habituado a esse tipo de manifestação artística. Em Avignon, nos apresentamos em um espaço alternativo, do circuito *off*, um bar minúsculo. Os curiosos que vieram nos assistir eram, em geral, fãs da obra sadecana (aliás, a família do autor era da região). Aquele público específico reagiu de forma entusiasmada a uma companhia brasileira, que apresentava em inglês e francês um dos mais famosos romances libertinos escrito por uma lenda literária da região. No entanto, o impacto na mídia foi mínimo. Em Edimburgo, nos apresentamos no *Theatre Workshop*, uma das principais salas do *Edinburgh Fringe Festival*. Tivemos a primeira noite cheia, mas quase metade da sala abandonou o espetáculo no meio. Houve protestos e um movimento conservador solicitou que fôssemos banidos do Festival. O efeito foi o contrário: a partir da segunda noite, e durante as três semanas do festival, tivemos salas lotadas e um público escocês ávido pelo nosso espetáculo transgressor. Grande escândalo na mídia e críticas em todos os jornais da Grã-Bretanha. Em Londres, nos apresentamos no prestigiado *Battersea Arts Centre*, um dos templos do teatro alternativo na capital inglesa. O público culto acompanhou com interesse o trabalho e assimilou de forma totalmente natural os elementos cômicos da obra. As risadas explodiam durante o espetáculo de forma que nunca tínhamos observado antes. Apesar de, durante o processo, termos percebido o aspecto cômico da escrita de Sade, essa foi a primeira vez em que observamos o público rindo conosco.

Finalmente, a última cidade dessa aventura pela Europa foi Kiev. Nossa apresentação foi realizada no Teatro Jovem da Ucrânia, um espaço público. Tivemos o Ministro da Cultura na estreia e um grande alvoroço da mídia. No terceiro dia de apresentações, fomos dar uma palestra na Universidade de Kiev, onde os estudantes e professores nos agradeceram emocionados pelo trabalho, e destacaram que a obra era um libelo sobre a defesa da liberdade de expressão no país, recém-saído do regime soviético. Naquela mesma noite, a temporada foi cancelada sem mais detalhes. Fomos censurados.

No teatro, podemos pensar que se está no controle da sua arte, da sua técnica, dos temas que se quer abordar. Apesar de muitas vezes eu ter sido enganado por mim mesmo, pelo poder manifestado do inconsciente, sempre tenho um controle razoável sobre o que produzo. Mas, existe um aspecto importante, que nunca poderei controlar, aquilo que é imponderável: o público. Ele é parte fundamental do processo artístico; aliás, a obra só existe por causa desse elemento, que sempre vai fugir do controle do(a) criador(a). O público nunca vai ler a obra exatamente como o artista a idealizou.

11 Que encenador sou eu?

Quando comecei a carreira, via os grandes encenadores que dominavam a cena teatral. Tinham controle absoluto de tudo; eram gurus para seus seguidores; tinham um estilo muito próprio de encenação, como uma marca registrada, que marcava todos os seus trabalhos. Em geral, eram homens brancos, que dominavam a encenação nacional naquela época: não conseguia me ver daquela forma. Na minha insegurança de iniciante, tentava me moldar aos exemplos de tais artistas, mas não conseguia me adaptar. Pensava que devia ouvir o elenco, abrindo espaço para que ele e elas se manifestassem sobre o processo.

Curiosamente, fui muito criticado por atores e atrizes na época, que diziam que eu era fraco e sem pulso, e que nunca conseguiria ser diretor. Foi difícil descobrir quem eu era como artista; um processo lento e doloroso, muitas vezes. Descobrir que meu estilo de encenação era, justamente, o de não me apegar a nenhum estilo específico, e me permitir jogar nos processos, ouvindo e incorporando os comentários da equipe criativa ao trabalho.

Ouvir o elenco não é uma fraqueza da encenação. Ao contrário, é um elemento fundamental (e altamente trabalhoso) no processo de empoderamento de todos e todas os e as artistas envolvidos. Só assim, é possível manter uma ética e enriquecer o processo criativo.

12 Vivemos para os aplausos?

Durante sete anos, entre 1997 e 2003, trabalhei como diretor artístico do projeto *Instant Acts Gegen Gewalt und Rassismus*, da instituição alemã *InterKunst*, de Berlin⁴. Meu trabalho era, basicamente, reunir artistas de vários países do mundo; organizar as propostas que eles traziam de seus países de origem e criar cenas coletivas onde os e as artistas contracenassem, tudo sob o tema geral da violência e do racismo. Nessa experiência, pude dirigir cantores(as), bailarinos(as), atores, atrizes, musicistas e músicos, de países como Argentina, Alemanha, Brasil, Costa do Marfim, Holanda, Palestina, Polônia e Quênia, entre outros. As apresentações ocorriam em teatros, escolas, prisões e hospitais, principalmente na Alemanha.

4 Mais informações sobre a instituição podem ser encontradas no site, disponível em: <https://www.interkunst.de/en/>.

Um dos trabalhos em conjunto que realizamos teve a participação de um bailarino queniano, uma atriz do Cazaquistão e um ator da Holanda. Era uma cena muda, com uma situação de sedução em uma plataforma de trem. A personagem Mariuska era interpretada pela atriz cazaque, alta, esguia, loira e treinada na escola do encenador russo Anatoli Vassiliev. O ator holandês, loiro e alto, representava John, um policial com perfil de extrema direita. O bailarino e coreógrafo queniano Antony Karundu interpretava um imigrante africano recém chegado na Alemanha.

A cena começa com a chegada de Mariuska à estação, chamando a atenção de John, que assedia a jovem com assobios e comentários inapropriados. John se afasta, mas continua a olhar sedutoramente (e de forma abusiva) para a mulher. De repente, entra Antony, o imigrante queniano, carregando malas e com olhar perdido. Pode-se reconhecer imediatamente pelos trajes que é um imigrante amedrontado, entrando em uma estação de trem europeia. O policial John, ao ver a chegada do imigrante, demonstra seu descontentamento e o aborda agressivamente. Ao perceber que os documentos do queniano estão em ordem, ele o libera. A cena, a partir deste momento, se modifica. Mariuska passa a se interessar amorosamente por Antony. Este fica surpreso de início, mas ao final, se deixa seduzir. A cena acaba com um longo beijo entre os dois, diante do policial furioso.

Uma coisa interessante sobre o processo de montagem desta cena foi o fato de que Antony, na verdade, nunca tinha estudado atuação. Porém, ele carregava em seu corpo a tradição cultural africana da dança e da expressão musical. Seus gestos eram largos e expressivos; seu sorriso contagiante. Por outro lado, os atores europeus tinham sido treinados por anos em escolas de atuação de longa tradição, no modelo euro-ocidental, onde a abordagem à arte de atuação era totalmente diferente. O gesto, as poucas falas da cena, a intenção, a expressão corporal dos europeus era extremamente elaborada, estudada. O queniano era, pelo contrário, intuitivo, improvisacional em sua abordagem da cena; altamente expressivo, sem o rigor da elaboração de uma partitura. No entanto, seu carisma em cena era evidente, o que levava o público ao delírio. Como encenador, não me preocupei em unificar as linguagens dos atores e da atriz. Seria impossível aos europeus ter a desenvoltura improvisacional do africano, como também seria inviável pedir ao ator queniano que se moldasse a uma partitura de corpo e voz na tradição europeia.

Os corpos ali presentes eram signos de culturas diferentes, que dialogavam em cena de forma orgânica e podiam (e deviam) ser respeitados em sua singularidade. Conscientemente, não buscava de forma alguma moldar a atuação do ator africano à técnica europeia. Ao contrário, estimulei que ele se mantivesse fiel a si mesmo, à sua cultura e tradição. Para o diretor decolonial, é importante esse olhar respeitoso com o que cada atuante tem de mais pessoal. Como fazer arte como diretor humanista, sem respeitar a arte dos e das artistas envolvidos(as) no processo?

A temporada transcorria com certa normalidade, até chegarmos a uma pequena vila, na fronteira entre a Alemanha e a Polônia, onde fomos provocados

com cartazes que percorreram todo nosso trajeto até o local da apresentação, um ginásio escolar. Os cartazes, ao redor de uns cinquenta, diziam: *Ausländer raus!* (Estrangeiros fora!). Tinham sido escritos por neonazis locais, que haviam sido informados da chegada de uma trupe internacional.

Na entrada do público, ficamos sabendo que eles eram estudantes da Academia de Polícia local. A sala ficou lotada de policiais. Esperávamos pela reação normal dos espectadores, com risos e aplausos, o que ocorria com regularidade. Mas, para nossa surpresa, durante o espetáculo, eles não apresentaram nenhuma reação. Às vezes riam de nós, ou simplesmente ignoravam a cena e olhavam para os lados e cochichavam. Eu, sentado ao lado deles, percebi que eles se recusavam terminantemente a nos dar ouvidos. A tensão na sala foi aumentando gradativamente. Chegamos ao final da apresentação completamente constrangidos.

Finalmente, a última cena. A entrada glamourosa de Mariuska, linda, loira e alta, chamou a atenção da plateia. O jogo de assédio de John colocou em combustão aqueles jovens policiais. Eles se identificaram imediatamente com John, o policial da peça. Gritos, assobios e frases de apoio ao personagem tomaram conta da sala.

A entrada de Antony, o imigrante perdido, gerou gargalhadas. Um homem negro e baixo, pobre e perdido, causou risos de escárnio. A abordagem violenta do policial com o imigrante mereceu aplausos. No entanto, chega o “turning point”, quando Mariuska passa a se interessar por Antony. Nesse momento, eles silenciaram completamente. Ficaram em choque. Ouvimos algumas vaias. Ao final da cena, com o beijo hollywoodiano entre os dois, um dos jovens ao meu lado se levantou da cadeira, e fez o gesto nazista do *Sieg Heil*. Em silêncio, outros membros da plateia foram se levantando e copiando o gesto. A tensão foi terrível naquele momento. O espetáculo acabou sem nenhum aplauso.

Perguntei a mim mesmo, em um *flash*: O que aquela experiência poderia causar naquela plateia hostil, a longo prazo? Seria possível mudar alguma coisa naquelas mentes? Qual é a relação ideal de uma encenação com a plateia? Nem sempre o aplauso é um objetivo em si para a encenação.

Quando os estudantes da Academia de Polícia saíram, vi pela janela do ônibus deles um dos espectadores fazer um gesto de degola contra nós. O teatro pode contar histórias que arriscam vidas.

Ao sairmos da cidade, paramos em um supermercado para comprar algo para comer e partir rapidamente. Todos entramos no supermercado aliviados, depois da pressão terrível que havíamos vivido. Ao sair, fomos surpreendidos por um grupo de neonazis, que fez um corredor polonês na porta do estabelecimento. Não tivemos opção. Tivemos de passar com os comes e bebes que tínhamos comprado no meio do corredor. Passamos em silêncio e com medo. Éramos estrangeiros, e não poderíamos chamar a polícia, pois era justamente ela a nossa plateia violenta. Entramos em nosso ônibus e lá estavam eles, fazendo outro paredão, para que desviássemos e pegássemos o caminho de saída da cidade.

Teatro e sociedade nem sempre precisam andar juntos para que o teatro desempenhe seu papel. A encenação possui um “ethos próprio”, que pode estar em desacordo com o que o público espera dela.

13 A superação do Mal

Se o teatro trata de todas as manifestações do humano, ele deve trazer o Mal para o palco. Ninguém melhor do que o Marquês de Sade para essa tarefa, o escritor que mergulhou no abismo do Mal de uma forma radical. Mas, por que trazer o Mal para a cena, se é o que desejamos evitar, pelo bem da humanidade? Por uma questão simplesmente medicinal: só podemos nos curar de uma doença, quando a conhecemos. Sem o diagnóstico, ela pode nos matar.

Foi pensando nisso que montamos *Os 120 Dias de Sodoma* (2005), uma das obras mais controversas da história da literatura. *O romance de Sade* (2018) trata de cento e vinte dias de festividades libertinas realizadas por quatro homens poderosos, que sequestram jovens para usá-los ao seu *bel* prazer, até que, finalmente, todos estejam mortos ao final do evento.

Para podermos realizar o projeto, tínhamos de criar uma rede de confiança, na qual pudéssemos falar sobre as questões trazidas pelo texto: violência sexual, fetiches, abuso de poder e silenciamento. Foram sete meses diários de uma pesquisa bastante profunda, onde muitas pessoas do elenco se abriram sobre temas tabus. Várias delas relataram situações de violência sexual sofridas na infância. A pedofilia é um tema ainda pouco abordado, por todas as camadas de vulnerabilidade que traz: o abuso dentro do ambiente familiar, a vergonha, o silenciamento da criança e assim por diante.

Após a estreia, a reação do público era bastante heterogênea: pessoas que se encantavam com o trabalho e outras que se chocavam e saíam no meio da apresentação. Várias diziam: “ - Por que escolher uma obra dessas? Que coisa mais gratuita”.

Ainda no começo da temporada, os pais de uma das atrizes mais jovens do elenco vieram assistir o trabalho. Era a estreia profissional dela. Já no início do espetáculo, o pai começou a mostrar incômodo na plateia; sussurrava para a esposa e se mexia muito no assento. Chocado com a violência dos libertinos, se indignou e disse à esposa que iria até seu carro buscar uma arma, e que mataria o homem/personagem que estava violando sua filha em cena. Ficção e realidade, naquele momento, eram uma coisa só para o pai da atriz. Sua mulher o controlou. Ainda bem, caso contrário poderíamos ter um banho de sangue durante a sessão. Ela nos relatou o incidente na apresentação seguinte, e todos na equipe se sentiram fragilizados.

Meses depois, com a peça ainda em cartaz, a atriz tentou suicídio, preocupando a todos. Então, foi que a verdadeira história veio à tona: seu pai havia abusado sexualmente dela durante toda a infância. Apesar de não ter contado

com o apoio inicial da mãe, ela encontrou no elenco e nos debates do projeto a coragem para enfrentar a situação e levar o pai à corte. As provas foram irrefutáveis. Ele foi acusado, julgado, condenado e preso.

O teatro pode, sim, levar pessoas à prisão. O teatro que fazemos nos Satyros não tem medo de trazer o mal à cena. Para nós, só assim podemos mergulhar na medicina teatral.

14 Toshanisha

Durante os anos em que trabalhei na instituição alemã *Interkunst*, pude entrar em contato com artistas de inúmeros países de forma profunda. Durante sessenta dias, anualmente, um grupo de jovens artistas dividia seu cotidiano vinte e quatro horas por dia, apresentando-se em turnê por cidades europeias. Um dia, numa parada na estrada, sentei-me ao lado dos artistas quenianos. Percebi o olhar que lançavam para os europeus, que se esbaldavam em doces, balas e chocolates comprados no posto de serviço. Eles, quenianos, só assistiam a cena, até que um deles comentou: “- Os europeus passam o dia inteiro mastigando! Não se cansam nunca!”.

Rimos juntos. Mas aquele comentário me chamou a atenção. Nunca tinha ouvido eles falarem nada; eram sempre muito reservados. De repente, ouço um comentário deles que me chamou atenção sobre como os africanos viam os europeus. Sendo brasileiro, eles sentiram alguma segurança em se abrir comigo. A partir daquele momento, estabelecemos uma cumplicidade e confiança que foi fundamental para o resto da nossa convivência no projeto.

Muitos anos depois, durante a pandemia, fomos convidados a desenvolver um projeto de espetáculo digital com uma companhia queniana, a *Bold Theatre Kenya*, fundada por Aroji Otieno⁵. O elenco era, basicamente, queniano, com alguns integrantes brasileiros. Criamos um ambiente de fraternidade e segurança, que só era possível por sermos brasileiros; inclusive chegamos a falar sobre isso. Em um dos ensaios, falei sobre o silêncio que observava nos quenianos na relação com os europeus. Então, eles me explicaram que esse silêncio vinha da opressão do período colonial, do medo e da desconfiança que os africanos tinham dos ex-colonizadores. Contaram que existia até uma palavra em swahili, que definia esse sentimento: *toshanisha*. Foi nesse momento que pude entender melhor algo que eu presenciara inúmeras vezes, trabalhando com africanos. Um resquício do colonialismo.

Mas, esse olhar, ao mesmo tempo atento e silenciosamente desconfiado, também observei em vários momentos como encenador. Guardadas as devidas proporções (e são gigantes as diferenças), presenciei esse mesmo olhar desconfiado, e os mesmos silêncios e receios de se abrir em alguns e algumas atuantes,

5 Mais informações sobre a companhia podem ser encontradas na página disponível em: <https://www.facebook.com/BoldTheatreKe/>. Acesso em: 04 set. 2023.

diante da figura de poder que o(a) encenador(a) (e a encenação) representa em um processo artístico. É bastante difícil, para não dizer impossível, ser criativo, se vivemos em um ambiente de silenciamento e opressão.

Como superar *toshanisha* na relação com a equipe? Temos de estar sempre atentos na interação com os outros e as outras artistas da produção, para que esse silenciamento não ocorra. Cabe a nós essa responsabilidade.

15 A história de Leo Moreira Sá: o teatro performando no corpo

Conheci Lu Moreira nos anos 1980. Eu era estudante iniciando os estudos na Ciências Sociais da USP e ela era famosa na cena alternativa, como baterista da banda feminista de *punk rock* As Mercenárias, uma das minhas favoritas na época. No entanto, depois de As Mercenárias, Lu se envolveu com o tráfico de drogas e ficou presa durante cinco anos. No presídio feminino, nasceu Leo, sua identidade transmasculina.

Seis meses depois, por um acaso, estava entrevistando pessoas trans para um projeto, e surge um homem trans. No meio da entrevista, reconheço Lu, ou melhor, Leo Moreira Sá, que tinha saído há pouco tempo do sistema prisional. Foi dessa entrevista que surgiu nossa reaproximação.

Leo Moreira trabalhou como ator em *Hipóteses para o Amor e a Verdade* (2010) e, em seguida, o convidei para exercer a função de iluminador e operador de luz, em *Cabaret Stravaganza* (2011), uma peça de teatro ciborgue performativo. Durante os ensaios, ele teve um papel ativo no processo criativo. Um dos aspectos da pesquisa ciborgue era a tecnologia de cirurgias plásticas como expressão da humanidade ciborgue. Leo Moreira, então, deu seu depoimento pessoal sobre as transformações cirúrgicas que precisava realizar em seu corpo para adequá-lo ao seu gênero, em especial a mastectomia, de forma a poder viver sua identidade de forma mais plena. No entanto, o processo no sistema público de saúde exigia uma série de procedimentos burocráticos, que tornavam o processo muito lento e cheio de entraves.

Foi nesse contexto que pensamos em uma cena performativa, no contexto da peça. Lá pelo meio do espetáculo, Leo Moreira saía da cabine técnica, onde estava operando a luz, e entrava no palco. Fazia um relato de sua condição e da importância da cirurgia para que pudesse viver de forma plena sua identidade de gênero. Duas atrizes, Julia Bobrow e Andressa Cabral, entravam com “tablets”, onde havia os dados bancários de uma conta para que o público pudesse contribuir com o levantamento de recursos para a realização da cirurgia.

Alguns espectadores realizavam doações através de transferência bancária ao vivo, durante a cena. Outros, anotavam os dados e faziam a transferência, posteriormente. Outros, ainda, procuravam a equipe de produção ao final do espetáculo, para pedir os dados. Foi assim que levantamos parte dos recursos necessários para a realização da cirurgia.

Posteriormente, Leo Moreira e eu ganhamos o Prêmio Shell de Melhor Iluminação pelo espetáculo, e doamos o valor do prêmio para complementar os recursos. Assim, nosso teatro viabilizou a cirurgia de readequação de gênero de Leo Moreira Sá.

Ao retornar da cirurgia, esta cena foi modificada. Ao invés de pedir doações, ele passou a relatar o processo de levantamento de recursos através do espetáculo; o resultado vitorioso da cirurgia e de como se sentia no pós-cirurgia, em relação à sua identidade de gênero. O teatro pode coisas (aparentemente) impossíveis. Coisas que impactam o público. Coisas que impactam e mudam a vida dos próprios artistas.

16 O teatro é o hospital das almas e as origens do nosso teatro digital

A medicina e o teatro andavam juntos para os antigos gregos (que não tinham nada de europeus no sentido moderno). A catarse aristotélica, fundamental para o pensamento teatral ocidental durante centenas de anos, era uma metáfora que vinha do termo medicinal “katharsis” (purgação ou purificação). O antigo Teatro de Epidauro, considerado o mais perfeito teatro em termos de acústica e estética da Antiguidade mediterrânea, era dedicado ao deus grego da medicina, Asclépio.

Durante a pandemia, sempre lembrava dessa história ao fazermos teatro digital: estávamos preocupados com a Covid-19, as infecções e os corpos doentes. Cuidar dos corpos era fundamental. Mas, ao teatro cabe criar uma rede de identificações e comunhão, cuidando da saúde mental das pessoas. O teatro é o hospital das almas.

Quando as primeiras restrições de impacto devido a pandemia começaram no Brasil, ao redor da segunda quinzena de março de 2020, os teatros foram fechados. Abruptamente. Por período indefinido. Bateu um desespero generalizado. O que fazer? Quanto tempo isso iria durar?

Ivam Cabral teve uma reação imediata: “- Não podemos parar de fazer teatro. Temos de resistir. Vamos para o “Instagram?””. Eu topei, imediatamente, e na mesma semana em que os teatros foram fechados, lá fomos nós para o corredor de casa, transmitir o espetáculo *Todos os sonhos do mundo* (2020). Sem técnica, sem conhecimento algum e sem ter ideia do que aquilo significava, buscamos manter o teatro vivo em nós, por nós, para o público e pelo público. Assim, conseguimos ter uma adesão imediata, com mais de mil visualizações do trabalho.

Na semana seguinte, um gerente comercial da *Sympla*, empresa virtual de venda de ingressos para eventos, assistiu ao nosso trabalho. Pimentel nos procurou ao final do trabalho e nos lançou um desafio: “- Podemos oferecer uma sala de *Zoom* para vocês experimentarem fazer teatro por lá. Sem custos. Aceitam?”. Mesmo sem saber nada sobre o *Zoom*, aceitamos. Por que não?

O primeiro ensaio com o elenco foi de muitas lágrimas. Todos assustados e perdidos. O futuro parecia sombrio para o planeta, e ainda mais ameaçador para o teatro. Aquela plataforma parecia um lugar desconfortável: apesar de termos feito muitas pesquisas sobre a relação entre teatro e tecnologia durante mais de uma década, não tínhamos a menor ideia de como funcionaria uma sala de *Zoom*, quais seriam os seus recursos e potencialidades.

Perguntamos aos dezenove atuantes dos *Satyros* se aceitariam o desafio de testar a plataforma, que era a única possibilidade disponível para tentar fazer teatro. Incrivelmente, todos aceitaram. Sem patrocínios, sem apoios e enclausurados cada um e cada uma em suas casas, começamos a pesquisar o *Zoom*.

Foram muitas as dificuldades. Não sabíamos o que esperar, nem como superar o tanto de dificuldades. Não sabíamos como definir o que estávamos fazendo; nenhum manual europeu ou estadunidense comentava sobre isso. Demoramos semanas para fazer cenas ao vivo e para descobrir ferramentas, como compartilhamento de som, configuração de cena e compartilhamento de imagens. Queríamos fazer tudo ao vivo, como se faz no teatro “presencial” tradicional, e nos colocamos esse objetivo.

Cada descoberta era um alívio. Podíamos, sim, traduzir a linguagem teatral para o ambiente digital. Demos, então, um nome a isso: teatro digital. Aos poucos, fomos adaptando termos do teatro para o teatro “online”: entrada e saída de cena, coxia (que passou a ser um grupo de “whatsapp”), deixas etc. Os primeiros ensaios abertos foram em maio de 2020 e a reação foi bastante positiva. Em junho, estreamos *A arte de encarar o medo* (2020) como peça de teatro digital, com direito a assessoria de imprensa, venda de ingressos, convites a jornalistas e horários de teatro, naquele modelo convencional. Os receios, entretanto, eram muitos: por que arriscar, fazendo algo totalmente fora do padrão? Alguém pagaria pelo ingresso? Como seria feita a comunicação para a imprensa? E se falhássemos, o que aconteceria com nossas carreiras?

A estreia foi emocionante. O público, isolado em suas casas, embarcou em nossa aventura e se identificou com ela. Depois da estreia, veio a comemoração. Extasiados com o sucesso daquela aventura aparentemente descabida, todos se embriagaram, ao melhor estilo dionisíaco, mas mantendo-se cada qual em sua casa. Bebíamos e celebrávamos em uma sala do *Zoom*. Estávamos felizes. O teatro continuava vivo.

Imediatamente, começaram os debates e uma tentativa de cancelamento nas redes sociais: acusaram-nos de tudo o que se possa imaginar, em discussões acaloradas. Disseram que aquilo que fazíamos não poderia se chamar teatro; nos chamaram de farsantes, de traidores. Chegamos a perder amigos, que afirmavam que era um absurdo o que estávamos fazendo, mesmo sem terem assistido ao trabalho. Vale lembrar que toda essa guerra aconteceu entre os pares do meio teatral. Infelizmente, nem sempre a comunidade do teatro sabe acolher o diferente, o não-normativo.

Então, construímos a nossa trajetória no mundo digital, com o *Satyros Digital*: inúmeras produções, com artistas parceiros de todo o planeta;

apresentações para públicos que iam de Tóquio a Joanesburgo, de Estocolmo a Seattle. Premiações na Índia, nos Estados Unidos e no Quênia. Encontramos uma nova linguagem possível para o teatro. Democrática, humanista, nunca antes imaginada. Tudo isso só foi possível, porque nos permitimos assumir o risco de errar.

17 Teatro e tecnologia

Não existe nada mais humano do que a tecnologia. O segredo de Prometeu foi, justamente, doado à humanidade para que ela se protegesse do caos da Natureza e do extermínio. Desde sempre, o teatro se utiliza da tecnologia. O escrito mais antigo sobre teatro, o Papiro Dramático de Ramesseum (QUIBELL; SPIEGELBERG; PAGET, 2022), foi escrito aproximadamente dois mil anos antes da era cristã. Em suas indicações de encenação, já se falava do uso de tecnologias avançadas da época para a execução do espetáculo ritual de coroação do faraó.

Quando começamos a pesquisa sobre teatro ciborgue, isso ficou ainda mais evidente para nós. No primeiro espetáculo feito com essa pesquisa, usamos celulares (nossos e do público), e entramos na internet projetando a interação das personagens com pessoas em salas de bate papo. Como o cinema, que demorou décadas para ser chamado de sétima arte, o teatro ciborgue encontra resistências, que fatalmente cairão por terra nos próximos tempos.

Fizemos mais de uma dezena de espetáculos pesquisando o teatro ciborgue⁶. A cada ensaio, o espanto com as milhares de possibilidades que iam surgindo nas muitas investigações ocorridas nos ensaios. Sem referências da tradição europeia; sem grandes apoios financeiros; tudo feito de forma bastante simples, com os aparelhos celulares pessoais, aplicativos de fácil instalação e internet de resolução familiar, criamos um universo próprio de improvisações e cenas que parecia inesgotável.

A revolução tecnológica, certamente, abrirá portas para o teatro do futuro. Teatro digital, virtual, holográfico, robótico – todos estes campos estão abertos para a construção de novas expressões artísticas.

18 Nosso teatro nunca mais será o mesmo e outras formas de presença

A pandemia nos jogou no meio dos recursos que a revolução tecnológica da internet vem oferecendo há décadas. Somente na internet poderíamos sobreviver. Foi assim que percebemos que o teatro digital é uma possibilidade.

Quando finalmente pudemos voltar ao presencial, ficou evidente que nem todos os ensaios precisam ter a presença física, exclusivamente. Existem formatos

6 Sobre o teatro ciborgue, ver em Menezes (2014).

híbridos de plataformas em telepresença que permitem encontros, debates, leituras e apresentação de referências. Isso, em alguns casos, funciona muito melhor do que o formato do ensaio tradicional.

Em uma metrópole como São Paulo, com congestionamentos gigantescos, viagens de duas horas de casa para o trabalho e inundações, nada melhor do que pensar em alternativas que possam ser usadas.

Em *Aurora* (2021), nosso primeiro espetáculo de presença tradicional depois da pandemia, usamos formatos híbridos de ensaio de forma consistente e com excelente dinâmica. Nosso teatro nunca mais será o mesmo. A revolução tecnológica nos permitiu vivenciar novas formas de presença. A telepresença (MINSKY, 1980) já é uma realidade do cotidiano humano neste século, e a tele-copresença é a possibilidade mais potente para a expressão teatral no mundo tecnológico.

É curioso que, apesar de podermos chamar o teatro de a arte da “co-presença” (GOFFMAN, 2010), é recente a discussão sobre o que é presença e quais as formas de presença que a tecnologia provoca, atualmente; mudança que interfere diretamente na percepção do teatro digital.

Entender que o teatro digital é diferente em essência do cinema faz parte do processo de compreensão da presença. O cinema se funda na presença espectral do ator e da atriz diante da plateia. O teatro digital, utilizado em uma plataforma como a *Zoom*, é uma forma de tele-copresença muito distinta da que o cinema constituiu.

O teatro deve mergulhar nesse debate sem preconceitos. Só assim pode permitir-se lançar novas possibilidades de futuro, no mergulho nas potencialidades da tecnologia; assim como a humanidade está se socializando de forma completamente nova, com formas de presença nunca vistas.

O teatro poderá expandir-se e dialogar com o mundo atual, se atravessar esses impasses.

19 Tecnologia, acesso democrático e a arte de dizer “por que não?”

Logo no início dos nossos ensaios da peça digital *Toshanisha* com o elenco do grupo Bold Theatre Kenya, Aroji Otieno, fundador do grupo, nos contou do trabalho que fazia em um campo de refugiados no sul do Quênia. Lá, segundo ele, viviam vários artistas do Congo que haviam fugido do país durante a Guerra Civil. Ele nos fez uma provocação: “- Por que não chamar Ray, um dos atores que vive no campo, para trabalhar digitalmente conosco?”.

Era uma proposta inesperada. Nunca antes tinha me imaginado trabalhando de forma digital com um artista isolado em um campo de refugiados. Mas minha resposta foi rápida, mesmo assim: “- Por que não?”. Ray veio trabalhar conosco de forma digital. Através de um celular com poucos recursos, ele localizou um recanto do campo em que o sinal da internet era um pouco melhor, e começou a ensaiar conosco.

Ele nos contou das razões de sua fuga do Congo; dos nove anos em que vivia dentro do campo, sem poder sair; da vida incerta de um refugiado; da vida no campo; e das relações com a comunidade local e com os funcionários contratados para trabalhar lá. Seu carisma natural era contagiante e ousado. Seus improvisos misturavam dor e humor de forma sempre inesperada. Sua criatividade, inesgotável.

A tecnologia, por mais que ainda seja limitada e nem sempre acessível a todos e todas, pode abrir caminhos surpreendentes. Para que pessoas como Ray possam se expressar em meio ao mais triste dos isolamentos. Para artistas como nós, que pudemos conhecer e dividir um fazer teatral com alguém tão talentoso. Para o público, que pôde, através de artistas como Ray, conhecer mais do mundo (enganosamente) confortável em que vivem. Por que não?

20 Colonizado, ou colonizador?

Invenção do século XV, mas com origem nas Cruzadas, o colonialismo europeu funda-se no patriarcado cristão europeu, e tem como eixos principais a exploração econômica, a hierarquia entre povos e grupos sociais com justificativa étnico-religiosa, a hegemonia epistêmica e a estrutura patriarcal cisgênera dualista. A exploração econômica construiu-se na base da produção de monoculturas agrícolas e da exploração de recursos naturais de territórios não-europeus, através da escravização de pessoas de “outras etnias”, dependendo do comércio de pessoas escravizadas, que concorriam com a negociação de produtos de origem não-europeia.

Foi a prerrogativa étnico-religiosa que deu aos cristãos europeus legitimidade para a escravização e/ou subalternização de povos não-europeus; sedimentando a hegemonia epistêmica, que negava qualquer reconhecimento a formas de saber e modos de viver que não fossem as europeias, levando ao epistemicídio das culturas alteras. A estrutura patriarcal cisgênera dualista, como um régio poder, também tornou habitual a opressão de mulheres e dissidentes de toda sorte (“minorias” religiosas, pessoas LGBTQIA+ e assim por diante), os relegando à condição de exploração econômica, social e cultural.

Posteriormente, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o espírito colonial foi incorporado ao processo de expansão imperialista assumido, sobretudo, pelos Estados Unidos.

Coloniza-se também através do teatro. Não é exagerado constatar que a história do teatro ocidental é, basicamente, a história dessas estruturas de poder hegemônicas articuladas.

Foi ao trabalhar em Mato Grosso, na MT Escola de Teatro, fundada por Flávio Ferreira e seu grupo Cena Onze, que percebi como eu era visto como colonizador. De repente, me apercebi do lado diametralmente oposto daquele que pensava ocupar. Foi um processo árduo entender minha postura colonial, e que teria de mudar muita coisa em meu olhar, para poder me colocar em outra

posição relacional: minha formação teatral foi baseada nos grandes dramaturgos, diretores e pensadores europeus, enquanto minha carreira foi construída com o ideário da hegemonia ocidental.

Quando dirigi *Os Desvalidos* (2006), no grupo Imbuça, de Aracaju, durante quarenta dias, tive a oportunidade de estar em contato com o bumba-meu-boi, o reisado e outras manifestações nordestinas. Lindolfo Amaral, um dos líderes do grupo, é um grande estudioso das manifestações de teatralidade nordestina. Foi um grande aprendizado perceber que do meu lado existia uma tradição teatral singular, ancestral, que eu passara a vida inteira ignorando.

Então, descolonizar a minha perspectiva de diretor seria equivalente à descolonizar o conhecimento, como sugere Bhabha (1998); desconstruir as formas coloniais com que concebo o teatro, e lutar pela legitimação de teatralidades autóctones e de temáticas não hegemônicas, assim como pelo empoderamento de corpos e visões de mundo subalternizados e/ou marginalizados historicamente.

Em outro momento, estava ensaiando *The art of facing fear (A arte de encarar o medo, 2021)* com um elenco da África e da Europa. Numa determinada cena, um homem transmitia a imagem de uma mulher cuidando de uma criança. Para mim, era uma situação corriqueira, pois tínhamos feito uma cena semelhante na montagem brasileira.

Foi quando duas atrizes suecas, Ulrika Malmgren e Katta Palson, me questionaram se havia percebido o ângulo da câmera. Ele diminui a importância da mulher no quadro, elas disseram, fragilizando e infantilizando sua posição. Em um primeiro momento, fiquei sem saber o que dizer. Não conseguia perceber o que elas queriam dizer; até cheguei a resistir ao comentário, mentalmente. Mas, resolvi experimentar a proposta delas, mudando a posição da câmera. Então, notei uma mudança rápida na leitura da cena: com a nova posição, a mulher se encontrava mais poderosa e dona de si.

Assim como os corpos do elenco são parte fundamental no processo, o corpo da pessoa encenadora também carrega um olhar que traz seu viés próprio. Somente em um trabalho de respeito mútuo e criativo, podemos dialogar bem. Se a nossa visão é insuficiente para muitas coisas, vale tentar olhar com outros olhos.

O processo de decolonização⁷ não deve ser enfrentado apenas pelo colonizado, mas também pelo colonizador. Seja ele europeu, norte-americano ou paulista, como eu.

7 Mignolo (2008) descreve esse processo como uma desobediência epistêmica. Ele escreve: "Sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não será possível o desencadeamento epistêmico e, portanto, permaneceremos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares." (MIGNOLO, 2008, p. 288)

21 Gratidão, mestra!

Aprendo muito com artistas de grupos vulnerabilizados: adolescentes periféricos, pessoas trans, prostitutas, egressos do sistema prisional, traficantes e refugiados. Através deles, saio da minha bolha teatral e vejo o mundo e as potencialidades do teatro de forma mais engajada.

Foi no convívio com uma mulher idosa, trans, refugiada cubana, seguidora do candomblé e prostituída que aprendi muito sobre teatro e sobre o mundo. Ela nunca leu Aristóteles, ou os grandes acadêmicos europeus contemporâneos, mas era uma verdadeira xamã!

Obrigado, Phedra de Córdoba e tantos outros marginalizados, que me permitiram enxergar o mundo através dos seus olhos.

22 A dança dos fantasmas

O teatro profundo nos ensina a dançar com nossos fantasmas.

Referências

- BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad Myriam Ávila, Eliane Livia Reis e Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- DUBATTI, Jorge; ROMAGNOLLI, Luciana. A poética teatral em marcos axiológicos: critérios de valoração. *Questão de Crítica*, 30 de junho de 2014. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/a-poetica-teatral-em-marcos-axiologicos-criterios-de-valoracao/>. Acesso em: 20 mai. 2023.
- Goffman, Erwin. *Comportamento em lugares públicos: Notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- LOHER, Dea. *A Vida na Praça Roosevelt*. Trad. Christine Röhrig, Adp. Rodolfo García Vázquez. São Paulo: Satyros, 2005 (material não publicado).
- MENEZES, Maria Eugênia de. Satyros investiga 'homem ciborgue' em 7 peças. *Teatro Jornal*. 8/03/2014. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2014/03/satyros-investiga-homem-ciborgue-em-7-pecas/>. Acesso em: 5 jun. 2023.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 5 jun. 2023.
- MINSKY, Marvin. Telepresence. *OMNI Magazine*, p. 44-52, June 1980. Disponível em: <https://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Telepresence.html>. Acesso em: 5 jun. 2023.
- QUIBELL, James Edward; SPIEGELBERG, Wilhelm; PAGET, R. F. E. *The Ramesseum*. (eds.) Creative Media Partners, LLC, 27 de out. de 2022.
- SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma: ou a Escola da Libertinagem*. Trad. Rosa Freire Aguiar, São Paulo: Penguin-Companhia, 2018.

Submetido em: 06/07/2023

Aceito em: 28/09/2023