

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CULTURA E TERRITÓRIOS  
SEMIÁRIDOS**

**CRISTIANE CRISPIM BEZERRA**

**CORPO EM REDEMOINHO - PERFORMANCES DECOLONIAIS NO SEMIÁRIDO  
PELA POÉTICA DA CIA BIRUTA DE TEATRO**

**Juazeiro - BA  
2022**



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CULTURA E TERRITÓRIOS  
SEMIÁRIDOS**

**Cristiane Crispim Bezerra**

**CORPO EM REDEMOINHO - PERFORMANCES DECOLONIAIS NO SEMIÁRIDO  
PELA POÉTICA DA CIA BIRUTA DE TEATRO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos da Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Campus III

Linha de Pesquisa: Educação, Comunicação e Interculturalidade

Orientador: Prof<sup>º</sup> João José de Santana Borges

**Juazeiro - BA  
2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
por Regivaldo José da Silva/CRB-5-1169

B574c Bezerra, Cristiane Crispim

Corpo em redemoinho: performances decoloniais no semiárido pela poética da Cia Biruta de Teatro / Cristiane Crispim Bezerra. Juazeiro-BA, 2022.  
124 fls.: il.

Orientador (a): Prof. Dr. João José de Santana Borges.  
Inclui Referências.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade do Estado da Bahia.  
Departamento de Ciências Humanas DCH-III. Programa de Pós-Graduação em  
Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, Campus III. 2022.

1. Teatro. 2. Corpo em movimento. 3. Decolonialidade.  
4. Práxis artístico-pedagógica. I. Borges, João José de Santana. II. Universidade do  
Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas DCH-III. III. Título.

CDD: 792.0981

**FOLHA DE APROVAÇÃO**  
**"CORPO EM REDEMOINHO - PERFORMANCES DECOLONIAIS NO SEMIÁRIDO PELA**  
**POÉTICA DA CIA BIRUTA DE TEATRO"**

**CRISTIANE CRISPIM BEZERRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, em 20 de junho de 2022, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:

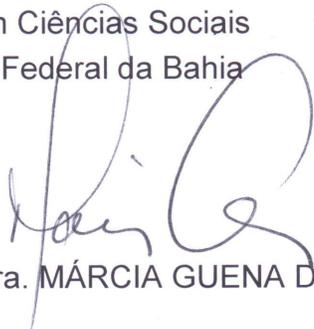
*João José de Santana Borges*

Professor Dr. JOÃO JOSÉ DE SANTANA BORGES

UNEB

Doutorado em Ciências Sociais

Universidade Federal da Bahia



Professora Dra. MÁRCIA GUENA DOS SANTOS

UNEB

Doutorado em Sociedade e Estado na América História da América

Universidad Complutense de Madrid

*Elson de Assis Rabelo*

Professor Dr. ELSON DE ASSIS RABELO

UNIVASF

Doutorado em História

Universidade Federal de Pernambuco

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico este trabalho ao meu companheiro e companheiras da Cia Biruta, a toda partilha e comunhão de sonhos, anseios, curiosidades e saberes que o teatro nos proporcionou sob os fundamentos da coletividade, da reciprocidade, da ludicidade, da circularidade, da cisma, da afetividade e da ancestralidade – à Antonio Veronaldo pelo amor, pelo exemplo, pelo diretor e fazedor teatral genial e generoso que é; à Camila Rodrigues e Leticia Rodrigues por caminharem junto, embarcarem na metade do caminho e já ensinarem tanto como se remar esse barco. A todas as pessoas que fizeram parte do percurso do grupo, em nome de Marcos Aurélio Soares que junto com Laiane Amorim e Yasmim Rabelo, gentilmente se dispuseram a conversar e refletir esses processos durante a feitura dessa pesquisa. Em nome dessas últimas, também agradeço a todas as pessoas que passaram pelo Núcleo Biruta de Teatro fizeram desse espaço um lugar de transformação, retomadas, afirmações. Agradeço imensamente ao meu orientador João José de Santana Borges pela paciência, sensibilidade, intelectualidade, cuidado e caminhos oferecidos nessa jornada; à professora Márcia Guena e ao professor Elson Rabelo, pelas acolhedoras e luminosas contribuições para este texto e para o que ainda se pode com essa pesquisa que não se encerra nessa dissertação, pelo contrário, que abre mais caminhos de formação e criação do nosso fazer teatral. Gratidão aos mestres e às mestras das comunidades tradicionais do sertão do São Francisco que nos mobilizam, nos inspiram e nos receberam em suas casas, como Senhorinha, Dona Mariinha, Seu Daniel, Dona Heloísa, Cacique Bertinho, Seu Damião. Dona Amélia e as saudosas Dona Peba e Dona Águia. Gratidão a toda minha família, em especial a minha mãe, Maria Crispim Bezerra, que tanto lutou pela minha educação e das minhas irmãs e irmão. Agradeço e dedico essa pesquisa aos/às meus/minhas ancestrais, que conheci e que não conheci, que apenas ouvi falar e que sinto em força, pele e gesto grafados em meu corpo: faço o teatro, busco teatro, para que se lembrem de mim e eu não ande só.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>1. O TEATRO COMO TERRITÓRIO DE RESISTÊNCIA CULTURAL – DEMARCAÇÕES METODOLÓGICAS</b> .....	<b>17</b>
1.1. GENTE QUE DANÇA BATENDO O PÉ NO CHÃO .....	21
1.2. O CANTO ANCESTRAL - EVOCAÇÕES DE UM IMAGINÁRIO DECOLONIAL E OS PROCEDIMENTOS DA PESQUISA .....	24
<b>2. ENTRE CARREIROS E VAZANTES, OS CAMINHOS DA CIA BIRUTA DE TEATRO NO FAZER TEATRAL DO SEMIÁRIDO</b> .....	<b>35</b>
2.1. A RETOMADA – A PRÁTICA TEATRAL COMO OCUPAÇÃO E CRIAÇÃO DE ESPAÇO PARA SER E ESTAR NO MUNDO .....	39
2.2. A BUSCA PELA PROFISSIONALIZAÇÃO INDEPENDENTE E POR UMA IDENTIDADE PROFISSIONAL .....	48
<b>3. O CORPO EM REDEMOINHO E AS PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DA CIA BIRUTA</b> .....	<b>59</b>
3.1. O CORPO QUE SE ABRE EM REDEMOINHOS DE CRIAÇÃO .....	63
3.2. AFETOS, EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E PROCESSOS FORMATIVOS NA PERIFERIA – EXPERIÊNCIAS DO NÚCLEO BIRUTA DE TEATRO .....	78
3.2.1. Processo Medusa.....	86
3.2.2. Corpo Fechado.....	95
3.2.3. O processo criativo em teatro como força motriz para o giro decolonial .....	111
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>116</b>
<b>APÊNDICE A</b> .....	<b>120</b>
<b>APÊNDICE B</b> .....	<b>122</b>
<b>APÊNDICE C</b> .....	<b>123</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Evento teatral na Mostra Biruta 5 anos, em maio 2013, na sede alugada pela Cia Biruta no bairro São Gonçalo, Petrolina-PE.....	50
<b>Figura 2</b> - Evento teatral na Mostra Biruta 5 anos, em maio 2013, em frente a ponto alugado pela Cia Biruta no bairro São Gonçalo, Petrolina-PE.....	51
<b>Figura 3</b> - Oficina Núcleo Biruta de Teatro, 2015, no CEU das Águas, bairro Rio Corrente, Petrolina-PE. ....	59
<b>Figura 4</b> - Workshop Cenas Ribeirinhas, 2016, com Samba de Véio da Ilha do Massangano e Reisado da Comunidade Quilombola do Lambedor, no CEU das Águas, Rio Corrente - Petrolina-PE. ....	59
<b>Figura 5</b> - Apresentação Cenas Ribeirinhas, Teatro Dona Amélia, 2016 [em cena Marcos Aurélio Soares]. ....	68
<b>Figura 6</b> - Apresentação Cenas Ribeirinhas na Mostra Biruta 8 anos. Comunidade de Coripós, Santa Maria da Boa Vista, 2016. [Em cena: Cristiane Crispim, Paulo Júnior e Marcos Aurélio Soares]. ....	69
<b>Figura 7</b> - Apresentação de Cenas Ribeirinhas no Teatro Dona Amélia, 2016. Petrolina-PE [em cena: Paulo Júnior] .....	70
<b>Figura 8</b> - Apresentação de Cenas Ribeirinhas na Mostra Biruta 8 anos no CEU das Águas, Petrolina-PE [em cena: Juliene Moura]. ....	71
<b>Figura 9</b> - Apresentação Cenas Ribeirinhas, Teatro Dona Amélia, 2016 [em cena: Cristiane Crispim]. ....	75
<b>Figura 10</b> - Processo Medusa. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE [cena final] .....	86
<b>Figura 11</b> - Processo Medusa, Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE, 2017.....	92
<b>Figura 12</b> - Processo Medusa. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE, 2022.....	92
<b>Figura 13</b> - Roda de conversa após Processo Medusa. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE, 2017. ....	94
<b>Figura 14</b> - Corpo Fechado, Teatro Dona Amélia, Petrolina-PE, 2019.....	95
<b>Figura 15</b> – Corpo Fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina-PE, 2019.....	104
<b>Figura 16</b> – Corpo fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina-PE, 2019. ....	104
<b>Figura 17</b> – Corpo Fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina - PE, 2019.....	105
<b>Figura 18</b> - Corpo Fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina - PE, 2019.....	105

**Figura 19** - Ensaio para criação de mídia de divulgação da apresentação teatral Corpo Fechado. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, 2019. [atrizes modelos: Vitória Régia e Leticia Rodrigues]..... 106

## RESUMO

Esta pesquisa analisa os processos artístico-pedagógicos da Cia Biruta, um grupo de teatro que atua nas margens do Rio São Francisco, desenvolvendo nos últimos anos processos criativos em teatro a partir dos estudos sobre performances e rituais, em diálogo com as práticas culturais populares de resistência, sobretudo as que se assentam na microrregião do Sertão do São Francisco, e das suas ações culturais e de formação junto à juventude periférica da cidade de Petrolina-PE. A pesquisa aqui apresentada intenta identificar os aspectos da decolonialidade nas poéticas de criação e elaboração de procedimentos pedagógicos do grupo através de análises sociológicas e antropológicas da corporeidade de diversos autores que cruzam seus conceitos com o pensamento decolonial de Nelson Maldonado-Torres (2021), Boaventura de Souza Santos (2004) e Walter D. Mignolo (2008). Utilizando-se também de claves metodológicas oferecidas pelos conceitos de encruzilhada e tempo espiralar, de Leda Maria Martins (2021), esta última relacionada aqui à imagem do redemoinho. A práxis artístico-pedagógica em questão também permite atravessamentos com métodos de inspiração etnográfica, que promovem a interlocução entre Arte e Antropologia.

**Palavras-chave:** Teatro; Corporeidade; Decolonialidade; Práxis artístico-pedagógica

## ABSTRACT

This research analyzes the artistic-pedagogical processes of Cia Biruta, a theater group that operates on the banks of the São Francisco River, developing in recent years creative processes in theater based on studies of performances and rituals, in dialogue with the popular cultural practices of resistance, especially those based in the country side of São Francisco's micro-region, their cultural and training actions with the peripheral youth of the city of Petrolina, state of Pernambuco. This research intends to identify the aspects of decoloniality in the poetics of creation and elaboration of pedagogical procedures of the group through sociological and anthropological analyzes of the corporeality of several authors who cross their concepts with the decolonial thought of Nelson Maldonado-Torres (2021), Boaventura de Souza Santos (2004) and Walter D. Mignolo (2013). As well as using methodological keys offered by the concepts of crossroads and spiral time, by Leda Maria Martins (2021), the latter one related to the image of the whirlpool. The artistic-pedagogical praxis in question also allows crossings with methods of ethnographic inspiration, which promote the dialogue between Art and Anthropology.

**Keywords:** Theater; Corporeality; Decoloniality; Artistic-pedagogical praxis.

## INTRODUÇÃO

Escrever sobre pegadas, cantos, silêncios, artesanias e percursos das vivências de um grupo que tem pouco mais de uma década de existência vem da necessidade urgente de pensar-se dentro de uma luta por “reterritorializar” existências através da arte. Captar o que desse movimento se apresentam como práticas geradoras de força motriz para mover na forma de redemoinhos ainda mais vida e criação no teatro feito na beira do São Francisco é o desafio a que se propõe essa pesquisa.

Ao narrar do lugar não hegemônico do teatro e da cultura, discorro sobre os processos criativos desenvolvidos pela Cia Biruta, grupo do qual sou cofundadora, investigando, identificando e analisando poéticas e processos artístico-pedagógicos que dialogam esteticamente e eticamente com as questões em torno da formação do território e das práticas de resistência das culturas populares do Sertão do São Francisco. A partir da minha experiência como atriz e dos processos criativos compartilhados, tomo como guia a relação desse fazer com o chão em que ele está assentado, bem como as histórias e trajetórias que constroem a identidade profissional do grupo no semiárido, com atenção especial à pesquisa *Cenas Ribeirinhas* (2014-2016) - pesquisa de inspiração etnográfica do grupo sobre manifestações culturais do Sertão do São Francisco. Desse modo, se constituem marcos para compreensão do grupo sobre si e suas possibilidades artísticas: os diálogos com grupos de teatro nacionais e internacionais; montagens do grupo realizadas de 2015 até 2021 que representam a busca do coletivo artístico pela elaboração de um repertório sensível, em que as percepções sobre as corporeidades, visualidades e sonoridades cênicas estão referenciadas na pesquisa antropológica de práticas populares de resistência; e a atuação do grupo junto a processos formativos na periferia, onde o grupo se situa, e a criação das poéticas nascidas dessa atuação.

A educação no campo das artes tem sido pensada com base em uma aproximação cada vez maior entre os papéis de educador/professor e artista, como indicam os componentes curriculares diversos dos cursos de Licenciatura em Artes, a exemplo do curso de Licenciatura em Artes Visuais, da Universidade

Federal do Vale do São Francisco, a Univasf, localizado no campus Juazeiro-BA, do qual sou estante egressa da turma concluinte de 2017, e dos cursos de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual da Bahia, a UNEB, campus de Senhor do Bonfim-BA e do Curso EaD<sup>1</sup> de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia, a UFBA, pólo de Juazeiro-BA, bem como a graduação em Música do IF-Sertão, em Petrolina-PE. O processo criativo em Arte pressupõe uma práxis pedagógica e interdisciplinar, pois mobiliza conhecimentos diversificados, promovendo zonas de contato entre as próprias linguagens artísticas e entre a Arte e outras áreas de conhecimento, como a Antropologia, a Filosofia, as Ciências Humanas, da Natureza etc. Entendendo isso, tratei uma pesquisa que parte da análise de processos criativos e atividades formativas do qual emergem fundamentos artístico-pedagógicos para formação de atrizes e atores da ribeira.

Antes de chegar ao tema proposto nesta dissertação, apresentei outra ideia ao processo seletivo do Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos (PPGESA). Tratava-se de um desdobramento do meu Trabalho de Conclusão de Curso na Licenciatura em Artes Visuais da Univasf sobre o processo criativo em máscara em que previa uma investigação sobre como procedimentos pedagógicos poderiam ser desenvolvidos junto à Cia Biruta/Núcleo Biruta de Teatro para criação de imaginários insurgentes sobre representações de gênero na perspectiva da educação contextualizada com o semiárido.

Eu pretendia que a máscara permanecesse como o objeto mágico de comunicação entre a vivência profissional de um grupo de teatro voltado aos afetos de um esforço coletivo, comunitário, de criação e produção teatral à institucionalização do conhecimento “superior”, da tradição teórica para que essa vivência fosse reconhecida. Então, a máscara seria transmutada em conhecimento organizado, institucionalizado e elaborado em forma de práxis de uma pesquisa-ação que demandava a realização de oficinas presenciais e contato direto na confecção das máscaras junto a um grupo de pessoas ligadas ao núcleo de formação do grupo, contato este que os protocolos de

---

<sup>1</sup> Educação à Distância.

biossegurança não permitiam. Logo, precisei justificar de outro modo a comunicação entre o que, para mim, são dois mundos: o do teatro do grupo, em que me encontro nas margens do fazer teatral e nas alteridades que esse promove através da comunhão de desejos criativos, e o outro em que, junto ao coletivo, disputo uma existência e a participação na construção de racionalidades que regem nossas estruturas, o mundo acadêmico. Como a pandemia inviabilizou o meu primeiro projeto, que demandava convívio presencial e que, segundo os estudos da ontologia teatral de Jorge Dubatti (2016), chamaríamos de práticas ancestrais de convívio, suspendi a pesquisa em torno do processo criativo em máscara e passo a investigar, assumindo como problema de pesquisa, como as práticas artístico-pedagógicas Cia Biruta e seus percursos poéticos se inserem nas práticas de performance e corporeidades decoloniais desenvolvidas na relação com semiárido. Todavia, isso não a tornou dispensável para me compreender nesse processo de pesquisadora. A máscara é um símbolo ancestral do teatro e, na busca por me justificar na vida acadêmica simboliza a minha vivência no teatro. Mesmo com a mudança do tema, apresento-me ainda vestida dessa poética – a teatral, e, portanto, da máscara como o símbolo que oferto aos deuses e às deusas para criar os sentidos de ser e de saber daquilo que me inspira e me aponta caminhos.

Em paralelo à identificação com as práticas e teorias do teatro que se desenvolveram no Ocidente, os quatorze anos de trajetória da Cia Biruta é marcada pela busca de entender quais artistas somos diante das condições que nos são dadas para existir em nosso território, incluindo as complexidades que envolvem a construção do fazer profissional relacionado à arte e à cultura. A busca por uma identidade profissional dentro da perspectiva de teatro de grupo da Cia Biruta é atravessada pela busca das subjetividades que nos compõem como coletivo. Motivada pela necessidade de cada integrante em compreender-se como sujeito da periferia urbana em uma cidade do interior do Sertão nordestino, em corpos pretos e pardos<sup>2</sup>, bem como na sua condição de gênero,

---

<sup>2</sup> Pardo é uma categoria de cor e raça incluída oficialmente nos questionários do IBGE. O termo recebe críticas tanto do movimento negro quanto da população indígena por ser uma denominação que reitera o apagamento e invisibilidade de populações afrodescendentes e indígenas do país. Porém, ainda é utilizada na elaboração de políticas públicas e suas diferenciações em um país pigmentocrata ainda são consideráveis. No entanto, mais do que diferença de tons de pele e fenótipos, esconde a violência e complexidade de como se opera o

fui compreendendo também que foi oferecido a estes corpos um determinado conjunto de epistemologias – na educação como um todo e também mais especificamente na formação em teatro, que moldou a forma como ocupamos espaços e territórios nas conformações e apagamentos, assim como, nas estratégias de resistências para as reexistências; todos esses chãos que alimentaram e alimentam nossas coragens, nossos medos e, sobretudo, nossas sensibilidades.

Fundamental falar do lugar de margem que ocupamos e que esse lugar não é apenas de determinação histórica, mas de transformação, inquietação e desobediência. Não por acaso, ao pensarmos o grupo passamos a sentir a necessidade de contar os percursos e percalços que nos forjam a partir de questionamentos sobre o lugar que ocupamos social e culturalmente – e não apenas em um espaço cênico. A *decolonialidade*, que ontologicamente parte do lugar de fala das margens, periferias e povos que sofrem a violência mais brutal imposta pela diferença colonial, além de um pensamento crítico às práticas coloniais que persistem nas lógicas de relação de poder sobre territórios e povos, é um princípio fundante de um projeto de vida, que, antes de tudo, é resistência. O pensamento-ação decolonial existe desde 1500 no Brasil, quando povos indígenas e, anos depois, os povos da diáspora africana entenderam (e entendem) com a violência perpetrada contra seus corpos, o que estudiosos da decolonialidade convocam em seus escritos: a necessidade de uma *desobediência epistêmica* (MIGNOLO, 2008) e da mudança de rota na *geopolítica do conhecimento* (SANTOS, 2004) que pense uma nova realidade liberta da sociabilidade autoritária e discriminatória do colonialismo.

A *decolonialidade* parte da crítica ao eurocentrismo, ao cientificismo e funda uma nova perspectiva geopolítica e corpo-política do conhecimento, reconhecendo a dimensão da raça como categoria de análise crucial para

---

racismo no país. O termo, apesar de impreciso, foi adotado por pessoas negras e indígenas como forma de escapar das violências. O processo violento de mestiçagem e apagamento das ancestralidades indígenas e africanas também fazem com que a categoria parda seja a escolhida por quem não tem referências de sua etnia e território indígena ou de sua ancestralidade negra e, ao mesmo tempo, não é passível de ser lido como branco. Dessa forma, a categoria “pardo” neste trabalho refere-se às pessoas negras de pele não retinta e/ou descendentes de indígenas, também chamadas de “caboclas” que ocupam os não-lugares a que moradores das periferias do país foram jogadas ao longo da história de colonização e dos processos de retiradas de sua história, memória, identidade e, conseqüentemente, de seus direitos.

compreender as estruturas da modernidade/colonialidade que universalizam de forma abstrata os conhecimentos particulares, tornando-os hegemônicos (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFUGUEL, 2020). Estes conhecimentos da tradição moderna criaram os binarismos que separam corpo da mente, assim ignorando e excluindo todo conjunto de saberes negros e indígenas que privilegiam a experiência do corpo na constituição de suas inteligências – de uma inteligência viva, esta que não pode ser separada do corpo (CUNHA JR., 2010). A decolonialidade, enquanto um projeto, busca reverter e politizar o lugar do “não saber” colonial que se impôs como saber universalizante, “o projeto decolonial assume a necessidade de afirmação corpogeopolítica para produção do conhecimento (...)” (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFUGUEL, 2020, p. 13)

A vivência da Cia Biruta se pauta na concepção de um corpo atuador e político que nasce pedagogicamente na busca por responder às perguntas “quem somos?” e “de onde viemos?” e “qual lugar ocupamos no tempo espaço para além do palco?”. Enquanto corpos desterritorializados, lançados às periferias em que o “não-lugar” da mestiçagem é o lugar mais recorrente da enunciação, sabemos do processo de negação dos saberes e os registros em palavras da nossa ancestralidade, porém ela está inscrita em nossa pele, em nosso corpo, na nossa cor e nas nossas expressividades. Nas memórias de práticas orais e corporais que nos chegam através dos povos indígenas e quilombolas contemporâneos (rurais e urbanos) que sabem do valor da terra de muito antes de nossa condenação. Pensando, portanto, as dimensões do saber, do ser e do poder que atravessam nossas subjetividades, referenciado no sujeito corporificado. Considerando que “o que quer que um sujeito seja, ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e no espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber” (MALDONADO-TORRES, 2020). Desse modo, sistematizo reflexões que surgem com esse fazer teatral coletivo moldado com o barro das margens do Velho Chico.

Fundamentando-me no ato de tecer teorias e práticas acerca de procedimentos pedagógicos no ensino e no processo criativo em Arte, organizados em relatos da vivência de poéticas das cenas, criação de

espetáculos e performances/rituais, atravessados por questões de raça, gênero, identidade e territorialidade da Cia Biruta, e faço uso das inspirações etnográficas utilizadas nos processos de pesquisa e criação do grupo para analisar suas poéticas. Essas análises e reflexões sobre os percursos artísticos pedagógicos do grupo se desenvolverão a partir da minha vivência como atriz, diretora e arte-educadora no grupo, mas também da minha condição de pesquisadora em formação no próprio mestrado, interseccionando processos vividos, com o aprofundamento de teorias que refletem sobre as corporeidades no seu espaço, aproximando-se de um pensamento incorporado, de um corpo situado em um espaço que é resultado de relações estabelecidas em um processo histórico (BOURDIEU, 2001).

A data escolhida como marco de fundação do grupo é 03 de maio de 2008, dia da estreia do primeiro espetáculo no espaço atualmente chamado de Teatro Dona Amélia, à época apenas um auditório da unidade do Serviço Social do Comércio em Petrolina (Sesc – Petrolina). Inaugurado em 1991, o auditório do Sesc era o único espaço a dispor de uma estrutura adaptada à produção teatral na cidade e, hoje, após uma reforma<sup>3</sup>, tornou-se o único edifício exclusivamente teatral no município (LIMA, 2020).

Aproximadamente um mês e meio antes, formamos o grupo que seria responsável por essa estreia. Após a saída minha e de Antonio Veronaldo da Trup Errante<sup>4</sup>, convidamos alguns atores para montar o nosso primeiro espetáculo. Nesse período eu era a única atriz, junto ao ator Claudio de Assis, aos atores e bailarinos Marcos Aurélio Soares e Anderson Monteiro e o diretor e ator Antonio Veronaldo, que se dispôs a ser diretor artístico e formador de nossa preparação corporal como atores e atrizes, dada sua experiência com o teatro físico no grupo Máscaras e sua experiência como diretor também na Trup Errante. Assim, com um mês de ensaio no Parque Municipal e de uma produção independente, que utilizou de recursos próprios para confecção de cenário e figurinos, demos o nome ao grupo de Cia Biruta. A imagem da biruta de aeroporto, que aponta a direção dos ventos e que tem o mesmo nome dado a

---

<sup>3</sup> A reforma do teatro foi realizada no ano de 2013.

<sup>4</sup> Grupo que ele integrava como diretor e no qual passei um breve período como produtora a convite de Thom Galiano, meu primeiro professor de teatro e professor do Núcleo de Teatro do Sesc à época.

quem não parece agir de acordo com a normalidade de um sistema. Assim, este pareceu um bom nome e o usamos desde o primeiro cartaz de divulgação do trabalho. Então, naquele 03 de maio realizava-se o acontecimento teatral que nos registrou oficialmente enquanto coletivo de atrizes, atores e diretores/as.

Sobre os anos seguintes, que envolvem os processos que dão origem a este trabalho acadêmico, discorrerei melhor nos capítulos seguintes, onde a descrição do grupo e sua geolocalização será apresentada com descrições mais detalhadas dos processos criativos do grupo. Antes preciso dizer de como cheguei a formar um grupo de teatro, compreendendo essa arte como um lugar possível de projeção de uma vida e trabalho profissional e, mais do que isso, entendendo o teatro e as corporeidades nele experimentadas como lugar de conhecimento, transformação de si e das paisagens culturais de nosso entorno.

Como moradora da periferia da zona oeste da cidade de Petrolina, decidi elaborar um projeto cultural com propostas de oficinas de teatro e dança para a comunidade, bem verdade, de modo muito incipiente e ingênuo. Na procura por quem pudesse voluntariamente realizar as oficinas, conheci o ator e diretor Antonio Veronaldo. O projeto não vingou, mas ele me convida a integrar a equipe de um projeto social no mesmo ano, 2005, cuja implementação ele coordenava junto à Secretaria de Assistência Social, chamado *Agente Jovem*, uma espécie de projeto-piloto do que se tornou no ano seguinte o *Pro-jovem*<sup>5</sup>, e que consistia em realizar oficinas ligadas a arte a ações sociais para jovens de comunidades carentes.

Nesse período entrei no Núcleo de Teatro do Sesc e tive oficinas de iniciação teatral. Fui me sentindo desafiada no teatro, pelo lugar do palco e da produção cultural. Passei um período como produtora na Trup Errante, dirigida por Thom Galiano e Antonio Veronaldo e mais tarde, eu e Veronaldo, já

---

<sup>5</sup> O Projovem é o Programa Nacional de Inclusão de Jovens, criado no governo do Presidente Lula no de 2005 pela Lei nº 11.129, de 30 de junho de 2005 e pelo Decreto nº 5.557, de 5 de outubro de 2005, que se destina a promover a formação e a qualificação profissional jovens de 18 a 24 anos, em situação de vulnerabilidade social. Destaco a importância desses projetos desenvolvidos por uma política de desenvolvimento social voltada a jovens, que iniciam nos anos de 2001 e 2002, no governo do Partido dos Trabalhadores, como espaço não só de oportunidade para jovens das periferias do país a partir de um modelo descentralizado de oferta de cursos e oficinas profissionalizantes, mas de possibilidade de empregabilidade para as pessoas que trabalhavam com cultura na cidade. Hoje, 2022, não temos mais nem o Projovem, nem o Mais Cultura.

companheiros de arte e de vida, criamos a Cia Biruta, conforme relatei acima. Nesses anos, o grupo vem se reconfigurando, fazendo-se e refazendo-se como um lugar de onde entraram e saíram pessoas da formação inicial, na qual permanecemos eu e Antonio Veronaldo.

O encontro com o teatro incentivou a fazer uma segunda graduação no curso de Artes Visuais - única formação superior em Arte disponível na região -, para dar vazão a sentidos e buscas da escolha pela arte como caminho profissional. Esse autorrelato apresenta alguns aspectos que serão fundamentais no que, mais tarde, será desenvolvido pelo grupo, sobretudo, no que se refere à necessidade de atuação da Cia Biruta na comunidade. Esta que não nasceu de uma motivação externa, mas de dentro, de quem vivencia a escassez de acesso aos meios de produção cultural, sendo a minha experiência apenas um exemplo dentre tantos outros que atravessaram a história do grupo.

Toda a minha trajetória como jovem da periferia, como artista e como arte-educadora no espaço do teatro de grupo é agregada à minha inserção na academia e na educação básica e formal, que me levou a construir diálogos entre Teatro e Educação e como dessa interação pode-se produzir conhecimento vivo que considere as realidades onde essas vivências estão inseridas e as ações nelas propostas. A Cia Biruta de Teatro e o Núcleo Biruta de Teatro (espaço de formação mantido pelo grupo na periferia), a busca por uma dramaturgia de atriz e uma pedagogia de formação de atrizes e atores são motivações para pensar esta pesquisa e que expressam a necessidade de aproximação dos papéis de educadora e artista no campo da educação em Arte.

No primeiro capítulo, discorro sobre o chão do teatro como um território de resistência, com o objetivo de apresentar a abordagem e os procedimentos teórico-metodológicos, localizando geopoliticamente a história do fazer teatral da Cia Biruta. São apresentadas as metodologias escolhidas para esse estudo, tendo por base as reflexões pautadas em uma abordagem decolonial, ou seja, são cunhados os conceitos de *diferença colonial*, *colonialidade* e *pensamento liminar* dos autores Walter Mignolo (2008), Boaventura de Sousa Santos (2004), Joaze Bernadino-Costa; Nelson Maldonado-Torres; Ramon Grosfoguel (2020), Franz Fanon (1997), além das claves metodológicas que trazem as noções de *encruzilhada*, *tempo espiralar* e *oralituras* de Leda Maria Martins (2003), entre

outras autoras e autores. Reflito, então, sobre o teatro e as interpelações de seus fazedores que, ao geologizar-se, reivindicam uma espécie de retomada, mesmo que secular, da sua cultura e capacidade de se expressar a partir de cosmovisões dos povos negros e originários de quem descendem e das subjetividades de seus corpos.

No segundo capítulo, faço uma descrição mais ampla do contexto de atuação da Cia Biruta de Teatro, o percurso de elaboração de *uma identidade profissional*, recorrendo à noção de campo, para mapear a cena numa perspectiva sociológica “bourdieusiana”, revelando as fissuras, ausências e contextualizações para entender as contradições, as dissidências e as assimetrias do próprio campo. A relação da identidade profissional e sua atuação na periferia é fomentada no Núcleo Biruta de Teatro que afirma uma práxis pedagógica fundada no conhecimento pelo corpo em aspecto multidimensional.

Nos capítulos posteriores desenvolverei, por meio da descrição densa, os percursos poéticos da Cia Biruta e suas relações com os aspectos identificados à luz de chaves metodológicas dos conceitos de *decolonialidade*, elaborados na ribeira do Sertão do São Francisco. Manejo elementos das encruzilhadas de práticas e de estudos da Cia Biruta no teatro, como: a Antropologia Teatral, a Antropologia Social, os estudos sobre performances e, sobretudo, a vivência em campo que voltou o olhar para as práticas populares de resistência de comunidades ribeirinhas, indígenas, quilombolas e rurais e as diversas construções dos sentidos de comunidade. É o relato reflexivo de um “lançar-se à criação”, que se faz guiado pela perspectiva espiralar do tempo e do espaço.

Investigo possibilidades de articulação entre o mapeamento das corporeidades, performances e matrizes estéticas das práticas populares que fazem parte do repertório sensível do grupo, quanto do desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas, a fim de descrever e compreender os seus procedimentos. Além disso, desejo investigar o caráter de construção coletiva de uma pesquisa “coteorizada” a partir dos aspectos que informam quem é o grupo de teatro da periferia de Petrolina em relação a seus endereços sociais, ou seja, nas suas dimensões étnicas, de gênero, de classe, de territórios e das matrizes de construção de suas cidadanias que desaguam no desenvolvimento de suas práticas teatrais. A pesquisa tem a possibilidade de visibilizar e criar lugares de

escuta da enunciação própria da arte pensada e vivenciada no semiárido, no âmbito da educação através da ação cultural de um teatro de grupo localizado em uma comunidade a que se sente pertencido e, portanto, ligado a objetivos que incluem a transformação do indivíduo e do coletivo e a transfiguração de seu entorno a partir de ações culturais.

## 1. O TEATRO COMO TERRITÓRIO DE RESISTÊNCIA CULTURAL – DEMARCAÇÕES METODOLÓGICAS

*O teatro é o nosso território sagrado e a cena nossa gira. Assentado nosso entendimento nesse princípio, nos perguntamos: qual é o nosso terreiro? Qual nosso lugar dentro dessa liturgia que busca quebrar todos os rituais, sem deixar de ser ritual? Que tipo de sacerdócio desenvolvemos dentro dele? Quais ferramentas e ingredientes manipulamos nessa esfera?*<sup>6</sup>

Nos registros do pensamento teatral desenvolvido pelo grupo em paratextos escritos em catálogos, revistas, entrevistas e outras elaborações explícitas de sua poética, temos defendido o teatro como um território sagrado. Para os povos originários, a terra é sagrada, porque a partir de sua biodiversidade é possível se realizar a vida, conviver e criar; dela é possível se apropriar, pois pertencemos à sua natureza. O fazer teatral e suas práticas, objeto e *locus* desta pesquisa, partem da perspectiva que um território sagrado de resistência cultural tem como maior valor o reconhecimento da diversidade e convivência das mais plurais formas de existir, ao mesmo tempo em que reivindica a sua própria existência. Sobre a noção de sacralidade que nos guia nessa análise, Leda Maria Martins na obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021) traz uma primorosa fundamentação:

A sacralidade dos seres reveste todo o pensamento instituído de sistemas cognitivos que imantam a cosmopercepção da ancestralidade. Segundo Fu-Kiau, "nós somos 'sagrados' porque nosso mundo natural é sagrado. Nossas moradias e nossos pertences são sagrados, porque são feitos de matérias-primas tiradas do mundo natural, do mundo sagrado". Nessa percepção, o mundo natural é um reflexo "da grandeza de Kalunga", aquele que é a "energia superior de vida, aquele que é inteiramente completo (lunga) por si próprio". [...]

Segundo Eduardo Oliveira, essa percepção preside toda a concepção das religiões afrorreferenciadas, marcadas "por uma sacralidade profunda e por uma habilidade secular exemplares. Todo o universo está inserido dentro de uma dinâmica religiosa. Ela abarca todos os domínios da vida-produção, cultura, vida privada, vida pública, etc. [...] e seu objetivo é manter o bem-estar da comunidade. É a vida para a religião e a religião para a continuidade da vida."

---

<sup>6</sup> CRISPIM, C; VERONALDO, A. "O teatro como encantaria". Revista Cena, Café e Conversa, 1ª ed. 2021, n.p.

Nas ricas *sophyas* que têm o pensamento dos povos africanos como suporte, as noções de pessoas, coletividade, mundo, natureza, cosmos e suas tranças no universo compósito da ancestralidade e da sacralidade são elemento essenciais para sua compreensão. (MARTINS, 2021, p.55-56)

O teatro de grupo, especificamente, é compreendido como esse território sagrado e de resistência cultural. Eugênio Barba, em seu livro *Teatro - Solidão, Ofício, Revolta* (2010), expõe o conceito de *terceiro teatro*, no qual afirma ser este um país transcultural, um arquipélago de *ilhas flutuantes*, que ocupam um lugar limiar: nem profissional, diante das exigências de mercado ou de espaços institucionalizados da arte, nem amador. Apesar do *terceiro teatro* se forjar nas margens, nas pequenas cidades distantes dos grandes centros de reconhecimento cultural, de se reunir nas salas comunitárias, cedidas ou alugadas, em ruas, praças, calçadas; resultado de um esforço coletivo independente, que não tem espaço pré-determinado de vazão de uma produção como se tem um mercado ou um projeto de política cultural institucional, sua perspectiva é de trabalho permanente, cuidadoso e rigoroso na criação de uma linguagem atrelada às afirmações de existência no mundo (BARBA, 2010). Na formação de grupos e seus procedimentos de trabalho, a reunião desses corpos dissidentes é um fenômeno invisível e um microcosmo de sociabilidades teatrais que tem grande impacto no fazer resistente do teatro em nossa sociedade.

O Terceiro Teatro vive às margens, normalmente está fora ou na periferia dos centros e das capitais da cultura. É um teatro de pessoas que se definem atores, diretores ou homens de teatro mesmo sem terem passado pelas tradicionais escolas de formação ou pela tradicional aprendizagem teatral, e que por isso não são reconhecidos como profissionais.

Mas não são amadores. O dia inteiro de cada um deles é marcado pela experiência teatral, às vezes por meio daquilo que chamamos de treinamento, ou através de espetáculos que têm que lutar para encontrar seu próprio público. Se levarmos em conta os tradicionais parâmetros teatrais, o fenômeno pode parecer irrelevante. Mas de outro ponto de vista, um Terceiro Teatro faz pensar. (BARBA, 2010, p. 187)

Não há como se referir a território sagrado sem lembrar que há muito tempo as terras sagradas são invadidas pela colonização, pela atitude colonizadora. Não quero fazer parecer que estou querendo abarcar de maneira muito pretenciosa, nas linhas dessa dissertação sobre teatro, a complexa

História do Brasil para contar pouco mais de uma década de produção criativa de um grupo do interior do nordeste, mas no processo de se entender como sujeitas e sujeitos históricos é um aprendizado retomado pelo conceito de decolonialidade, que nos tem sido caro e do qual não podemos preterir.

O teatro faz parte dessa história colonial e carrega em suas práticas heranças malditas, como a construção de prédios luxuosos por mãos escravizadas – indígenas e africanas - para comportarem montagens centradas em textos que refletem a racionalidade ocidental que contribuiu para instaurar nas colônias uma “supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes” (NASCIMENTO, 2019, p. 93), porém também guarda na sua ancestralidade as práticas de resistência que remontam à sua origem no ritual. O rito pode ser compreendido como uma estética e uma pedagogia, ou seria uma *pedagogia estética*? Afinal, “toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo” (MARTINS, 2021).

Essa compreensão orienta a análise sobre as escolhas estéticas, percursos poéticos e as formas de ajuntamento, onde a força não está posta apenas na forma de organização, mas na necessidade de fazer-se comunitariamente. Trata-se da criação de células, núcleos de afetos e de fricções que justificam nossas trajetórias e intenções, além do desejo em interpelar a cultura e o teatro, não apenas como um bem a ser acessado, mas com um meio de produção, fazendo de nossas necessidades pessoais - enquanto gente, povo periférico, caboclo<sup>7</sup>, negro - trabalho em sua mais pura acepção. Dessa atitude, que se apresenta como uma ética profissional característica da *terceira margem do rio*<sup>8</sup>, surgem as vazantes que geram as

---

<sup>7</sup> O termo “caboclo”, apesar de ter sido usado pela colonialidade com mesmo fim do pardo, tem uma inserção nas religiões afro e indígenas brasileiras em que carrega uma conotação afirmativa da força e da ancestralidade indígenas e por isso a utilizo como um marcador ressignificado afetivamente.

<sup>8</sup> Comparando a História com um rio corrente, Eugênio Barba fala da ilusão de segurança de quem ocupa as duas margens do rio, pois a qualquer momento o rio pode transbordar e com sua força arrastar tudo que está em terra, pessoas, casas, animais, assim como a história oficial faz as contingências de uma época. Assim, Barba, remete seu pensamento sobre o Terceiro Teatro à metáfora da experiência do pai que pegou seu barco e colocou na água, nadando contracorrente, em *A terceira margem do rio*, do conto de Guimarães Rosa, apresentado a ele por Luís Otávio Burnier e Paulo Dourado, conforme descreve em Teatro, solidão, ofício, revolta. (2010). Essa atitude seria uma contracorrente de resistência à história oficial: “Como homem de teatro sei que tenho que escavar até o invisível, até alcançar o que está escondido, aquela

diversas maneiras de trabalhar que se refletem em uma estética plural manifesta em todo o globo. Sobre como a produção de coletividades gera resistência cultural no semiárido, mais precisamente na cidade de Petrolina, temos a reflexão do artigo de Paulo de Melo, *Motins de teatro e dança na região do Submédio do Vale do São Francisco – matilhas, (re) existências e as poéticas das margens* (2021), no livro *Motins* (2021), da qual destacamos:

Redes de partilha de saberes entre trabalhadores das artes da cena em cidades de interior são atos de (re)existência que historicamente viabilizam o surgimento de agremiações, associações, coletivos, companhias, grupos, trupes e afins. Via de regra, essas redes são tecidas a partir do ajuntamento de sujeitos políticos questionadores da ordem vigente que se estabelecem afora dos territórios de circunscrição das capitais e regiões metropolitanas. São organizações que operam na escassez e na relutância, seus integrantes ajuntam-se por afinidade e não se articulam em função de contratos ou posições na cadeia produtiva. (MELO, 2021, p. 271)

Mencionar dentro da universidade essas manifestações das margens do teatro e suas formas de existir, tem sido uma forma de criar reconhecimento e, ao mesmo tempo, se opor a uma espécie de reconhecimento que historicamente produz margens. As margens contêm, paradoxalmente, o lugar que vulnerabiliza, que torna impossível tantas outras existências e que invisibiliza, que apaga, que mata, que silencia para sempre, pois nega o direito à lembrança, à memória, mas também abriga o sentido da resistência transformada em poesia, sob a qual produzimos sentimentos de pertença e orgulho criado na coletividade. Em nosso processo, esse reconhecimento implica *re-conhecer* a si mesmos e nossos antepassados, o que só é possível fazer em primeira pessoa tanto do singular, quanto do plural. Não se trata de uma inserção no campo teatral de reconhecimento cultural hegemônico negado ou pelo ato de impedir a entrada, criando critérios excludentes de aceitação de determinados produtos culturais, ou pela escassez imposta a alguns territórios como menciona Melo (2021). Trata-se de uma expansão do campo teatral, onde esse é tensionado para então multiplicar-se e complexificar-se a partir das diversas formas de organização nas suas micropolíticas, que passam a ser criadas e inventadas por aqueles que reivindicam suas reexistências (BERNADINO-COSTA;

---

história subterrânea, os múltiplos caminhos que os historiadores oficiais ou de partido sufocam sob mantos de palavras.” (BARBA, 2018, p.218)

MALDONADO-TORRES; GROSGUÉL, 2020). Essas questões vão além do que se constitui cênico e diz respeito à necessidade de sentir-se pertencente aos processos que modulam sua presença na própria sociedade.

Demarcarei neste tópico as veredas metodológicas que nos permitem girar/mover epistemologias para resistência e reexistência do nosso teatro nessa pesquisa. Utilizarei a decolonialidade enquanto abordagem teórico-metodológica para refletir, interpretar e – em um certo sentido, criar sobre os percursos artístico-pedagógicos da Cia Biruta de Teatro, partir das problematizações de diversos/as autores/as que veem construindo-a como crítica e projeto acadêmico-político. Localizarei geopoliticamente a história de um fazer teatral que se dá tanto nas margens do rio, quanto nas margens de um processo histórico de exclusão na construção de identidades nacionais e regionais que envolvem aspectos culturais, territoriais, climáticos, raciais, classistas e de gênero, sob os quais se propagam a ideia que que é nos grandes centros que se tem os melhores artistas e o maior desenvolvimento da cadeia produtiva, promovendo a centralização na forma discursiva que constrói a legitimidade histórica e cultural e o ideal de progresso (VASCONCELOS, 2007).

### **1.1. GENTE QUE DANÇA BATENDO O PÉ NO CHÃO**

Invoco nesta etapa, o vivido e o experienciado pelo grupo (onde me incluo como pesquisadora), como forma de aderir à postura decolonial, que visa construir um conhecimento vivo e ativo a partir de experiências e vivências não-hegemônicas como forma de atender à demanda urgente pela descolonização dos currículos (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGUÉL, 2020). É importante também explicitar que as reflexões e análises aqui presentes serão escritas de modo alternado, ou seja, na primeira pessoa do singular e do plural, mesmo indo de encontro ao que pedem as regras acadêmicas de homogeneização do texto pois, escreverei de uma experiência coletiva de que faço parte, que desorganiza parâmetros de autoralidade, esta que nos é exigida enquanto um preceito ético, mas que despreza as coletividades implicadas em uma pesquisa. Repenso e reviso, desse modo, a noção de uma única autoria na produção de conhecimento acadêmico, deixando

explícita nas formas verbais que se alternam no decorrer do texto a interação entre indivíduo e coletivo, entendendo que essas não são categorias opostas excludentes.

As elaborações apresentadas a seguir foram produzidas a partir da vivência de teatro onde fomos nos entendendo enquanto grupo. Inclusive, o “nós” aqui evocado se aproxima da filosofia africana Ubuntu, que diz “eu sou, porque nós somos”; bem como da cosmovisão indígena que cria enquanto comunidade – e não enquanto indivíduos - identidades, estéticas e saberes. Porém, não ignoro que, quando escrevo no coletivo, eu o faço a partir da minha perspectiva, com minhas subjetividades inscritas em cada recorte e apontamento e pelos quais me responsabilizo, do que ouvi e interpretei, do “eu mesma disse” e foi interpretado em grupo nesses anos, com pessoas que se demoraram, com pessoas que passaram, com pessoas chegaram e se apropriaram devidamente do que tem sido uma elaboração da partilha do vivido, sobretudo dos que se dedicam generosamente e intensamente à essa partilha. Sobre essas relações entre nossas existências, individuais e coletivas, e o sentido da palavra Ubuntu, Henrique Cunha Júnior, em seu artigo *Ntu: introdução ao pensamento filosófico Bantu*, explica:

O Muntu é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade são expressas pela palavra Bantu. A comunidade é histórica, é uma reunião de palavras, como suas existências. No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva. (CUNHA JR., 2010, p. 26)

Mais adiante complementa:

[...] A identidade e a personalidade dos indivíduos é parte do Ubuntu. Este Ubuntu é a aplicação do que conceituo totalidade das relações humanas e das sociedades existentes. (Ibidem, p. 36)

No teatro também somos um povo, no sentido de que nele se socializa uma linguagem artística elaborada a partir de uma experiência milenar e transcultural da humanidade nas diversas partes do planeta e que dela se vale, comunga dos seus códigos, suas culturas, suas histórias partilhadas. Mais especificamente, somos um o “povo do teatro de grupo” por seguir dentro do

campo do teatro uma tradição que se faz em bando e com a determinação da permanência, para nele se forjar seus valores estéticos e a formação de atrizes e atores, fundada nas técnicas do corpo e da presença como elemento/material primário do trabalho cênico; juntos em uma convivência que se pensa contínua, transborda o tempo e o espaço de montagem de um espetáculo e proporciona a criação de modos de produção teatral diversos e, portanto, de tradições culturais que geram esteticamente respostas políticas desse coletivo e dos seus corpos situados ou geolocalizados. Ao mesmo tempo em que se forma enquanto coletivo, o teatro de grupo inicia novos artistas e gera os novos bens culturais através de suas diversas atividades.

Estabelecer relações entre o conhecimento acadêmico e a comunidade em que se está inserida é também uma demanda que necessita do empreendimento de afetos, termo abordado por nós como ação de *afetar, ser afetado e deixar-se mobilizar em direção à construção de novos conhecimentos*. Essa relação se dá, sobretudo, pela compreensão das potencialidades surgidas na educação do teatro de grupo enquanto espaço de cidadania no território que ocupa e que, em seu processo, aliado a uma pesquisa compartilhada, contribui para o fortalecimento dos laços comunitários que elaboram coletivamente, nas partilhas de experiências, reflexões sobre a ação cultural. Assim, partindo do lugar de enunciação das margens, periferias e povos que sofrem a violência mais brutal, imposta pela diferença colonial e pela colonialidade, ou seja, pela perpetuação de sua mentalidade mesmo depois da colonização enquanto regime político oficial, adotamos a perspectiva da decolonialidade enquanto um princípio fundante de um projeto de vida que, antes de tudo, é resistência às violências impostas por genocídios e epistemicídios<sup>9</sup>, isto é, apresentando uma contranarrativa crítica às práticas coloniais que persistem nas lógicas de relação

---

<sup>9</sup> O epistemicídio, equiparado ao genocídio, é o aniquilamento não apenas dos corpos, mas dos saberes de culturas subalternizadas na colonização. A destruição, a inferiorização de formas de saberes locais pela academia e demais espaços de legitimação ocidental do conhecimento, onde se silencia visões de mundo diversas, multifacetadas, promovendo um “monosaber” pelos instrumentos de hegemonia. Boaventura de Souza Santos sugere em “Epistemologias do Sul” um projeto de pluralidade epistemológica de reconhecimento de práticas e cosmovisões plurais de mundo que ampliem e promovam alternativas diversas de sociabilidades e políticas. (SANTOS; MENEZES, 2009, p.183.)

de poder sobre territórios e povos. (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL; 2020).

Ailton Krenak (2019) nos diz que uma forma de não enlouquecer nesse “mundo maluco que compartilhamos” e que criou uma “ideia plasmada de humanidade” apartada da terra, é dançar! Entendendo que essa dança/ritual é coletiva e que, ao mesmo tempo em há tradição, os corpos nunca são homogêneos, mas criam culturas e subjetividades diversas, a fala de Krenak é um convite para a criação em comunhão com a terra que se pisa e que dela se faz o ritmo do qual se extrai a força para o movimento e a ação no mundo.

Uma tarefa primordial da pesquisa em curso é localizar geopoliticamente o grupo de teatro e seus integrantes para compreender a trajetória que vem sendo traçada pelo coletivo, a sua cartografia dentro do campo das artes cênicas na região do Sertão do São Francisco. Portanto, a proposta desde capítulo é entender o *locus* da pesquisa, para mais adiante, a partir de suas ações culturais, nesse caminhar enquanto sujeitos históricos em um território, apresentar dimensões materiais e imateriais dos processos artístico e formativos do grupo, convergindo em si aspectos políticos, geográficos, históricos, sociais e culturais que se movimentam no tempo e no espaço das estruturas do campo artístico.

## **1.2. O CANTO ANCESTRAL - EVOCAÇÕES DE UM IMAGINÁRIO DECOLONIAL E OS PROCEDIMENTOS DA PESQUISA**

Geolocalizar-se é aterrar os pés para, de onde se está, ganhar a força de entoar a voz, mas antes é preciso escutar. Antes de chamarmos o teatro de teatro, antes de aprendermos importantes técnicas de atuação ou de dilatação da presença, existiam práticas de convivência de gente que se encontrava para dançar, cantar, consagrar o corpo e a voz na experiência de encontro com os encantados. Gente que criava coletivamente suas formas de existir em seus territórios, a partir do que denominamos simbólico.

A construção de um pensamento sobre um fazer teatral elaborado por artistas não deve se limitar ao que é apresentado em cena. É preciso nos reconhecermos enquanto pesquisadores e intelectuais deste campo. Sobre essa postura, Jorge Dubatti (2016) reitera a importância do artista observar os

aspectos do universo do seu trabalho, reflexões, procedimentos, poéticas, observação sobre trabalhos de outros artistas e problemas do campo teatral, registrando-se em lógicas discursivas diversas, o que inclui a pesquisa acadêmica, mas não somente. Neste sentido, Petrolina-PE e Juazeiro-BA detêm uma elaboração de pensamento e fazer teatral de muitos anos possíveis de serem estudados, ou seja, uma farta quantidade de material para pesquisas através de notícias de cadernos culturais da cidade, de folders e programas de espetáculos, de relatos e entrevistas de antigos integrantes dos primeiros grupos de teatro registrado na região. Esta pesquisa não se propõe a analisar este acervo histórico, visto que se delimita a contar as práticas artístico pedagógicas de um único grupo, porém não ignora que ele exista e que seja objeto de estudo de outros artistas-pesquisadores da cena local.

Antes de me colocar como pesquisadora-artista atuei, junto ao grupo, como artista-pesquisadora<sup>10</sup>, na produção de conteúdo de revistas, catálogos, *podcasts*, exposições, artigos para blogs, entrevistas e diálogos com outros grupos, o que constitui material desta pesquisa. Destaco que me refiro, sobretudo, à produção de um pensamento voltado para o trabalho pedagógico que problematiza questões relativas à presença de ator e atrizes e à elaboração de matrizes gestuais que suscitem a camada da dramaturgia do corpo em cena a partir da poética de um grupo. É de suma importância que o pensamento teatral se desenvolva metodologicamente a partir de uma visão local, específica, porém capaz de desencadear diálogos expandidos, ou seja, uma “comunidade de diálogo entre artistas e cientistas, por diversas vias de cruzamento, e comunidade de diálogo entre o particular local-regional e o mundial, e entre o concreto e o abstrato” (DUBATTI, 2016, p. 127).

Assim, faço uso de procedimentos que têm inspiração nas abordagens etnográficas, como a interpretação sob análise de conteúdo dos registros de produção do pensamento sobre um fazer teatral do grupo, da descrição densa

---

<sup>10</sup> Jorge Dubatti, no livro ‘O Teatro dos Mortos,’ (2016) no capítulo em que escreve sobre a filosofia do teatro, elenca quatro figuras na produção de conhecimento sobre o pensamento teatral: artista-pesquisador, o pesquisador-artista, o artista e o pesquisador associados, o pesquisador participativo. Para ele, o artista-pesquisador produz conhecimento a partir de sua práxis criadora, de suas reflexões sobre os fenômenos artísticos em geral e sobre a docência. A identificação dessas figuras não descarta a existência de formas híbridas, não sistematizadas nessa classificação.

etnográfica das experiências, entrevistas em grupo, levando em consideração as diversas formas de registros, o tempo-espaço não linear e as pulsações das experiências e as subjetividades a elas implicadas no contexto estético e simbólico da arte e da cultura:

Em nossa cultura, temos muitas formas de falar dos homens, descritivas e analíticas, formais e informais, tradicionais e abertas. Como vivemos numa cultura letrada e caracterizada por uma divisão refinada do trabalho cultural, desenvolvemos inúmeros gêneros especializados por meio dos quais perscrutamos, descrevemos e interpretamos nosso comportamento uns com os outros. Mas o impulso de falar um do outro de diferentes maneiras, em termos de qualidades e níveis diferentes de consciência mútua, precede o letramento em todas as comunidades humanas. Todos os atos e instituições humanos, como Clifford Geertz talvez afirmasse, são desenvolvidos em teias de palavras interpretativas. Nós também gesticulamos e dançamos uns com os outros - temos teias de símbolos interpretativos não verbais. E brincamos uns com os outros - primeiro como crianças, e depois ao longo da vida, em parte a sério, em parte ironicamente, para aprender novos papéis e subculturas de status mais elevados aos quais aspiramos. (TURNER, 2015, p. 92)

Aliada à abordagem decolonial, as interpretações são atravessadas por chaves metodológicas do *tempo espiralar* e a noção de *encruzilhada* (MARTINS, 2021), apresento as formas de representação, autorrepresentação, performatividades e teatralidades contemporâneas realizadas no teatro de grupo em diálogo com saberes tradicionais e processos de autorrepresentação no contexto do semiárido. Nesse sentido, o vivido e o experienciado pelas margens, participantes de movimento de reversibilidade, exige interpelações outras que combatam “linearidade da temporalidade que integra a lógica das ciências europeias [...]” conforme comenta Maldonado-Torres (2021, p. 29):

Os dados têm sido o modo predominante de se referir aos potenciais objetos de conhecimento, como se eles aparecessem em um campo de temporalidade linear, que torna extremamente difícil explorar fenômenos que refletem ou são encontrados na intersecção de temporalidades. Desse ponto de vista, colonização e descolonização são a soma do visível e/ou dos eventos quantificáveis que aparecem dentro de um certo período de tempo, ambas fundamentalmente pertencentes a um momento do passado. A decolonialidade, como uma luta viva no meio de visões e maneiras competitivas de experienciar o tempo, o espaço e outras coordenadas básicas de subjetividade e sociabilidade humana, precisa de uma abordagem diferente.

Assim, exponho os processos criativos da Cia Biruta e seus corpos atuadores, levando em consideração o agenciamento de afetos vividos por esses corpos situados, articulando teorias antropológicas sobre a corporeidade com a criação de obras e de procedimentos artístico-pedagógicos no teatro. Construir conhecimento pela práxis artística coaduna com o desejo de construir uma nova realidade em que está implicada a ação de reivindicar o direito a pensar e agir sobre a vida. Para tanto, é preciso também retomar saberes ancestrais, tecnologias de organização e vida em comunidade e princípios de poder e políticas a partir “das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos ocidentais” (MIGNOLO, 2008, p. 305) e que foram dizimadas pela violência do projeto colonial. Retomo alguns aspectos do trabalho desenvolvido em grupo que serão analisados e, portanto, potencializados em seu caráter decolonial.

Tais dimensões do trabalho desenvolvido pela Cia Biruta em pouco mais de uma década refletem as potencialidades da prática teatral, como a ocupação de espaço para *ser e saber-se* no mundo, gerando novas formas de conhecer, pautadas, sobretudo, nas cosmovisões advindas das relações e sociabilidades que norteiam essa prática. Por sua vez, é possível perceber que a articulação entre a universidade e o teatro possibilita novas maneiras de produzir o conhecimento sobre arte, ao mesmo tempo que abre caminhos para elaboração de novas práxis artísticas, pois o caminho da pesquisa dentro da universidade realizada por uma artista possibilita a continuidade do processo criativo do trabalho cotidiano.

O pensamento teatral do *Odin Teatret* e a Antropologia do Teatro <sup>11</sup>, o Lume Teatro<sup>12</sup>, Augusto Boal e o Centro do Teatro do Oprimido<sup>13</sup>, foram escolhas no teatro que nos despertaram para a construção de sentidos próprios, porém o percurso de volta, isto é, de retomada de saberes que pudessem conectar nossos corpos, nossa expressividade e modulação energética, nossas presenças e dramaturgias cênicas com nosso território ainda seria construído pela disponibilidade de elaboração da pesquisa *Cenas Ribeirinhas*, que nasce da interlocução com a minha inserção no curso de Arte Visuais.

A retomada por princípios que nos liguem à nossa origem enquanto artistas se dá pelo processo poético e pela reflexão sobre esse processo, pelos caminhos e diálogos que essa reflexão provoca. Esses caminhos escolhidos são encruzadas que se formam a partir das noções da *oralitura*, *encruzilhada* e do *tempo espiralar*, indicados por Leda Maria Martins, nas obras *Afrografias da Memória* (2021) e *Tempo Espiral* (2021); do *quilombismo*, nos dado a ver e entender por Abdias Nascimento, na obra *O Quilombismo* (2019) e no pensamento de Beatriz Nascimento, reunido no livro *Eu sou Atlântica* (2016) de Alex Ratts. Ainda, reconfiguro o diálogo com os estudos da Antropologia Teatral através da obra *A arte secreta do ator* (2012), de Eugênio Barba, da *Estética do Oprimido* (2008), de Augusto Boal, os estudos antropológicos em *Do ritual ao Teatro* (2015) de Victor Turner. Além disso, há as ciências sociais na perspectiva de Pierre Bourdieu e os estudos sobre corporeidades deste último, Thomas Csordas (2008), David Le Breton (2012) e Marcel Mauss (2003), me situando

---

<sup>11</sup> Antonio Veronaldo participou nos anos de 2012 e 2013 da *Arte Secreta do Ator*, workshop de imersão homônimo ao livro do estudo de Antropologia Teatral, realizado em Brasília anualmente desde 2008, ministrado por Eugênio Barba e Julia Varley (Odin Teatret-DK). Eu participei do mesmo evento em 2014. Em 2017, Antonio Veronaldo participa da ISTA, sigla em inglês da Escola Internacional de Antropologia Teatral, em Bergamo, na Itália. Em dezembro de 2018, a Cia Biruta realiza a primeira edição do evento de formação *Pontes Flutuantes – diálogos para cena*, em que trazem pela primeira vez à região Eugênio Barba e Julia Varley para realização de uma oficina, uma palestra e uma demonstração de trabalho, nas cidades de Petrolina-PE e Juazeiro-BA;

<sup>12</sup> Em 2016, eu participo da oficina *O Estado de Ser do Ator*, ministrada por Carlos Simioni na sede do Lume, em Campinas-SP. Em 2019, a segunda edição do *Pontes Flutuantes* traz também pela primeira vez à região Carlos Simione para ministrar uma oficina, uma demonstração de trabalho, na cidade de Petrolina-PE, e uma vivência em Senhor do Bonfim-BA, em parceria com o curso de Licenciatura em Teatro da UNEB, campus VII.

<sup>13</sup> Em 2011, eu e Antonio Veronaldo participamos do curso de Teatro Fórum, no CTO- Centro do Teatro do Oprimido, na cidade do Rio de Janeiro-RJ.

nesta troca, nessas encruzadas, a partir das cosmovisões afro e indígenas aqui referenciadas.

Caminhos bifurcados encontrados na fuga, as encruzilhadas conceituam a pedagogia da experiência negra de mestiçagens e hibridismos na diáspora brasileira. Sobre esse conceito, Leda Maria Martins (2003, p. 69) escreve:

A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. (...) A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios e metafísicos, saberes diversos, enfim.

São nas encruzilhadas das rotas de experiências negras e indígenas no Sertão do São Francisco, rememoradas pelo corpo em passos, palmas e cantos, que evocamos a ancestralidade que nos faz gente, antes de atores e atrizes. São os corpos de mulheres, de pessoas negras e pardas, descendentes de indígenas que ocupam a periferia de uma região rurbana (FREYRE, 1982) - território em que se desenvolvem estruturas rurais e urbanas - e ribeirinhas que fogem nessas encruzilhadas e abrem caminhos para as poéticas do grupo.

“O grupo de teatro é como um quilombo” (Informação verbal)<sup>14</sup>, nos falou Eugênio Barba em conversa informal durante o evento Pontes Flutuantes, produzido pela Cia Biruta em dezembro de 2018. É a afirmação de um observador, um artista e intelectual que cruzou as mais diversas culturas dentro da cultura teatral e criou, junto ao *Odin Teatret*, a tradição de teatro de grupo. Ele refere-se à forma de organização dos grupos enquanto resistência a modos de produção excludentes dentro do campo teatral.

Para nós, esse quilombo não é apenas uma metáfora de uma demarcação no campo teatral, é uma experiência ancestral de resistência ao processo que formou as periferias em que hoje vivemos e compartilhamos no teatro, como modo de criar sentidos para nossas existências. As visitas de campo aos

---

<sup>14</sup> Informação verbal fornecida por Eugênio Barba, no evento Pontes Flutuantes, em Petrolina-PE, em dezembro de 2018.

quilombos e as relações ali estabelecidas nos ofertam muitos elementos para essa busca. Esse conjunto de elementos, um homem de teatro negro chamou de *quilombismo*, “um conceito científico histórico-social” cunhado pelo ativista pan-africanista, ator, dramaturgo, professor e político Abdias Nascimento (ou Abdias do Nascimento).

Operando conceitos que apresentam caminhos para codificação, sistematização e interpretação da experiência negra de resistência no Brasil pela própria comunidade negra, o professor Abdias aponta um projeto alternativo de sociedade, inspirado no legado e patrimônio histórico dos quilombos dos séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX, que representaram a busca pela igualdade econômica e de direitos entre os negros que se reuniam comunitariamente em torno de princípios como solidariedade e comunhão existencial. Priorizando as perspectivas e necessidades atualizadas na práxis da coletividade negra para combater o racismo, o quilombismo propõe um novo projeto de sociedade que tem como fundamento ético a humanidade plena do povo afro-brasileiro (NASCIMENTO, 2019).

Na pesquisa *Cenas Ribeirinhas*, vimos ainda que os quilombos, no Sertão do São Francisco, se relacionam de forma muito próxima com os territórios indígenas, de modo que alguns territórios poderiam ser demarcados com ambas as identidades por conter traços de presença e cultura tanto indígena, quanto quilombola. As histórias de acolhimento de negros fugidos por comunidades indígenas são inúmeras, como a do negro Isaac Borges<sup>15</sup>, acolhido pelos indígenas na Ilha do Pontal e que mais tarde forma com sua esposa indígena o quilombo do Lambedor, como nos foi relatado por Dona Águida Pereira Borges, liderança à época do depoimento e que hoje, falecida, é ancestral da comunidade. Em caderno que Dona Águida guardava e nos mostrou em nossa visita, estava registrada a história contada por seus antepassados da compra das terras da comunidade do Lambedor. Nele, também se contava sobre a chegada de Isaac Borges ao Brasil e sua fuga. Chama a atenção o registro imagético da fuga “em noite de lua cheia”, como aspecto tão importante de ser

---

<sup>15</sup> O nome Isaac Borges, Dona Águida revelou ter sido dado pelo senhor do engenho que o comprou como escravo e que seu nome verdadeiro, de tão escondido, foi esquecido.

registrado quanto as outras informações. No caderno, escrito à punho pela líder do Reisado do Lambedor, dizia:

Compra de terra do lambedor.

Correspondente ano financeiro de 1902 a 1903

Coletoria Estado de Pernambuco, no município de Petrolina 7 de março de 1903.

Chegada de Isaac Borges no Brasil – 1778. Veio da África em navio negreiro de escravo. Desembarcou num porto em Salvador. Ele foi vendido por um senhor de engenho baiano, veio para trabalhar na cana de açúcar. Ele fugiu do mercado de escravo, fugiu numa noite de lua cheia.” (informação verbal)<sup>16</sup>

Encontrar as práticas populares de resistência do povo negro e indígena do Sertão do São Francisco, suas formações e sua vida comunitária, norteiam o grupo na busca pela identidade enquanto artistas do teatro que empreendem retomadas de cosmovisões apagadas e silenciadas, resultantes nas alienações impostas aos artistas periféricos. A experiência do quilombo é étnica, racial e, sobretudo, territorial. O local onde fazemos teatro nos torna quem somos no campo de teatro, portanto, nele reivindicamos o direito pleno a esse fazer e de desenvolvemos diálogos com as mais diversas culturas.

A encruzilhada, forma bifurcada que representa os encontros e as contradições, e o redemoinho, forma espiralar que comunga com o tempo e com o espaço da força criadora, são imagens centrais da poesia decolonial movedora da gira dessa pesquisa. Elas são como o canto ouvido ao longe, que guia para o terreiro que se quer chegar.

O redemoinho assume nesta pesquisa a representação de um caminho metodológico para criação estética que encontrou eco nas reflexões de Leda Martins (2021) sobre o tempo espiralar em que o movimento se inscreve como temporalidade. Nos seus escritos, Leda Martins reconhece nas rítmicas cinestésicas, através das filosofias negras, o poder de mover os tempos em uma ordem não linear, mostrando que “em tudo que somos e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem” (MARTINS, 2021, p. 22). A imagem do redemoinho aparece no processo criativo do grupo

---

<sup>16</sup> Registro realizado e guardado por Dona Águida Pereira Borges em caderno pessoal e apresentado ao grupo durante visita de campo da pesquisa *Cenas Ribeirinhas*, Comunidade Quilombola do Lambedor, Lagoa Grande-PE, 2013, n.p.

desde o início da pesquisa *Cenas Riberinhas*, dando nome à criação de uma das cenas e a um dos exercícios adotados pelo grupo no processo de preparação corporal orientado pelo diretor Antonio Veronaldo.

Força que opera nos elementos terra, ar, fogo e água, o redemoinho se desvela no tempo e no espaço como dispositivo poético que desloca, embaraça e cospe recriações e “transcriações” que se originam da fundição dialógica das fricções e tensões entre os repertórios das culturas europeia, negra e indígena. Mitos e ritos manifestos em práticas que fundam a noção de reversibilidade e transformação das relações de poder, numa relação temporal que contém, na reverência aos ancestrais, a consciência da continuidade e da mudança. Elas restauram e reterritorializam encarnados na memória do corpo e da voz:

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e volta. Para Fu-Kiau Bunsenki (1994, p. 33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. O aforisma Kicongo, Ma'kwenda! Ma'kwisa!, o que se passa agora, retornará depois traduz com sabor a ideia de o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento. (Idem, 2003, p. 74)

Concretamente, o redemoinho espiralar experimentado pela Cia Biruta em suas práticas se expressa nesse movimento espiralar de avanços e retornos, que acontece simultaneamente em um espaço e explora tanto a circularidade demarcada de um giro, quanto planos diferenciados que formam vários espirais pelo espaço desenhado pelo movimento do corpo, propondo um intenso *continuum*. Enquanto princípio e metodologia, o redemoinho aborda a história ancestral no seu presente corporificado, o que para nós da Cia Biruta significa pôr em cena temas como desterritorialização, a violência de gênero, o genocídio da juventude negra e o racismo estrutural, o massacre à Canudos, as cidadanias negadas na Nova e na Velha República, a tradição oral ribeirinha e a ancestralidade, princípio este que incidirá sobre as buscas das subjetividades nas práticas pedagógicas do grupo, afinal, “para o alto e para baixo, para trás e

para frente, em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anéis da ancestralidade” (MARTINS, 2021, p. 82).

A partir dessas teorias, lanço olhares sobre a trajetória do grupo enquanto agente e sobre o campo artístico e social desse agente e das disposições propostas em procedimentos pedagógicos para a formação de outros agentes e sua consciência corpórea ampliada. Esta compreensão pode ser expandida quando passamos a reconhecer as cosmovisões que sustentam as práticas populares de resistência como saberes vindos das luzes que atravessam as frestas da tradição acadêmica.

Pelo menos quatro ações estão contidas nos procedimentos artístico-pedagógicos do grupo que podem nos ajudar na construção de um diálogo entre a prática e a teoria decolonial em arte, são estas: a) pesquisa sobre as práticas populares de resistência; b) a transmutação dessa pesquisa em poéticas de cena; c) a ação a que chamo de teatro de base comunitária, o Núcleo Biruta de Teatro, espaço de formação destinado a jovens e adultos a partir de quatorze anos de idade e que visa partilhar saberes teatrais unidos ao sentido de comunidade, realizando oficinas práticas, estudos, seminários e montagem de espetáculos; d) acrescento ainda as estratégias de permanência do trabalho em grupo e a criação de redes para a criação de espaços formativos e de reflexão sobre o pensamento teatral.

A leitura e reflexão sobre os diários de bordo da pesquisa *Cenas Ribeirinhas e das oficinas na ocupação do equipamento CEU das Águas*, no Rio Corrente, entrevistas com integrantes do grupo e do Núcleo Biruta de Teatro, leitura e análise de textos escritos pelo grupo na formação de seu pensamento teatral e registrados em revistas e anais de participações em congresso, pesquisa de imagens de arquivo e análise de espetáculos, formam os procedimentos metodológicos dessa pesquisa. Todo esse material busca relevar os itinerários poéticos do grupo, a partir da descrição densa trabalhos encenados e das ações culturais que convergem em sua ética e estética as abordagens aqui explicitadas. A descrição de corpos que ousam fazer teatro e, através dele, retomar os territórios simbólicos, “um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura,

escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do *corpus social*.” (MARTINS, 2021, p. 162)

## **2. ENTRE CARREIROS E VAZANTES, OS CAMINHOS DA CIA BIRUTA DE TEATRO NO FAZER TEATRAL DO SEMIÁRIDO**

O grupo é fundado em 2008, porém vai elaborar de forma mais intencional a sua identidade profissional depois dos primeiros quatro anos de existência, quando, através dos pressupostos teóricos e procedimentos de visita de campo e laboratórios de experimentação de dramaturgias de atrizes/atores e de cena, desenvolve a noção de relação entre cultura e territorialidade nas suas poéticas de cena e nas suas ações culturais. Esse é o primeiro ponto do debate: a relação cultura e territorialidade. Uma relação óbvia, mas que na nossa história não é dada como direito desde 1500, com a colonização, o genocídio, a catequização e logo em seguida com o processo de escravização, que durante os processos históricos que todos conhecemos, incluindo aí o moderno desenvolvimentismo, criaram as periferias.

A Região Nordeste, que inclui nove estados da federação, se torna uma periferia do país. Dentro de seus territórios também são reproduzidas as mesmas lógicas centralistas e colonizadoras nas relações capital e sede, e, portanto, em uma cidade do interior, a periferia se torna a periferia, da periferia, da periferia. Se adentrarmos à zona rural e às questões do direito ao território como lugar de cultivo de multiculturas, e não monoculturas, que produzem na relação com a natureza crenças, valores, cosmovisões e racionalidades diversas, as questões em torno desse direito dentro de um projeto industrial desenvolvimentista fundado na racionalidade humanista que descolou o ser humano da natureza e da autonomia sobre a produção de sua existência, as relações entre cultura e território se tornam, ainda que mais evidentes, também complexas, pelas disputas.

O que temos, na prática, é um processo de escamoteamento de gentes para se manter privilégios, o que se relaciona diretamente com a formação cultural, com o direito à cultura e, por sua vez, com o desenvolvimento pleno das territorialidades e suas sociabilidades. Os caminhos na arte que vão se abrindo e fazendo nossa história são resultados de uma dialética entre as nossas inconformidades e as condições de existência oferecidas por uma cidade do interior de Pernambuco, mais precisamente, pelas condições de produção de

existência ofertadas pela periferia da zona urbana de uma cidade da região do Sertão do São Francisco, semiárido de Pernambuco.

Dadas essas condições, temos, com o desenvolvimento das cidades, a ideia de Sertão que apresenta um território tradicional em que se “perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem.” (ALBUQUERQUE JR., 2009). Em contraponto a esta invenção, que reduz a símbolos de escassez a identidade do nordeste brasileiro, a concepção do semiárido nos é apresentada como um espaço de novas formulações desse território e, por conseguinte, dos grupos identitários nele forjados. O sertão do semiárido onde resistimos deixa de representar o inóspito e degradante, não se combate mais o que era considerado um problema - o clima - mas se convive com as condições climáticas e com as características da caatinga - como forma de buscar restabelecer saberes tradicionais pensando o sujeito como integrado à natureza, através da contextualização de práticas, saberes e invenções nas mais diversas dimensões.

Repensar as performances e corporeidades do teatro no nosso tempo e espaço possibilitou ao grupo compreender as transformações de paradigmas sociais a partir de suas próprias vivências como sujeitos que ocupam esse território. Enquanto atores sociais capazes de valorar e recriar símbolos das resistências às condições impostas historicamente pela colonização, concordamos com a afirmação de Luzineide Dourado Carvalho em seus estudos sobre a resignificação da territorialidade sertaneja pela convivência:

Compreende-se que os diversos atores sociais que atuam no Semiárido contemporâneo trazem novos sentidos de apropriação desse território, atravessando-o, requalificando-o e valorando a natureza semiárida, cujas demandas técnicas, econômicas, culturais, simbólicas, comunicacionais e imagéticas é que vão diferenciar o sentido de desenvolvimento territorial que se deseja. (CARVALHO, 2011, p. 74)

Uma questão contemporânea do semiárido refere-se ao processo de desertificação que o bioma caatinga enfrenta, resultado de um uso inadequado dos recursos naturais. Enquanto território geopolítico, a desertificação, a escassez, a fome, a sede e tantas outras restrições à diversidade foram ferramentas políticas das elites para a conservação de desigualdades e a manutenção de sistemas de exploração. Concomitante às questões políticas,

criou-se um imaginário alinhado aos ideais de quem detinha o poder dessas narrativas. Observa-se que os novos arranjos de organização social da região mantêm nas suas práticas uma relação de alienação entre sociedade e natureza, que incide em diversas violências nos modos de vida mais próximos do tradicional. Muitos saberes de práticas tradicionais que são vivenciados na relação com o território e seu bioma natural estão escassos: “As técnicas tradicionais de plantios no Sertão são uma relíquia relativamente rara na região, devido à sua história, posto que o território é construído, ao longo do tempo, pelo extermínio da população nativa” (TEIXEIRA, 2016, p.23).

Petrolina, cidade sede do grupo, assim como toda região do Vale do São Francisco, tornou-se uma referência do agronegócio e vende politicamente a imagem da fartura e desenvolvimento tecnológico das áreas rurais e do comércio pulsante nas áreas urbanas, como em muitas vezes apareceu em suspeitos *rankings* de revistas como melhor cidade para se viver. O que se oculta é o fato desse “desenvolvimento” ser resultado de forças políticas oligárquicas comprometidas com o projeto colonial, provido da racionalidade ocidental que tem como principal *outdoor* a monocultura e uso comercial apenas comercial das terras irrigadas, composta de trabalhadores contratados sazonalmente, como frente da ideologia desenvolvimentista local. Essas mesmas oligarquias demarcam nos espaços públicos a memória do processo colonial e de seus “grandes nomes”, ao mesmo tempo em que temos soterradas as histórias dos povos originários e afrodescendentes e das milhares de família imigrantes de diversos lugares do nordeste que vivem nas periferias e ocupações da cidade que em sua grande parte ainda tem precários saneamento básico e calçamentos e bairros projetados que não tem escolas de ensino médio e nem espaços culturais ativos. Esta pesquisa não tem condições abranger uma análise histórica da colonização na região, porém, pontuá-la é necessário, pois quando se escolhe como método de abordagem a decolonialidade, é preciso ter ciência da existência de elementos mais longínquos, mais amplos e trazê-los ao campo de visão, conforme Maldonado-Torres afirma:

Essa “perspectiva mais longa” é crucial para se entender a colonização e a descolonização, especialmente quando grupos colonizados e outrora colonizados tendem a experimentar partes dessa história não como um passado que existe como um traço,

mas sim como um presente vivo.” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 28)

Dentro dessa perspectiva crítica da decolonialidade e suas disputas epistêmicas, ter em vista o *modus operandi* da colonização tal como elucidada Franz Fanon em *Os condenados da Terra*:

O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que ele é aqui o prolongamento dessa metrópole. A história que escreve não é, portanto, a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado. A imobilidade a que está condenado, o colonizado só pode ter fim se o colonizado se dispuser a por termo à história da colonização, à história da pilhagem, para criar a história da nação, a história da descolonização. (FANON, p.38, 1997)

Porém, pensar-se a partir do território semiárido é um passo posterior ao grupo se reconhecer enquanto “território-corpo” que ocupa um espaço. A Cia Biruta move-se, primeiramente, pelo impulso de compreender quem somos, em direção ao processo reflexivo de se perceber na artesanaria do teatro para pensar a construção de uma poética engajada, integrada com todos os domínios da vida implicados no ser e estar no mundo (BORGES, 2017).

O campo artístico e suas formas de afirmação, seja pelo poder econômico ou pela institucionalização, marginaliza fazeres diversos, ao passo que muitas vezes essas margens mimetizam formas hegemônicas como forma de sobrevivência. Essas práticas disputam os discursos culturais hegemônicos, que centralizam determinados modos e agentes, negando a uma imensa maioria da população o direito à cultura e, portanto, ao território, à sua dignidade e ao sentimento de pertencimento das diversas culturas e territorialidades que temos nesse país. O grupo percebe que educar-se através do teatro oportuniza espaços para o desenvolvimento de recursos estéticos como forma insubmissa de autorrepresentação e representação do seu entorno; para reivindicar através do manejo de corporeidades, visualidades e sonoridades uma existência plena que também se reivindica uma cidadania plena. Essa cidadania é pensada numa dinâmica coletiva/comunitária, que não se limita a relação de afeto entre as pessoas integrantes do grupo - o que por si só já é bastante potente -, mas também entre o grupo e sua comunidade, que inclui seus familiares, vizinhos e pessoas desconhecidas até o primeiro encontro que se realiza em uma oficina,

ou em uma apresentação, e a partir de então tomam consciência que partilham a vida no mesmo território. Inspirando-se em Leda Martins, aquilo que chamamos de estética pedagógica, como a mesma escritora afirma, temos consciência que “o estético não é percebido alheio à sua dimensão ética” e que “um dos pressupostos dos valores éticos nas culturas negras é a de que os bens culturais, em última instância, são transmissores da energia vital que se esparge do sagrado e que em tudo se manifesta.” (MARTINS, 2016, p.70)

Assim, o grupo promove atividades artísticas, culturais e pedagógicas que, ora como um convite, ora como uma interpelação, festa, luta, ou um simples exercício de presença, solicitam um aterramento que não é fixo, que pulsa e impulsiona o movimento da vida.

## **2.1. A RETOMADA – A PRÁTICA TEATRAL COMO OCUPAÇÃO E CRIAÇÃO DE ESPAÇO PARA SER E ESTAR NO MUNDO**

O caminho artístico-pedagógico para ouvir o canto ancestral foi se fazendo a partir da iniciativa do grupo de ir a campo e ter contato com as cosmovisões rememoradas nas práticas de danças, festas, cantos, oralidades e todo um acervo vivo e dinâmico inscrito no corpo e na voz das comunidades quilombolas, indígenas, rurais e ribeirinhas do Sertão do São Francisco, em Pernambuco.

Nesse momento, estávamos motivados a procurar compreender os afetos de uma vivência local a partir dos princípios da Antropologia Teatral, estudo empreitado por Eugênio Barba (2012), em que ele apresenta sua pesquisa sobre o corpo em estado de representação extracotidiana, tendo como ponto de partida as técnicas corporais desenvolvidas por Marcel Mauss, texto apresentado no livro *A arte secreta do ator* (2012). À propósito, Mauss é considerado um pioneiro dos estudos decoloniais em seu livro *O ensaio sobre o dom* (1924) como mostra Paulo Herinque Martins em artigo *O ensaio sobre o dom de Marcel Mauss: um texto pioneiro da crítica decolonial* (2013), no qual defende tal tese. Segundo Martins, existem duas perspectivas que demonstram essa mudança de paradigma em Mauss, em 1924: uma de valorização e legitimação de saberes não-europeus, em que se dedica nos primeiros capítulos a descrições ricas de

práticas culturais de povos tradicionais como *potlatch* e o de se fundamentar nesses saberes “uma crítica moral e estética do utilitarismo econômico europeu” (MARTINS, 2013, p.63). Martins destaca que a posição de Mauss como crítico se dá porque, também nos territórios europeus, a lógica colonial opera através do vínculo da Estado e Mercado e das classificações de ordem binária da biopolítica. Ele completa:

Foi esta operação de distinção entre cidadãos brancos e cidadãos negros, nativos e imigrantes, homens “racionais” e mulheres “emocionais” que permitiu organizar a dominação simultânea das oligarquias econômicas e dos colonizadores, dentro e fora da Europa.” (MARTINS, 2013,p.64)

As técnicas de corpo são, segundo Mauss, modos de agir convenientes a determinada sociedade, portanto eficazes aos seus usuários e transmitidos tradicionalmente para que as pessoas de determinada cultura saibam servir-se de seu corpo: andar, comer, vestir, dormir, dançar, dentre outros hábitos que constituem uma técnica do corpo – tem-se então a ideia do corpo como “primeiro e mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 2003, p. 407). O autor tratou de técnicas como a da infância, do sono, do movimento, dentre outras que podem ser observadas segundo sua especificidade nas mais diversas culturas. É importante destacar que, para o autor, é essencial no estudo das técnicas de corpo mover-se do concreto para o abstrato (MAUSS, 2003). Afirmação que converge com a do antropólogo russo Plekhanov, citado no livro *O manual mínimo do ator*, de Dario Fo (1999), onde afirma que a gestualidade de cada povo é determinada conforme sua relação pela sobrevivência (VERONALDO; CRISPIM; MOURA; RABELO, 2018). Imaginar este percurso contribui para a materialização cênica e a elaboração de corporeidades nas investigações teatrais em se criam concretudes para novas abstrações, isto é, a construção de um imaginário potencialmente insurgente que revisita e reescreve memórias chegadas a nós através daquilo que a colonização não conseguiu aculturar.

Barba e Mauss foram interlocuções iniciais do percurso do grupo com as questões abordadas até agora. A busca pela decolonialidade, antes de se ter contato com esse conceito, ocorreu através da prática artística de um grupo que questionava sua presença, não apenas enquanto técnica de palco, apreendida profissionalmente, mas enquanto corpos dissidentes. O entendimento da

presença no espaço como um jogo onde se afeta e é afetado produz, desse modo, uma compreensão prática, viva, corpórea e que se sabe incorporada de trajetórias históricas e dinâmicas sociais, culturais e simbólicas.

Expandindo a compreensão sobre as possibilidades metodológicas do diálogo proposto entre o Teatro e os Estudos Culturais, trago a esta análise a reflexão sobre o conceito de Oralituras, de Leda Maria Martins (2003), e suas necessárias problematizações sobre as dicotomias ocidentais - memória e esquecimento, fala/corpo e escrita. Em seu artigo *Performances da oralitura: corpo lugar da memória* (2003), ela afirma que foi ofertada à escrita toda a centralidade e a legitimidade do lugar de memória. Essa centralidade, sem dúvidas, é o que nos faz invisibilizar as outras formas de evocação das memórias afrodiáspóricas e indígenas que se inscrevem no corpo e na voz de moradores de comunidades tradicionais, que ainda lutam pela dignidade e regulamentação dos seus territórios. Esse apagamento se constata nos espaços institucionalizados da educação, que ainda colocam à margem as textualidades que fazem parte dos repertórios narrativos e poéticos de povos que resistem, expandindo suas subjetividades através de expressividades e práticas que cantam suas ancestralidades e demarcam com elas, junto à natureza, seu presente e seu futuro. Em relação a esse ato, que é festa e resistência ao mesmo tempo, Krenak afirma:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – a nossas subjetividades. Então, vamos vive-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (KRENAK, 2019, p. 32)

Leda Martins (2003) no diz que as danças e cânticos das práticas encontradas nas diversas manifestações das culturas populares de origem afroindígena que existem no nosso país são inscrições e palimpsestos performáticos grafados pela voz e pelo corpo. Performances e rituais que

rememoram nos corpos e nas vozes de seus participantes o que foi esquecido pela memória oficializada:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição do conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Assim, o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico e etc. (MARTINS, 2003, p. 66)

Essa percepção, pelos motivos apresentados acima, é negada a nós de forma integral ou de forma fracionada, por uma redução da ideia de cultura nacional e regional enquanto folclore, bem como pelo processo colonial que impôs aos corpos nativos, negros e mestiços a condição de subalternos dentro da estrutura hegemônica por um longo período da nossa história, e que permanece nas estruturas sociais, incluindo, os sistemas jurídicos, de repressão, religiosos, culturais e educacionais. Somos um grupo da periferia da zona urbana de uma cidade do interior, tendo seu núcleo central formado, hoje, por três mulheres e um homem, de identidade afro-indígenas, de peles pretas e pardas, e que agrega nas suas atividades tanto de criação artística, quanto de formação teatral, jovens que, em sua maioria, apresentam estas racialidades, etnias e identidades de gênero, incluindo ainda homens e mulheres trans, que convivem e implicam suas subjetividades aos processos criativos vivenciados. Não recebemos na educação formal conteúdos e práticas pedagógicas que nos permitissem olhar e conhecer nosso território e, muito menos, nos percebermos nele como sujeitas e sujeitos criadores pertencentes, ou menos ainda, que nos fosse dado conhecer trajetórias que nos levam a ocupar esse espaço que nós ocupamos, a morar onde moramos e saber das histórias de nossos antepassados e seus saberes, para sermos capazes de desenvolver e valorizar diferenças não hierarquizadas. Da mesma forma, não nos foi dado saber a história da violência colonial, afinal:

Territórios indígenas são apresentados como “descobertos”, a colonização é representada como um veículo de civilização, e a escravidão é interpretada como um meio para ajudar o primitivo

e sub-humano a se tornar disciplinado. Levantar a questão sobre o significado e a importância da colonização constitui-se num desafio ao usual conceito de “descoberta”, e traz à tona o caráter problemático da apropriação de terras e recursos e suas implicações até hoje. Também desafia a legitimidade das fronteiras dos Estados e a respeitabilidade de qualquer conceito normativo e qualquer prática mediante as quais os cidadãos e as instituições modernas justificam a ordem moderno/colonial, incluindo o sentido normativo de raça, gênero, classe e sexualidade, entre outros marcadores da diferença sociogenicamente gerados. (MALDONADO-TORRES, 2021, p.33)

Passamos a perceber e a questionar as nuances e as contradições do processo colonizador, como os processos de silenciamento e apagamento de referências culturais do nosso território e suas matrizes estéticas e filosóficas, no mergulho referenciado no conhecimento espiralar e das encruzadas de povos afro-indígenas, registrados nos corpos das suas danças, rezas, festejos e cantos do médio Sertão do São Francisco.

Processos operados, por exemplo, por símbolos religiosos – de um teatro catequizador; e por conceitos modernos de progresso e desenvolvimento que se relacionam ao teatro comercial, influenciado por outras mídias como o cinema e a televisão; ou mesmo de um teatro “moderno” e “pós-moderno”, que emana dos grandes centros para as margens modelos de criação artística, sobretudo, através das instituições responsáveis por uma educação cultural. Ou de um teatro pernambucano, que trazia referenciais de pesquisas, riquíssimas, porém restritas às culturas populares da capital e de regiões próximas às metrópoles de Pernambuco e Bahia, codificações do Frevo, do Cavalo Marinho e de danças dos Orixás para a cena, que chegam como modelos catalogados de procedimentos de trabalho referenciados na cultura popular. Ainda, de um teatro dito regional, influenciado por arquivos estereotipados da ideia de Sertão e nordeste, em que reproduzimos os cânones dessa produção criada por uma elite política e intelectual regional e nacional (ALBURQUERQUE JR., 2003).

O itinerário de formação do grupo se constitui em um fazer coletivo que alia o autodidatismo, a criação de procedimentos pedagógicos próprios e um longo percurso de formações autogestadas e independentes, como encontros

de preparação corporal para a criação de uma pré-expressividade<sup>17</sup>, que poderia ser chamado de uma práxis pedagógica autônoma, e estudos internos entre os integrantes; além de participações em cursos livres, oficinas e workshops nacionais e internacionais de acordo com as necessidades e interesses formulados pelo grupo em seu trabalho. Foram elaborados percursos formativos que aliam demandas profissionais mais imediatas e projeções sobre escolhas estéticas resultantes de inquietações do grupo em cursos livres e oficinas promovidas por instituições culturais e construiu-se, a partir de um referencial teórico e prático, um caminho que pudesse nos levar a uma identidade profissional, estética e ética.

De forma independente, o grupo se organizou para formações ofertadas pelo Sesc-Petrolina, gratuitas e pagas, e, citando alguns exemplos, para cursos fora da região e do país, como no Centro do Teatro do Oprimido (RJ), no Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (SP), no Arte Secreta do Ator, evento anual de residência artística com Eugênio Barba e Julia Varley (DF) e a ISTA - *Internacional School of Theatre Anthropology*.

Fomos percebendo que as referências acessíveis no campo da formação teatral – livros, textos disponíveis em *internet*, pesquisas e cursos que foi nos formando ao longo desses anos -, por si só não nos possibilitariam entrever questões relativas à nossa realidade sociocultural, nem poderiam promover o diálogo com o nosso lugar social e geográfico, uma vez que a produção de conhecimento no campo teatral, sua fortuna crítica e historiografia relata em sua grande maioria, experiências de grupos que, em relação à nossa localização, se desenvolvem em espaços considerados centros do mundo, do país e da região. No entanto, vale ressaltar, que muitas dessas referências também compartilham de lugares periféricos enquanto grupos e estéticas, pois dentro dos chamados centros também se produzem margens que são destinadas a corpos-territórios

---

<sup>17</sup> A pré-expressividade é uma espécie de nível básico de organização que é comum a todos os atores, segundo os estudos da Antropologia Teatral, e que não leva em conta a psicotécnica, mas aquilo que manifesta no ator, e aos olhos do espectador, antes mesmo do desejo de expressar. É uma presença pronta para representar, ativada tanto pelos processos de inculturação ou de aculturação do ator e que é desenvolvida com um treinamento sob a construção de um bios cênico. (BARBA; SAVARESE, 2012)

negros, indígenas, femininos, trans, refugiados, imigrantes, LGBTQI+ e tantas outras dissidências do utilitarismo econômico capitalista.

Na educação colonial o corpo foi vestido, disciplinado e violentado para esquecer – e negar - toda cultura originária. O processo de aculturação intentou nos deixar vazios para receber a cultura do colonizador. Corpos e mentes solitárias, racionalidades que delimitam e limitam o corpo e que o entregam uma cultura sedimentada na obrigação e na negação, uma cultura em que somos impelidos, por todas as conjecturas coloniais até os dias de hoje em que persiste a colonialidade, a se submeter e mimetizar cegamente. A aprendizagem dessa cultura no período moderno/colonial apresenta um método que se centra na invalidação do conhecimento do/pelo corpo:

Pedra angular do eurocentrismo e do cientificismo é a formulação “Penso, logo existo”, de Descartes, elaborada em 1637. Duas ideias são fundamentais no Discurso do Método de Descartes: o solipsismo e o dualismo corpo/mente. Não só a certeza do conhecimento objetivo e verdadeiro é gerada a partir de um monólogo interno, baseado na desconfiança perante as demais pessoas, mas há uma desvalorização das sensações e percepções corporais como possíveis fontes de conhecimento válido. No momento da formulação do Discurso do Método, Descartes inaugura uma tradição de pensamento que se imagina produzindo um conhecimento universal, sem determinações corporais nem determinações geopolíticas. (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGUÉL, 2020, p.11)

Na sua sétima tese sobre a colonialidade e a decolonialidade, Maldonado-Torres fala do caráter questionador e comunicador do condenado, envolvendo o giro epistêmico decolonial abordado por Fanon em sua obra, “pele negra, máscaras brancas”, e afirma:

(...) um caminho que incluía a emergência da atitude decolonial, e com ela a possibilidade de o condenado escrever e se comprometer com a decolonialidade como um projeto. Esse é o cerne do que eu tenho chamado, em algum lugar, de meditações fanonianas, em que o condenado corporificado, e não o ego cogito ou o ego transcendental, aparece no centro da análise, não simplesmente para melhor conhecer, mas também para mais radicalmente mudar o mundo. (MALDONADO-TORRES, 2020, p.47)

Nesse projeto, a elaboração crítica da relação entre o subjetivo e objetivo nos permite compreender o corpo como um território em disputa:

Fanon mostrou esse tipo de relação entre o subjetivo e o objetivo em sua consideração sobre a sociogênese (FANON, 2008, p. XV)". Fanon também viu o sujeito tanto como produto quanto como um gerador da estrutura social e cultural, além de possuidor de uma completa visão de mundo de um tempo. Outro modo de enunciar isso é identificar o sujeito não apenas como elemento-chave na constituição do ser, poder e saber, mas também como o elemento que mais obviamente conecta essas dimensões principais das quais nós tomamos como real uns para os outros. O sujeito, portanto, é um campo de luta e um espaço que deve ser controlado e dominado para que a coerência de uma dada ordem e visão de mundo continue estável. (Ibidem, p.47)

As reflexões acima sugeridas pelos pensadores decoloniais abrem diálogo com os conceitos de *campo* e *habitus* apresentados por Pierre Bourdieu, a fim de direcionar um pensamento que através do particular, do que é trivial. Para que possamos pensar e identificar questões que se propunham estar relacionadas ao vivo e à concretude das práticas, afinal, "O cume da arte, em ciências sociais, está sem dúvida em ser-se capaz de pôr em jogo "coisas teóricas" discorremos a respeito de objetos ditos "empíricos" muito precisos, frequentemente menores na aparência, e até mesmo um pouco irrisórios" (BOURDIEU, 1989, p. 20). Portanto, sem divisão entre teoria e prática metodológica, o que se apresenta nesse capítulo (e também nos seguintes) é uma reflexão teórica acerca de uma prática de vivência teatral dentro de um contexto pedagógico que, inclusive, não faz esse tipo de separação. Acerca disso aponta Bourdieu:

A divisão "teoria" / "metodologia" constitui em oposição epistemológica uma oposição constitutiva da divisão social do trabalho científico num dado momento (como a divisão entre professores e investigadores de gabinete de estudos). Penso que se deve recusar completamente esta divisão em duas instâncias separadas, pois estou convencido de que não se pode reencontrar o concreto combinando duas abstrações. (BOURDIEU, 1989, p. 24)

Ao apresentar a genealogia do conceito de *habitus*, Bourdieu traz a noção aristotélica de *hexis*, agregando a ela um entendimento que ultrapassa a exterioridade do gesto, e assim, definindo o *habitus* como um conjunto de ações incorporadas no agente. Dessa perspectiva de Bourdieu interessa a nossa reflexão, sobretudo, as potencialidades desse conceito de *habitus* para a relação ativa do agente e se refere ao "funcionamento sistemático do corpo socializado":

(...) eu desejava pôr em evidência as capacidades “criadoras”, activas, inventivas, do *habitus* e do agente (que a palavra *hábito* não diz), embora chamando a atenção para ideia de que este poder gerador não é o de um espírito universal, de uma natureza ou de uma razão humana como em Chomsky – o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis* indica a disposição incorporada, quase postural – , mas sim de um agente em acção: tratava de chamar a atenção para o primado da “razão prática” de que falava Fichte, retomando ao idealismo, como Marx sugeria nas teses sobre Feuerbach, o “lado activo” do conhecimento prático que a tradição materialista, sobretudo com a teoria do “reflexo”, tinha abandonado. (Ibidem, p. 61)

O *campo* na teoria bourdesiana é um espaço social de estruturas estruturadas que funcionam como estruturas estruturantes, uma estrutura de relações objetivas capazes de “explicar a forma concreta das interações”. O campo é, portanto, relacional e dentro dele se engendram disputas, conflitos, convergências e divergências. Desse modo, Bourdieu elaborou uma teoria que permitisse identificar as características de cada campo de forma mais ampla e complexa:

A teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair o absurdo do arbitrário e do não-motivado os actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (Ibidem, p. 69)

A partir dessas teorias, lançaremos olhares sobre a trajetória do grupo enquanto agente, do campo artístico e social desse agente e das disposições propostas em procedimentos pedagógicos para formação de outros agentes e sua consciência corpórea ampliada. No teatro que a Cia Biruta vem desbravando em suas encruzilhadas teórico-metodológicas, o corpo é fonte, em um tempo espiralar que contém em si avanços e recuos, de memória e criação de si e do mundo. O redemoinho evocado enquanto metáfora, abre fendas no nosso corpo para o inverso, para curar o corpo colonizado e investigar as matrizes silenciadas; pensando-se como um corpo situado nessa complexa teia imposta

pelas amarras coloniais, mas que, uma vez cientes, numa consciência corporificada, assentada no seu tempo-espaço e ligada ao mundo pela respiração e pela voz que é corpo em expansão.

## **2.2. A BUSCA PELA PROFISSIONALIZAÇÃO INDEPENDENTE E POR UMA IDENTIDADE PROFISSIONAL**

A Cia Biruta é um grupo de teatro que desenvolve trabalho ininterrupto na área de produção, criação, formação teatral. Reforço o que já foi dito antes: os caminhos construídos são pensados a partir das condições de existência oferecidas por uma cidade do interior do Nordeste, mais precisamente pelas condições de produção de existência ofertadas aos seus integrantes, moradores da periferia da zona urbana de Petrolina, cidade do interior do estado de Pernambuco. Essas condições se apresentam explicitamente e implicitamente no campo e nas relações por este estabelecidas, no sentido de que, não existia nessa cidade (e pouco se avançou nesse sentido) uma estrutura de políticas culturais, públicas e privadas, que oportunizasse o mínimo de garantias de geração de emprego e renda para quem almeja profissionalização na área. À exceção de circuitos de festivais e mostras promovidos pelo Sesc que, dado o tamanho da instituição e seu orçamento em relação ao da região - que juntando Petrolina-PE a vizinha Juazeiro-BA, que somam mais de 600 mil habitantes -, torna-se um circuito extremamente restrito. Portanto, parte dessas condições depende da disposição dos seus agentes, que coletivamente fomentam produções e eventos culturais independentes, muitas vezes, em diálogo com outras linguagens como o audiovisual, a dança, as artes visuais e outros campos, como a educação, para ampliar as redes de produção e tornar sustentável, mesmo com caráter híbrido, dentro do campo teatral. O artigo de Paulo Edson Rodrigues de Melo apresenta um estudo contundente dessa realidade:

Não é novidade a constatação de que a produção artística gerada nas cidades de interior é historicamente tida como inferior, sob o prisma de quem as observa das capitais, no campo de disputa, é praxe que as produções oriundas do interior sejam preteridas. No modus operandi da máquina de moer gente que chamamos de cadeia produtiva é conveniente que as margens permaneçam como terra infértil que enjeita artistas e os obriga a migrar para os centros, onde supostamente serão

acolhidos e então profissionalizados. Na lógica de manutenção de privilégios, a margem só se alimenta de migalhas deixadas pelo centro, se este for benevolente, se este permitir que os recursos sejam fracionados e redirecionados. Exatamente como acontece num sistema colonial. (MELO, 2021, p. 274-275)

Esse “chão” que percorremos panoramicamente pode ser dividido em dois momentos: um primeiro que responde ao anseio por profissionalização e um outro que busca imprimir de forma mais orgânica uma identidade a essa profissionalização, fundada na autoafirmação enquanto grupo, afirmação esta que vai se forjando nos planejamentos a médio e longo prazo que vão apresentando um desejo de trabalho permanente, duradouro e de autogestão da formação e da profissionalização. Em sua trajetória, o grupo fez escolhas, (algumas mais ingênuas, outras menos), que levam a aprimorar a sua produção: a formação de uma rede produtiva de diversos profissionais ligados à elaboração dos elementos do espetáculo, figurino, cenário, sonoplastia; e, concomitantemente, a formação dos atores e das atrizes. Desse modo, o grupo se insere no fazer teatral da cidade e os esforços se direcionam para um reconhecimento local e formação de público.

Durante os quatro primeiros anos, buscamos nos afirmar no campo profissional do teatro. Nosso desejo, no primeiro momento, era o de adquirir competências no campo da profissionalização e da sustentabilidade no teatro, com o ideal de viver de teatro sem precisar sair para um grande centro, considerando também que não tínhamos, naquele período, condições materiais para tal. Era uma busca instintiva por demarcar o lugar do “podemos fazer teatro”, o que também é político dentro desse contexto de resistência nas margens.

Em 2008, na primeira estreia com *Maria Minhoca*, texto para crianças de Maria Clara Machado, o grupo realiza ensaios no centro da cidade, no Parque Municipal. O texto continha críticas ao regime autoritário da época em que foi escrito, no ano de 1968. O foco da montagem para o grupo era o jogo lúdico da cena e a possibilidade de, através dela, promover uma formação de atores e atrizes estreantes e com pouca experiência de palco. No segundo espetáculo feito para temporada em teatro, em 2010, ensaiamos *O Mágico de Oz* na quadra cedida por uma escola particular do bairro Rio Corrente, por ser mais próximo do

elenco que aumentava de 5 para 12 atrizes e atores e contava com ainda mais jovens pretos e pardos da periferia. Era uma montagem ousada para as nossas condições, mas que, aliada a um trabalho, na maior parte autodidata, de produção cultural, se realizou com a participação de doze atores, figurinos e trocas de cenário. Com o apoio de empresas locais na divulgação, o espetáculo conseguiu se pagar com a bilheteria. Em 2012, alcançada uma repercussão do trabalho do grupo localmente, com alguns contratos efetivados com a instituição Fundação Abrinq e com a empresa Projetec, o coletivo teve a possibilidade de alugar um ponto comercial no bairro São Gonçalo, que serviu como sede por dois anos, inclusive para a montagem em 2013 dos espetáculos *Pinóquio* e *Histórias de Cascudo*, além do início dos laboratórios de corpo e experimentações cênicas da pesquisa *Cenas Ribeirinhas* e da montagem do espetáculo *Chico e Flor contra os monstros na Ilha do Fogo*.

**Figura 1-** Evento teatral na Mostra Biruta 5 anos, em maio 2013, na sede alugada pela Cia Biruta no bairro São Gonçalo, Petrolina-PE.



**Fonte:** Arquivo pessoal.

**Figura 2** - Evento teatral na Mostra Biruta 5 anos, em maio 2013, em frente a ponto alugado pela Cia Biruta no bairro São Gonçalo, Petrolina-PE.



**Fonte:** Arquivo pessoal.

A determinação em atender às necessidades de sobrevivência em uma região que não dispõe de políticas públicas de cultura consolidadas no âmbito municipal (além de estar em uma cidade do interior, em que a política cultural do Estado se faz historicamente ausente) foi o que possibilitou o grupo alugar um espaço, um ponto comercial no bairro São Gonçalo, na zona oeste de Petrolina, onde moram a maioria dos integrantes. O espaço era utilizado para encontros sistemáticos e, desse modo, pôde estabelecer uma rotina mínima de trabalho, ou seja, desenvolvimentos de pesquisas teatrais e dramaturgias, preparação corporal e vocal e produção de adereços e cenários. A ação foi viabilizada e motivada pelo contrato de apresentações que durou dois anos com a Fundação Abrinq. Pela primeira vez, o grupo, que já ensaiou no parque público do centro da cidade e em pátio cedido por escola privada do bairro vizinho Cohab VI, teve uma sede onde poderia fazer encontros, ensaios e oficinas, elaborando uma programação de trabalho que utilizava pelo menos 5 dias na semana o espaço, mesmo que provisoriamente. Neste lugar, abrimos o Núcleo Biruta de Teatro e realizamos apresentações culturais na calçada, chegando a receber uma ação do Sesc-Petrolina, presente na programação do Festival Aldeia do Velho Chico em 2013, a Mostra Biruta.

Nos primeiros 4 anos as preocupações e os desafios eram:

- a) Demarcar uma posição de profissional no campo da arte;

- b) Articular as trajetórias individuais de militância e formação de base em pastorais da juventude, que já indicavam a compreensão, com a necessidade de posicionar-se politicamente nesse campo;
- c) Desenvolver uma gestão interna de grupo e encontrar uma dinâmica de produção e sustentabilidade, que incluía a busca por formação;

Tais anseios se fortalecem em coletivo, enquanto grupo que participa de uma cena, gerando uma construção contínua desse campo na região que, como já foi pontuado, é pouco estabelecida economicamente e com escassas oportunidades de permanência. Nesse processo de afirmação, a Cia Biruta se alia às lutas da classe junto a instituições e coletivos como Artedape – Associação de artistas e técnicos de teatro e dança de Petrolina, da qual Antonio Veronaldo foi um dos membros fundadores e que articulou no período em que foi presidente, 2009-2011, em parceria com o Sesc-PE, a vinda à cidade do SATED (Sindicato de Artistas e Técnicos de Espetáculos de Pernambuco), em que como muitos artistas conseguira emitir a chamada DRT – um documento que cria registro profissional de atores, diretores, técnicos de espetáculos; ao movimento “Meu Partido é a Cultura” (2012) que reuniu artistas nas reivindicações pela inclusão da pauta de cultura nos planos de governos dos candidatos a prefeitos e vereadores da cidade. Mais recentemente, membros da Cia Biruta também participam do Fórum Popular de Cultura de Petrolina, a partir de 2019, da RIPA – Rede Interiorana de Produtores, Técnicos e Artistas de Pernambuco, a partir de 2019 em que, além de manter em pautas as reivindicações para instalação de sistemas de cultura, outras Leis mais recentes pudessem ser efetivadas pelas gestões municipais de das macrorregiões do Sertão, Mata e Agreste.

Para além de uma luta ampla e articulada com diversos outros agentes, este também é um esforço e um processo que atravessa as subjetividades de seus fazedores, como no depoimento de Antonio Veronaldo sobre como se dá, em seus mais de 20 anos de fazer teatral, o reconhecimento de si no campo profissional do teatro:

A gente também começou a pensar um pouco...já que...quando a gente é fundado em 2008...eu ainda não me colocava como artista de teatro, como diretor de teatro...isso levou muito tempo...para eu assinar como ator e diretor. Eu sempre colocava

como trabalhador...trabalha com teatro, nunca nem coloquei como ator e diretor, porque pra mim tinha um processo que eu ainda não tinha vivenciado, justamente pelas dificuldades em ser um corpo preto da periferia. Que os estudos não foram concluídos...a dificuldade com a leitura... porque o processo também de ser um artista da periferia ele tira de você uma coisa que é tipo...que é uma ponta que mata a gente...que é a falta de confiança em si no seu ofício. O encontro da gente da periferia com a arte é muito pelo encantamento. Não é uma coisa do 'que a minha mãe é artista famosa', 'que meu pai tem grana e me manda para escola para fazer teatro lá em São Paulo ou fora do país' não...a gente é levado pelo encantamento, uma porta que se abre a partir de alguma coisa que em algum momento é um sonho, ou em outro momento que é uma necessidade, que depois se torna uma certeza que é aquilo. E para chegar até a certeza de que se é, a gente vai se deparando com os nossos monstros no caminho. Então quando a gente vai fundar a Biruta, eu fiquei passando por vários territórios... muitos territórios de negação... ser um homem preto da periferia, então, esse é o primeiro território de negação, segundo a dificuldade muito grande de leitura. Quem me ensinou a ler e escrever foi o Teatro. Eu sempre falo isso, eu não fui à escola porque eu não tive tempo para me dedicar. Então, aí é outra afirmação. Até aprender a ler. Então, eu coloquei na minha cabeça antes do grupo nascer que eu estava num processo universitário... que é depois de cinco anos, eu vou...eu me assumo nessa vivência de teatro. E foi assim que aconteceu quando o grupo nasceu...eu ainda não escrevo...a gente vai com Maria Minhoca para festivais nacionais, mas a viagem se você for ver nas minhas fichas de que hotel, tá lá "trabalhador do teatro", não tá "diretor". Eu só vou vir assinar como diretor de teatro a partir de Pinóquio, 3º ano do grupo... quarto ano do grupo, né? Acho que ali 4 anos..., mas eu já tinha iniciado algumas coisas, ali eu começo 'ah, não, eu sou diretor e ator'. (MARTINS, 2022)

O depoimento de Antonio Veronaldo insere o processo de fazer teatro em coletivo como um processo multidimensional, capaz de construir fortalezas para resistência e reexistências de vidas pretas a partir da experiência cultural e artística. Lembro, não a título de comparação, mas como exemplo pertinente e de relevância para se colocar no horizonte desta análise, as palavras de Abdias Nascimento e as motivações para fundar o *Teatro Experimental do Negro* como um enfrentamento à supremacia cultural elitista que relegava à cultura negra um plano inferior e que mantém seus privilégios às custas de manipulações como a criação do mito da democracia racial que, segundo Nascimento, leva muitos da população de ascendência africana (e acrescento, indígena) a alienarem-se de suas subjetividades e processos comunitários, portanto, de seus próprios interesses, ao passo que são excluídos da construção nacional da cidadania que

lhes garante benefícios sociais e econômicos de modo igualitário em relação a outros trabalhadores não negros (NASCIMENTO, 2019). O diretor, ator, autor, dramaturgo e pensador da diáspora negra no Brasil, afirma:

Transformou várias empregadas domésticas típicas mulheres negras em atrizes, e muitos trabalhadores e negros modestos, alguns analfabetos, em atores dramáticos de alta qualidade. A existência desses atores e atrizes de valor reconhecido demonstrou a precariedade artística do costume, no teatro brasileiro, de brochar de preto a cara de atores brancos para interpretar personagens negros de responsabilidade artística. A atuação do intérprete negro tornou também obsoleta aquela dominante imagem tradicional de a pessoa negra só aparecer em cena nas formas estereotipadas- a personagem caricatural ou o servo doméstico. [...] Ele organizou e patrocinou cursos, conferências nacionais, concursos e congressos, ampliando dessa forma as oportunidades para o afro-brasileiro analisar, discutir e trocar informações e experiências. (NASCIMENTO, p.94-95, 2019)

É a consciência corpórea e crítica dos processos de negação, impostos aos corpos pretos e periféricos, que leva o grupo a criar suas próprias estratégias de luta e superação. Só nos últimos anos entendemos que estratégias de aquilombamento permitem processos de crescimento e aperfeiçoamento profissional por meio de esforços conjuntos.

Contribuiu para aceitação de si, por parte dos integrantes do grupo, no campo profissional da arte como ator/atriz, diretor/diretora, produtor/produtora, dentre outras funções, um conjunto de processos que envolveram: encontros permanentes dos integrantes para desenvolvimento de estudos e pesquisas em teatro; processos constantes de montagens de espetáculos; formações no campo de atuação e direção junto a grupos e artistas nacionais e internacionais; contratos com instituições para desenvolvimento de projetos teatrais permitindo circulação do trabalho por diversas localidades da cidade e por diversas cidades do estado; o aluguel, mesmo temporário, de uma sede para o desenvolvimento das atividades do grupo; estratégias de partilhas de experiências e formações; criação de um caixa do grupo para investir de forma parcial ou integral na formação dos integrantes e nas montagens do grupo. Camila Rodrigues, participante das ações do NBT desde 2012 que a integrar o grupo desde 2017, ao ser instada em roda de conversa realizada por esta pesquisa sobre como a participação nas atividades do grupo contribuíram para seu desenvolvimento em

qualquer aspecto da sua vida, como por exemplo o ético, o profissional, o artístico, etc., revelou:

Eu tive outras experiências profissionais em outros campos, assim, mas muitos pontuais e mais para conseguir uma grana rápida, pela grana mesmo, mas não como algo de profissão. Mas os aspectos de se entender como profissional ali, essa responsabilidade de cumprir funções, papéis, e tá dentro ali de uma equipe coletiva, também foi dentro do grupo. Aí, tanto que as minhas primeiras experiências profissionais mesmo, que eu digo que eu tive experiência profissional foi dos trabalhos do grupo. Desde quando começou fazendo uma social media na viagem que a gente fez de contação de história: eu comecei fazer um apoio técnico e social media. Até hoje como eu me entendo como atriz, e coisas de produção [cultural] total dentro do grupo. Aí, a partir do grupo, foram surgindo outras experiências de fazer oficinas, formações e tal, mas instigado e impulsionado pelas coisas vivenciadas dentro do grupo. E que hoje quando eu faço alguma formação também externa, dentro de outro campo, como por exemplo, a própria faculdade também, algumas coisas que são abordadas na faculdade eu também consegui entender por coisas vivenciadas também no processo de formação do grupo. Fica parecendo que é uma escola de conhecimentos gerais, mas é de fato acaba sendo, de conhecimentos gerais mesmo, mas de se entender ali no convívio social e tal. Acho que isso teve total diferencial. (SILVA, 2022)

As estratégias dos primeiros anos fortaleceram e desenharam o passo seguinte: construir uma identidade profissional de grupo. A dinâmica de encontros possibilitada pelo espaço, a instauração de uma rotina segura, geraram reuniões mais frequentes e, dentro delas, reflexões e debates que incluíam o sentido de pertencimento a comunidade. Ser um grupo de periferia, que há quatro anos lutava por, não apenas inserir-se, mas contribuir para criar uma cena teatral profissional, sediado na periferia, trazia outros significados. O aprofundamento das relações e dos compromissos firmados em grupo também exigiam a elaboração de princípios éticos que aprofundaram as reflexões e passavam a balizar o direcionamento profissional.

Iniciamos discussões internas com procedimentos de investigação de corpo e de construção de partituras físicas, chamadas nas investigações e exercícios de sala pelo diretor de “motes”, que dialogassem com perguntas como “quem eu sou”, incluindo os percursos genealógicos e suas territorialidades. Essas discussões culminam na elaboração e execução do projeto de pesquisa e experimentação cênica *Cenas Ribeirinhas* (2014-2016), que percorreu

comunidades das cidades pernambucanas do Sertão do São Francisco, através do primeiro projeto do grupo realizado com incentivo de edital público, que será descrito mais adiante.

É a partir dessa pesquisa que nós nos percebemos criando pensamento teatral a partir de nossa realidade e vivência geolocalizada. Confrontando-se com as condições dadas e propondo caminhos teóricos e metodológicos para pensarmos os processos que forjam nossas existências, tendo a arte, a estética como meio e fim, articulando essa arte à sua posição política no mundo e as possibilidades epistêmicas desse diálogo, tal como o que Maldonado-Torres (2020, p.46,) descreve:

Com amor e raiva, o condenado emerge como um pensador, um criador/artista, um ativista. Eu não pretendo reduzir o saber ao pensamento, o ser à arte e o poder ao ativismo, mas eu penso que a predominância usual destas principais áreas na luta contra a colonização pode ser explicada parcialmente pelas relações próximas delas com cada uma das dimensões básicas da colonialidade: saber, poder e ser. [...]. A decolonialidade, portanto, tem a ver com a emergência do condenado como pensador, criador e ativista e com a formação de comunidades que se juntem à luta pela descolonização como um projeto inacabado.

Com o fim do contrato com a Fundação Abrinq, não tivemos mais condições de pagar o aluguel do espaço e fechamos a sede. No ano seguinte, em 2015, é inaugurado no Rio Corrente, bairro vizinho do São Gonçalo, o CEU – Centro de Artes e Esportes Unificado. Com verba federal do PAC2<sup>18</sup> e administração do município, o CEU tem como proposta a gestão compartilhada tripartida – gestão pública, sociedade civil organizada e comunidade –, onde o grupo se insere no processo como sociedade civil organizada e propôs à gestão uma ocupação artística, na qual o grupo teria acesso ao uso do cineteatro, um dos espaços deste equipamento cultural para ensaios do grupo e, em contrapartida, a Cia Biruta ofertaria gratuitamente para população, sem ônus à prefeitura, oficinas de teatro para jovens e adultos a partir de 14 anos. Enfim,

---

<sup>18</sup> PAC2 refere-se a uma segunda edição do Programa de Aceleração do Crescimento, lançado em 2010. As praças CEUs – Centros de Arte e Esportes Unificados, fazem parte do eixo Comunidade Cidadã e integrava programas de esporte, cultura e lazer, visando ampliar a oferta de serviços do Estado à população de bairros periféricos e com baixo IDH.

dávamos continuidade ao projeto do Núcleo Biruta de Teatro como contrapartida dessa ocupação.

Foi preciso perceber nos conflitos e dificuldades do próprio campo como a colonização atuava no nosso fazer e nos aprisionava em lógicas liberais que criam estruturas meritocratas – com a ilusão de oportunidade, sustentabilidade, inserção em mercado cultural, mas que na verdade reproduz a nossa morte enquanto sujeitos diversos através dos mecanismos que institui critérios excludentes de seleção. Isso implica a morte da nossa cultura e de saberes que nos tornam conscientes de quem somos e das formas de organização e de práticas populares de resistência, a exemplo das expressões culturais dos povos originários e quilombolas, porque, sobretudo, são negadas a nós as formas de existir fora dessa lógica, que elege mercedores da produção cultural. Assim, a colonialidade opera de diversas formas, dentre as quais citarei cinco como exemplo: a) destinação de maiores recursos para atender a lógica liberal pautada em conceitos como meritocracia e inseridos em um mercado de produção cultural estabelecido sob anos de políticas de manutenção de privilégios; b) ações muito tímidas e lentas de democratização do acesso à cultura e de mudanças na estrutura que deveriam reparar as anomalias da colonização que centraliza recurso em “sedes” do poder político e econômico, a despeito das necessidades e potencialidades reais de todo território, mas que atuam, pela proporção como são incluídas nas políticas públicas, como catalisadores que cumprem a função de dilatar as tensões dentro do campo; c) burocracia desmedida que pré-selecionam projetos culturais antes mesmo da avaliação do mérito cultural e artístico; d) mercado cultural cada vez mais atrelado à produções da indústria cultural e entretenimento; e) Inexistência ou precarização de espaços públicos culturais nas margens (interiores, periferias, zonas rurais), com falta de políticas de ocupação de espaços que deem sustentabilidade aos grupos ocupantes;

Constatar e lidar com fatores como: a bilheteria não pagar os custos de produção e seus trabalhadores; patrocinadores preferirem investir em textos clássicos ou conhecidos como *O Mágico de Oz* (2010), a textos autorais como *Chico e Flor contra os Monstros na Ilha do fogo* (2015); a concentração de recursos do único edital de fomento do estado que destina 80% do seu

orçamento para região metropolitana, que tem 40% por cento da população do estado e que são elaborados para beneficiar cidadãos e produções específicas, foram alguns dos enfrentamentos que foram moldando a perspectiva de trabalho do grupo e de sua posição no campo social.

A partir desse entendimento, o grupo cria frentes de manutenção do trabalho que não se isolam do mercado ou das políticas culturais, apenas as assume como campo de disputa, atuando nas frestas da hegemonia, para contestá-la e ser capaz de elaborar sentidos outros para as suas produções. A pesquisa de inspiração antropológica, o reconhecimento de seu chão, a busca por nossa compreensão como artistas do teatro, situados em seu tempo e no seu espaço, passam a ser os princípios que norteiam as perspectivas estéticas e éticas do grupo. Assim, uma função social desse fazer e propostas solidárias de criação colaborativa também são assumidas e, com o Núcleo Biruta de Teatro, vão ganhando novos aspectos e incluindo mais pessoas no transcorrer das ações.

### 3. O CORPO EM REDEMOINHO E AS PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DA CIA BIRUTA

**Figura 3** - Oficina Núcleo Biruta de Teatro, 2015, no CEU das Águas, bairro Rio Corrente, Petrolina-PE.



**Fonte:** Arquivo pessoal.

**Figura 4** - Workshop Cenas Ribeirinhas, 2016, com Samba de Vêio da Ilha do Massangano e Reisado da Comunidade Quilombola do Lambedor, no CEU das Águas, Rio Corrente - Petrolina-PE.



**Fonte:** Arquivo pessoal.

Neste capítulo, abordarei duas ações que foram oferecendo ao grupo chão para o processo de *pensar-se* e *saber-se* em seu fazer teatral: a pesquisa *Cenas Ribeirinhas* e o trabalho de formação realizado com o Núcleo Biruta de Teatro. Não se trata de relatar a busca de uma identidade fixa, mas de apresentar experiências de formação teatral do grupo, articulações nacionais e internacionais no campo dos estudos da presença de ator e atriz, junto aos estudos e vivências sobre as práticas populares de resistência no Sertão do São

Francisco. Ambas as ações contribuíram para o desenvolvimento da percepção do grupo tanto das potencialidades estéticas de corpo, de voz, de gestualidade, de canções, de histórias etc., quanto das cosmovisões implicadas nessas manifestações que se fazem representações e símbolos e que lidam com espiritualidades e preceitos filosóficos invisíveis, porém, perceptíveis capazes de se transfigurarem de diversas formas estéticas. Essa cosmovisão está manifesta nos encantados, nas mitologias, nas rezas, nas tradições passadas de geração em geração, mas também nas regras de convivência, nos silêncios, na forma de organização da festa, na postura acolhedora e ao mesmo tempo desconfiada, até a luta por uma educação que atenda às especificidades indígenas e quilombolas.

Invoco o que, segundo Maldonado-Torres (2020), seria a noção âncora da crítica decolonial, o *corpo aberto*, isto é, “quando o condenado comunica as questões críticas que estão fundamentadas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar.” (MALDONADO-TORRES, 2020, p.55). Nesse texto, o autor demonstra a importância da escrita para reconstituição de si no combate à racionalidade que nos aparta de nossa integralidade ontológica e, portanto, de nosso corpo. Aqui, a escrita reivindicada por Maldonado-torres como expoente do projeto decolonial, será compreendida e defendida, não apenas como texto desta dissertação - embora ela seja o veículo que a comunique nesse contexto -, mas enquanto performance teatral do grupo e suas elaborações estéticas, considerando a seguinte afirmação do mesmo autor:

Viver de uma maneira que afirme a abertura do corpo faz parte da atitude decolonial que não somente permite a possibilidade do questionamento crítico, mas também a emergência de visões do eu, dos outros e do mundo que desafiam os conceitos de modernidade/colonialidade. O corpo aberto é um corpo questionador, bem como criativo. Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48)

A criação artística em teatro é a escrita decolonial defendida nessa dissertação, pois demonstra ser “um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões”, e que o torna “preparado para agir”

(MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48). As experiências relatadas apontam para criação de procedimentos artístico-pedagógicos que consideram o saber e o pensar do corpo não somente para criação cênica, mas também para formação da cidadania e de uma compreensão crítica do mundo, para, enfim, refletir-se na criação de suas representações estéticas. Impossível utilizar-se dessa compreensão e sua realização na cena corporificada por atrizes e atores, sem considerar que são nos processos criativos e na dedicação para elaboração da poética teatral que essas aprendizagens se concretizam e os aspectos multidimensionais se abrem na relação entre ética e estética do fazer teatral, como parte de uma produção cultural de um povo transatlântico que tem como princípio básico a ancestralidade.

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, e pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. No Brasil Kalunga também é identificado como o Mar Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias. Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (*muntu*), a coletividade (*bantu*) e os ancestrais, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento. Agência da *sophy*, a ancestralidade funda a cinesia, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e experiência das temporalidades curvilíneas, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais. (MARTINS, 2020, p. 58)

Considerando o trabalho de ator e atriz como “forma de meditação social sobre você mesmo, sua condição humana, acontecimentos do seu tempo que lhe tocam profundamente” e “como possibilidade de alcançar a si mesmo” (BARBA, 2010, p. 39), em redemoinhos – movimentos de reversibilidade, torções, continuidade, círculos e mergulhos – buscamos modelar ações de um corpo se entende memória de tempos passados e potência criativa para projeção de imagens futuras que por sua vez serão revisitadas como memória outras e que, portanto, integram-se a um movimento amplo da vida em comum dos seres humanos. Uma vez criadores de comunicação simbólica e cinestésica, produzimos flexibilidade tanto na elaboração de práticas teatrais quanto na

concepção sociológica de sua atuação enquanto agentes, conforme já abordados por Pierre Bourdieu (1989; 2001) e Leda Maria Martins (2021).

Não é objetivo deste capítulo e da dissertação apresentar descrições das práticas populares, analisá-las e, muito menos, catalogá-las, pois cada uma abrange teias muito complexas de relações que não caberiam nestas linhas. Afinal, a pesquisa do grupo nunca tratou de fazer um inventário nesse sentido, mas possibilitou a construção de afetos que se transmutassem em material para o trabalho de atores e atrizes do grupo, podendo experimentar a fricção de nossos corpos e mentes criativas com imagens que se alternam entre o estranho e o familiar, em um processo concomitante de reconhecimento e alteridade. Esses processos serão analisados a partir das descrições das cenas, de alguns trechos de diários de campo e relatos de integrantes do grupo.

“Rio que se abre, corpo que se afunda em redemoinho de criação” é uma das frases que traduziram em imagem o processo de pesquisa vivido e ilustra os relatos contidos na revista digital *Redemoinho* (2016), que também é o nome de uma das cenas criadas no processo e de um dos exercícios gerados pelos laboratórios de investigação corporal. Nesta pesquisa, o corpo também é rio, logo, apanhamos o conceito de “corpo aberto” para justificar voltarmos o olhar para um processo que ainda reverbera e indica caminhos no fazer teatral do grupo. *O corpo que se abre em redemoinhos de criação* é um corpo de atriz/ator que se propõe à criação de relações de alteridades movedoras de sentido do passado para mudanças no presente, da articulação entre a busca de si no outro, das parencas e diferenças, o que fazem se aproximar a arte e antropologia social, ao que Luciana Lyra, autora da *artetnografia*, afirma:

Sendo assim, a interação com a alteridade marca o Teatro e a Antropologia, pois é no intercâmbio, na superposição polifônica entre eu e o outro que se revela o encontro, condição basilar que rege as ações dos dois agentes da cultura: o ator/artista e o antropólogo. Esse embate com o outro, sempre se configura a partir de regras, tanto subjetivas, quanto objetivas, que acabam por capacitar tanto o ator como o antropólogo a exercerem seus ofícios. Ambos partem da noção de experiência em que imagens do passado se articulam ao presente, possibilitando a mobilização dos sentidos do corpo na significação do mundo. (LYRA, 2011, p. 3)

O redemoinho é o movimento de recriação das existências, da relação contínua e circular de morte e vida que se assenta no corpo e o envolve. Nele adentramos a partir da inspiração etnográfica de abordagem simbólica, onde o pesquisador também é sujeito da investigação e atua a partir de construções pré-existentes. Enquanto atriz/atores-pesquisadores analisarei as formas com que o grupo, partindo de seu contexto lida com o imaginário cultural que transforma em presença cênica e cena performática, buscando significados através de uma interpretação das culturas (GEERTZ, 1978) que nos cercam e das quais produzimos diálogos frente às encruzadas que nos deparamos.

### 3.1 O CORPO QUE SE ABRE EM REDEMOINHOS DE CRIAÇÃO

Idealizado em 2012, *Cenas Ribeirinhas* é o primeiro projeto de pesquisa da Cia Biruta, onde foi feito um mapeamento prévio de manifestações culturais da microrregião do Sertão do São Francisco, em Pernambuco. Antes disso, o grupo havia aprovado apenas circulação de *Maria Minhoca (2008)*, um projeto em forma de mecenato por um edital de incentivo do município de 2011, edital este que teve apenas uma edição. O projeto foi inscrito no edital do Funcultura Independente<sup>19</sup>, publicado no Diário Oficial do estado em 29.12.2012 pela FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Cultural de Pernambuco)<sup>20</sup>. O projeto foi aprovado em 2013 e só recebeu o investimento financeiro em 2014, tendo, portanto, resultado apresentado em 2016. Oficialmente, a pesquisa dura dois anos, porém, desde 2012 foram iniciadas visitas de campo de forma independente do recurso do edital, somando um período de 4 anos do início da pesquisa para culminância dos produtos culturais gerados: uma experimentação cênica formada por quatro cenas; um workshop com oficinas e apresentações das manifestações culturais; um documentário disponibilizado gratuitamente e disponível no canal do *Youtube* do grupo.

*Cenas Ribeirinhas* nasce do desejo do grupo empreender uma busca pelo sentido de pertencimento do território em que atua. Sobrepujando o espaço da periferia para encontrar quilombos, territórios indígenas, comunidades rurais da

---

<sup>19</sup> Fundo pernambucano de incentivo à Cultura 2012/2013.

<sup>20</sup> Órgão atrelado à Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco.

caatinga e comunidades ribeirinhas que compõem a diversidade de paisagens interioranas. A pesquisa faz um êxodo inverso daqueles que formaram nossas periferias, saindo urbano para o rural e retornando ao urbano com referências de culturas vivas desses territórios, que rememoram corporeidades de tempos imemoriais nas suas práticas de danças, cantos, rituais, lutas e festas, incluindo nestes seus redemoinhos movedores de existências, as questões contemporâneas.

Visitamos as comunidades da Ilha do Massangano (Petrolina - PE) para ver o Samba de Véio; a Comunidade Quilombola do Lambedor (Lagoa Grande - PE) para ver o seu Reisado e São Gonçalo; a comunidade de Jutá (Lagoa Grande - PE) e a tradicional pega de boi de mato; a comunidade de Coripós (Santa Maria da Boa Vista - PE) e a dança do Capim Lê Lê; a festa de Nossa Senhora da Saúde, da comunidade de Fulgêncio (Santa Maria da Boa Vista - PE); O Reisado do Quilombo Mata de São José (Orocó - PE) e a Ilha de Assunção, território indígena do povo Truká, com seu Toré, suas rezas e encantarias (Cabrobó - PE). Muito das motivações para a realização da pesquisa e de seu percurso foi explicitado nos capítulos anteriores. Parte de depoimento de pessoas dos lugares que visitamos relatando seus costumes a práticas estão disponíveis do documentário da pesquisa. Aqui, serão analisados os processos investigados em campo e em sala para construção de um repertório sensível elaborado a partir das visitas de campo.

Em cada visita demoramos pelo menos dois dias e retornamos pelo menos uma vez, na maioria delas, mais de duas vezes. Fomos a uma diversidade de manifestações e práticas, acompanhamos seus preparativos, mas algumas vezes fomos somente para conversar e acompanhar o dia a dia de moradores, quando pudemos conhecer histórias de vida e observar práticas mais cotidianas, de casa, do trabalho ou ligada a vida comunitária, como novenas, terços, até brincadeiras de crianças no rio e reuniões de jovens.

Além das visitas de campo, o processo de pesquisa também contou com um encontro de orientação do professor e historiador Elson de Assis Rabelo, professor adjunto da Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF, nos quais foram trazidos conceitos importantes da pesquisa antropológica indicações de livros de caráter etnográficos sobre a região, a

exemplo do livro *Relação de uma missão no Rio São Francisco* (1979) e aspectos éticos da abordagem da pesquisa, como se comportar nas localidades, o que perguntar e que não poderia deixar de ser observado. Dessa conversa, lembro que ficou marcada a atenção para não criarmos uma expectativa sobre as práticas ou suas corporeidades que estivesse além da realidade a ser observada. Também, aguçou nossos sentidos para observar as contradições, da mestiçagem, dos sincretismos, das relações de políticas de poder e resistência, porém sem julgá-las sob nossas crenças.

Também tivemos oficinas práticas de corpo e voz, cada uma com 20 horas/aula. A primeira, intitulada *O impulso na voz e no corpo*, ministrada pela cantora e pesquisadora Renata Rosa, e a segunda *O corpo-máscara*, ministrada pelo professor, pesquisador, ator e diretor teatral, Érico José Souza de Oliveira. Ambas as oficinas nos ofereceram recursos técnicos para apreensão de conhecimentos sobre o corpo/voz e modulação de energia.

Criamos diálogos entre todos os saberes colhidos das vivências, das orientações, das oficinas e os aplicamos no que intitulamos laboratório de experimentação cênica, orientados pelo diretor-pesquisador Antonio Veronaldo, para criação de quatro cenas com os atores-pesquisadores Marcos Aurélio Soares e Paulo Júnior, a atriz-pesquisadora Juliene Moura e eu, Cristiane Crispim, que além de atriz-pesquisadora, fui a elaboradora do projeto e coordenadora geral da pesquisa.

No processo criativo, alguns exercícios cênicos foram criados e inseridos às práticas de treinamento corporal das atrizes e atores pesquisadores, produzindo um repertório de práticas metodológica do grupo para busca o estado de ser e estar fundado em imagens de práticas ribeirinhas. Essas imagens levam em consideração o agenciamento de afetos vividos por esses corpos situados. Abaixo, descrições destes exercícios que ainda seguem em curso e em descoberta no processo criativo do grupo. São eles:

1. O barqueiro: este exercício e seus desdobramentos em diferentes planos e direções foram os primeiros experimentados, onde se trabalhavam a transferência de peso das bases, a modulação de força do corpo que imaginava o peso do remo em contato com água e a respiração em sincronia com estes

movimentos. O barqueiro enquanto exercício não reproduz a mesma mecânica da ação real, busca-se, no entanto, para a sua imagem corpórea, quase mimética, equivalências que implicam na criação de forças musculares expandidas que permitiam o equilíbrio e distribuição de pesos pelo corpo, assim, um estado de atenção que irradia as tensões por todo o corpo, em sua tridimensionalidade absoluta, dilatando a presença. Mais do indicar com a ação se os gestos do barqueiro são verossímeis em um barco real, buscava-se, através da imagem que provocava a ação um estado de prontidão e tônus muscular consciente ao ator e à atriz, além da imersão à imagem do rio e o estado que essa imersão provocava.

2. O lançar de rede: estabeleceu-se uma equivalência com três etapas do lançamento de rede – a) o puxar em base firme, como a de um pescador na precariedade do barco que o sustenta; b) a oposição para preparar o lançamento e o lançar, onde o corpo do ator e da atriz passa a imaginar ser também a rede, realizando um giro de 360º para voltar à base do pescador. A respiração também acompanha o movimento; este exercício se desdobra na sua realização com foco no movimento dos ombros, sem o lançar dos braços, concentrando-se na transferência de peso, abrindo o peito e procurando continuidade, fluxo e variações na repetição.

3. Os passos das danças do São Gonçalo e do Capim lê lê passaram a ser utilizados como aquecimento e exercício de ritmo, junto com as palmas que, com a repetição, eram realizadas em diversas intenções e situações, fazendo sumir a dança e contendo a energia e o ritmo alcançados que poderiam também ser modelados a diversas intensidades e forças; Outras danças e ritmos poderiam ser investigados com o mesmo objetivo.

4. A flecha: o corpo prepara-se e imaginando um arco e flecha o corpo se “arma”, expandindo-se o peito, estabelecendo oposições entre braços e pernas e entre tensões internas que se dissipam no lançar do corpo-flecha em um deslocamento pelo espaço que é interrompido com uma palma em uma parte qualquer do corpo, sinalizando o alvo atingido e mudando a atenção do ator e da atriz que joga.

5. O redemoinho: exercício que na dissertação transforma-se em metáfora da pesquisa do grupo é uma espécie de espaço-tempo estabelecido pelo movimento circular do corpo que concatena os diversos princípios trabalhados nos outros exercícios. Nele, a atriz e o ator se pensam rio em um movimento circular contínuo, estabelecendo em meio à diversificação de movimentos, planos e ritmos num fluxo que congrega força e leveza; O movimento pode ser conduzido de modo mais rápido ou em “câmara lenta”, percebendo-se em quais impulsos e percursos o corpo estabelece sua força motriz, em meio às movimentações podem ser evocadas imagens pela atriz ou ator em que se pode estabelecer relações dentro do jogo estabelecido pelo movimento de fluxo contínuo que toma formas imprevisíveis.

Estes exercícios eram executados tanto separadamente, quanto conjugados ou como desdobramento um do outro; a cada laboratório eram partilhadas sensações que produziam novas significações e, por sua vez, novas ações simbólicas. São exercícios que promovem constante investigação e, portanto, passíveis de transformações na sua estrutura e interpretação. Eles também eram trabalhados junto a motes poéticos e de metáforas que se relacionavam com as vivências da pesquisa sugeridos pelo encenador.

Outros princípios, como a oposição entre céu e terra, encontra-se de modo peculiar em algumas danças, como na dança do Samba de Vêio que se equilibra em um passo repetitivo de muita energia e ritmo acelerado que, ao mesmo tempo em que pisa forte no chão, em movimento de quase cavar o chão com os pés, ou pilar a argila, como atribuem alguns moradores o trabalho de origem da dança, eleva o tronco para o alto, com as mãos livres, altas e com a umbigada, promovendo um estado de prontidão do corpo.

Havia o entendimento que nas visitas de campo, para além de se deparar com uma prática espetacular, com passos e movimentos que se poderíamos classificar, categorizar, nos interessava como o corpo, a partir das imagens que nele é projeto dessa experiência, poderia desenvolver saberes sobre a capacidade de manter-se em atenção e expansão ao mesmo tempo que modela energias múltiplas dos elementos constituintes da natureza: terra, água, ar, fogo, fazendo do corpo comunhão, como nos ensinam as cosmovisões africanas e ameríndias que nos formam enquanto povo criativo.

O grupo apresentou ao público, como resultado da pesquisa, quatro cenas: o encourado, redemoinho, o encantado e o pequenino. Elas condensam todo o processo de pesquisa como um exercício cênico onde muitos dos pontos aqui abordados são dados a ver nas dramaturgias de encenação de duas atrizes e dois atores. As cenas são descritas na revista online *Redemoinho – processo de pesquisa Cenas Ribeirinhas* (2016, n.p.):

**Figura 5** - Apresentação Cenas Ribeirinhas, Teatro Dona Amélia, 2016 [em cena Marcos Aurélio Soares].



**Fonte:** Fotografia de Rubens Henrique.

#### Encourado

Ator-pesquisador, Marcos Aurélio Soares

A construção da cena parte do universo que permeia a vida do vaqueiro sertanejo, entre aboios, galopes e pegas de boi as histórias aparecem baseadas na visita que fizemos ao distrito de Jutai no município de Lagoa Grande na 54ª Festa dos Vaqueiros. A pega do boi no mato é o auge da Festa, e é também uma das imagens mais fortes para a construção gestual da cena que se utiliza do sobe e desce do corpo do vaqueiro durante a cavalgada como um compasso rítmico do corpo do ator, juntamente com o ritmo e gestos observados nas danças do São Gonçalo, Capim Lelê e Reisado, este último é realizado na comunidade do Lambedor. Estabeleceu-se a energia da terra, ou aquela que se enraíza e ganha força com o contato com o solo, como a condutora de toda a encenação. Um clima místico envolve a cena onde não se sabe o que realmente se vê e o que se imagina e é no eixo entre esses paralelos que se estabelece todo o jogo cênico.

**Figura 6** - Apresentação Cenas Ribeirinhas na Mostra Biruta 8 anos. Comunidade de Coripós, Santa Maria da Boa Vista, 2016. [Em cena: Cristiane Crispim, Paulo Júnior e Marcos Aurélio Soares].



Fonte: Arquivo do grupo.

### Redemoinho

Atriz-pesquisadora, Cristiane Crispim

A cena congrega o universo místico, sincrético e feminino que une as expressões de resistência e de festa das comunidades que vivenciamos. Fazendo uma relação entre a espiritualidade (ar) – dança (água) – luta (terra), para perceber como elementos dialogam no corpo de atriz, construindo novos significados. Buscou-se nas energias do ar, da água e da terra e do encontro delas, qualidades para compor a movimentação e o ritmo da cena, que foi atravessada de várias danças e dos contextos socioculturais como a realidade dos atingidos por barragens. A presença do feminino se deu pela observação de que em grande parte das comunidades que visitamos elas são a principal força que unia as pessoas em torno da ação de resistência que é manter um grupo de tradição popular. A cena apresenta como símbolo dessa força de resistência a mulher mística que faz rezas e prenúncios, bem como entoa cantos e dança em seus terreiros, convergindo a alegria e a luta em uma só expressão.

**Figura 7** - Apresentação de Cenas Ribeirinhas no Teatro Dona Amélia, 2016. Petrolina-PE [em cena: Paulo Júnior]



**Fonte:** Fotografia de Rubens Henrique.

### O Encantado

Ator-pesquisador, Paulo Junior

O personagem corporificado em cena trata-se de um ser encantado e vem representar o misticismo e encantamento que existe nas manifestações populares. Ao mesmo em que esse ser lida com mistérios metafísicos, toca os prazeres terrenos da sensibilidade humana, comendo, bebendo, fumando e brincando. Os elementos de cena e sua dramaturgia recorrem ao estímulo desses sentidos, os sons, os gostos e os cheiros – perfume de alfazemas, rapadura, o cachimbo, o toque do maracá, tudo isso traz a atmosfera do ritual que se confunde com as festas. Na cena optou-se por não colocar texto verbal, permitindo que as imagens fossem criadas somente por tais elementos e pelo corpo do ator através da investigação do grupo sobre o ritmo das danças em junção com as forças da terra e do ar.

**Figura 8** - Apresentação de Cenas Ribeirinhas na Mostra Biruta 8 anos no CEU das Águas, Petrolina-PE [em cena: Juliene Moura].



**Fonte:** Fotografia de Drica Davino.

### O Pequenino

Atriz-pesquisadora – Juliene Moura

A cena, como as anteriores, é atravessada por temáticas comuns encontradas de diversas formas em cada comunidade. A força, a fé, alegria e os mistérios que todas as manifestações trazem com elas e os exercícios de sala fortaleceram a busca pela compreensão das energias encontradas nos elementos da natureza. A criança e o espírito alegre e curioso conduzem a cena, pois se observou a forte participação delas nas manifestações culturais estudadas, assim como o ato de contar histórias passando a tradição de geração a geração foi o grande mote da dramaturgia representada pela atriz.

A seguir, apresento trechos de meus diários de bordo e relatórios pessoais que de algum modo fazem parte da tessitura da cena *Redemoinho*. Trata-se de imagens capturadas a serem refletidas e analisadas para elaboração do que se pretende investigar nessa pesquisa: as performances e corporeidades decoloniais contidas nos procedimentos artístico-pedagógicos do grupo, mas que, como toda imagem, não enquadra diversas outras experiências que essa dissertação não tem condições de abarcar.

Diário de bordo 28.08.2014

[...] Mais cedo, antes de começar a competição, Seu Bosco limpava a saída/largada, tirando um tronco que poderia machucar alguém logo no início. Seu corpo era decidido, duro rígido.

[...] E aí veio a pega de boi. Tudo muito rápido. As duplas se embrenhavam no mato. O público gritava e comentava entre si: “na caatinga sofre boi, cavalo e vaqueiro, na pista é covardia.”  
 [...] Passado um tempo, víamos vaqueiro voltando uns sem o sapato, uns sem cavalo, exaustos. [...] Vi um vaqueiro com rosto todo arranhado, recebendo cuidados. Paulo me disse que haviam tirado do rosto dele um espinho enorme.

[...]

Diário de bordo 16.09.2014

Ilha do Massangano

[...] O caruru é servido para 14 crianças primeiro, depois se servem os adultos e por volta das 16h saem dando volta da ilha para jogar o barco. Chegando perto de um grupo, elas eram muito alegres, faziam brincadeiras, piadas, “Chiquinha daqui a pouco vai baixar o cosme”

Não achavam mais peixe. Ainda pegam alguns com mergulhão.

Dona Chiquinha disse que fizeram a barragem em 1974.

Rompedor.

1º de janeiro até acabar as casas para a visita [a Festa de Reis]

O Padroeiro é Santo Antonio, achado por um soldado desertor de guerra. Convocavam os homens para a guerra (Dona Chica disse que era a guerra de Canudos)

[...]

Paquete pequeno com remo / de pano. Todo mundo tinha o seu.

Penitentes da ilha na quaresma. Dias grandes da semana santa, todo mundo respeita.

Quando alguém morria, derramavam os potes. O costume era feito na Semana Santa.

[...]

Diário de bordo (s/data referenciada)

Na comunidade de Coripós, meu primeiro contato foi com Dona Heloísa (ver nome completo com Alfredo), que de cara demonstrou ser uma mulher forte, firme, eu achava até que seria um pouco difícil a aproximação, mas com a convivência (a gente teve a oportunidade de ficar na casa dela dois finais de semana durante as visitas de campo) fomos imensamente tocados por sua doçura e seu abraço aconchegante, seu canto das manhãs, um canto de sereia. É impressionante ver como a presença da mulher é grande responsável pela resistência na manutenção das práticas culturais. D. Heloísa é um exemplo disso. Uma imagem que não conseguimos captar pelas câmeras, mas que

não sai da minha cabeça, foi ver D. Heloísa dançando no seu terreiro sozinha de modo espontâneo enquanto filmávamos as crianças brincando Campim lê lê. Aquela cena, para mim, foi uma síntese potente e mística da relação que existe entre a espiritualidade, a dança e a resistência que vejo nos corpos celebrativos dos povos tradicionais. O corpo de D. Heloísa, embora cansado, era um corpo em festa e em comunhão com tudo e com todos que ocupavam seu terreiro. Sua pisada pequenininha, lenta em meio giro formava uma atmosfera em volta dela que emanava uma beleza indescritível.

[...]

Diário de bordo 13.10.14

Após o alongamento individual Veronaldo nos conduziu para um círculo pequeno no centro da sala, onde lá, ao bater do pé, nós nos separávamos e andávamos pela sala – repetidas vezes, íamos acelerando a cada repetição até vir a necessidade de correr. A partir de um ponto, batíamos os pés juntos [no mesmo tempo]. Imaginei que éramos um grupo de uma comunidade que parecia fugir e procurar algo ao mesmo tempo, mas volta e meia precisávamos nos reunir para conversar, planejar, trocar ideias e forças. Imaginar essa situação me deu outra atitude no exercício, diferente do primeiro exercício em que só obedecia aos comandos. Em seguida, fomos para os barqueiros sem bastão, diversos planos, ativando a respiração, colocando voz aos poucos, soltando o ar com sons. [...] Dançamos o São Gonçalo com o mesmo trabalho de respiração e sons, deixando o corpo livre no ar. Ele indicou que, ao toque do tambor, caíssemos todos no chão, foi quando, no chão, ele deu o comando para seguirmos a batida do instrumento. Rolando no chão, seguíamos o com em diversos pontos da sala [...]. Tive uma sensação mística, não definida, apesar de lembrar a procissão, para mim era algo mais de uma atmosfera que uma imagem. Sentir o corpo deslocando devagar contribuiu, junto com os sons. Juntamos todos em um canto da sala e cada um por vez atravessou a sala como um rio, relacionando-se com o espaço – pensando ser uma unidade – “você” e o espaço. Imaginei todo o espaço ser o rio. Gradativamente fomos diminuindo o tempo entre um e outro até formarmos um e, deslocando-se no espaço, tentávamos nos movimentar como uma só “marola”, seguindo um fluxo. Senti que o exercício poderia durar mais um pouco. Percebi, do meio para o fim, como o exercício poderia render mais no sentido da continuidade, transferência de peso, apoios etc. Fomos todos para um canto da sala em seguida. Veronaldo pediu para Paulo fazer sua cena. Ele entrou em cena cantando a música do samba de véio: “Oh de casa, nobre gente” cantava e fazia sua movimentação ocupando todos os espaços da sala. Cantava de forma quebrada: um refrão, pausa, outro verso. Ao fundo, o som do atabaque puxado por Veronaldo. Ele (Paulo) olhava-nos nos olhos e quando me olhou me senti puxada e, na imaginação, fiz a cena com ele, repetindo a composição dele no meu jeito, mas

tentando viver a energia que ele empregava. Existia um ritmo entre – canto, atabaque, gesto (sons do gesto e ritmo do gesto). Foi muito interessante ver. Ele nos disse, ao final, que a quebrada da música no canto não foi proposital, mas isso pouco importou (ser proposital ou não) para a impressão energética que tivemos assistindo.

[...]

Diário de bordo de 09.11.2015

Fizemos trabalho de codificação e compreensão das bases da dança p/ transformá-las em “desenhos” e deslocamentos variados. Começamos por experimentar os deslocamentos. Que tipos de andares, ritmos e qualidades energéticas eles traziam para meu corpo. Percebi que as tensões, sobretudo as dos pés, davam uma outra qualidade de tônus e, portanto, de “presença”. Junto às tensões mais perceptíveis, que são as dos pés (e tornozelos) outras reverberam como o abdômen e a parte superior da coluna. Os ritmos também podem ser explorados, a partir da consciência corporal (da decisão de onde o se pisa) a firmeza em ritmos tanto lentos quanto mais acelerados, mantendo se as tensões. (...)

[...]

Diário de bordo 07.02.2015

“Sou das águas que cortam a terra e abrem o chão, sou veias, lagos, riachos, olho d’água...rio, rios pintando em verde veredas do sertão” texto de Veronaldo [mote para criação de cena]

- Incluir esse texto na partitura criada para a música – a minha foi: “rá, rá, rá minha marchadinha”

[...]

Diário de bordo 11.02.2015

Criar um texto sobre as vivências na comunidade (pequeno) e incluir na partitura criada no último laboratório com as intervenções do diretor.

Texto criado por mim:

“Sou pescadora. E canto para acalantar minha miudeza diante dos mistérios que trazem peixes e histórias. Minha erê é Janaína; Nãã, minha mãe e Oxum, minha rainha. E cantando minha solidão vai-se embora, cantando meu medo vai-se embora. E banhada pelo rio, volto para o meu pé de juá mais forte e mais serena.

[...]

Diário de bordo 03.02.2016

Na minha cena foi incluído o toré e barulho de barco. Perdi algo na entrada da leveza e das águas na pescaria, também do movimento de banho no canto “beira mar”. Penso que posso explorar melhor o redemoinho também. Gostei da movimentação do toré junto com o texto, me trouxe a qualidade de transe que preciso explorar melhor. As suspensões e o olhar conduzindo o público também são recursos importantes para esta cena e para criar envolvimento – quero que o público “banhe-se” no meu rio e experimente seus alívios, encantos e mistérios.

As cenas falam sobre a atualidade – sobre o hoje e não tempo passado – como deixar isso evidente na hora de representar?

O som do barco cria imagens

Coripós - D. Heloisa – Ilha do Massangano – Truká

Complexidade da proposta – ver tempo de cada partitura, limpeza do gesto, dos sons, enraizamento nos giros, definir as transições.

Manter a relação água e terra

Ver entrada – entrar de imediato no clima da cena

Às 18h era o passeio dos Anjos. (Informação verbal)<sup>21</sup>

**Figura 9** - Apresentação Cenas Ribeirinhas, Teatro Dona Amélia, 2016 [em cena: Cristiane Crispim].



**Fonte:** Fotografia de Rubens Henrique.

Nesses registros de algumas pegadas deixadas pela poética de criação para cenas resultantes da pesquisa, é possível identificar que, além de passos, pisadas, cantos, circularidades e de toda riqueza estética produzida pelas

<sup>21</sup> Diário de bordo pesquisa Cenas Ribeirinhas escrito por Cristiane Crispim Bezerra, Petrolina - PE, 2014 – 2016, n.p.

comunidades referenciadas em suas práticas culturais, a vivência do grupo e as impressões pessoais de cada ator e atriz, em diálogo com a direção, foram responsáveis por impregnar de memórias do ver, sentir, agir no corpo dos artistas-pesquisadores. Rememoradas em sala de trabalho, friccionadas com as nossas subjetividades e percursos formativos outros – a partir de dinâmicas com exercícios, textos, imagens criadas – o processo não se funda na mera reprodução destas manifestações, embora o estudo e experimentação das danças também tenham composto mais sistematicamente alguns momentos do processo criativo para elaboração das cenas. Além disso, o processo criativo e pedagógico considerou o contato com toda cosmovisão e paisagens dos contextos das margens do Rio São Francisco para produção de um repertório sensível que se deu a partir dos afetos. Estes últimos experimentados mutuamente e, sob o fundamento da reciprocidade, retornamos às comunidades para apresentar novamente as cenas. Sobre uma dessas apresentações, em recente *videocast* da Cia Biruta gravado com Alfredo Neto, articulador cultural de Santa Maria de Boa Vista e parente do mestre de *Capim Lê Lê*, Seu Daniel (comunidade de Coripós), ao ser perguntado como pesquisa *Cenas Ribeirinhas*, ao ser perguntado como foi receber o trabalho:

Mas foi importante é aquele chão, naquele chão da comunidade é trazer aquela devolutiva [...] E as pessoas se identificavam, olhavam e se enxergavam ali, a comunidade se enxergava. Foi no chão da comunidade, não é que ali foi um palco, não era um palco ali, não, era o chão da comunidade e a comunidade vivenciou junto ali daquele momento. Seu Daniel até se preocupava, porque disse ‘mas a gente não vai poder brincar também, gente a não vai poder brincar’ eu disse ‘a gente vai viver, vai viver o um momento’ e aí eles fizeram isso. Para mim foi uma atualização da ancestralidade, a gente percebia aquela força, a energia que vem da terra, a energia da água, esse elemento da água importantíssimo para a gente e as cenas que foram produzidas elas falam disso, né, falam do meio onde a gente vive, falam da caatinga, da forma de viver, das formas de vida que as pessoas desenvolveram aqui nesse lugar e às margens do nosso rio, do Opará. Nós somos o povo do rio e as cenas retrataram isso, esse povo do rio que tem um pé dentro da água, que tem pé na caatinga. E a força das toadas, dos bailados e das cantigas, e isso mexeu. [...] a cena envolveu, não tinha acústica do teatro, não tinha as luzes do teatro, mas tinha as luzes do terreiro de Seu Daniel e Dona Heloísa e aquilo moveu, nos encantou, ali foi um momento de encantamento, com certeza, de ancestralidade presente ali [...]. (REDEMOINHOS, 2022)

A pesquisa, já sabíamos, conforme relato de experiência publicado no Conartes - I Congresso de Artes, Ensino e Pesquisa promovido pela Univasf em 2018, reverberaria no fazer teatral do grupo desde então:

Desse modo, a vivência afetiva promovida pela pesquisa ampliou perspectivas de repertório criativo transformando o nosso olhar sobre o outro e sobre o eu-corpo do ator, subjetivo e híbrido, oferecendo materiais tanto para a criação quanto para o treinamento de ator/atriz carregados de significados que emergiram do movimento de distanciamento e aproximação da nossa cultura (CANCLINI, 2011). Com todo o trajeto desenvolvido na pesquisa e diante de todos os estímulos, corporais, sonoros, imagéticos e verbais que tivemos contato, neste momento temos apenas um rastro do percurso em nosso corpo-memória-criação de artistas do fazer teatral e essas pegadas são norteadoras, indicadores que guardam a potência da curiosidade e da profusão de questionamentos. A pesquisa em si não acaba, é mais abrangente do que o que foi possível apresentar com o resultado das cenas, infindáveis caminhos existem pela frente e redemoinhos se formam em sumidouros emergindo identidades pulsantes, que se relacionam com o movimento simbólico da vida e da morte. Tem-se, enquanto grupo, a consciência que morreremos e nasceremos muitas vezes ainda nesse terreno que começou a ser areado por esta vivência. (VERONALDO et al., 2018, p. 3-4).

Em alguns desses territórios, voltamos, criamos laços e desenvolvemos ações e pesquisas até os dias de hoje, como é o caso da Mata de São José, que também faz parte da mais recente pesquisa do grupo, *Canudos: território navegante*. Este último, lançou as bases para o projeto independente de montagem da peça *Notícias do Dilúvio: um canto à canudos*, ainda em processo, porém que já resultou no vídeo teatro apresentado na mostra nacional *Cena Agora*, a convite do *Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural*, sob o tema: *Encruzilhada Nordeste(s): (contra)narrativas poéticas*.

Compreende-se, nesse caminhar - que inclui os diálogos teórico-metodológicos empregados no percurso dessa pesquisa -, a encruzilhada e o redemoinho como fenômenos poéticos motrizes de redes e teias que ofertam múltiplas possibilidades ao grupo: “é onde as referências se encontram, se atravessam, se misturam e se espalham” (MARTINS; SILVA; BEZERRA; CARVALHO, 2021, p. 66). Desse modo, diversos conceitos mencionados são fundamentos para pensar a ação cultural do grupo, que inclui, além de processos criativos, os diálogos interculturais como a produção de eventos como *Pontes Flutuantes* e a participação no *Encontros sobre o Terceiro Teatro e a*

*Antropologia Teatral - uma homenagem a Eugenio Barba: 85 anos de vida, 60 anos de teatro e 34 anos de encontros no Brasil; e, sobretudo, os espaços formativos e produção de mostras gestados e mantidos na comunidade.*

### **3.2 AFETOS, EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E PROCESSOS FORMATIVOS NA PERIFERIA – EXPERIÊNCIAS DO NÚCLEO BIRUTA DE TEATRO**

O Núcleo Biruta de Teatro (NBT), criado em 2012, é um espaço de aprendizagem em diálogo permanente com a ideia de comunidade e os saberes do fazer teatral, efetivando-se por meio de ações culturais como oficinas, seminário, montagens e experimentações cênicas, coordenadas e idealizadas pelos integrantes da Cia Biruta. Desde 2015, o Núcleo faz parte do Projeto de Ocupação Artística do equipamento cultural CEU das águas, e seu trabalho é potencializado pela estrutura do cineteatro, espaço com piso adequado e equipamentos de luz e sonorização que permitem uma vivência também técnica dentro de suas experimentações. Junto aos demais projetos do grupo, os participantes do núcleo ampliam sua formação na interlocução e parceria com outros grupos locais, nacionais, internacionais e até mesmo com iniciativas de outras áreas da cultura, a exemplo de projetos como o *Videoarte comunidade*, realizado pelo cineasta Robério Brasileiro no mesmo espaço. Dentro das trocas estimuladas pelos processos criativos, também emergem iniciativas de cada um dos integrantes em direções diversas, empreendimentos próprios ou desenvolvidos junto a outros coletivos ligados a artesanato, artes visuais, audiovisual, a exemplo da empresa local *Quilombo Urbano*, de Leticia Rodrigues e da *websérie Juventudes da Periferia*, idealizada por Camila Rodrigues, ambas iniciativas tecem trocas que refletem as convergências entre teatro e comunidade.

No Núcleo, a célula formativa do grupo, compartilhamos procedimentos de nossas escolhas profissionais como: a corporeidade como centro do trabalho criativo do ator e atriz; o desenvolvimento de exercícios e treinamentos dentro da perspectiva do que é chamado de pré-expressividade pelo diretor, dramaturgo e pesquisador teatral Eugênio Barba, no seu tratado de estudos da *Antropologia Teatral*; as vivências que formaram a identidade profissional do

grupo. Ao mesmo tempo, algumas dessas escolhas são aprofundadas, sendo um espaço de formação que retroalimenta a formação do próprio grupo, pois algumas das integrantes atuais da Cia Biruta surgiram desse espaço.

Essa bagagem é compartilhada com a comunidade através de processos artístico-pedagógicos que permitem a troca de saberes, tornando o espaço favorável para elaboração conjunta de um percurso formativo, - o que Bell Hooks (2017) denominaria de comunidade de aprendizado<sup>22</sup> -, sem prescindir da orientação e planejamentos, e com a compreensão das potencialidades surgidas no campo da arte-educação. Entendo o NBT enquanto espaço de cidadania no território que ocupa e que em suas pesquisas artísticas contribui tanto para desenvolvimento do senso estético e da criação simbólica, quanto para o fortalecimento dos laços comunitários.

Tendo as tradições das técnicas teatrais e as práticas culturais de resistência do nosso território como um arco, e o desejo de criação como uma flecha, direcionamo-nos a uma prática que compreendesse uma construção poética que se distanciasse da visão cartesiana - a mesma que separa o corpo da mente e que separa o sujeito de seu *habitat*, tratando-o como universal -, aproximando-se de um corpo que, através dos rituais e práticas coletivas, sejam mágicos e/ou artísticos, acaba por se individualizar. Esse processo estimula procedimentos que nos levam a nos reconhecermos nesse fazer como criadores dos saberes que compõem essa identidade junto ao processo pedagógico do NBT.

As potencialidades surgidas no campo da educação não-formal e em suas pesquisas artísticas, enquanto espaço de cidadania no território que ocupa, contribui para o fortalecimento dos laços comunitários são geradores de saberes múltiplos, porém, nessa experiência, acima de tudo são sensíveis e estéticos:

O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os

---

<sup>22</sup> A comunidade de aprendizado, defendida por Bell Hooks no livro “Ensinando a transgredir – a educação como prática da liberdade” (2017), compreende a sala de aula como um espaço comunitário em que é possível, através de uma pedagogia transformadora, se estabelecer uma relação de reconhecimento mútuo das diferenças e de diversidade cultural dos saberes em que se cria um espaço participativo e democrático de partilha de conhecimento em que todos se sentem responsáveis por contribuir.

meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia. (BOAL, 2009, p. 16)

No capítulo intitulado “Conhecimento pelo corpo” no livro *Meditações Pascalianas*, ao introduzir sua crítica ao universalismo fruto da racionalidade escolástica, Pierre Bourdieu afirma com base na filosofia de Pascal:

Tomar como ponto de partida uma constatação paradoxal, condensada numa bela fórmula pascaliana, que desde logo vai muito além da alternativa entre objetivismo e subjetivismo: (...) pelo espaço, o universo me abarca e me engole como um ponto; pelo pensamento, eu o compreendo <sup>2</sup>” O mundo me abarca, me inclui como uma coisa entre as coisas, mas, sendo coisa para quem existem coisas, um mundo, eu compreendo esse mundo; (BOURDIEU, 2001, p. 159)

Pierre Bourdieu amplia a noção de espaço físico para incluir, nesse pensamento, o espaço social, ou seja, “lugar da coexistência de posições sociais, de pontos mutuamente exclusivos os quais, para seus ocupantes, constituem o princípio de pontos de vista”. Para o grupo, a importância de forjar uma identidade profissional que se aproximasse das questões geradoras de identidade, símbolos, contradições, conflitos que atravessam o corpo e a construção de seu *habitus*, um corpo que não age no mundo de maneira somente biológica, mas sim que se localiza em tempo e um espaço, não somente geográficos, mas também é político, social, cultural, simbólico.

Ao permanecer em seus espaços e assumir a convergência entre o campo artístico e o social, agregando a essa relação o capital cultural e o capital simbólico, agenciados através de vínculos afetivos com seu território, a comunidade, que abarca processos pedagógicos que convergem essas duas dimensões de aprendizagem, busca criar coletivamente suas formas de existir em seus territórios – o corpo, o teatro, a periferia, o Sertão ribeirinho.

(...) esse corpo, ao funcionar indiscutivelmente como um princípio de individuação (a medida que localiza no tempo e no espaço, separa, isola etc.), ratificado e reforçado pela definição jurídica do indivíduo como ser abstrato, intercambiável, sem qualidades, também constitui, como agente real, ou seja, enquanto *habitus*, com sua história, suas propriedades incorporadas, um princípio de “coletivização” (*Vergesellschaftung*), como diz Hegel: tendo a propriedade (biológica) de estar aberto e exposto ao mundo, suscetível de

ser por ele condicionado, moldado pelas condições materiais e culturais de existência nas quais ele está colocado desde a origem, o corpo está sujeito a um processo de socialização cujo produto é a própria individuação, a singularidade do "eu" sendo forjada nas e pelas relações sociais. (BOURDIEU, 2001, p. 163)

A relação de grupo de teatro e o espaço criado por esse grupo para compartilhamento de saberes, sobretudo a partir de 2010, quando o grupo se institucionaliza como uma Associação Cultural, vai se configurando como um espaço para a criação de procedimentos pedagógicos. O papel da educação em teatro, empreendida nessa relação de grupo teatral local e na formação de atrizes e não atrizes, complementa a formação dos integrantes e participantes desde o ensino médio até a inserção em cursos superiores como Artes Visuais, Ciências Sociais, Letras, Agronomia, mas, sobretudo, na Arte.

A situação de representação em si implica, dentro da lógica do ator e atriz, uma espécie de reflexividade em que se é, no palco, artista e símbolo ao mesmo tempo, "escultor" e "escultura", ou seja, sujeito e objeto. Ainda sobre a relação do agente com o espaço, Bourdieu afirma:

Englobado, inscrito, implicado nesse espaço: ele ocupa aí uma posição, da qual se sabe (pela análise estatística das correlações empíricas) estar regularmente associada a tomadas de posição (opiniões, representações, juízos etc.) sobre o mundo físico e o mundo social. (Ibidem, p. 159)

Traçando um paralelo com o pensamento de Bourdieu, o grupo passa a empregar em sua prática um princípio que também se configura uma ampliação de sua atuação ao propor um trabalho de preparação corporal e criação sobre esse corpo/presença que reflita não somente o seu corpo no espaço cênico encerrado em si sob investigações estritamente abstratas, mas que esse artista de teatro, atriz, ator, diretor e técnico, se pense também, mesmo em situação de representação diversa e adversa do seu espaço de origem, um atuante que ocupa e modula a presença no espaço social do mundo, dentro de estruturas resultante de processos históricos incorporados e passíveis de serem exteriorizados em gestos, ações que ao ganharem sentido de representação podem ser problematizada por esse mesmo corpo.

Para exemplificar o que é dito acima, segue abaixo a transcrição de dois diários de bordo compartilhados durante o processo criativo em um caderno coletivo. Este relata a descoberta do corpo e sua individuação:

Após tantos domingos, consigo notar que a experiência de fazer parte de um núcleo teatral é bem diferente do que imaginei. A cada domingo os registros corporais são cada vez mais notados por mim, toda segunda, um músculo diferente dolorido, e pela primeira vez não me sinto mal com isso, pois é prazeroso a cada encontro tentar imaginar como aquele movimento vai me ajudar em cena. O interessante mesmo é fazer e além de sentir, pensar aquele movimento e tentar traduzi-lo, entendê-lo e aplicá-lo. Nunca fui uma pessoa tímida e sei que isso facilita o meu processo, também tenho consciência que fazer teatro ajuda muita gente a perder a timidez, percebo que minha presença corporal e respiração mudaram para melhor, e é assim que pretendo continuar mudando, me aceitando, aceitando meus limites e até desafiando-os. (Informação verbal)<sup>23</sup>

Neste, o integrante faz relação direta da percepção do seu corpo com a percepção do espaço, e assim como a compreensão do “eu”:

Eu percebi que desde do primeiro exercício que executei, percebi que meu corpo estava ali e que tem articulações, músculos e vertebras, e que ele não é um corpo qualquer, ele é o meu corpo e nele trago a minha história, quando entrei no NBT, não pensei que chegaria onde estou, não tinha confiança em *mim mesmo*, e aos poucos fui conquistando isso em mim, com a ajuda de meus mestres e companheiros, e sei que não estaria aqui se não fosse por vocês. No exercício de hoje percebi que é importante a concentração e consegui me sentir como um sapo e um macaco, por mais estranho que pareça, mas consegui.

Este lugar pode até ser para outras pessoas apenas um CRAS num bairro periférico, mas para mim, este lugar é o cineteatro, minha casa, meu lugar, aqui é onde me encontro e me identifico, e é daqui *de onde as mais belas apresentações*.

Porque este lugar é o lugar da nossa Arte.

“Como um animal selvagem, a verdade é poderosa demais para ser mantida aprisionada” (Informação verbal)<sup>24</sup>

Sobre como o conhecimento prático, avesso a racionalidade escolástica que separa corpo e mente, pode ser potencializado através com o envolvimento prático do corpo, trazendo contribuições para formação dos indivíduos e sua consciência enquanto agentes que podem fazer uso transformador de suas

---

<sup>23</sup> Texto de Joyce Rafaela contido no diário coletivo do Núcleo Biruta de Teatro, Petrolina - PE, setembro de 2017.

<sup>24</sup> Texto de Pedro Gonçalves contido no diário coletivo do Núcleo Biruta de Teatro, Petrolina - PE, outubro de 2017.

disposições a partir também de suas consciências enquanto sujeitos históricos, Bourdieu afirma:

O conhecimento prático é bem desigualmente cobrado, e necessário, mas também *mui* desigualmente suficiente, e adaptado, conforme as situações e os domínios de atividade. Ao contrário dos mundos escolásticos, certos universos, como os do esporte, da música ou da dança, requerem um envolvimento prático do corpo, logo uma mobilização da "inteligência" corporal, capaz de determinar uma transformação, até uma inversão das hierarquias ordinárias. Seria preciso recolher metodicamente as notações e as observações as quais, dispersas aqui e ali, sobretudo na didática dessas práticas corporais, nos esportes evidentemente, e ainda mais nas artes marciais, mas também nas atividades teatrais e na prática dos instrumentos musicais, trariam contribuições preciosas a uma ciência dessa forma de conhecimento. Os treinadores esportivos buscam meios eficazes de se fazerem ouvir sobre o corpo, naquelas situações de que todos tem experiência, onde se compreende por uma compreensão intelectual o gesto a ser feito ou a ser evitado, sem que se possa fazer efetivamente o que se compreendeu por não se haver de fato logrado uma verdadeira compreensão pelo corpo. E diversos diretores de teatro recorrem a práticas pedagógicas cujo traço comum consiste em buscar determinar a suspensão da compreensão intelectual e discursiva e a obter do ator, por meio de uma longa série de exercícios, que ele se tome apto a encontrar, conforme o modelo pascaliano de produção da crença, posturas corporais que, pelo fato de conterem experiências mnésicas, sejam capazes de agitar pensamentos, emoções, imaginações. (BOURDIEU, 2001, p.176)

Assim, os jovens participantes tocam numa compreensão prática sinalizada por Bourdieu “Enquanto corpo e indivíduo biológico, eu estou, no exemplo das coisas, situado num lugar, e ocupo uma posição espaço físico e no espaço social.” (Ibidem, p.160). Do seu lugar, o ator/atriz se põe em processo de criação para ocupar um espaço de representação cênica, engajando-se a partir da consciência de um corpo que ocupa também um lugar social no mundo. Consciente do que cada um desses lugares – o delimitado pelo corpo e o expandindo em sua forma de agir e sentir – diz um sobre o outro. Esse conhecimento pelo corpo é potencializado na vivência teatral que também busca em seu campo, no caso, o artístico, essa consciência.

Pierre Bourdieu nos aponta de dentro do eurocentrismo a crítica ao pensamento cartesiano que nos é muito útil para repensar nossas estruturas colonizadas. Porém, como mostrado no início deste capítulo por Maldonado-

Torres nos traz fundamentos do pensamento decolonial e afrodiaspóricos importantes de se agregar a essas análises, pois os estudiosos da decolonialidade que destacam, justamente, a noção de geopolítica e corpo-política do conhecimento como crítica ao eurocentrismo e ao cientificismo (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2020), fazendo justiça às cosmovisões de mundo capazes de dar sustentação a essa crítica através da prática social:

[...] se o universalismo abstrato é um tipo de particularismo que se estabelece como hegemônico e se apresenta como desincorporado, o universalismo concreto, que podemos extrair da carta de Césaire e das contribuições de Abdias do Nascimento, não esconde seu lugar de enunciação, suas influências corpo-políticas e geopolíticas (Ibidem, p. 15)

As turmas formadas na ocupação Artística da Cia Biruta no equipamento cultural do CEU das Águas em 2015 possuem um número significativo de mulheres. Mais da metade tinha entre 15 e 22 anos, todas da periferia do entorno e a maioria se identificando como negras. Essas corporeidades, marcadas pela categorização de gênero e raça e situadas nas periferias da cidade, começaram a pautar as rodas de conversa das aulas a partir da pergunta feita nos primeiros dias de encontro: “quem eu sou?”. Logo, o espaço tornou-se, junto aos exercícios de jogos teatrais e consciência corporal, um lugar de reflexões sobre si e seu entorno a partir da partilha de experiências e percepções pessoais desse corpo no mundo. Tal como defendido por Bell Hooks, essas experiências corporeais e geolocalizadas, sobretudo de corpos subalternizados pela estrutura do sistema colonial, quando relatadas em um ambiente acolhedor e como um modo de conhecer que reconhece outros múltiplos modos possíveis de conhecer, criando uma consciência comunitária da diversidade de experiências, identificam o lócus dessas vozes que se levantam para falar de vidas silenciadas nos espaços que invocam estritamente os conteúdos tradicionalmente essencialistas das classes dominantes, que são pouco analisados como tal, pelo contrário, passam-se por conteúdos universais ensinados na escola formal e na própria universidade (HOOKS, 2017). A possibilidade de garantir um espaço acolhedor à troca de experiências e, portanto, de diálogo, permite um aprendizado plural e horizontalizado, em que todos são engajados nesse processo, confere às práticas do NBT a noção de comunidade de aprendizado:

Dessa maneira, todos aprendem uns com os outros, partilhando experiências conjuntas e individuais, apesar de haver um embasamento em conteúdos pré-estabelecidos sobre a história do Teatro, seus estudiosos e teóricos, a principal forma de compreensão desses materiais de estudo e a forma de avaliação da aprendizagem de cada um dos estudantes da educação não formal é a maneira que lidam com o que é proposto nos encontros e ensaios, bem como a forma com que reagem aos exercícios físicos executados, as pesquisas para construção de cena, improvisações, registros de suas ações e seus compromissos com as atividades direcionadas, a efetivação da educação teórico-prática, a consciência dos seus corpos/territórios como uma consciência física e intelectual. (BEZERRA; RODRIGUES; SILVA, 2019, p. 04)

Dessas rodas de conversas, nasce a proposta pedagógica que visa estimular uma pesquisa, cujo resultado pretendido era a criação de uma experimentação cênica. Do repertório criado junto ao NBT, dois trabalhos são significativos nessa perspectiva: *Processo Medusa*, que desenvolveu debates e motes de criação a partir da tríade conceitual “corpo-mulher-democracia” e *Corpo Fechado*, com “corpo-território-resistência”, em ambos a metodologia se fundava na criação coletiva da dramaturgia a partir de procedimentos como diários, criação de partituras corporais e de textos a partir de imagens referenciadas no imaginário social, em poesias, histórias particulares de cada ator e atriz, relacionando a contextos sociais e históricos e da História em si. Nestes casos, não há separação entre processo criativo e processo de aprendizagem do fazer teatral, não sendo a criação um simples resultado, mas também parte de um trajeto que não cessa de agregar conhecimentos, sobretudo pelo caráter efêmero do produto teatral que continuar a existir, se reapresenta e se atualiza na repetição do fazer e na relação com os públicos.

Interessa-nos analisar os aspectos que contribuem para construção da cena teatral na região semiárida do Sertão do São Francisco, uma vez que o processo criativo em si é uma práxis pedagógica para o coletivo. O resultado estético dessa práxis, por sua vez, é movedor de imaginários também pedagógicos para o coletivo e seu público, criando sensibilidades e afetos insurgentes à lógica da colonialidade, pois referencia-se em procedimentos que reconectam o teatro com seu caráter ritualístico.

A seguir, apresento elementos sógnicos dos espetáculos desenvolvidos pela Cia Biruta, referenciados, respectivamente, nas estéticas dos feminismos e

da diáspora. A partir da descrição cênica desses trabalhos, detalharei processos criativos que nos permitem tecer análises a partir de reflexões decoloniais do campo que interliga as dimensões éticas e estéticas do trabalho do grupo.

### 3.2.1 Processo Medusa

**Figura 10** -. Processo Medusa. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE [cena final]



Fonte: Fotografia de Fernando Pereira.

Processo Medusa é um espetáculo que aborda, através da revisão do mito de Medusa, a temática da cultura do estupro na nossa sociedade, evocando referenciais diversos da luta de mulheres no mundo e em diversas épocas, como as guerrilheiras curdas<sup>25</sup>, as guerreiras de Daomé<sup>26</sup>, as cangaceiras<sup>27</sup>, a Gulabi Gang<sup>28</sup>, da Índia, as Amazonas<sup>29</sup>, as feministas marxistas<sup>30</sup>, as feministas contemporâneas<sup>31</sup> em protestos de rua, bem como as estéticas ancestrais e

<sup>25</sup> Mulheres curdas combatentes na luta por independência do Curdistão e do seu grupo étnico.

<sup>26</sup> Exército feminino do Reino de Daomé na África, no século 19.

<sup>27</sup> Mulheres do cangaço sertanejo, movimento que ocorreu nos séculos 19 e 20, na região sertão do nordeste brasileiro.

<sup>28</sup> Organização feminista da Índia que reúne ativistas que combatem a violência contra a mulher no país.

<sup>29</sup> Mulheres guerreiras que compunham uma sociedade única onde atualmente fica o norte da Turquia. As histórias sobre as Amazonas são retratadas em poemas épicos e lendas da Grécia Antiga.

<sup>30</sup> Aleksandra Kollontai, Rosa Luxemburgo, dentre outras mulheres que contribuíram para o pensamento feminista junto revolução de 1917.

<sup>31</sup> Refiro-me ao movimento plural que se manifestou nas redes sociais e nas rua da chamada “primavera feminista brasileira”, do ano de 2015, em que mulheres pautam a luta contra o assédio e à violência sexual, dentre outras demandas dos direitos das mulheres.

mitológicas dos imaginários dessas mulheres guerreiras para composição de ações e gestualidades físicas, figurinos, adereços e sonoridades.

O mito de Medusa é revivido e reinventado em uma dramaturgia que se constrói em narrativas enviesadas e colagens de textos, compilados de poemas de outras mulheres e produções textuais das mulheres do elenco, além de textos criados pela direção para cenas específicas. Esses materiais foram levantados em processos de pesquisa para seminários internos do elenco e no próprio desenvolvimento de elaboração de cenas.

O início do espetáculo pode ser dividido na seguinte estrutura: a recepção do público com a exibição de um vídeo onde uma das atrizes, descaracterizadas e falando em seu próprio nome, lê uma carta que ela mesma escreve a sua filha no futuro; um prólogo que se inicia com uma sonoridade realizada pelas atrizes ainda atrás das cortinas; um texto introdutório de uma personagem bufônica <sup>32</sup>, que amalgama a seriedade do discurso fundador das questões de gênero com um tom irônico e cômico; a fala da filósofa Marcia Tiburi sobre a educação das mulheres<sup>33</sup> e a importância da automarcação feminista, como posicionamento político dos corpos das mulheres diante da violência patriarcal e colonial.

Antes de ver presencialmente qualquer uma das atrizes, o público as escuta: são sonoridades que intercalam gritos, cantos, palavras místicas e mimese de animais ritmados por tambores tocados por duas atrizes representando as Amazonas que fazem a sonoplastia percussiva durante todo o espetáculo, é como se o mundo fosse parido por essas vozes femininas ancestrais que explodem para a partir delas se iniciarem as cenas fortemente marcadas por performances ritualizadas em coletivo, duplas e solos. Abaixo, nomeio e descrevo algumas cenas que debatem, questionam e subvertem as imagens do patriarcado, encarado neste contexto como um traço cruel estruturante da colonialidade e assim como o racismo, colocam as mulheres, sobretudo as mulheres negras e indígenas, como subcategorias humanas.

---

<sup>32</sup> Figura grotesca da Idade Média na Europa que assumia a comicidade e a sagacidade como uma postura de vida, também encontrada no Extremo Oriente e na África. Se destacava nas festividades de rua, “transitava nos espaços de nobres e plebeus como a própria encarnação da sátira e da paródia da vida oficial”. (BEZERRA, 2017).

<sup>33</sup> Em entrevista disponibilizada no canal do Youtube da TV Brasil em vídeo intitulado: *Márcia Tiburi no Entre o céu e a terra*.

### **a) *Eu sou um monstro***

Ao som da música “Eu sou um monstro” de Karina Buhr, do álbum *Selvática* (2015), uma das referências musicais no processo de criação do espetáculo, as atrizes mimetizam ações de afazeres domésticos como “passar”, “varrer”, “lavar”, “cozinhar”, “estender roupa”, etc. Essas ações são em determinados momentos transmutadas em armas de defesa então, atiram, lançam bastões, pedras, até se transformarem em um “monstro”, expandindo o corpo e as expressões da face num movimento indicativo de ataque. A sociedade objetifica a mulher, estabelecendo padrões de beleza e comportamento, que transformam em monstro aquelas quem fogem às regras. Ambos são processos desumanizantes, porém, ressignificar a imagem de monstro, da Medusa castigada por Atena, possibilita uma outra postura diante do espelho social. O processo de revolta é também visto como uma monstruosidade pelo prisma conservador, logo a revolta é o que deve ser assumido como condição para a transformação da condição de opressão de um grupo. O corpo em revolta se contorce em crítica e avança, se dilata e se abre para o novo.

### **b) *O nascimento das filhas de Ceto***

Na mitologia greco-romana, Medusa era única mortal de uma das três irmãs que fazem parte de uma categoria de monstro ctônio chamadas de *górgonas*. Elas são filhas de divindades do mundo Arcaico ligadas ao Mar (Ponto) e à Terra (Gaia). A genealogia das górgonas é partilhada com outro grupo de irmãs, as Greias, mulheres que desde nascimento tinham cabelos grisalhos e aparência de velhas. No espetáculo, as Greias encarnam o imaginário de bruxas, benzedeiras e parteiras que anunciam em um texto cheio de símbolos o nascimento das Medusas e as acompanham em sua trajetória como guardiãs, cuidadoras e videntes que as alertam dos perigos.

### **c) *Mãe, eu quero uma Barbie***

Uma atriz jovem, representando uma criança na pré-adolescência, entra em cena e olha hipnotizada à sua frente, como se assistindo uma TV. Nas suas costas, para o público, uma projeção tirada da internet em que uma boneca é montada por uma mão que faz referência à construção do corpo feminino por

intervenções médicas que se repetem em um ciclo incessante. E enquanto a imagem é projetada, a criança repete “mãe, eu quero uma *barbie*”; a mãe, feminista, em busca de acolher a criança mas sem fazer sua vontade tenta lhe convencer a não ceder aos padrões impostos pela mídia que podem afetar sua autoimagem, a criança não reage e continua repetir a frase, ao fim, a imagem projetada é deformada pela repetição das intervenções médicas e a mãe desiste e sai de cena, deixando a filha observando a imagem em silêncio. O texto dito pela mãe é uma adaptação de uma das cartas escritas para nossas filhas do futuro durante o processo de criação dos espetáculos e diz “não seja a mulher que eles querem que você seja, seja a mulher a que você quer ser”. O que parece ser um conselho inalcançável para uma jovem bombardeada por uma cultura imagética que inculca por meio reprodução sistemática o padrão “Barbie” - branco, magro, classe média alta - de ser feliz.

#### ***d) Que mundo maravilhoso***

Uma cena romântica se avizinha com a entrada de um homem bem vestido, maquiagem branca e cor vermelha nos lábios borrada, se confundindo com o horror, o ator representa Perseu, deus alado que a mando de Atena corta a cabeça de Medusa a entrega à Atena. Na cena, ele carrega uma mala e dança ao som de “*What a Wonderful World*” (“Que mundo maravilhoso”, 1967), interpretada por Louis Armstrong. Da mala ele retira uma boneca, dança com ela romanticamente e cheio de desejo e a espanca. Devolvendo-a para mala, sai como se nada tivesse acontecido. Após sua saída, entra a personagem bufônica que comenta a cena anterior com ironia, apresentando em seguida músicas de diversos estilos com letras de músicas chocantes pela forma explícita com que faz apologia à violência contra as mulheres. São músicas de nichos mais fechados, como os proibidos do funk, mas também são músicas tocadas nas mídias de rádio e TV e muito aceitas pelo gosto popular. Ao fim, a atriz abre um pergaminho comprido e anuncia os índices alarmantes da violência contra mulher, incluindo as interseções de gênero e raça. A cena evidencia a relação entre a violência efetivada, aquela expressa em dados e a cultura do estupro reforçada pela indústria cultural da música, a exemplo do que também pode ser visto na publicidade, no cinema, nas redes sociais e em muitas produções

culturais que alienam as subjetividades das mulheres a ponto de lhes imputar imagens tão violentas de forma banal.

### **e) A matilha**

Elza Soares é evocada em uivos, em contraponto ao repertório da cena anterior. Ao som de “Maria de Vila Matilde”, do álbum *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), as atrizes saem de trás das cortinas latindo, rosnando, juntas, em uma matilha de cães que, raivosamente, avança para cima de potenciais agressores dentro do sistema patriarcal. Na plateia, os homens parecem assustados, as mulheres, muitas vezes, se emocionam. No meio da cena entregam panfletos com o número 180. “Cê vai se arrepender de levantar a mão para mim”, repetem, já sem a música de fundo e sem os latidos, a frase que, mais que intimidadora, é a expressão da rebeldia contra a estrutura violenta do patricarcado. O professor e escritor Elson Rabelo, em texto publicado no blog de crítica teatral pernambucana *4ª Parede*, escreve como espectador sobre as questões implicadas na simbologia desta cena (e de outras) do espetáculo *Processo Medusa*, no qual são evocados o corpo animalesco do cachorro e da serpente para compor a corporeidade das atrizes e a dramaturgia das cenas, afim de refletir sobre a noção de humanidade que universalizou a figura do homem em um movimento moderno/colonial de separação e superioridade deste homem do restante da natureza:

A reinterpretção da mitologia segue, na peça, respeitando uma dimensão fundamental do mito: mesmo que essa seja, muitas vezes, uma narrativa de nossa emancipação da condição natural, animalesca mesmo, rumo à nossa humanização, o devir-animal nos interpela, entra na nossa constituição de gente: devir-cachorra que quer romper os fetiches sexuais, rosnar, avançar e proteger seus territórios; devir-serpente, que rasteja, faz barulho, fere e envenena. Que isso nos lembre que nossos mitos filosóficos, pedagógicos e culturais modernos dizem que o homem se emancipou da natureza para dominá-la e se tornar homem – mas esse Homem se enunciou demais no masculino e adjetivou demais a natureza no feminino, como se mulher e natureza fossem da mesma matéria, desfrutáveis, passivos, receptáculos. O devir-animal, então, funciona como um contraponto necessário, é possível uma resposta, há resistência, há contra-ataque, institucionalizado ou não. A víbora pode atacar para se prevenir de ser esmagada. (RABELO, 2018, n.p.)

### **f) *Violentamente Viva***

Os momentos finais do espetáculo se desenvolvem após o estupro de Medusa cometido por Poseidon, no contexto da peça e não do mito original, acompanhado de Perseu. Quando Medusa (ou as Medusas) e todo corpo de mulheres clamam por justiça, aparece a personificação do Estado, Atena, a deusa virgem, que julga e condena Medusa à condição de monstro, sendo imputada a ela a culpa pela violência sofrida, enquanto os deuses são inocentados. Nesse momento, todas as atrizes transformam-se em serpentes do cabelo de Medusa, formando uma só górgona, que avança dizendo o seguinte texto:

Atena, desde que vim ao mundo e fui entregue em teus braços, tu me embalaste em mentiras. Enquanto eu rezava eu era sua filha...nunca fui sua filha, não passei de uma serva. Teu pai e teus irmãos construíram sob templos e instituições a falsa autoridade que me fez zeladora deste salão vazio. Hoje sua lança fere a minha ferida, me violentas pela segunda vez, apenas porque não me calei diante dos crimes de teus protegidos heróis. Seus heróis exploradores, seus heróis estupradores, seus heróis assassinos... Que justiça é essa? Que condena a vítima e vangloria o carrasco? Maldita Atena e seus patriarcas, eu reivindico todo sangue derramado, cada corpo enterrado e farei retornar das profundezas as minhas forças e permanecerei viva, violentamente viva! (PROCESSO MEDUSA, 2017, n.p.)

Transformadas em serpentes que subvertem a maldição de Atena, as mulheres avançam e recitam em coro a letra da música “Selvática” de Karina Buhr, encurralando o Estado/Atena e os deuses patriarcas. A letra é uma verdadeira bruxaria e reza que procura desfazer toda violência, “Refaço, rechaço / não lhe devemos nada / não nos verás na escuridão como um capacho [...] Selvática/e no final ideal / não terás domínio sobre mulher alguma”<sup>34</sup>. Enquanto recitam, figurinos, acessórios e adereços de cena são despídos e colocados ao centro como uma fogueira. Ao fim, sob o som de uma música tribal referenciada nos movimentos do sagrado feminino, as mulheres fazem uma celebração em volta do fogo que destrói e renova.

O Processo Medusa realiza, em sua performance teatral, um ritual de revisão do mito ocidental intercalado de documentos de nossa violência

---

<sup>34</sup> BUHR, Karina. *Selvática*. São Paulo: YB Music: 2015. (5:45).

contemporânea. Durante todo espetáculo são citadas notícias de violência de gênero ocorridas em Petrolina e cidades vizinhas. É importante frisar que essa revisão é feita por mulheres, em sua maioria muito jovens, da periferia de uma cidade do interior que move nesse caldeirão estético, imaginários de um sistema-mundo moderno/colonial e patriarcal, reapropriando-se de seus corpos como meios de libertação de suas subjetividades e ao mesmo tempo do conceito de humanidade destinado na sociedade ao “universal” homem. Incorporam em suas presenças atuantes, o signo de mulheres guerreiras de diversas margens desse mesmo mundo e a força animalésca que se sabe e faz natureza e grito, em contraponto ao sentido de humanidade civilizada excludente,

**Figura 11** - Processo Medusa, Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE, 2017.



**Fonte:** Fotografia de Sergio Sá.

**Figura 12** - Processo Medusa. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE, 2022.



**Fonte:** Fotografia de Fernando Pereira.

O espetáculo, desde sua estreia em 2017, até a última temporada em março de 2022, realizou após a apresentação uma roda de conversa junto ao público. A princípio, a ideia da “roda de conversa” fazia parte da proposta pedagógica que incentivaria as atrizes participantes do projeto a compartilharem com o público o processo criativo, possibilitando a criação coletiva também de um discurso de defesa da obra. Sabemos que falar em público e defender suas ideias é uma etapa importante da apreensão dos sentidos elaborados esteticamente como cocriadoras e cocriadores de um trabalho e, desse modo, seria fundamental para o elenco formado pelo NBT experimentar a roda de conversa após a apresentação, junto ao público. Uma das participantes ficava responsável pela mediação e algumas se encarregavam de abordar alguns aspectos do trabalho de maneira voluntária e em forma de revezamento. Porém, fomos surpreendidas e surpreendidos com uma roda de conversa em que a plateia, para além de se mostrar curiosa sobre o processo criativo, sentia a necessidade de compartilhar também suas vivências em torno do tema, as sensações, percepções e memórias despertadas pelo espetáculo. Constrói-se, desse modo, um espaço de discussão e afetos impulsionado pela experiência estética do espetáculo, como afirma a jornalista Eneida Trindade em uma resenha do espetáculo publicada no blog Ponto Crítico:

Há alguns dias tive a oportunidade de assistir a um espetáculo de teatro, mas acabei encontrando um espaço onde se compartilhavam histórias e afetos. Não que isso seja novidade quando o assunto é apreciação artística, mas as narrativas e emoções tratadas ali emergiram também das experiências dos espectadores e da interação do público após o fechamento das cortinas

[...]

Ao fim da apresentação, na plateia, os espectadores também se viam muitos. Antes das luzes se apagarem eu estava diante de completos desconhecidos. Uma hora depois, quando elas acenderam novamente, estava em meio a companheiros e companheiras de um mergulho profundo em sensações, em medos e lembranças dolorosas, atenuados pelo apoio e conforto encontrados no olhar dos outros, no aperto de mãos, no afago, no abraço carinhoso.

Acontece que o Processo Medusa não é só uma peça, não é algo para assistir e voltar para casa. Depois da parte teatral, você é convidado a um bate-papo com os atores e com o público. É nesse momento que emergem as emoções das lembranças trazidas pelo espetáculo e das conexões que cada

um traça com a sua própria vida. Entre algumas falas que reforçam a luta feminista, surgem relatos verdadeiros de mulheres e homens sobre as dores causadas pelo abuso e pela violência em seus vários níveis. Dores impossíveis de alcançar pelo discurso, porque estão além dele, mas que são acolhidas pelo público com cumplicidade e afeto. (TRINDADE, 2018, n.p.)

**Figura 13** - Roda de conversa após Processo Medusa. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, Petrolina-PE, 2017.



**Fonte:** Fotografia de Sérgio Sá.

O trabalho em torno da pesquisa, montagem e apresentação do espetáculo Processo Medusa e sua manutenção, transcendeu a perspectiva de trabalho de culminância de turma. Foram seis anos, do início do processo até a última apresentação realizada até escrita deste trabalho, em março de 2022, dentro de uma temporada de manutenção do espetáculo no espaço CEU das Águas/Estação da Cidadania. O projeto ainda está no repertório do grupo com previsão de encerramento apenas em junho, depois da realização de um projeto de circulação, que assim como a temporada, foi aprovada pelo Funcultura<sup>35</sup>. Nesse tempo, o espetáculo que estreou na mostra comemorativa dos nove anos da Cia Biruta, apresentou-se em diversos festivais como: festivais locais promovidos pelo Sesc-Petrolina, Festival Aldeia do Velho Chico, Festival Janeiro Tem Mais Arte, Entre Margens; Festivais Nacionais como o JGE- Janeiro de Grandes Espetáculos (Recife) e Fenatifs - Festival Nacional de Teatro Infantil de Feira de Santana, dentro da mostra Jovens Talentos (estes últimos, realizados durante a pandemia e em versões on line). Sem dúvida, o caráter

<sup>35</sup> Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, mecanismo de financiamento à produção cultural independente, gerido de forma compartilhada pela Secretaria de Cultura de Pernambuco (Secult-PE), e pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe).

comunitário da proposta do NBT, em que o grupo responsável pelo projeto está implicado diretamente à realidade na qual intervém, não se limitando à falácia salvacionista de políticas de “emancipação”, “democratização” e “interiorização” da cultura quando ações são aplicadas de fora para dentro, mas, pelo contrário, engajado na ação cultural que, inclusive, abarca a dimensão espiritual de comunhão de saberes para construção de desenvolvimento partilhado, influenciando na manutenção de uma ação cultural permanente, com laços e processos duradouros e profundos.

### 3.2.2. Corpo Fechado

**Figura 14** - Corpo Fechado, Teatro Dona Amélia, Petrolina-PE, 2019.



**Fonte:** Fotografia de Fernando Pereira.

Como planejado pelo grupo, assim que foi encerrado o processo de criação e estreia do Processo Medusa foram abertas novas inscrições para o NBT em 2018. Nesta nova etapa, decidimos continuar a desenvolver as atividades artístico-pedagógicas em torno de um tríptico conceitual-temático para incitar questões, debates e caminhos de pesquisa que ofertassem todo tipo de material e estímulo para seleção e criação de jogos, imagens, cenas, sonoridades e cenas teatrais. Desta vez, participei do processo, não mais como atriz, mas como codiretora, junto a Antonio Veronaldo.

Tendo o corpo como centro do debate, elencamos as palavras disparadoras: corpo-identidade e território. Essa discussão voltou-se para as

questões de raça, da diáspora africana, do genocídio indígenas ocorridos na História do Brasil desde a colonização, contextos que condenam os corpos negros ocuparem, em sua maioria, as periferias e as situações de maior vulnerabilidade social. Também eram partilhadas histórias pessoais das ancestralidades de cada um e cada uma e de experiências pessoais e familiares de processos de negação e afirmação das racialidades afro-indígenas. Das primeiras experimentações, surgiram resultados que intitulamos de *Cenas Negreiras*, apresentadas em um sarau poético por mais de uma mostra de aniversário do grupo. Como se tratavam de cenas solas, as experimentações continuaram no decorrer das oficinas e acabavam por gerar debates que se atravessavam: a escravidão, a imposição de uma postura subserviente às pessoas negras, os processos de mestiçagem, processos de desterritorialização. Desta vez, apenas depois das experimentações cênicas se desenvolveram os seminários internos (um caminho inverso ao escolhido por Processo Medusa) sobre a história da África e da diáspora africana, sobre mulheres negras de destaque na história, sobre as religiões de matriz afro, sobre a formação dos Quilombos no Brasil. À medida que as trocas e partilhas das cenas solas se desenrolavam e as discussões se aprofundavam com os estudos dos seminários, começou a ser possível a costura entre os materiais elaborados pelos atores e atrizes até serem construídas cenas coletivas com indicação de marcação da direção.

Alguns materiais apresentados e reunidos de forma colaborativa também foram usados como estímulo para criação de cenas, a exemplo das vestimentas, músicas e danças dos orixás; do vídeo de caráter performático “Alma no Olho” de Zózimo Bulbul, ator, produtor, roteirista e cineasta brasileiro, considerado um grande representante do cinema de invenção do Brasil; das músicas e vídeos clipes do grupo congolês KOKOKO, que investigam e experimentam a criação de música eletrônica a partir de instrumentos caseiros e não convencionais e discutem temas políticos de seu país; e diversas referências visuais do movimento afrofuturista. Atividades de colagens de imagens que promoviam diálogos intersemióticos entre texto, imagem e ação cênica, também foram desenvolvidas. Ao fim criamos, junto ao NBT, mais uma dramaturgia coletiva carregada de vivências, de experiência e anseios do coletivo reunido na periferia,

que a cada montagem e processo de aprendizado estético no teatro se posicionava politicamente no mundo.

O nome *Corpo Fechado* é uma referência ao termo utilizado no senso comum, no qual, através de rituais de cura, o corpo é protegido de doenças físicas e psíquicas e até da morte. Comum nos ciclos umbanda, religião afro-brasileira marcada pelo sincretismo como modo de resistência das matrizes das espiritualidades afro-indígenas, invoca a proteção de um corpo em harmonia com os campos físicos, mentais e espirituais e forte para se defender da violência colonial.

Na abertura, um jovem negro com um berimbau dá boas-vindas à plateia, apresentando o espetáculo como uma encruzilhada histórica e a si mesmo, ator, como Exu. Na sua saída, um outro ator, vestido de soldado e com maquiagem branca no rosto, grita: “Terra à vista”, cantando “*I Want to Go Back to Bahia*,”<sup>36</sup>, anuncia: “Extra, extra, um novo mundo é descoberto”. Descreverei abaixo algumas das cenas a título de exemplo, de modo que possa ser revelado como foram resolvidas cenicamente algumas das questões sobre como a colonialidade investe na dominação dos nossos corpos e como é possível imaginar – tendo o exercício da imaginação como grande motor de transformações de mentalidades, que por sua vez são capazes transmutar as estruturas – a libertação do colonizado.

**a) O descobrimento do Brasil – “será que eu serei o dono desta terra?”**

O soldado em verde e amarelo fala das primeiras impressões do colonizador, enquanto uma atriz com vestimentas indígenas atravessa o palco, ele atira, continuando o texto, aos poucos, em volume baixo, ainda atrás das cortinas do palco, o elenco inicia o verso da música “É hoje”, de Caetano Veloso, cantarolando “minha alegria atravessou o mar e ancorou na passarela...”. O elenco surge como em um bloco de carnaval, com fantasias diversas: padres, sinhás, capoeiristas, indígenas etc., todos em êxtase e muita alegria. O soldado dança junto, porém, a sonoplastia é atravessada pela entrada da música “O guarani”<sup>37</sup>, o tom solene e postura do soldado vestido de verde e amarelo que

---

<sup>36</sup> Composição de Paulo Diniz, de 1970.

<sup>37</sup> Ópera originalmente composta por Antonio Carlos Gomes, lançada em 1870.

usando o chicote encurrala o bloco de carnaval, vai mudando o clima da cena, aos poucos, só resta o som da orquestra, invadida por um som de mar. Imagens do período da escravidão vão surgindo enquanto o elenco reage com o corpo a elas e dizem palavras em iorubá.

### **b) O navio negreiro**

O bloco de carnaval transforma-se em um navio negreiro, o coletivo de atores e atrizes muito próximos uns dos outros transferem o peso do corpo de um lado para outro de forma repetitiva, dizendo palavras de origem lorubá usadas no candomblé: *Adupé, Ioroyê, Obaluaiê*. Em meio aos gritos, o elenco que se volta para projeção de imagens e vira-se para a plateia, uma das atrizes tem os braços para o alto como, como quem segura um pote em cima da cabeça. Ela desfaz esse gesto à medida que começa uma coreografia que foi montada a partir de um exercício coletivo de improvisação. Essa coreografia exige movimentações intensas e tónus musculares fortes, com uma energia ligada à terra, em conexão com o tambor, e com movimentos de braços expansivos. Ela se repete e cada repetição seu ritmo aumenta. Tem uma de avanço, sobretudo pelo movimento dos braços, tal como remos de um navio ao mar.

Após essa coreografia descrita acima, o elenco corre sem sair do lugar e a atriz ao centro, que mimetizava a imagem do pote na cabeça, recita um poema que intercala versos de *Vozes Mulheres (2020)*, de Conceição Evaristo, e *Navio Negreiro (1870)* de Castro Alves, acompanhada do toque de Xangô nos tambores que fazem a sonoplastia ao vivo do espetáculo, tocado por Antonio Veronaldo.

A voz de minhas ancestrais ecoou criança nos porões dos navios, ecoaram ainda obediência, aos brancos donos de tudo.

Negras mulheres, suspendendo as tetas, magras crianças, cujas bocas pretas regavam o sangue das mães.

Eram mulheres desgraçadas que sedentas e exaustas de longe... Bem longe vinham trazendo com lentos passos filhos e algemas em seus braços.

A minha voz ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome. Eu vejo homens negros como a noite horrendos a dançar...

Mas se o velho arqueja se o chão resvala ovem-se gritos o chicote estala

E escuta-se o baque de um corpo ao mar... Ontem plena liberdade, a vontade de poder... Hoje cúmulo de maldade nem somos livres pra morrer.

Mas a voz de minha filha recolhe todas as nossas vozes, é promessa divina de esperança. Recolhe em si a fala e o ato o ontem o hoje o amanhã.

Na voz de milha filha se fará ouvir a ressonância, o eco da vida liberdade. (Informação verbal)<sup>38</sup>

### **c) Desterritorialização**

Após a corrida e o poema, atores e atrizes se dispersam, correndo, em meio a plateia para contar histórias de desterritorialização baseadas em depoimentos contemporâneos coletados em notícias e vivências familiares, a exemplo do depoimento inventado por uma atriz a partir de uma reportagem da TV local onde uma criança de ocupação pedia ao prefeito da cidade de Petrolina-PE uma casa para morar. Ela mistura a esse fato referências da tragédia de Brumadinho, a situação das casas invadidas pelas cinzas de cana de uma empresa de açúcar da região e “quarto de despejo” de Carolina de Jesus:

Se essa rua fosse minha... eu mandava pelo menos a lama tirar. Carolina Maria de Jesus, peço licença, sua benção porque como você disse aqui não tem mais como morar. Tá muito difícil ninguém consegue entrar na própria casa, água acima de tudo, medo acima dos muros. Ou melhor dinheiro acima de tudo e lama no meu povo? Ninguém aguenta isso, ninguém deveria ter que aguentar. Quando minha vida deixou de importar para uma empresa que acha que vale mais poder lucrar? É bom ter uma casa, todo mundo deveria ter onde morar. Senhor prefeito, com todo respeito sei que minha voz em algum dia vai escutar. Quero meu direito, uma casa com dignidade para poder ao menos entrar. Ei, olha aqui essa situação porque quando se trata de rotatória milhões pode se gastar. Pensa nos filhos, nas senhoras, nas crianças e na população que o sangue nas suas mãos pode um dia estar. (Informação verbal)<sup>39</sup>

Outro “depoimento” criado dentro do mesmo conceito para a mesma cena, aborda a relação sagrada com a terra em contraponto à relação de posse:

Eles começaram a cercar a terra e isso foi deixando a gente encurralado! Sem direito a trabalhar, sem direito a plantar e sem

<sup>38</sup> Texto proferido pela atriz Vitória Régia durante o evento Cenas Ribeirinhas em Petrolina-PE, 2022.

<sup>39</sup> Texto proferido pela atriz Cinthia Naara durante a encenação de Corpo Fechado, em Petrolina-PE, 2019.

direito a criar os bichos da gente. Eles acham que tomar as nossas terras seria como uma coisinha qualquer e que para nós não tivesse tanto valor... Errado! Pra nós a terra é sagrada, mas pra eles a terra é boa apenas porque dá dinheiro! Mas eu tenho fé que um dia tudo isso tudo isso vai mudar e nossas vidas voltarão ao normal. E a gente vai poder trabalhar e criar os bichos da gente em paz. (Informação verbal)<sup>40</sup>

O grupo de atrizes e atores dispersos no espaço cênico no qual falam seus textos de histórias inventadas, relacionadas à desterritorialização, mas baseadas em acontecimentos que compõem nossa história como nação colonizada, unindo-se como comunidade a partir do canto de Clementina de Jesus, “Congoma”. O som ancestral cantado por Clementina convoca à luta e às práticas de convivência que humanizam os corpos em fuga.

#### ***d) Fuzilamento / morte de um estudante jovem negro***

Ao ver a reunião das pessoas que conversam na comunidade sobre temas diversos, dos mais corriqueiros aos mais políticos, um soldado avista-os de longe com desdém, apontando um laser. O ator irrompe o espaço da representação para dar o depoimento pessoal sobre como o processo de criativo do espetáculo impactou na sua conscientização racial. De onde está, no outro extremo do espaço cênico, atrás do público, o ator que representa o soldado, em um determinado momento do seu texto, canta o hino da independência do Brasil e atira no jovem. Ao cair, o jovem, grita “Ogum iê”. Uma das atrizes o acolhe suplicando por Xangô e reproduz o texto da mãe do adolescente Vinicius, morto pela polícia quando vinha da escola. O caso que ocorreu no Rio de Janeiro teve grande repercussão na época pela idade do garoto, apenas 14 anos, pelo fato dele estar com a farda da escola, o que não o impediu de virar alvo da repressão do Estado. O ator se levanta dos braços da atriz e com um gesto que levava um dos braços para cima da cabeça e o outro para baixo na altura da cintura com as mãos espalmadas, falou ao público os dados da violência contra os jovens negros no Brasil “a cada 5 minutos um jovem negro é assassinado no país...”. O coletivo o acompanha uma procissão fúnebre, enquanto uma atriz faz movimentação de capoeira e todos cantam intercalando os versos das músicas

---

<sup>40</sup> Texto proferida pelo ator Ramon Cantinilho durante a encenação de *Corpo Fechado*, em Petrolina-PE, 2019.

com os dados da violência racista “Lemba ê Lemba do barro vermelho... Lemba do vermelho Ba!”.

e) *O espelho de Oxum - ancestralidade*

Uma atriz entra cantando e dançando um canto à Oxum, com roupa dourada e um cesto de madeira que coloca no centro do espaço cênico recita o poema “Manual Melanina”, de Cristiane Sobral, atriz, dramaturga e poeta. O poema é repleto de ironia:

“Manual melanina”

É melhor para um preto  
Acender a luz  
Ficar quietinho  
Sorrir bastante  
Usar tons pasteis  
Por favor, pretos  
Abaixem a cabeça  
A humildade é um dom  
Não gritem  
Mostrem os dentes brancos  
A qualquer um

Pretinhos  
Sejam simpáticos  
Nunca conscientes  
Muito menos exigentes  
Vivam sem reclamar  
Façam bom uso dos seus corpos rijos!  
Consigam casamentos brancos  
Tenham filhos pálidos  
Mantenham os cabelos presos  
E lisos

Agindo assim serão felizes!  
Aprendam a fingir como as atrizes  
De televisão  
Lembrem-se meus irmãos  
Cada dia mais alvos  
Absorvendo toda a clareza a disposição  
Agindo assim serão prósperos  
Serão lúcidos  
Que a brancura seja uma meta  
Uma opção  
De posse do manual melanina vocês vencerão. (SOBRAL, 2020, p. 34)

O texto é dito em tom de pregação e as ações e gestos da atriz contradizem o poema, destacando o caráter irônico dos versos e a disposição

de quem o recita em desobediência à mentalidade de negação das potencialidades negras. Nesta mesma cena, a atriz em destaque apresenta um depoimento pessoal. Ela revela a importância de visitar suas ancestralidades para construção da sua identidade e para reestabelecer relações familiares:

Eu sou Leticia Rodrigues de Oliveira, mulher negra e periférica. O processo de Corpo fechado me instigou saber mais sobre meus ancestrais, saber de veio minha família, tanto do lado paterno, quanto do lado materno, me levou a ter diálogos que eu nunca teria com minha avó e muito menos com meu pai, fez eu querer voltar lá no passado e traçar o processo da minha história, que não é só minha.

Descobri que a avó da minha bisavó materna era uma indígena, filha do cacique de uma tribo e que ela foi pega a dentes de cachorro, para ser "amansada" e estuprada.

A minha tataravó paterna foi uma princesa de um clã na Nigéria, que foi tomada de seu povo e trazida para ser escravizada aqui no Brasil, em Salvador.

Por isso saúdo a todas as minhas ancestrais que permitiram que eu esteja aqui.

ORE YÉYÉ O OXUM! (Informação verbal)<sup>41</sup>

Essa mesma cena desdobrou-se em uma vídeo-performance da atriz Leticia Rodrigues, intitulada *Espelhos das Águas em mim* e exibida no canal do Youtube da Cia Biruta.

#### **f) O trono para reinado do povo – a cura**

Todos os arquétipos representados pelo elenco, o soldado, a mãe, o jovem negro, oxum, as jovens negras, Exu, os sem-terra, o quilombo, a comunidade, maceram plantas – manjerição, alfavaca e boldo – enquanto um ator e uma atriz recitam o texto final:

Aberta a ferida, expor o corpo ao olhar mais doloroso, aquele visto frente ao espelho! Retirar o que antes foi dito como certo, transformar o ódio imposto em orgulho e preencher, um passo de cada vez, a histórico que carrega consigo.

Abrir espaço para o reconhecimento e inundar com força, autoconhecimento, receitas passadas de geração pra geração e coragem, em defesa do corpo agora fechado.

---

<sup>41</sup> Texto proferido pela atriz de Leticia Rodrigues durante a encenação Corpo Fechado, Petrolina – PE, 2019.

Estender o manto, ser ponta de rama que se agarra ao tronco Velho.

Cortar todo o mal que se encontrar no caminho, costurar a ferida exposta e com sua couraça, sua espada e seu escudo renascer outra vez a vida.

"Vamo acordar, vamo acordar."

Se não encarar você vai ser levado pelo abismo. Cadê o espelho pra vencer a guerra?

Olha e acredita na mandiga do brinco, antes de lavar os meninos!

Os maus olhados têm pés, mas não te alcançam.

A espada de tua oração corta as mãos que escravizaram nossos corpos e mentes.

As plantas que curam a dor são do mesmo chá que os velhos mais negros em seus quilombos já tomaram.

Conhecer a mata que vem tua família, arando a terra da tua região pra agitar o ar a sua volta. (Informação verbal)<sup>42</sup>

O espetáculo finaliza com uma dança enérgica, coletiva e de movimentos livres da música “*Azo Toke*”, do grupo KOKOKO, no ponto alto da dança, o elenco avança em direção à plateia conjuntamente num salto, momento em que são apagadas as luzes cênicas e se encerra a apresentação. O trabalho é uma tecelagem entre recortes históricos de questões que demonstram que a colonialidade transcorre os tempos enquanto mentalidade que alicerça nossas estruturas modernas de sociedade; sobre a territorialidade e suas implicações na elaboração de nossas corporeidades e subjetividades; as experiências e vivências compartilhadas de corpos periféricos diversos; a elaboração de uma utopia e do exercício de criação de imagens que se contrapõem àquelas criadas pela colonialidade, desmascarando as violências – explícitas e veladas – e criando imagens, símbolos e ações e experiências corpóreas na teatralidade com base nos princípios da ancestralidade e do tempo espiralar.

---

<sup>42</sup> Texto proferido pelos atores e atrizes do Núcleo Biruta de Teatro durante a encenação *Corpo Fechado*, em Petrolina – PE, 2019.

**Figura 15** – Corpo Fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina-PE, 2019.



**Fonte:** Fotografia de Fernando Pereira.

**Figura 16** – Corpo fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina-PE, 2019.



**Fonte:** Fotografia de Fernando Pereira.

O espetáculo estreou em um grande Festival grande da cidade, o Aldeia do Velho Chico, em agosto de 2019. E para compartilhar o resultado com a comunidade, com os familiares e vizinhos do elenco, da equipe, dos participantes e ex-participantes do NBT e público em geral, idealizamos uma programação em comemoração ao mês da Consciência Negra do mesmo ano, a qual demos o título: “Mostra de Arte Novembro Negro - Liberdade é não ter medo de brilhar”, dentro da programação, além de 3 apresentações de *Corpo Fechado*, tivemos: oficinas de vídeo e fotografia, dança, teatro, formas animadas, confecção de *abayomis*; rodas de conversas com convidados sobre saúde mental e educação; feira de arte e artesanato, com produções tanto dos integrantes do NBT quanto

de jovens artistas visuais da região; contações de histórias nas calçadas; e um baile *Black*.

**Figura 17** – Corpo Fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina - PE, 2019.



**Fonte:** Fotografia de Fernando Pereira.

**Figura 18** - Corpo Fechado. Teatro Dona Amélia, Petrolina - PE, 2019.



**Fonte:** Fotografia de Fernando Pereira.

*Corpo Fechado* foi apresentado no início da mostra, no espaço ocupado pelo grupo onde o espetáculo foi criado, e no Quilombo Mata de São José, marcando o encerramento da Mostra. Apesar de um processo tão intenso e longo quanto o de *Processo Medusa*, foi um ano e meio de pesquisa, experimentações e ensaios, *Corpo Fechado* só realizou 4 apresentações no total. Logo o elenco se dispersou e vieram as dificuldades de manutenção do

trabalho. Porém, um episódio marcou sua trajetória e promoveu vivências intensas de relações éticas e estéticas que serão descritas a seguir.

**Figura 19** - Ensaio para criação de mídia de divulgação da apresentação teatral *Corpo Fechado*. Praça CEU das Águas, Rio Corrente, 2019. [atrizes modelos: Vitória Régia e Leticia Rodrigues]



Fonte: Fotografia de Santiago.

#### **g) “Congoma chamou” – apresentação no quilombo**

Dentro da programação da Mostra de Arte Novembro Negro apresentamos *Corpo Fechado* no Quilombo da Mata de São José, já citado nos capítulos anteriores por fazer parte do mapeamento da pesquisa *Cenas Ribeirinhas*, onde o grupo mantém contato desde então, apresentando-se, realizando oficinas e visitas de forma recorrente. Durante esse tempo foram criados laços de amizade e uma relação mútua de colaboração. Assim, propusemos a apresentação de *Corpo Fechado*, que foi aceita pela professora e líder comunitária Maria Senhora Gonçalves, chamada carinhosamente por todos de Senhorinha.

A comunidade não tem um lugar específico para apresentações culturais, sendo a frente da igreja o local utilizado tanto para apresentação do Reisado, quanto apresentações de grupos convidados. Nela, apresentamos a contação de história para crianças intitulada *Os compadres corcundas*, uma adaptação do conto homônimo de Câmara Cascudo; E *Ponto Poético*, recital com poesia de artistas negras, maioria mulheres, acompanhado por sonoplastia de atabaque e músicas de pontos de candomblé e umbanda. Com esse histórico, acreditamos que *Corpo Fechado* ser apropriada a apresentação que tinha como proposta

promover uma vivência de campo no quilombo após um processo de criação em torno do tema corpo, identidade e território e, com grande entusiasmo, organizamos a apresentação para frente da igreja, local sugerido pela própria Senhorinha.

Antes da apresentação aconteceu na igreja um ofício,<sup>43</sup> como de costume. Não lembro se estava relacionado a uma novena ou era um dia destinado ao terço, mas me chamou a atenção que as canções que acompanhavam a reza eram seguidas por um atabaque. Os seus cantos agudos eram peculiares, próximos aos modos de cantar do reisado, e em um determinado momento da reza, foi inserido um pedido de livramento e proteção do mal nomeando explicitamente a figura do presidente da república Jair Messias Bolsonaro<sup>44</sup>, demonstrando que as dimensões sociais, políticas e espirituais em um quilombo não se apartam, elas comungam no mesmo fluxo, elas atravessam integralmente o corpo/voz e suas intenções e súplicas em uma reza que é canto, que é força, que é discurso. Quando ouvi, estava do lado de fora da igreja com Antonio Veronaldo enquanto o elenco vestia os figurinos e se maquiava nas acomodações de um posto de saúde inativo. Só depois desse momento entramos. Não cheguei a captar exatamente as palavras, mas apenas seu sentido amplo e intenção.

A nossa sensação era que tudo confluía para uma apresentação cheia de significado e representatividade. Colocamos as cadeiras da igreja do lado de fora para acomodar a comunidade e fizemos da frente da igreja o espaço cênico. Entre o público, Antonio Veronaldo, se posicionava junto ao atabaque para sonoplastia ao vivo e uma caixa de som para sonoplastia gravada, ambos colocados do lado da arena em que se desenvolveram as cenas. Apresentamos o espetáculo sem adaptações na dramaturgia. Apenas não foi possível usar a luz e o cenário da montagem. No meio da peça, uma mulher da comunidade, sogra de Maria Senhora, entrou subitamente na cena em que todo elenco dança ao toque de Xangô, após a atriz chamar por Xangô e recitar o conto Da Paz, do

---

<sup>43</sup> Oração pública e comunitária que compõe atos oficiais da Igreja Católica, pode ser cantada ou recitada.

<sup>44</sup> Naquele período estava já sendo debatido a tese do marco temporal, defendida pelo Presidente da República Jair Messias Bolsonaro em diversas declarações. Paralelamente o governo vinha cortando verbas de forma sistemática e travando processos de titulação de terras quilombolas.

escritor pernambucano Marcelino Freire. Acontece tudo em instantes, enquanto o elenco dança a mulher parece ser puxada para dançar junto e, parecendo não estar consciente de sua ação, é segurada por outras pessoas e levada rapidamente para dentro de uma das casas ao lado da igreja. Na mesma cena, uma outra atriz parecia muito emocionada e fora de controle enquanto dançava. Quando perguntada sobre uma experiência capaz de demonstrar como as práticas artístico-pedagógicas do grupo contribuíram para seu desenvolvimento, rememorou:

[...] Lá em... lá no quilombo, é... eu fiquei muito besta por essa coisa também que a Yasmin fala...da conexão, de não ser só uma coisa de 'ah, somos os artistas e viemos apresentar no quilombo. Cadê nossa Pousada?' Não! Tem um processo de socialização ali, de encontro, de entrega, conexão, né? E aí para mim essa coisa ela conseguiu desde a hora da chegada, do se alimentar conversando, do rir, ela se expandiu muito para a hora da apresentação do corpo fechado que me levou até uma experiência... não sei, assim, se a palavra certa é entrar em transe, se a palavra certa é conexão, mas o que eu senti foi uma coisa que eu nunca tinha sentido no meu corpo antes. Foi assim uma conexão da cabeça, do céu, do vento, de tudo e que foi muito que eu voltei, que eu disse...que também foi muito representativo, né? Que no dia a gente apresentou de frente para igreja e aí ela todas as questões pessoais, de família, até envolvimento de religião. Enfim, tudo que a gente tinha discutido com relação a esse processo de Corpo Fechado relacionado a negritude, a ancestralidade...Bateu muito forte feito explosão. (AMORIM, 2022)

Terminamos a apresentação naquela noite e a comunidade aplaudiu o trabalho. Ao final, algumas pessoas compartilharam o quanto gostaram de ver a cultura negra representada, comentaram os processos de luta pelo reconhecimento quilombola e dos processos de luta por libertação. Após os espetáculos, fomos para as acomodações do posto de saúde inativo, onde dormimos e nas nossas conversas sobre ocorrido, concordamos que o teatro, mesmo sendo esteticamente inspirado no ritual, não se configurava um ritual religioso e o que o aconteceu fugia de nosso controle e do objetivo do trabalho. Desconfiamos que o ritmo do tambor, a encenação ritualizada e as palavras evocadas aos orixás, mobilizam ancestralidades e acionam memórias corporais que somos incapazes de mensurar ou exercer algum controle sobre como esses elementos reverberam. Não se trata apenas de signos, mas de percepções e sensações que são acionadas pela memória sobre o corpo, entendendo que são

“manifestações espontâneas e sem conteúdo pré-ordenado” e ao mesmo tempo são “atos originais de comunicação que (...) emergem de um *habitus* compartilhado” (CSORDAS, 2008). Embora silenciada, a cultura afrodiáspórica se mantém enquanto memória guardada nas práticas populares como os sambas de reis acompanhado dos tambores, nos cantos agudos e cheios de força, que se conectam às vivências dos símbolos da espiritualidade ancestral no espetáculo reprimida pelas acervo simbólico judaico-cristão também incorporado às práticas da comunidade.

Fomos embora no outro dia pela manhã. Encontramos a senhora que nos abraçou forte e pediu desculpas. Explicamos que não havia motivo para se desculpar e, com um sorriso tímido, ela nos presenteou com uma abóbora. Conversando com Maria Senhora, ela falou de como o espetáculo provocou a necessidade da comunidade conversar mais abertamente sobre a religiosidade afro. Em outras conversas ela já havia nos falado da dificuldade de manter tradições como de rezadeiras e benzedadeiras devido à forte evangelização católica e, mais recentemente, das igrejas pentecostais. Saímos de lá muito felizes por tudo que foi experienciado. Mesmo sem compreender o que aconteceu e assimilando aos poucos o que foi vivido algumas reflexões só consigo fazer agora (enquanto escrevo essa dissertação), acredito que o trabalho pode ter contribuído para estimular alguns debates pouco encarados pela comunidade, como esse da religião.

Alguns anos depois, no início deste ano corrente (2022), retornamos ao Quilombo da Mata de São José. Desta vez, apenas para uma visita. Ficamos quatro dias e na oportunidade, aproveitamos para nos reunir com os jovens e fazer um breve *workshop* de produção cultural, apontando alguns caminhos possíveis para se conseguir recursos da Secretaria de Cultura do Estado. Apenas recentemente, o Quilombo havia acessado um edital de cultura, da Lei Aldir Blanc-PE, após uma mobilização de solidariedade entre os produtores do interior do estado que ajudaram algumas comunidades, entre elas a de Mata, a elaborar projetos e acessar o recurso estadual. Foi a primeira vez que aquela comunidade quilombola acessou verba do orçamento do Estado para Cultura. Também, conhecemos mais ainda da luta do quilombo na educação, no esforço por afirmar as especificidades da educação quilombola. Foram dias leves,

aproveitando as conversas sobre os mais diversos assuntos e o rio. Numa delas, com bastante cuidado, Maria Senhora nos repassou um relato sobre o impacto da apresentação de *Corpo Fechado* que nos surpreendeu.

Ela narrou que algumas crianças a procuraram dias depois para contar que suas mães jogaram no lixo as *abaoymis* distribuídas durante o espetáculo, alegando serem coisas ruim ligada ao demônio. Também soube por elas que uma mais velha da comunidade, que havia saído logo após o início da apresentação, ao término da peça voltou a igreja para pedir perdão por Maria Senhora. Segundo ela, o que parece ter impactado essas pessoas foi o fato do espetáculo ter acontecido em frente à igreja, onde fica guardado o Santíssimo, hóstias, que quando consagradas pelo sacerdote católico os fiéis acreditam ser o corpo de Cristo, partilhado no ritual de Comunhão. Disseram que Maria Senhora havia permitido a profanação do Santíssimo com aquele espetáculo. Preceitos do cristianismo, religião trazida pelo colonizador, foram os pilares do pensamento que julgou a presença de referenciais simbólicos das religiões afro-brasileiras demoníacas. O cristianismo, à medida que se impunha pela violência colonial em ações coordenadas de repressão, catequização e aculturamento, foi sendo incorporado aos costumes e crenças do povo negro, inclusive, na realização de suas práticas que misturam referenciais da ancestralidade africana às indígenas e as do europeu, que manteve sua posição de privilégio simbólico, levando, os símbolos das religiões de matrizes africanas e indígenas obrigadas a se esconderem, a se camuflarem, como uma prática de resistência. Acontece que em muitas comunidades esse processo gerou a reprodução de discursos de negação e rejeição do campo espiritual da ancestralidade negra, mesmo que não tenha conseguido apagar totalmente, pois ela é rememorada em práticas corporais nas formas do canto e da dança, ou mesmo que em muitas delas o conteúdo explícito nas palavras tenha sido invadido pelo catolicismo. Maria Senhora enfatizou que nada havia sido dito a ela diretamente, pois havia muito respeito à sua liderança e não houve nenhum movimento colocando sua posição em questão, contudo demonstrou ter receio que esses burburinhos, de algum modo, gerassem uma resistência à presença do grupo na comunidade. Ela fez questão de divulgar nos grupos de *WhatsApp* nossa presença e foi o grupo que oportunizou a visibilidade do Reisado da comunidade desde o primeiro encontro

em 2014, quando estávamos contribuindo para organização da juventude em torno da demanda de projetos culturais. Uma ação política para contrapor o que as impressões do espetáculo poderiam causar.

De um modo muito assertivo, ela nos alertou também para o fato de não conhecer o espetáculo e nos fez refletir sobre a importância de uma curadoria local que poderia ter sido exercida por ela, onde fosse possível pensar uma mediação que tornasse mais representativa a apresentação para a própria comunidade, em diálogo com sua realidade e seus processos de aprendizados processuais. Reproduzimos uma ideia salvacionista e nos julgamos capazes levar à comunidade um tema tão relevante sem diálogo prévio. Apesar de *Ponto Poético*, recital de conteúdo muito semelhante, não ter tido o mesmo tipo de repercussão e isso ter nos deixado à vontade para proposição de *Corpo Fechado*, sabemos hoje que há diferenças tanto na narrativa apresentada quanto de tempo, pois *Ponto Poético* foi apresentado aproximadamente dois anos antes, podendo influenciar na receptividade do trabalho. Assim não devemos desconsiderar a importância de pensar a participação da comunidade na escolha e mediação do que é apresentado em seu território. Essa foi a grande lição tirada dessa experiência. De modo algum desconsideramos a importância do debate levantado e podemos dizer que, mesmo com os ruídos a recepção do espetáculo, a intervenção da arte mais uma vez se fez necessária para expor as contradições dentro de uma sociedade que mesmo em um movimento de resistência e reexistência, ainda vivencia a colonialidade. Sendo a decolonialidade um projeto e um processo que exige estratégias que marquem a oposição à colonialidade, devemos construir novas formas de pensar sem preterir da coletividade, do diálogo horizontalizado e da participação dos principais sujeitos desse processo histórico também na arte.

### **3.2.3 O processo criativo em teatro como força motriz para o giro decolonial**

Falar de como tanto *Processo Medusa* quanto *Corpo Fechado* mobilizam dimensões diversas do desenvolvimento humano e suas sociabilidades implicadas nas suas corporeidades e criação de performances, imantado de

sentidos que vão do concreto ao abstrato e vice-versa. O teatro e suas práticas relatadas e formuladas, apresenta-se como uma oportunidade de formação de si para elaboração e transformação das nossas realidades em uma perspectiva ao mesmo tempo histórica e integradora que contém as potencialidades do giro estético decolonial apresentado por Maldonado-Torres:

Ele [o giro estético decolonial] também conectado à decolonialidade da espiritualidade, um ponto que é bem expresso por Anzaldúa quando ela escreve que, “na etnopoética e performance do xamã, meu povo, os indígenas, não separavam o artístico do funcional, o sagrado do secular, a arte da vida cotidiana. Os propósitos religiosos, sociais e estéticos da arte estavam todos interligados” (ANZALDÚA, 2007, p. 88). A espiritualidade está em grande parte conectada a decolonialidade do ser e também ao abarcamento da unidade de saber, poder e ser. A estética decolonial tem também esse caráter: liga e interliga, conecta e reconecta o eu consigo mesmo, o conhecimento com as ideias, as ideias com as questões, as questões com os modos de ser. (MALDONADO-TORRES, 2021, p. 48)

Sendo as periferias, justamente, resultados de violentas desterritorializações promovidas pelas práticas colonizadoras, persiste, nas áreas urbanas e nas áreas rurais, um ideário de desenvolvimento que é excludente e que coaduna com o conceito de humanidade denunciado por Krenak, ou seja, um sentido de humanidade elaborado pelos princípios da racionalidade ocidental em que “a classificação e a hierarquização é um assunto epistêmico na construção da colonialidade do poder” (MINGNOLO, 2013). Desse modo, buscamos nossas subjetividades plurais no fazer artístico e cultural, através do teatro, ocupando um espaço na comunidade e criando, junto com ela, poéticas de resistência em torno do sentido de comunidade referenciados em práticas que se desenvolvem nas corporeidades de nossa memória ancestral atualizada em corpos que também concatenam no aqui e agora as encruzilhadas interculturais.

Esse processo não se faz sem enfrentamento, sem embate, pois não é a construção de um mundo à parte, é a disputa desse mundo que habitamos e que é integrado às contemporaneidades e perspectivas globais de sua elaboração. Conhecer-nos na relação com o nosso território e suas práticas populares de resistência nos apresenta a um processo de retomada pela arte, pelo território

sagrado do teatro, pela capacidade de reinvenção e interpelação da cultura, pela escuta de onde vem o canto ancestral.

Os episódios relatados transcendem o fazer teatral, mas ao mesmo tempo tem ele como recipiente onde são gerados. É como um pote que transborda de tão cheio de água, que é matéria da vida com a qual o teatro lida. No que diz respeito ao objeto deste estudo, reafirma-se a necessidade de elaboração desses temas através da arte e sua potência na colaboração de um projeto decolonial; se apresentam como relatos de uma experiência que abarca diversos aspectos da reflexão aqui empreendida que se presta a concatenar às práticas artísticas e pedagógicas do grupo a dimensão daquilo que é vivido subjetivamente junto às dimensões espirituais, históricas, filosóficas, políticas, geográficas e sociais desta vivência.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O teatro, como uma arte de resistência às demandas de uma sociedade que prima pelo consumo instantâneo e por afetos descolados da convivência territorial, convoca-nos à presença e à absorção em encontros de comunicações cinética e sinestésica. Um teatro que se propõe decolonial é uma resistência ainda mais profunda, que pode proporcionar saberes diversos – e diversidade é uma palavra cara ao decolonialismo – através de vivências e da criação de sentidos muito próximos às práticas de convivência de nossa ancestralidade – o teatro de grupo é um aquilombamento das artes da cena, criando tradições, símbolos, novos sentidos.

Ailton Krenak (2019, p. 24) diz, “Para citar Boaventura de Sousa Santos, a ecologia dos saberes deveria também integrar nossa experiência cotidiana, inspirar nossas escolhas sobre o lugar em que queremos viver, nossa experiência como comunidade”. Os percursos poéticos e pedagógicos da Cia Biruta se fundam em princípios de uma prática decolonial. Reivindica um “direito epistêmico” de pensar e trilhar caminhos que acionem no corpo da atriz/ator do Sertão do São Francisco memórias e projeções que continuam as pegadas deixadas pelos ancestrais desse território, não como um passado a ser

resgatado, mas um futuro a ser construído com base no que precisa ser retomado, porque tiraram da gente.

As experiências, as conquistas e os conflitos micropolíticos no território que insistimos em nos manter atuantes, forjaram nossa identidade, o que resultou na busca por matrizes de práticas culturais de resistência e pelo sentido comunitário do fazer teatral e apontaram as frestas que nos revelaram cosmovisões ancestrais e racionalidades potencializadoras da criação de ser e estar no mundo poeticamente, enquanto criadores que gestam suas formações através da pesquisa artística.

Desse modo, contribuição desta pesquisa à educação consiste em demonstrar a ação cultural de um grupo de teatro comunitário que pensa micropolíticas está vinculado ao conhecimento pelo corpo. E em como esse conhecimento permite que possamos nos posicionar criativamente no espaço físico e social, sendo capaz de treinar seus sentidos biológicos em harmonia com a capacidade de criar sentidos simbólicos, aprimorando a percepção de si e do mundo, uma das maiores potencialidades que o ensino tem: o corpo e a corporeidade como ponto de partida da compreensão – e invenção – do mundo e das relações que temos nele e com ele. Conhecimento este que não se restringe a atores e atrizes, mas se expande para a atuação de agentes sociais dentro da estrutura, entendida no contexto desta dissertação, como uma estrutura colonial que necessita de transformações e movências.

No âmbito da arte e da competência de elaboração de representações e autorrepresentações, a pesquisa acadêmica aponta as potencialidades do trabalho executado pelo grupo de teatro que podem ser aprofundadas e aplicadas em suas práticas de modo mais consciente e sistematizado. Por sua vez, também é possível pensar a Universidade no seu campo de diálogo com as comunidades do semiárido a partir da perspectiva pedagógica dos processos criativos em arte as reflexões sobre o ensino de arte e as questões socioculturais com base nas reflexões sobre as relações do corpo na construção de saberes próprios, um saber atuante, em movimento, em transpiração e não se aparta dos esquemas cognitivos da mente, pois o saber do corpo não é saber apenas *tanto quanto*, mas é um saber íntegro – do ser inteiro e multidimensional.

Ampliar os relatos de criação de imagens e símbolos na Arte realizada no território do Sertão do São Francisco e suas performances, bem como de procedimentos pedagógicos que auxiliam a construção do conhecimento de si e do mundo, a partir da fricção das alteridades construídas no contexto do semiárido nordestino contribui para ampliar também o saber estético, sensível que tem poder de criar novas realidades sociais. Associado ao sentido de comunidade, este saber estético implica articulações e mobilizações que rearranjam as comunicabilidades e sociabilidades do território das margens - interiores e periferias - nos ofertando possibilidades conceituais e metodológicas que pautam éticas e atitudes de enfrentamento à colonialidade e seus efeitos.

Assim, novos caminhos e encruzadas se abrem para o diálogo de saberes diversos, temos o que apreender em todas as direções, do ensino formal ao não-formal, da arte à pedagogia, operando uma dinâmica que implode as estruturas centralizadoras. O fim é o início e o ponto de convergência da encruza é o mesmo que permite ver todas as veredas e onde se formam os redemoinhos que, no tempo espiralar, levam a novas experiências.

Enquanto grupo, fazemos parte da história que assinalamos nessa pesquisa, estamos no meio do redemoinho, assimilando e projetando perspectivas não hegemônicas de pensar o teatro em que possamos contar nossas histórias e a história do mundo a partir do nosso corpo situado, atravessado das contradições e das incertezas que nos chegam cada vez que nos perguntamos “quem somos”. Temos a frente um percurso repleto de pegadas de encantados do teatro e da beira do rio e das culturas negadas e invisibilizadas que nos acompanham e nos guiam. Experimentamos a inquietude de projetar do presente a permanência do nosso teatro através do pensar-se e do saber-se, reconhecendo esse território como sagrado, pela devoção ao ofício que nos ensinou a retomada do entendimento de que somos corpo, e pela devoção à história ancestral do território que nos formou gente, seguiremos com novos mestres e mestras comprometidos e comprometidas com um projeto de sociedade plural, anticapitalista, antirracista e antipatriarcal.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes** – 4.ed. rev. – São Paulo: Cortez, 2009.
- BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Editora Realizações, 2012.
- \_\_\_\_\_. Teatro: **Solidão, Ofício e Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BORGES, João José. **Ecologia Mística**. Juazeiro-BA: Editora Oxente, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Tradução Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Tradução Sérgio Miceli. 7ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro-RJ: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- CARVALHO, Luzineide Dourado. **Um sentido de pertencimento ao território semiárido brasileiro**: a resignificação da territorialidade serteneja pela convivência. Revista de Geografia (UFPE) V. 28, No. 2, 201.
- CRISPIM, C; VERONALDO, A. **“O teatro como encantaria”**. In: Revista Cena, Café e Conversa, 1ª ed. 2021.
- CSORDAS, Thomas J. **Corpo/significado/cura**. Porto Alegre: Ufrgs, 2008.
- CUNHA JR., Henrique. **"Ntu: Introdução ao pensamento filosófico Bantu"**. Educação em Debate, Fortaleza, v. 32, n. 59, pp. 25-40, 2010.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos Mortos – introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc. 2016.
- EVARISTO, Conceição. **Vozes-mulheres**. In: Poemas da recordação e outros movimentos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020. p. 24-25.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal, educador social e projetos sociais de inclusão social**. Meta Avaliação. Rio de Janeiro. v.1, n.1, p.28-43. 2009.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LYRA, Luciana de F. R. P. de. **Artetnografia: Do conceito *in constructo* às experiências performáticas**. São Paulo (SP): Universidade de São Paulo; Pesquisadora do Projeto Temático NAPERDRA; FAPESP; Supervisor Prof. Dr. John Dawsey. Atriz, Dramaturga e Encenadora.

MACHADO, Maria Clara. *Maria Minhoca /A volta do camaleão alface*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In: Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico./ Organização de Joaze Bernadino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramon Grosfoguel. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MARTINS, Antonio Veronaldo; SILVA, Camila Rodrigues da; BEZERRA, Cristiane Crispim; CARVALHO, Luis Osete Ribeiro. **A encruzilhada poética da Cia Biruta de Teatro em Notícias do Dilúvio - um canto a canudos**. UNEB - PPGESA - DCH III - EDUNEB - Juazeiro – BA. VOL.10, Nº1, Agosto, 2021.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo lugar da memória. Língua e Literatura: Limites e fronteiras, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Paulo Henrique. **O ensaio sobre o dom de Marcel Mauss: um texto pioneiro da crítica decolonial**. Revista Realis: revista de estudos antiutilitaristas e pós-colônias, Vol.3, nº 01, Jan-Jun 2013 ISSN 2179-7501.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELO, Paulo Edson Rodrigues de. **Motins de teatro e dança na região do submédio do Vale do São Francisco: matilhas, (re)existências e as poéticas das margens**. In: **Livro do Motim** / organização de Luciana Lyra. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2021.

MIGNOLO, Walter. **Decolonialidade como o caminho para a cooperação**. Entrevista concedida à Luciano Gallas / Tradução: André Langer. IHU ON-LINE - Revista do Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo-RS, Ano XIII, n. 431 p. 21-25, 2013.

\_\_\_\_\_. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

REDEMOINHO, Processo de pesquisa Cenas Ribeirinhas. Petrolina, 13 set. 2016. Disponível em: [https://issuu.com/ciabiruta/docs/redemoinho\\_-\\_publica\\_o\\_da\\_pesqui/72](https://issuu.com/ciabiruta/docs/redemoinho_-_publica_o_da_pesqui/72). Acesso em: 10 março. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro**. In: Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra de 16 a 18 de setembro de 2004.

SILVA, Jailson de Lima. **CIA de Dança do SESC Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada**. Juazeiro, 2019.

SOBRAL, Cristiane. **Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz**. Brasília: 1ª edição, 2016.

TEIXEIRA, Mylene Nogueira. **O sertão semiárido. Uma relação de sociedade e natureza numa dinâmica de organização social do espaço**. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 3. Setembro/Dezembro 2016.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-Tão Baiano: O Lugar da Sertanidade na Configuração da Identidade Baiana**. Salvador, 2017.

VERONALDO, Antonio; CRISPIM, Cristiane; MOURA, Juliene; RABELO, Elson. **Cenas Ribeirinhas: Poéticas Populares na Experiência de uma pesquisa teatral no Sertão do São Francisco**. In: I Congresso de Artes, Ensino e Pesquisa. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/artigos/cenas-ribeirinhas-poeticas-populares-na-experiencia-de-uma-pesquisa-teatral-no-sertao-do-sao-francisco-antonio-veronaldo-cristiane-crispim-julienne-moura-e-elson-rabelo>. Acesso em: 10 mai. 2021.

## Peças

MARIA MINHOCA. Direção de Antonio Veronaldo. Petrolina: Cia Biruta de Teatro, 2008.

O MÁGICO DE OZ. Direção de Antonio Veronaldo. Petrolina: Cia Biruta de Teatro, 2010.

PINÓQUIO. Direção de Antonio Veronaldo. Petrolina: Cia Biruta de Teatro, 2013.

PROCESSO MEDUSA. Direção de Antonio Veronaldo. Petrolina: Cia Biruta de Teatro, 2017.

CORPO FECHADO. Direção de Antonio Veronaldo e Cristiane Crispim. Petrolina: Cia Biruta de Teatro, 2019

NOTÍCIAS DO DILÚVIO: UM CANTO À CANUDOS. Direção de Antonio Veronaldo. Petrolina: Cia Biruta de Teatro, 2022.

CENAS RIBEIRINHAS. Direção de Antonio Veronaldo. Petrolina: Cia Biruta de Teatro, 2016.

## Entrevistas

MARTINS, Antonio Veronaldo. Entrevista para pesquisa CORPO EM REDEMOINHO - performances e corporeidades decoloniais no semiárido pela poética da cia biruta de teatro. [mar.2022]. Entrevistadora: Cristiane Crispim Bezerra: Petrolina, 2022. Arquivo WAV. (1:32:51)

SILVA, Camila Rodrigues da. Entrevista para pesquisa CORPO EM REDEMOINHO - performances e corporeidades decoloniais no semiárido pela poética da cia biruta de

teatro. [mar.2022]. Entrevistadora: Cristiane Crispim Bezerra: Petrolina, 2022. Arquivo WAV. (1:32:51)

SILVA, Camila Rodrigues da. Entrevista para pesquisa CORPO EM REDEMOINHO - performances e corporeidades decoloniais no semiárido pela poética da cia biruta de teatro. [mar.2022]. Entrevistadora: Cristiane Crispim Bezerra: Petrolina, 2022. Arquivo WAV. (1:32:51)

AMORIM, Laiane dos Santos. SILVA. Entrevista para pesquisa CORPO EM REDEMOINHO - performances e corporeidades decoloniais no semiárido pela poética da cia biruta de teatro. [mar.2022]. Entrevistadora: Cristiane Crispim Bezerra: Petrolina, 2022. Arquivo WAV. (1:32:51)

### **Podcast**

REDEMOINHOS - Cenas Ribeirinhas: EP Com Alfredo Neto. Locução de Cristiane Crispim e Antonio Veronaldo. Cia Biruta de Teatro. Podcast. Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YFQ9tCJ1Yc>. Acesso em 22 de abril de 2022.

## APÊNDICE A

### FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS

#### CENAS RIBEIRINHAS (2016)

Encenação/diretor-pesquisador - Antonio Veronaldo  
Atores-pesquisadores: Cristiane Crispim, Juliene Moura, Paulo Junior e Marcos Aurélio.  
Coordenação geral: Cristiane Crispim  
Apoio técnico: Camila Rodrigues  
*[Participou como atriz em apresentações de anos posteriores: Camila Rodrigues]*

#### PROCESSO MEDUSA (2017)

Argumento: Antonio Veronaldo e Cristiane Crispim  
Direção: Antonio Veronaldo  
Dramaturgia: criação coletiva  
Elenco: Amanda Martins, Camila Rodrigues, Cintia Naara, Cristiane Crispim, Érika Rodrigues, Felipe Paixão, Fabian Gomes, Graciane Lacerda, Jhennyson Ferreira, Laiane Amorim, Joana Crispim, Juliene Moura, Leticia Rodrigues, Luisa Crispim, Valeria Pereira, Yasmin Rabelo  
*[Participaram do elenco em apresentações de anos posteriores: Ana Paula, Anderson Monteiro, João Borges, Juliano Varela, Milena Silva, Vitória Régia, Fernanda Victória]*  
Figurinos: Leticia Rodrigues  
Cenário: Antonio Veronaldo  
Elementos de cena e adereços: criação coletiva  
Execução de luz e sonoplastia: Hannah Lima e Antonio Veronaldo  
Apoio técnico: Fernanda Victória e Ramon Cantilino

#### CORPO FECHADO (2019)

Direção: Antonio Veronaldo e Cristiane Crispim  
Assistência de direção: Juliene Moura  
Dramaturgia: coletiva  
Figurino: Leticia Rodrigues  
Cenário: Antonio Veronaldo  
Elenco: Arlayne Souza, Camila Rodrigues, Cintia Naara, Emanuel Carvalho, Fernanda Victória, Joana Crispim, João Borges, Laiane Santos, Leticia Rodrigues, Maycon Souza  
Ramon Cantilino, Val Nunes, Vitória Régia  
Iluminação e apoio técnico: Amanda Martins

#### NOTÍCIAS DE DILÚVIO (2021)

Encenação: Antonio Veronaldo  
Texto: Antonio Veronaldo e Luís Osete  
Roteiro: Antonio Veronaldo, Camila Rodrigues e Cristiane Crispim  
Elenco: Cristiane Crispim e Camila Rodrigues  
Voz-Off: Maria Senhora G. S. Gonçalves  
Cenário: Antonio Veronaldo  
Figurino: Leticia Rodrigues  
Adereços: Joana Crispim e Zenilton Souza

Apoio técnico: Letícia Rodrigues  
Iluminação: Amanda Martins  
Registro audiovisual: Fernando Pereira  
Edição: Camila Rodrigues

## APENDICE B

### HISTÓRICO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO GRUPO

ANO DE ESTRÉIA	PRODUÇÃO
2008	Apresentação teatral <i>Maria Minhoca</i>
2009	Teatro de Bonecos <i>A Bruxa Dragão</i>
2010	Apresentação teatral <i>O Mágico de Oz</i>
2011	Apresentação teatral <i>Histórias de Cascudo</i>
	Apresentação teatral (Institucional) <i>Ministério Público - o guardião da sociedade</i>
2012	Apresentação teatral (Institucional) <i>Família Bate e Bucha</i>
	Apresentação teatral (Institucional) <i>Rosinha está grávida e florzinha quer nascer. E agora, o que fazer?"</i>
2013	Apresentação teatral <i>Pinóquio</i>
2014	Apresentação teatral <i>O Arranjo da Filha do Doente</i>
2015	Apresentação teatral <i>Chico e Flor contra os monstros na Ilha do Fogo</i>
	Apresentação teatral <i>A Insurreição do Amor – (NBT)</i>
2016	Apresentação teatral <i>Cenas Ribeirinhas</i>
	Recital <i>Ponto Poético (NBT)</i>
2017	Apresentação teatral <i>Processo Medusa (NBT)</i>
	Exercício cênico <i>Cenas Negreiras (NBT)</i>
2018	Apresentação teatral (Institucional) <i>O lobo mau pode estar ao lado</i>
2019	Contação de Histórias <i>Flicts</i>
	Contação de Histórias <i>Estrelas mudam de lugar</i>
2020	Performance no projeto <i>Agora Antígona</i>
	Web-série <i>Juventudes da Periferia EP1</i>
	Eexperimento cênico digital <i>Registro da Humanidade (NBT)</i>
2021	Web-série <i>Contando o Rio Opará</i>
	Web-série <i>Juventudes da Periferia EP1</i>
	Vídeo-performace <i>Perifa Ribeirinha</i>
	Vídeo-performace <i>Espelho das Águas em mim</i>
	Web-série <i>Histórias de Mulheres Fortes Para Meninas Mais Fortes Ainda</i>
	Vídeo-performace <i>Ciclos</i>
	Vídeo-teatro <i>Notícias do Dilúvio</i>
2022	Vídeocast <i>Cenas Ribeirinhas – diálogos entre a cena e as práticas populares de resistência do Sertão do São Francisco</i>

## APÊNDICE C

### PRINCIPAIS AÇÕES CULTURAIS DO GRUPO

AÇÃO CULTURAL	PERÍODO DE REALIZAÇÃO	LOCAL	RESUMO DA AÇÃO
NÚCLEO BIRUTA DE TEATRO	2012 - 2020	Sede da Cia Biruta no bairro São Gonçalo e Praça CEU das Águas – Centro de Artes e Esportes Unificado, no Rio Corrente Petrolina-PE	Espaço de aprendizagem e experimentação teatral que tem a iniciativa e a coordenação da Cia Biruta de Teatro em que são ofertadas oficinas de iniciação teatral para jovens e adultos a partir de 14 anos. O NNBT é uma ação que vem se desenvolvendo de forma permanente, estabelecendo diálogos com a ideia de comunidade e os saberes do fazer teatral, por meio de oficinas artísticas, estudos/pesquisas, vivências, montagens e experimentações cênicas.
MOSTRA BIRUTA DE TEATRO	2013; 2014; 2016; 2017; 2018; 2022;	Sede da Cia Biruta no bairro São Gonçalo; Praça CEU das Águas– Centro de Artes e Esportes Unificado, no Rio Corrente; Escolas Públicas; Sesc-Petrolina Petrolina-PE	Evento de aniversário do grupo feito por integrantes e artistas convidados das diversas áreas. A mostra é composta por ações que congregam: apresentações artísticas de teatro, música e dança, rodas de conversas sobre temas ligados às vivências do grupo; oficinas abertas ao público. Em algumas edições, algumas dessas ações foram realizadas em outras cidade, como Orocó. Neste ano foi realizada uma edição on line da Mostra.
PONTES FLUTUANTES	2017 e 2019	Praça CEU das Águas e Sesc-Petrolina-PE; Centro de Cultura João Gilberto – Juazeiro-BA; e UNEB – Senhor do Bonfim.	Evento de formação para atores e atrizes da região semiárido que promove oficinas e demonstrações de trabalho de artistas de teatro de grupo do Brasil e do mundo. A primeira edição aconteceu com o diretor Eugênio Barba e atriz Julia

			<p>Varley do Odin Teatret, da cidade de Holstebro, Dinamarca e mobilizou grupos de teatro de Pernambuco, Bahia e Ceará. E a segunda edição com o ator Carlos Simione, do grupo LUME, Campinas-SP, teve uma ação desmembrada para o curso no Curso de Licenciatura em Teatro da UNEB – Universidade Estadual da Bahia, campus Senhor do Bonfim.</p>
<p>MOSTRA NOVEMBRO NEGRO LIBERDADE - É NÃO TER MEDO DE BRILHAR</p>	<p>2019</p>	<p>Praça CEU das Águas, escolas e ruas dos bairros Rio Corrente e comunidades circunvizinhas, Petrolina-PE</p>	<p>Mostra de Artes realizada no período de 11 a 30 de novembro, com intuito de agregar ações comemorações do mês da consciência negra à estreia do espetáculo de culminância do NBT, que trazia a temática das questões raciais no Brasil e nas periferias. Nela foram realizadas: apresentações de teatro e música; oficinas artísticas nas escolas públicas; rodas de conversas; contações de histórias nas calçadas; feira de arte e artesanato; A ação se estendeu até a o quilombo de Orocó com a apresentação teatral <i>Corpo Fechado</i>, realizado pelo NBT. Mesmo realizada uma única vez, até o momento, a mostra foi um piloto na ampliação das ações do grupo na comunidade, em que o grupo ocupa não apenas os espaços institucionalizados, como o CEU das águas e as escolas públicas, mas ruas e avenidas dos bairros, com apresentações na frente das casas de membros do grupo e do Núcleo Biruta de Teatro.</p>