

Nomadismo e Descolonização: Uma Perspectiva Trágica¹

Carmem Gadelha²

RESUMO

A cena teatral contemporânea requer abordagens ético-políticas do corpo ferido no embate com as cidades. Polifonicamente, a expressão transita entre máscara individual e lirismo coral. Eclodem singularidades no âmbito das multidões. Compreendê-las significa conectar o capitalismo global e o Hemisfério Sul, sem evitar o confronto com a cultura do Velho Mundo. O nomadismo deleuziano define encontros com o arcaico na sociedade superinformada. Faço, aqui, observações sobre dois espetáculos recentemente apresentados no Rio de Janeiro. *Cidade correria* mostra a luta pela retomada do tecido urbano por parte daqueles que dele foram expelidos. *Céus* aponta situações nas quais o colonizador europeu é apanhado por suas próprias armadilhas de dominação.

Palavras-chave: tragicidade; contemporaneidade; subjetividade.

Nomadism and decolonization: a tragic perspective

ABSTRACT

The contemporary theatrical scene requires ethical and political approaches to the wounded body in the clash with the cities. A poliphonic expression transites between individual mask and choir lyricism. The singularities are perceptible in the scope of crowds break out. To understand them means to make connections between global capitalism and South Hemisphere, without losing sight of confrontation with Old World culture. Deleuze's notion of nomadism defines trajectories which meet the archaic in super-informed society. I comment on two shows recently presented in Rio de Janeiro. *Cidade correria* shows the struggle for the resumption of urban design by those who were expelled. *Céus* points to situations in which the European colonizer is caught up in his own traps of domination.

Keywords: the tragic; contemporaneity; subjectivity

¹ Este trabalho foi originalmente apresentado no IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE, Uberlândia, 2016). A presente versão foi revista e ampliada, com modificações de conteúdo.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e do Curso de Direção Teatral (Escola de Comunicação/UFRJ). Autora de *História do teatro brasileiro* (Rio: UFRJ/FUNARTE/UERJ, 1996); *Corpo, espaço, tempo – indagações sobre poética do teatro* (Rio: Aretê, 2013), e artigos em periódicos nacionais e internacionais. É editora de *Ciclorama – cadernos de pesquisa da Direção Teatral* (ECO/UFRJ).



Indago sobre modos de comparecimento do trágico na cena teatral contemporânea e na sociedade globalizada, numa perspectiva de descolonização. Valho-me de dois espetáculos assistidos recentemente (2016) no Rio de Janeiro: o primeiro, *Cidade correria*, traz, dos subúrbios e favelas, a ocupação do tecido urbano por aqueles que dele foram historicamente expelidos. O segundo, *Céus*, expõe perplexidades quanto a situações de embate com a origem e o destino do Ocidente moderno e contemporâneo: impasses onde o colonizador europeu se encontra como alvo de suas próprias armadilhas. Trato da aliança problemática entre o modelo árvore – que sustenta análises históricas (sincronia/diacronia) e de discurso (sintagma/paradigma) – com o rizoma. A operação, rebelde frente à dicotomia verdadeiro/falso, abraça o descentramento e a incompletude, onde eclodem singularidades. Faço uso de aportes teóricos díspares, buscando confrontar pontos de vista para evidenciar trajetórias possíveis de articulações entre as heranças e as novas indicações de caminhos. Revisito Mário e Oswald de Andrade, encontrando neles apoio para o sempre bem-vindo repensar do projeto antropofágico.

Está em jogo o legado europeu e cartesiano de um pensamento instrumentalizado pela dominação colonial: era necessário cobrir o Novo Mundo com uma racionalidade branca, masculina, heterossexual, cuja pretensa universalidade conduziu a conhecimentos hierarquizados e centralizados em relação a povos “sem escrita, história ou democracia”, que supostamente pudessem ser “beneficiados” e conduzidos a “estágios superiores de civilização” (GROSFUGUEL, 2009). Desmontar o edifício cultural da dominação e dos preconceitos exige conectar signos heterogêneos para buscar enunciações coletivas (DELEUZE & GUATTARI, 1995). O descentramento faz-se na fuga às hierarquias, na desterritorialização e reterritorialização, intercambiando o dentro e o fora, o “nós” e o “eles”, rompendo limites continuidade-ruptura; desfazer dicotomias leva a novas tessituras saber/poder. No teatro, as narrativas, cujas balizas desfazem atualmente a lógica e a estrutura arbóricas, refazem-se a partir de forças instáveis de composição, onde figuras transitam para traçar uma cartografia do tempo presente, em alianças e rupturas de um corpo sem órgãos (Artaud).



A divisão internacional do trabalho seccionou o mundo em europeus e não-europeus, segundo uma hierarquia étnico-racial que sustentasse a dominação do Hemisfério Sul pelo Norte.

Descolonizar impõe a urgência de produção de epistemologia que dê consistência a novas geopolíticas do conhecimento e das subjetivações. Isto inclui, junto às necessárias mudanças, transformações de relações de poder que ponham em causa hierarquias de gênero e sexo; religiosas; epistêmicas, com reconhecimento de saberes não-europeus nos ambientes acadêmicos e não-acadêmicos. Raça e racismo atravessam e interseccionam tais variáveis, não apenas complementando o estudo da dominação econômica, mas integrando-se a ele e compondo-o; tornam-se, portanto, variantes. O movimento é de horizontalização e combate às dicotomias. O par estrutura/superestrutura converte-se em redes complexas e constitutivas de um conjunto heterogêneo, a exigir a superação da divisão cultura/economia. Tais redes intrincadas de poder demonstram que descolonizar não é declarar independência e recair nas armadilhas do Estado-Nação, com suas miragens positivistas de “ordem e progresso”; não é substituir a administração colonial por estruturas semelhantes de exercício de poder por vias jurídico-políticas, pois, nestes casos, permanece a submissão a modelos eurocêntricos. O mito da independência esconde a permanência do passado colonial nas formas atuais de colonialidade (GROSFUGUEL, 2009).

A descolonização encontra também, nas ligações globalizadas e localizadas dos movimentos sociais, um elemento de articulação entre as singularidades: força da multidão em êxodo permanente, pois, não se deixando capturar por programas de tomada de poder, cabe-lhe encontrar o comum na multiplicidade, tanto em termos de ação política quanto no que toca às produções subjetiva e cultural (NEGRI & HARDT, 2004). A suposta “superioridade” do saber europeu omite e exclui saberes colocados em posição de “subalternos”, apanhados na interseção tradicional/moderno. Ultrapassar a mestiçagem e a hibridização é programa de “cumplicidade subversiva”, na resistência ao conhecimento dominante e na produção de “epistemologias de fronteira” – aí se refazem as utopias, na conquista de novos lugares institucionais e não-institucionais (GROSFUGUEL, 2009).



No terreno da sensibilidade estética, as fronteiras são transpostas por linhas de fuga às heranças da *mimésis* clássica (estabilidade, harmonia, homogeneidade, proporcionalidade), o que promove, nos confins, uma composição de forças com a exterioridade, a desierarquização, a heterogeneidade. Nos retornos, aparecem dobras: uma visão instável e desarmoniosa; recortes de espaço que descontinuam o tempo (DELEUZE, 1988). No início do século XX, os focos de luz sobre a cena wagneriana entregam ao olhar uma visão feita de incompletude, conforme apontaram as pesquisas cênicas de Appia (s.d). Com ele, o espaço euclidiano é sulcado de modo a revelar durações – espessuras de tempos exibidos em trajetórias de um corpo que já não se destina às tarefas da imitação. Ele faz tensão com o espaço, pressionando os limites da imagem do cubo e multiplicando – ou desfazendo – os seus planos. Appia está em sintonia com os cubistas, numa lógica de “compressão espaço-tempo” (HARVEY, 1996). As durações são aspectos da relação entre afetos e perceptos, que trabalham para produzir o corpo, com sua memória (BERGSON, 1990). Appia faz distinção entre a estrutura física do palco e as intensidades da cena. Em terrenos mais amplos e fora do edifício teatral, os corpos trafegam em trajetórias fragmentadas, na cidade subjugada pela produção capitalista. As conexões e desbloqueios do corpo sem órgãos (Artaud) revelam aberturas e reversibilidades, num discurso que se rasga e desmonta em ações políticas e processos de subjetivação e insubmissão aos poderes (DELEUZE, 1997). Aqui aparece Dionísio, nômade intempestivo, afeito às desordens e ao delírio. Sua máscara é a eclosão do Diferente; o errante não é apanhado por identidades. Ele é Outro e Mesmo; estrangeiro, porém familiar; não-grego, não-bárbaro; é de dentro e de fora, nem selvagem nem urbano. Em seu séquito, todos são celebrantes e celebrados, operando semelhança e diferença. O fronteiriço é deus civilizador (DETIENNE, 1988). Para o corte da vinha, Dionísio ensina a ficar ereto; ele é *orthós*. Pés e pernas saltam, fazendo tanto dançar quanto vacilar e tombar: o equilíbrio é precário; dor e fermento espreitam. Estes corpos, tendo sido empurrados para as periferias, retomam o que lhe é/ foi roubado. São munidos de suas memórias, prontos para os embates.



O teatro nasce deste corpo anômalo (desigual, rugoso, desterritorializado) e festivo; corpo também anormal, porque não tem regra ou a contradiz; o furor ultrapassa a forma. Nele se retomam conflitos para manifestar o que a cultura clássica e de estado soberano recalcou (SZANIECKI, 2007). O processo pode dar-se no palco à italiana, cuja ocupação se faz contrariando suas regras clássicas; ou a cena se oferece às ruas, recortando-as, sobrepondo-se a suas geografias, impondo-se aos obstáculos e ultrapassando-os. A cidade é a cena e o drama, em percursos de ocupação sem tomada de poder.

Desfazer a dicotomia centro/periferia é desmanchar as coordenadas da história, árvore de significações hierarquizadas e centralidades de sujeitos. Para escapar à língua dominante e ativar subjetivações, a memória instaura-se como conexão de tempos onde o passado faz-se presente e abrem-se ambos para o futuro (BERGSON, 1990): duração que vai e vem entre distâncias – tempos e espaços vividos e gravados no corpo. O mais recuado pode ser o mais próximo, as relações se dão descontinuamente, acentradamente, mesmo que a memória seja relida por totalizações como sociedade ou civilização. A memória, feita também de esquecimento, abriga *alétheia* (revelação e ocultação da verdade): arcaísmo da aparição, entrelugar do passado-quase-presente; do ainda-não e do agora, do não-mais. Numa escrita rizomática, a história se aproxima e afasta; o presente escava inteligibilidades. As frestas abrem espaço à produção de diferenças e ao desfazimento de modelagens. Os corpos e os espaços borram as marcas de dominação e revelam-se outros. Assim é que coordenadas de classificação desmontam hierarquias.

No capitalismo atual, informação e afetos fazem-se, na qualidade de trabalho imaterial, produtos em si mesmos, de natureza circulante em meio expandido. Um “devir comum” se dá em biopolítica não baseada na contradição identidade/diferença, porque a multidão é definida agora como “de singularidade e partilha” (NEGRI & HARDT, 2004), num rizoma que desaloja o operário (pertencente ao “passado” fordista) e o coloca em condições de trabalho precário.

A multidão é coro dissonante. O Estado age em território demarcado e dispõe de força violenta (polícia, cárceres); pode formar exército, integrando-o a dispositivos



jurídicos. Mas os guerreiros nômades e sua máquina de guerra não se reduzem àqueles aparelhos; não fazem binarismo: a malta é efêmera e desmedida contra a soberania (DELEUZE & GUATTARI, 2012). O coro é devir minoritário e não-hegemônico, *nomos* – o costume que, desterritorializado, traz um fora e refaz a ética.

A multidão solapa, mas também recompõe o palco, tornando a cena teatral novamente reconhecível e fazendo, do espaço estriado pelas marcas de poder sobre a cidade (monumentos, edificações, mãos de trânsito), um espaço liso para os percursos do *nomos*, contrapostos ao traçado da *polis*. Dá-se passagem a contrapoderes em turbilhões: uma “cidade nômade”, vinda do fora (becos e favelas), é descentrada ou ex-centrada.

Cidade correria, criação coletiva do Grupo Bonobando (Rio de Janeiro), dirigido por Adriana Schneider e Lucas Oradovski, diz, humoristicamente, que vai “representar a periferia na Europa”. A terra, nascida de “um estupro”, fala em primeira pessoa, mas desdenha o nome próprio, que pretende identificar as coisas e garantir delimitações de saberes; a cidade pode ser o Rio de Janeiro ou qualquer outra, com qualquer outro nome. O abalo de identidades ativa processos de subjetivação, nos quais o próprio é propriedade constantemente alienada de si. Nesta ordem de (des)apropriação, o que se impõe é o trânsito através de ganhos e perdas de cada um, num “nós” feito de deslocamentos e trocas de posição. O nome é (im)propriedade e multiplicidade, num processo de subjetivação que se expressa em lirismo coral e declara estar “entre o fogo cruzado e o campo minado”. Todo “eu”, aqui, é alegoria ou metonímia, porque remete a um fora de si que o compõe e amplia, em dobras que implicam o desfazer de contornos individuais. O “eu” contém o “nós” em singularidades que fazem ver a multiplicidade.

No espetáculo, fitas de proibição, listradas de preto e amarelo, são demarcações de poder atravessadas de modo a tentar a empreitada de refazer a arquitetura da cidade sobre os escombros dos barracos e palafitas dos ancestrais. Corpos são abatidos nos territórios interditados. Em outro momento, como numa cirurgia plástica, uma bailarina é maquilhada e vestida de maneira a aludir a *O bebê de tarlatana rosa*, conto de João do Rio, passado durante um carnaval em que um



dândi faz jogos de sedução e esconde-esconde com uma mulher fantasiada de bebê. No auge do desejo, a moça revela, sob o nariz artificial, um nariz que falta, numa caveira rodeada de carne bela e apetecível. Chocado, o dândi desaparece no burburinho, pois a imagem de terror quebra o encanto, fazendo aparecer a alteridade sob a forma da monstruosidade: o “bebê” não atende a expectativas de beleza canônica; a falha, uma vez revelada, ostenta a morte insultuosa, num tributo ao barroco.

O conto metaforiza a “cidade maravilhosa” de um século atrás como de agora. A diferença está na ânsia atual de exhibir as chagas para melhor amá-la. O *funk* e o “passinho” perfazem a trilha sonora e a coreografia com que os corpos avançam sobre os templos da cultura carioca, da Arena Dicro (subúrbio da Penha) ao Teatro Sérgio Porto (Zona Sul); porém, todo lugar é “desmapeado do mundo”, como no conto de Mia Couto (*A última chuva do prisioneiro*). Este é um “povo por vir” (DELEUZE, 1997); nunca existiu, porque não pertence aos contornos de civilização branca, dotada de ciência teórica, racista, demarcadora de hierarquias de gênero e sexo. Nem existirá, porque o devir é de inacabamento, onde fatos e feitos atravessam as potências do viver. Trata-se aqui de um povo menor, eternamente (auto)demandante. Este povo sabe que seu trabalho é de desmarcar linhas de fronteira para não ser apanhado em novos projetos de colonização. E não querer apossar-se, ele próprio, de espaços de dominação.

O carnaval, cheio de “luxúrias atrozês” (João do Rio), é também a celebração libertária da incompletude e da falta, onde o “deboche ritual” transmuta-se em festejo dos possíveis, no imprevisto da multidão. Assim é *Cidade correria*. Vagueiam o singular e o anônimo, os estranhos exibem-se precisamente em sua estranheza. No vazio entre a máscara e o rosto ou outra máscara, ressalta o sem-rosto – uma virtualidade que se furta ao normal e à norma. A cidade maquilada (mas descomprometida com imperativos e estéticas de identidade), construída sobre sangue, transmuta em maravilha o grito de horror ao estupro diário das balas; demole muros construídos contra o “outro” da civilização (pobre; morador de uma “favela dentro da favela”). Ser negro ou branco comporta questões geográficas, pois a cidade-correria se localiza na periferia da periferia: “sou branca, mas sou de



Sampaio”; a adversativa faz equivalerem os atributos; importa ser de Sampaio e não branquitude ou negritude. Ou melhor: um negro é mais negro por viver em Sampaio? Inversamente, um branco é menos branco pelo mesmo motivo? Por outro lado, nomadicamente, a marca de origem se desfaz porque transitar pela cidade, em favelas ou asfaltos, é entregar-se a intempéries e acasos, que, eles sim, traçam os caminhos sem fim ou finalidades que não sejam os da caminhada.

A ironia e, às vezes, o franco deboche das falas demonstram que as dicotomias produzem falsos dilemas, pois os múltiplos e integrados problemas incluem aspectos simbólicos e de subjetividade ao emaranhado que chamamos vida material. As missões civilizatórias e democratizadoras, com sua retórica salvacionista contra a “barbárie”, sempre se ancoraram em força policial-militar. A cidade-correria luta em vários níveis contra as fortalezas eurocêntricas, pois elas habitam os espaços urbanos. Por outro lado, saberes e cosmologias dobram-se e redobram-se, apropriam-se criticamente das retóricas e forças de dominação, fazendo-as voltarem-se contra si mesmas (DELEUZE, 1988). As novas epistemologias redefinem discursos emancipatórios que se reúnem em “resposta transmoderna” às políticas identitárias inscritas na colonialidade (GROSFUGUEL, 2009). Posta a correr e fazer correr, a cidade radicaliza o mote reivindicatório de igualdade social feita de atravessamentos de disparidades, incluindo amplos setores e grupos de oprimidos, sejam eles de raça, classe, sexo ou gênero.

Entre o visível e o invisível, instalam-se e pulsam tensões, movimentos, sonoridades. Transitar pela cidade perfaz novos jogos de aparecimento e desaparecimento: amálgamas de real em cujos interstícios brilham as ficções. O carnaval – *via sacra* de esplendor e horror – é permanente: está dentro dos calendários, se posto nos dias oficiais de folia; está fora ao emergir no cotidiano onde se tenta burlar a feiúra, tal como no conto de João do Rio. Em sentido contrário, na *Cidade correria*, monstruoso é negar-se a ver ou fazer-se invisível; deixar de acolher o que foge à norma hegemônica. Os excessos de demonstração (nos quais se mostra o monstro) catalisam medos e fascínios pelo singular; abrem alas ao prodigioso. Um orixá de saias de arco-íris dança ao final para festejar a



“ecologia de saberes e a inesgotável diversidade da experiência do mundo” (SANTOS, 2009, p. 45).

Na divisão do que está entre os visíveis e os invisíveis, fundam-se e aprofundam-se abismos onde os primeiros são fundamentados e contornados pelos segundos. É que o “Mesmo” delimita-se na demarcação do “Outro”. Isto, para Santos (*idem*), separa o mundo em dois campos, postos “deste lado da linha” e “do outro lado da linha”. O que habita o outro lado (não-europeu, não-branco, incivilizado) pode ser dado como inexistente ou incompreensível, num processo de exclusão radical e contínuo, de co-presenças impossibilitadas. Nesta “ciência abissal”, enraizada, não por coincidência, nas epistemologias e racionalidades pós-Descobrimentos, verdadeiro e falso naturalizam-se, promovendo o esquecimento de que objetos, circunstâncias e métodos são produções sociais.

Linguagens e conhecimentos populares ou indígenas e negros, por pertencerem ao “outro lado”, perdem visibilidade e se tornam crenças, intuições ou opiniões, creditáveis apenas enquanto objetos e temas para as postulações “científicas” que pretendem traduzi-los em termos da razão ocidental. A linha separa o que se pretende inteligível do ininteligível, estabelecendo critérios universais de fixação do legal e do ilegal, nos limites entre o Velho e o Novo Mundo: um direito internacional balizado pelos Estados nacionais. Proliferam linhas que entrecruzam as relações e dividem espaços de poder e submissão, aqui mesmo onde as julgamos menos abstratas porque inscritas no dia-a-dia naturalizado: negros e brancos, ricos e pobres, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais. Descolonizar é enfrentar os abismos e territorializações demarcados por essas linhas, conforme explicita, em *Cidade correria*, a cena das fitas de proibição.

A “regulação/emancipação”, que norteou os rumos do domínio e das lutas correlatas de independência, é dinâmica substituída, hoje, pela lógica da “apropriação/violência” (SANTOS, *idem*). Esforços de descentramento são necessários em nome de novas formulações epistemológicas com origem no Hemisfério Sul. Os contramovimentos da expressão de Santos correspondem, em nosso entendimento, às contra-hegemonias descritas por Hardt e Negri (2004). Em Santos, evidenciam-se especificidades ligadas aos processos coloniais, onde se



define o “cosmopolitismo subalterno” e um movimento de “regresso” do colonial e do colonizador. Neste “regresso”, aparecem três figuras e suas respostas: 1) a do “terrorista”; 2) a do “imigrante indocumentado”; 3) a do “refugiado” – todos provenientes do abismo da exclusão e da “inexistência jurídica”. A apropriação/violência atua por legislações antiterror e práticas de fechamento de portas de entrada nos territórios demarcados pela velha linha; ou admite imigrantes sem documentos, desde que subempregados em corporações multinacionais ou escravizações clandestinas – modo de mantê-los sempre estrangeiros. As metrópoles asilam e exilam, tanto no interior de seus territórios quanto fora deles.

Em *Céus*, texto do palestino Wajdi Mouawad encenado por Aderbal Freire Filho (Teatro Poeira, Rio de Janeiro), consta do programa: “A hipotenusa é essa diagonal fabulosa que une, em seu ponto mais distante, dois segmentos entretanto ligados à sua base em ângulo reto. Dois seres que tudo separa só podem ser unidos por um gesto diagonal que é o gesto hipotenusa”. Aqui se traça uma linha de união/separação de disparidades e divergências.

Numa célula onde trabalha um grupo de técnicos empenhados em evitar um ataque terrorista, há que decifrar um código de informações onde se estabelecem locais e hora de um grande e múltiplo atentado. Um dos membros da célula, o único capaz de realizar a tarefa, acaba de se suicidar. Ele designa um jovem, também membro da equipe, para continuar a decifração. Este objetivo necessita que o jovem quebre a senha do computador do amigo. Ao longo da trama, revela-se o motivo do suicídio: o filho do morto era parte do grupo terrorista. O “gesto hipotenusa” separa e une pais e filhos: outro membro da equipe comunica-se via Internet com o filho adolescente e o orienta sobre um trabalho escolar; é preciso que o menino vá ao museu e escolha um quadro para analisar. Uma pista antes descartada conduz a investigação a resultados surpreendentes. Um quadro de Tintoretto (*Anunciação*), com seus espaços, linhas e figuras, é interpretado de modo a alcançar a identificação das coordenadas geográficas que levam a museus dos oito mais ricos países do mundo.



O tempo não é suficiente para evitar o atentado; o menino é morto, assim como outros visitantes dos demais museus. Uma diagonal aniquila passado e futuro, deixando, no espaço das presenças e do tempo presente, o sangue e o desespero. Não resta nada mais a destruir, a não ser a beleza, nesta trágica jornada onde forças primordiais de aniquilamento impõem-se como condição para qualquer renascimento.

Os jovens terroristas (os investigadores relutam em admitir poderem não ser árabes) usam das mesmas armas de horror que os oprime. A linha se dobra e volta-se contra si mesma, numa trajetória que se dirige para descolonizar o colonizador, um outro de si mesmo – Narciso horrorizado com a própria imagem. Em *Céus*, a mesma referência a estupro, já mencionada em *Cidade correria*. No quadro de Tintoretto, projetado no fundo da cena e descrito pelo jovem decifrador, Maria não recebe uma dádiva, mas uma ameaça advinda de Gabriel. Ela tem o semblante contraído de pavor. O que poderia ser apenas pudor de virgem assume sentido político inusitado, porém profético em sua força de metáfora da inauguração e do futuro da civilização. O lado direito do quadro, onde se encontra a Virgem, traz, em sua parte superior, um dossel de veludo que recobre e entroniza uma cama. No lado esquerdo, o cenário é de ruínas; o espaço indica uma temporalidade na qual se encerra um tempo e dá-se início a outro, após o Advento. Ainda acima e agora à esquerda, um grande grupo de anjinhos (agrupados em disposição fálica) parece empurrar uma pomba (o Espírito Santo) na direção do dossel. Logo abaixo e tomando centralidade, o Anjo Gabriel indica a mesma direção. O intérprete do quadro e da mensagem terrorista ressalta: anjos costumam ser solitários; mas o imenso grupo de pequenos anjos assemelha-se às legiões demoníacas. O dossel entreabre-se como uma vagina.

Os deslocamentos das linhas abissais exigem novas demarcações, materializadas, agora, por muros de segregação como na Palestina ou postos entre México e Estados Unidos, por exemplo. Resguardam-se Constituições – mesmo com emendas e remendos – porque não é mais necessário recorrer a Estados de Sítio ou de Emergência. As democracias são restringidas, porém a pretexto de serem protegidas e novamente expandidas, violando-se as velhas legitimações dos



tempos da regulação/emancipação: o Estado policial se encarrega de invadir privacidades em suas práticas de espionagem. Em linhas literais e metafóricas, vedam-se territórios, erigem-se campos de morte; as cidades são internamente divididas em “civilizadas” e “selvagens”, obedecendo a lógicas brutais de destruição.

Em *Céus*, Deus é origem e fruto de um estupro, como o deus-ladrão que nos furta de nós, conforme Artaud: um outro que nos penetra e priva-nos de corpo e de nós mesmos (*Para acabar com o julgamento*). Um Deus que, ao furtar-nos e furtar-se (DERRIDA, 1995), faz-nos irremediável e eternamente devedores (DELEUZE, 1997). A juventude deserddada tanto pode ser árabe quanto ocidental; vem-se a saber, no desenvolvimento das revelações, que o jovem filho do investigador morto “suicida o pai” branco, ao revelar suas intenções terroristas. O que em *Cidade correria* é tragicidade/comicidade feita da alegria de combater, em *Céus* é aniquilante fechamento da única abertura para uma mudança, seja política ou cosmogônica: nela se encontram a arte, a linguagem, o imaginário que cria mundos. Algo fica fortemente indicado: a imperiosa necessidade de descolonização do mesmo no âmbito de si, para livrar-se de si e tentar refundar-se, na certeza de que “o monstro sou eu”. Diz Aderbal, no programa da peça: “A utopia da arte é capaz de nos livrar ao menos da repetição de velhos atentados. Ou seria, em uma sociedade de poetas ([...] os que fazem e os que lêem versos). Uma sociedade que percebesse a inutilidade do inútil”.

As velhas formas do poder colonial se reformulam no interior das cidades e nas práticas de violação que instauram poderes ao mesmo tempo fora do Estado e articulados a ele. A privatização de serviços públicos submete os mais fracos a contratos de saúde, água, ambiente. Nas ruas e vielas da *Cidade correria*, corre-se da polícia de Estado e das milícias para-policiais e privadas, dificilmente distinguindo-se as práticas de uma e de outra. É que economia e política encontram-se tanto à margem do Estado quanto em seus domínios; podem ser seus prolongamentos perversos. Nas zonas “civilizadas” do Sul global, “castelos neofeudais” (SANTOS, *idem*) de condomínios fechados com aparatos de segurança (diga-se, às vezes semelhantes aos de campos de concentração) defendem-se das



“ameaças”. Os jovens, nos guetos do Sul ou nas periferias do Norte, são privados de acesso à cidadania, tanto em *Cidade correria* quanto em *Céus*. Qualquer tentativa de descolonização depende não apenas de educação (no sentido do acesso à instrução e à escolaridade), mas da formulação de novas epistemologias que façam equivaler a justiça social à “justiça cognitiva” e simbólica.

Santos (*idem*) pergunta e responde sobre quem precisa do cosmopolitismo: todas as vítimas de intolerância e discriminação, os expurgados da condição de humanidade. Todos que façam suas falas e os gestos contra-hegemônicos; todos os que tomarem para si o que lhe foi roubado. Todos que se disponham em redes, iniciativas coletivas e movimentos de redistribuição cultural e simbólica. Todos que possam reconhecer a incompletude e não se iludam com ambições de completude. A diversidade epistemológica conduz à “ecologia dos saberes”, sempre em demanda. Aqui ressoam as palavras de Deleuze (2012) sobre o povo, a arte, a ciência menores – libertos de toda robustez fascista (DELEUZE, 1997).

Tive já oportunidade de destacar o assombro vivido pelo colonizador à época do Descobrimento (CAFEZEIRO & GADELHA, 2006; GADELHA, 2013). Os monstros, mantidos até então fora das fronteiras supostamente iluminadas pelo sol (brancas, europeias e civilizadas), têm agora seu endereço nas Américas. Pois serão humanos aqueles que andam nus, comem carne humana e não têm notícia do Dilúvio? A Catequese projetou a produção de corpos (social e próprio) modelados pelos gestos e atitudes do branco. Ao mesmo tempo, as dúvidas quanto à humanidade do índio – recorrentes, de Nóbrega a Vieira e, infelizmente, bem mais adiante – são sintomas da necessidade de marcar as fronteiras entre o humano e o não-humano, o “Outro”. O monstro tem a dupla função de abalar certezas, aterrorizando-nos quanto ao que poderíamos ser ou nos tornar; ao mesmo tempo, traçam o perímetro do Mesmo, afirmando o que ele julga ser. Na Europa, a partir dos Descobrimentos, narrativas chegam de todas as partes, trazidas pelos viajantes e mapeadas pelos cartógrafos. Taunay (1998) compila imagens fabulosas a respeito de monstros “encontrados” no Brasil e levados na imaginação dos que retornavam à Europa. Se tais figuras e narrativas não podem ser consideradas



senão fantasiosas, podem bem dar conta da perturbação causada pelo encontro (encontrão) com este “outro lado da linha”.

Nós, do teatro, podemos traçar ilações entre essa perplexidade inaugural e a necessidade que tiveram os europeus, a partir do Renascimento, de construir fechadas as suas casas de espetáculos. Se o teatro é relacionado à peste (Artaud, 1985), nada mais lógico que pretender domesticá-lo, contendo-o em espaços onde a imagem do monstro (Calibã, por exemplo), possa reduzir-se a um contorno que caiba em olhos tão dilatados pelo espanto. O olhar em perspectiva, seja ela em ponto de fuga (palco à italiana) ou aberta e metateatral como na cena elisabetana, faz o espelhamento do sujeito com a imagem do que lhe é estranho. Isto permite traçar as identificações e diferenciações (GADELHA, *idem*). Anchieta, Nóbrega e Vieira (*apud* CAFEZEIRO & GADELHA, *idem*) interrogam sobre a humanidade ou bestialidade do índio, entre uma angústia e um fascínio que não excluem o medo, mas atestam a Razão do Mesmo e a não-razão do Outro. Espaço e tempo são perscrutados a partir da imagem do índio – ele pertence a um passado do homem? Um passado não narrado na Bíblia poderia ter existido? Excluído da História Sagrada e da Salvação, possuiria ele uma alma?

Anchieta arma um palco como quem entrega um espelho. A expectativa é propiciar ao índio movimentos de vai-e-vem entre a imagem projetada na cena e o reconhecimento de quem a vê como sua. Mas como conceber que os anjos e os demônios pudessem ser assimilados? Como imaginar aceitável que os deuses indígenas fossem associados ao Diabo católico? A Catequese não teria melhor resultado na plateia branca? Afinal, eram degredados, hereges, assassinos... com medo de pilharem-se monstros e a carecer de (re)evangelização. Fora do teatro, o medo, aguçado ao insuportável, promove matança com proporções monstruosas de genocídio.

Mário e Oswald de Andrade tentavam compreender a modernidade brasileira, assentada sobre o binômio primitivismo/dependência da Europa. Era preciso reconhecer que a própria Europa encontrava-se algo desiludida com a destruição (I Grande Guerra) desencadeada por sonhos modernos. Futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo são motes para um misto de iconoclastia e



deslumbre, por parte dos Andrades. Mas o passado atua no presente e exige exame, quase sempre demolidor, das heranças. Afinal, não se tratava de programa de atualização com a Europa, eternizando a assimilação acrítica das branquitudes e suas medidas de excelência.

A antropofagia ligava-se, claro, às águas canibais onde navegava a vanguarda européia. Oswald devora os mitos de origem, valorizando uma primitividade recém-descoberta pela arqueologia e a etnologia. Tentava-se racionalizar o que se tinha por irracional e selvagem, num dilaceramento da subjetividade moderna em contato com o seu “passado”. As encruzilhadas antropofágicas ensinam a apreender, sem ufanismos ou subserviências, os choques entre dominadores e dominados. A antropofagia alcança o *Macunaíma* de Mário: corpo negro, índio e branco, a frequentar tempos e espaços de um presente feito de recusas e encantamentos. Nele ressoam os malandros de Martins Pena e Manuel Antônio de Almeida – arlequins servidores e traidores de muitos amos. Vanguardistas europeus e modernistas brasileiros lidavam diferentemente com seus primitivismos: entre nós, participavam do dia-a-dia os fetichismos negros e os ex-votos, enquanto no Velho Mundo eles não encontrariam lugar, conforme Antônio Cândido (1993) ressalta.

Em nós, os corpos pulsavam e pressionavam a problematizar a identidade. Mário e Oswald caminham na contramão dos românticos, porque, com estes, o primitivo era indicador de uma suposta autenticidade nacional moldada por brancos. Estava em causa, para os modernistas, o reconhecimento e a legitimação da “lógica selvagem” para sua combinação com os desafios tecno-industriais. Era preciso dizer não à racionalidade escamoteadora de propósitos de domínio, como Oswald aponta no *Manifesto antropófago*: “Nunca fomos catequisados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império [...]. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (in TELES, 1986).

No *Macunaíma* de Mário, o corpo “finge adotar as máscaras de seu outro, mas para expor as disparidades e ironizá-las: astúcias de mestiço e malandro” (GADELHA, 2013, p. 248). É que a construção do futuro depende do curto-circuito do passado com o presente. Pertencer ao mundo moderno tem por condição compreender e



positivar o “primitivo” no que nele é singular e próprio: as misturas com o branco produzem sínteses precárias, inacabamento, o sempre por-fazer(-se). Aí se alojam perspectivas de autonomia e criação de si.

Em ambos os Andrades, o chamado aos mitos de origem dá-se para desconstruí-los e desmoralizá-los. Isto não é o mesmo que recusá-los, mas, antes, trata-se de amá-los com olhos capazes de reformulações. Aqui se vislumbram, nos desafios atuais de descolonização, revisitas a Mario e Oswald, compreendendo e reprocessando com eles, nos termos destes tempos pós-modernos, as práticas da devoração.

Seria o caso de perguntarmos sobre o comparecimento, entre nós, de uma estética considerada pré-modernista, diante do conto *O bebê de tarlatana rosa* reescrito e encenado em *Cidade correria*. O decadentista João do Rio, na “Belle Époque” carioca, exalta o putrefato e o carnavaliza. O teatro se apropria, hoje, de uma literatura deixada durante muito tempo em segundo plano pelos apreciadores do modernismo. A apropriação, pelo Coletivo Bonobando, dá-se por dolorosa comicidade: o “bebê” mantém, hoje, seu forte poder de metáfora e alegoria de uma cidade que mal oculta o monstro atrás de uma face maravilhosa. Aqui, o passado ecoa e reluz no presente, com seu brilho funesto, mas sem apelo a redundâncias; são justamente as elipses que exigem a identificação das analogias. É assim com *Céus* e seu remetimento a um passado da arte reinterpretado como testemunho da opressão de todo o Ocidente e mundo ocidentalizado.

Apostando na hipótese de que o pré-modernismo se comunica mais com nossa pós-modernidade do que com o modernismo, Silviano Santiago (1989) chama atenção para Euclides da Cunha. De entusiasmado republicano e adepto do positivismo, passa, na descrição do massacre de Canudos (terceira parte de *Os sertões*), a expor o trágico aniquilamento que impede qualquer defesa, seja da República, seja da Monarquia. Este é o solo para o espetáculo de José Celso; sem ceticismo ou desencanto, a vertigem dionisíaca ultrapassa os fatos históricos e estende-se a processo de subjetivação baseado em desconstrução da identidade brasileira: jamais fomos cordiais. A cena carnalizada de José Celso redobra-se em desdém pelos saberes autoritários e excludentes e seus descomunais poderes de destruição. A cena teatral, como a epopéia, é a dos vencidos.



No espetáculo *Regurgitofagia* (2004), Michel Melamed conclamava a um movimento de devolução do que foi devorado. Não se trata, neste caso, de simples provocação. É que devorar e regurgitar são movimentos voltados antes para a experiência potencializadora da aventura dos saberes do que para teoremas apriorísticos e pautados por linhas demarcatórias. Trata-se de viver e resolver problemas, desconfiando dos teoremas apriorísticos. A lida se dá a partir das demandas. Aqui ressalta-se a dificuldade que temos em lidar com a ideia de vanguarda: já não temos uma classe operária que, dada como modelo do homem universal da sociedade que virá, esteja à frente da revolução; do mesmo modo, já não temos uma arte que veja o passado com olhos de aniquilá-lo.

Lidamos com múltiplas coexistências e justaposições de tempos que convergem para o presente (JAMESON, 1996); passado e futuro se encontram no instante, em exigência de inteligibilidade que não exclui o êxtase. Assim se fazem, no dizer de Santiago (*idem*) os jogos de paródia e pastiche. A primeira ironiza o passado, configurando uma estética interessada em rupturas com a tradição, embora se alimente dela, ainda que no encantamento com as ruínas. A segunda vê no passado a possibilidade de estabelecer diálogos e confrontos entre as diferentes contribuições que o constituem. Mário e Oswald de Andrade apontam trajetórias de descolonização porque não caem em facilidades identitárias: valem mais as tensões civilizacionais do que as soluções e as sínteses. As origens menos explicam do que propõem enigmas. Oswald não ambiciona que a devoração do branco resulte em tomadas de poder. Silviano Santiago (*idem*) ressalta que, sendo o patriarcado o lugar histórico da dominação, será necessário associar as máquinas ao matriarcado para promover o ócio: “Seria o que se pode chamar de eterno retorno em diferença. Não seria o eterno retorno do mesmo, já que Oswald não quer, como Policarpo Quaresma, que o Brasil volte a ser um país indígena” (SANTIAGO, *idem*, pp.108-109). Isto porque, ele sabe, nossos indígenas foram irredutíveis aos modos europeus. Comê-los é devorar sua força. Fazer da catequese um carnaval é regurgitar essa mesma força, livrando-se dela, impedindo-a de tornar-se tomada de poder. Daí o diálogo conosco e as políticas de êxodo das multidões: teríamos finalmente o “bárbaro tecnizado” (SANTIAGO, *idem*, p. 110).



Cidade correria e *Céus* não fazem paródia, não pugnam por rupturas e escárnios; adotam, antes, o pastiche, que “Aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento. [...] o complemento dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta. [...] Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo” (SANTIAGO, *idem*, p. 115). *Cidade correria* recorre a isto em relação a *O bebê de tarlatana rosa*; O mesmo para *Os sertões* de José Celso quanto a Euclides. Assim também o uso da *Anunciação* de Tintoretto em *Céus*.

Nossas novas epistemologias não podem deixar de trafegar entre verdades, tomando-as pelo que sempre foram: seu processo de produção. Isto implica uma multiplicidade de confrontos com o passado, onde as evidências redimensionam-se e se tornam novamente questões. Arguir sobre a origem é operar num campo de forças para fazer virem à tona os conflitos. A identidade, aparentada do consenso, transmuta-se em diferença e dissenso, produção subjetiva que desdenha os sujeitos prévios, pressupostos a qualquer experiência. O Diabo, figura do Múltiplo, do Sem-Nome e Sem-Forma, descatequiza-se. *Cidade correria* festeja a alegria de ser outro do outro. Nossa qualidade sempre foi a de híbridos, monstros, desexcelentes. O diabo moralizador de Anchieta é perversão da gargalhada popular medieval. Mas ele está presente agora, sem peias, numa *epistheme* feita do encontro com *poesis*.



Referências Bibliográficas

- APPIA, Adolph. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- CAFEZEIRO, Edwaldo & GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/UFRJ/UERJ, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- . *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- . & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, v.1.
- . *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996, v.3.
- . *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012, v.5.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DETIENNE, Marcel. *Dionísio a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- GADELHA, Carmem. *Corpo, espaço, tempo – indagações sobre poética do teatro*. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.
- GROSGOUEL, Ramón. “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”. In: SANTOS, Boaventura Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- NEGRI, Antonio & HARDT, Michael. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães, 1982.



SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura Sousa. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. In: SANTOS, Boaventura Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *Monstros e monstregos do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

