

Gira Cênica: o teatro na encruzilhada ou a incorporação de um Cavalo Bravo que não pretende se amansar

Gira Cênica: theater at the crossroads or the incorporation of a Brave Horse that does not intend to be tamed

Gustavo Idelbrando Curado

Universidade de São Paulo – USP

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2035-7907>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n2ID37666

Resumo

O artigo revelou o processo pedagógico da Cia Teatro Documentário, em metodologia de pesquisação, a partir da encenação construída numa encruzilhada, no centro de São Paulo, cuja pedagogia pautada em Exú foi o cerne. E, de como os artistas documentaristas se posicionaram esteticamente contra o projeto de neocolonização presente no capitalismo enquanto invocam, por meio de uma gira cênica a presença de outras versões da vida de um bandido chamado Mineirinho, eternizado em um documento de Clarice Lispector no século XX. Se conclui pelo conceito de inacabamento presente em Exú, e ao mesmo tempo, na prática teatral contemporânea, a não separação dos modos de produção e das práticas artísticas.

Palavra-chave: Encruzilhada. Inacabamento. Ritual-Cênico. Documentário.

Abstract

The article revealed the pedagogical process of Cia Teatro Documentário, in research methodology, based on the play built at a crossroads, in the center of São Paulo, in which a pedagogy based on Exú was the core. And, how documentary artists positioned themselves aesthetically against the neo colonization project present in capitalism while invoking, through a scenic *gira*, the presence of other versions of the life of a bandit called Mineirinho, immortalized in a document by Lispector in the 20th century. It is concluded by the concept of unfinishedness present in Exú, and at the same time, in contemporary theatrical practice, the non-separation of modes of production and artistic practices.

Keyword: Crossroads. Unfinished. Cenic Ritual. Documentary.

Gênese do Teatro Documentário

Piscator (1968) nos conta que em um dia, no fronte de batalha, ao cavar trincheiras para fugir dos ataques de bombas na guerra, um soldado observou que Piscator cavava com dificuldade para a construção da trincheira e, o interpelou: “qual a sua profissão”? A resposta foi “ator de teatro” e, ao se ouvir, sentiu vergonha de sua profissão perante o horror diante da guerra. Compreendeu que a arte havia ficado menor comparada àquela situação. Na visão do autor “Um pequeno episódio, mas significativo para mim, a partir de então e para sempre. A arte, a real, a absoluta, deve mostrar-se à altura de qualquer situação e nela saber basear-se” (Piscator, 1968, p. 29).

A primeira ocorrência do termo *teatro documentário* foi na obra *Teatro Político* do alemão Erwin Piscator (1893-1966), nos anos 20 e 30 do século XX. O encenador utilizou textos históricos e projeções audiovisuais de guerras, fotografias, reportagens dentro das encenações a fim de construir uma obra politizada e com relação direta com o cotidiano daquele público para “impressionar” o espectador, para além do efeito causado por jornais ou textos impressos.

Pavis (1999) atribui aos dramas históricos do século XIX os primeiros registros de textos com características documentais. Situam, como referência, a peça *A morte de Danton* (1835) do alemão Georg Büchner (1813-1837), na qual esse dramaturgo utilizou explicitamente alguns documentos na construção da peça, que aborda sem idealizações a Revolução Francesa (1789), na fase do terror, com os rebeldes dos tempos primeiros a lutarem brutalmente, poucos anos depois, uns contra os outros. As execuções se multiplicam, sob o comando de Robespierre.

Büchner também escreveu a novela *Lenz*, na qual reelaborou passagens da vida de Jakob Lenz (1751-1792), dramaturgo ligado ao movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), autor com quem Büchner possuía afinidades e que ajudou a salvar do esquecimento. Passagens da vida de Jakob dentro de folhetins mostram que já havia, em Büchner, indícios da documentação de um outro artista, o qual se desconhece, que eram utilizados dentro das tramas.

Isso nos mostra que, dentro dos dramas históricos, a insurgência do real já começava a se manifestar, anterior às experimentações registradas realizadas por Piscator. A respeito disso, o primeiro teórico brasileiro em Teatro Documentário, Soler afirma:

[...] atribuir ao alemão Erwin Piscator a “invenção” do que se chama teatro documentário seria anular experiências anteriores não registrada pela história oficial e acreditar que o conceito se constrói pela genialidade de um indivíduo e não pela sistematização de um sujeito histórico a partir do legado de outros sujeitos (Soler, 2015, p.34).

A primeira encenação documentária nomeada de Drama Documentário de que se tem registro, a partir do livro *Notas Sobre Piscator*, de Judith Malina (2017), é a construção do espetáculo *Troz Alldem! Apesar de tudo!* realizada em 1925 também pelo alemão Piscator, a encenação contava com 24 cenas, e variadas sequencias de projeções de filmes históricos.

Podemos lembrar também que entre 1924 a 1927, Piscator dirigiu o espetáculo *Fahnen* (Bandeiras), de Alfred Paquet, o qual o dramaturgo deu o subtítulo de “drama épico” (Malina, 2017). Na encenação *Rasputin, os Romanov, a guerra e o povo que se levantou contra eles*, criada pelo coletivo Dramatúrgico do Piscatorbühne a partir da obra de Tólstói é uma outra referência para exemplificar a utilização do documento em cena ou da insurgência do real. Sobre este acontecimento Malina narra:

O cenário de Müller consistia numa imensa cúpula coberta com um tecido prateado, simbolizando o mundo, que rodava sobre um palco giratório. Esse hemisfério incluía portas que se abriam, revelando vários cenários, desde aposentos do tzar até os de Raspútin, enquanto filmes documentários sobre a história e eventos recentes eram projetados tanto sobre o globo como sobre o fundo. O ex-cáiser Guilherme processou Piscator por difamação e o personagem precisou ser cortado da peça. Piscator divulgou a ordem do tribunal, que foi lida em cena. Segundo ele, essa censura provava a relevância e urgência da peça para aquele momento (MALINA, 2017, p.24).

Podemos notar na citação direta que o ato de se ler a ordem do tribunal em cena aparecia ainda como um documento judicial, o documento traz para a cena a ampliação dos sentidos que os espectadores poderiam ter se fosse apenas um ‘texto de dramaturgia’, era mais do que isso, era um fragmento de realidade sendo utilizado

como o real no teatro. Além é claro dos filmes documentários sobre a história recente.

No livro *Teatro Político*, Piscator descreve o trabalho como uma criação coletiva que tinha como objetivo documentar grandes momentos revolucionários da História para sensibilizar, educar e entusiasmar a classe trabalhadora. Piscator também dirigiu a peça *Parágrafo 218*, de Carl Credé, em 1930, que versava sobre o contexto do aborto e em cena junto com os atores incluía a participação de um “médico, na vida real, administrador de um hospital, dando uma palestra sobre o assunto” (Malina, 2017, p.25) ou seja um documentado.

Contagiados pela proposta de Piscator, de trazer o real para a cena, na década de trinta do século XX, grupos de pesquisadores e autores nos Estados Unidos começam a escrever e teatralizar cenas, a partir de notícias de jornal que envolviam assuntos polêmicos da então atualidade, formando o grupo chamado *Living Newspapers*, em português, jornal vivo.

Aproximadamente cem anos depois, agora na América do Sul, Brasil, coletivos de teatro inspiram-se nas propostas radicais desenvolvidas por Piscator e seu teatro político, um desses grupos, se autointitula Cia Teatro Documentário, o primeiro coletivo de teatro no Brasil a se dedicar exclusivamente a um teatro que estivesse à altura do real, para além do simulacro.

Trajatória da Cia. Teatro documentário

A Cia. Teatro Documentário foi fundada em 2006, e é a primeira no Brasil a se debruçar única e inteiramente a uma pesquisa profícua no campo dos teatros documentários. Nessas últimas duas décadas vêm contribuindo com encenações, ações artísticas, mediação teatral e projetos de impacto estéticos na cidade de São Paulo, além da vasta produção acadêmica sobre o assunto, vale ressaltar que uma característica da Cia. é a de que todos seus integrantes são também teatro-educadores e cursaram Licenciatura em Artes Cênicas. A Cia. desenvolve sua pesquisa e leva em conta o borramento das áreas de Teatro e Pedagogia.

O primeiro trabalho apresentado pela Cia. foi um estudo cênico intitulado *Desde quando eu ainda era Travesti*, na série Experimentos do TUSP (2007). Em 2008, a Cia construiu a encenação *Consumindo 68*, a Cia. foi uma das três escolhidas para a Mostra 68 – Utópicos e Rebeldes, realizada pelo Ministério da Cultura, com o patrocínio do SESC/SP.

Em 2010, a Cia. desenvolveu uma pesquisa cujas práticas mais marcantes referiam-se às intervenções cênicas de caráter documental realizadas nas regiões leste, norte, sul e oeste da cidade, dentro de residências de pessoas dispostas a abrirem suas casas para apresentações teatrais. Depois de inúmeras ações que motivaram os encontros, foi na sede da Cia. Teatro Documentário que, ao final do processo, centralizaram-se as lembranças da trajetória pelos quatro cantos da cidade numa encenação intitulada *Pretérito Imperfeito*.

Já nos próximos dois anos, iniciava o projeto *Mapear Histórias, ou como disse Guimarães, o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia*. Neste projeto, a Cia produz uma mostra intitulada *Vértice – cartografias cênicas sobre e para Maria José* que se transformou posteriormente em *Este vasto terço de nosso belo reino – documentário cênico sobre um terço da rua Maria José*.

Em 2013, a Cia. elaborou o projeto *A MORTE na VIDA da Grande Cidade*. A partir do relato de Francisca sobre as pequenas mortes simbólicas por que passam aqueles que migram, a Cia. perfez uma trajetória por lugares específicos da cidade de São Paulo: uma estação de trem que se tornou apenas lugar de passagem, perto da Cracolândia, espaço onde convivem os chamados *mortos-vivos do crack*; o prédio de uma fábrica que foi posto abaixo na cidade que pulveriza sua história arquitetônica; um rio morto e um cemitério.

Em 2015, a Cia. Teatro Documentário promoveu o projeto *Terra de Deitados – o cemitério como campo de investigações cênico-documentais* teve como objetivo a investigação documental de alguns dos principais cemitérios públicos de São Paulo,

para flagrar como neles pode ser revelada a vida da metrópole que nunca descansa, que não pode parar.

Em 2016 a cia entra em cartaz com a encenação *Terra de Deitados* no cemitério da Vila Mariana em São Paulo. E em 2019 com a encenação *O Tempo e o Cão*, na qual, por meio da teatralização do mecanismo da memória, deu-se forma a quatro relatos de moradores das diferentes regiões da cidade de São Paulo.

A encruzilhada da Cia Teatro Documentário em cavalo bravo não se amansa – um experimento cênico documental; ou um sopro de Exú

No início de 2022 a Cia Teatro Documentário foi contemplada pela sexta vez na 38ª edição da lei de fomento com um projeto intitulado *Teatro na Encruzilhada*, no qual entre muitas ações de formações, havia o interesse em compreender quais as contribuições pedagógicas que os estudos a partir da decolonialidade poderiam oferecer aos artistas da Cia na construção de uma encenação documentária sobre a vida de um bandido, pobre, preto, malandro que tinha a exímia habilidade de conseguir fugir da polícia, personagem advindo do real que ficou eternizado por uma crônica de Clarice Lispector, o Mineirinho.

Para mergulhar nas contradições de *O Mineirinho*, o documento foi necessário voltar-se para a rua como multipossibilidades. Dessa forma, a encruzilhada parecia materialmente aos artistas algo coerente aos estudos de Fanon, (1968) e Rufino (2019).

Graças ao incentivo público da lei de fomento os artistas da Cia puderam realizar por meio de *lives*, uma série de formações, palestras e conversas dialógicas a respeito de cultura, teatro de rua, teatro brasileiro, teatro de grupo, ações artísticas e de *AgitProp*. Entre os formadores destacam-se, Alexandre Matte, Ferdinando Martins, Ileana Diéguez Caballero (Cuba/México), Augusto Casafranca – Ator e integrante do grupo cultural Yuyachkani, (PERU) Carlos Gomes, Luiz Rufino, Babálorixá Ricardo Ishoda, e artistas da cultura popular de Congadas, Jongos, Renato Ihu e Tião Carvalho do grupo Cupuaçu.

Para teatralizar o ritual artístico a partir do documento, a crônica, o Mineirinho de Clarice Lispector, a Cia Teatro Documentário precisou estudar para poder compartilhar em cena os contextos silenciados e subjacentes a respeito dos grupos socioculturais aos quais, Mineirinho estava inserido.

Quando o ritual cênico urbano cria possibilidades discursivas de representatividade, a voz de grupos sociais que foram historicamente apagados e silenciados ganham corpo e hálito e faz com que todas as pessoas ali presentes pudessem redimensionar a noção de territorialidade e da ancestralidade social e cultural. Dessa forma outras epistemologias diaspóricas se encantavam diante dos espectadores que testemunhavam e construía conhecimento.

As malandragens tecidas pelo “personagem ausente”, revelam ingredientes, os quais exacerbam os grupos sociais ligados a ele, Clarice Lispector, anuncia, a partir de jornais da época que José Miranda Rosa, vulgo Mineirinho era devoto de São Jorge que no sincretismo religioso é comparado a Ogum, senhor das batalhas, das artimanhas.

É preciso lembrar que historicamente para angariar fiéis negros, a igreja católica, rebatizou personagens que representavam a fé e a cultura lorubá, como transformar Ogum em São Jorge. Ora, essa é uma verdade inventada, pois para que esse orixá pudesse entrar na “conversa” apenas se fosse apagado ou substituído. Mineirinho foi morto com treze tiros em 1962, momento histórico das chamadas “verdades científicas modernas ocidentais” como se exemplifica na citação abaixo:

A verdade científica Moderna ocidental foi o substrato utilizado para justificar todo o processo de colonização da América, sendo o colonialismo, a expressão sistêmica do que viria a ser o capitalismo e sua forma exploratória por meio dos processos de apagamentos do “outro lado da linha abissal” e a imposição de novas narrativas, conhecimento, hábitos, fazeres e pensamentos eurocêntricos, subjugando os povos originários e sua existência. O colonialismo calcado numa narrativa científica, coisa e ficou o outro através da dominação física e simbólico-existencial, e transformou essa experiência, iniciada nas Américas, em um sistema mundial que, ao controlar as intersubjetividades, por meio de várias técnicas de subjugação, possibilitou construir a colonialidade como conceito (OLIVEIRA & NASCIMENTO & HETKOWSKI, 2023, p. 07).

O colonialismo para Quijano (2009) se localiza, necessariamente, a um esqueleto de dominação em que o controle da autoridade política, dos recursos materiais de produção e do trabalho de um determinado grupo social domina outro de diferente identidade, com sedes fundamentais localizadas noutra comarca territorial. Em outras palavras, todos aqueles que não se enquadram como “brancos” perdem sua identidade e tem sua cultura marcada e perseguida pela lógica hegemônica de dominação e de privilégios. “[...] No capitalismo mundial, são a questão da ‘raça’, do trabalho, e do ‘gênero’, as três instâncias centrais a respeito das quais se ordenam as relações de exploração/dominação/conflito” (Quijano, 2009, p. 104).

A partir desta compreensão levantada por Quijano (2009), o olhar sobre a exploração no quesito raça insurge dentro da encruzilhada, pois Mineirinho ao sobreviver, em muitos episódios, à revelia de seus perseguidores, traz à tona a proteção espiritual que ele recebia por ser macumbeiro, e, Macumba é cultura de pessoas afrodescendentes, não brancos. Portanto, a cultura que “deve” ser apagada.

A pesquisadora Leda Maria Martins (2002, p. 73) afirma que “A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas”. A dominação cultural cristã apoiada no capitalismo e na modernidade do século XX certamente procurou perseguir e aniquilar, afinal de contas, grande parte de grupos hegemônicos no Brasil, ainda não aceitaram o fim da escravidão.

Em relação, a questão do trabalho também levantada por Quijano, 2009, podemos relacionar o personagem documentadoⁱ como o malandro que não trabalha, muito pelo contrário ele subverte, rouba de quem conseguir para devolver à sua comunidade no morro da Mangueira. Assim, a encruzilhada também se apresenta como uma transgressão, pois é Exú, quem oferece novas possibilidades de se caminhar e de sobreviver. Martins (2013) assevera que a encruzilhada é “operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (Martins, 2013, p.69).

Mineirinho era chamado de *Hobin Hood* brasileiro, a cada traquinagem, malandragem, molejo, o personagem documentado reinventa no cruzo, na fuga, na

sobrevivência outras possibilidades de se produzir a vida. Ele era considerado pela elite da época como um marginal, entretanto não o era se levarmos em consideração que não há margem no capitalismo, há exploração, e expandindo e torcendo esse conceito de maneira exuística, o Mineirinho ‘explora’ as possibilidades, a partir da ginga e da macumba como os ancestrais afrodiaspóricos.

Após as formações, *lives* e cursos previstos no projeto fomentado “O Teatro na Encruzilhada” a Cia Teatro Documentário compreendia teoricamente, mas ainda era preciso que a compreensão pudesse se dar em prática cênica. Como levantar as contradições dos contextos da vida de o Mineirinho? Quem são os Mineirinhos atuais? Aquilo que se descobre nas palavras a partir de epistemes contra hegemônicas poderiam virar investigação, poderia ser *práxis*? O conhecimento se engendra nas epistemes da fissura, daquilo que brota/vive/resiste na contramão dos terrenos do capitalismo. Poderiam encruzilhadas outras edificar, problematizar, contradizer, fissurar o teatro e a pedagogia?

Sim, poderiam, e, mais do que isso, a segunda etapa do projeto previu a criação de cinco oficinas em teatro documentário nas cinco regiões de São Paulo e uma no centro, nas quais, todas essas formações eram experienciada em ação cênica nessas cinco oficinas ministradas pelos integrantes da Cia.

O resultado das oficinas em Teatro Documentário na encruzilhada foram cinco experimentos performáticos-cênicos-documentais apresentados em cinco encruzilhadas diferentes pela cidade. Cinco discursos encruzilhamentos-cênicos amparados epistemologicamente por um outro ‘trânsito sistêmico’ emergiam sob a benção do conceito filosófico e pedagógico de Exú e suas encruzilhadas por meio da pesquisa, busca por documentação e por estudos traduzidos em cena e pela cena. Foi necessário transgredir, contudo, a transgressão pela encruzilhada se dá por meio da convocação dos saberes de epistemes pouco conhecida pelos brancos, sobre isso Leda Maria Martins contribui:

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 filosóficos e metafísico (MARTINS, 2013, p.69).

Os integrantes aprenderam sobre descolonização em diálogo com o que é coerente diante do conhecimento decolonial: a subversão da ordem social, o teatro feito na rua, na encruza, com trabalhadores artistas, com perspectivas antirracistas, com reparação histórica, com busca por saberes e epistemes singulares que conseguiram sobreviver ao espiralar do tempo e da perseguição hegemônica. E que se apresenta também nas magias, nas mandigas e nos rituais performativos que trazem à tona os conhecimentos diaspóricos e advindos dos povos originários.

Assim, um privilegiado campo pedagógico de investigação foi instaurado pela Cia de Teatro Documentário. Compreender africanidades, orixás, religiosidades e se colocar contra o apagamento cultural e contra o esquecimento da cultura feita no cruzo, nas diásporas se fez importante no projeto e essencial na construção da *encenação Cavalos Bravos Não Se Amansa*.

Exú é o autor de sua própria tese. Assim, estamos diante de um evento que se auto narra, de maneira diversa e inacabada, com um chão em comum. Dentro de um corpo poético na cultura lorubá é Exú o múltiplo no uno. Existe em Exú uma disponibilidade étnico-filosófica, teórica, conceitual metodológica. E isso é visto e encontrado no cotidiano, como por exemplo, nos inúmeros textos das literaturas de Ifá, está nos pontos cantados de Umbanda nos jogos de pernadas, nas brincadeiras das crianças, nos jongos. Esse inventário é múltiplo e inacabado.

A tese defendida por Rufino (2019) que fundamenta uma pedagogia pautada na presença de Exú marca a não redenção ao projeto colonial. Esse projeto de colonização não venceu ainda, muito pelo contrário, ainda estamos em tempos-espacos de batalha, pois o projeto da colônia compreende inúmeras situações de apagamento de cultura, de racismo estrutural, de criminalização da pobreza, da perseguição aos povos originários e da escravização de pessoas que foram traficadas e trazidas para a colônia para, posteriormente serem “descartadas”, abandonadas e substituídas no projeto de embranquecimento do país com a vinda da

imigração europeia e como suas consequências nefastas se replicam e multiplicam silenciosamente todos os dias na vida das pessoas que não possuem privilégios.

Desse modo, ficou evidente para os integrantes da Cia Teatro Documentário que para trabalhar com o conceito de encruzilhada é importante o despertar da consciência de que estamos em batalha real, física, simbólica e que o imaginário coletivo é alvo de produção de sentidos, e ao entrar nessa batalha como 'trabalhadores-artistas' se escolhe, por meio da pesquisação cênico-documental, mostrar ao imaginário de quem assistir ao espetáculo, que é possível sim levantar-se contra os valores da colônia e revelar essa batalha documentando essas situações por meio da cena na cidade de São Paulo.

Os estudos advindos dessas outras epistemologias também transitaram a respeito dos mitos e ritos e sobre o saber envolvido nas magias populares. Assim, a palavra macumba tem sido perseguida e inquirida pejorativamente produzindo asco e distância bem como alienação de seus sentidos e significados.

Rufino (2019) volta para pensar a macumba como um grande *complexo das práticas de saberes* num contexto de Brasil que é atravessado por uma política de dominação colonial. Ela é fundamentalmente uma política racionalista edificada no paradigma da raça e do racismo, é uma política que tem um fundamento de insubordinação de gênero, pautada nas estruturas hétero-patriarcais e eurocêntricas.

A macumba perpassa por uma dimensão política e poética da vida comum. Assim, transcrevo a nota introdutória do livro de Rufino & Simas (2018) e que nos foi lida pelo próprio Rufino, na formação da Cia teatro Documentário, de maneira exemplar a fim de esclarecer um pouco a respeito deste termo que vêm sendo tão esculhambado pela política de dominação colonial:

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo "ma", no quicongo,

forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas (SIMAS & RUFINO, 2018).

Se o projeto de dominação colonial é uma lógica que tem como pauta o extermínio da diferença, porque ele tem que operar e imperar num curso único, ele irá investir na produção de esquecimento de outras linguagens e/ou formas e de outras percepções de leituras e produções de mundo.

E, é por meio dessa força política e poética que essa capacidade de disputar o mundo na linguagem opera uma das grandes formas de contra-ataque, que de certa forma, foram escritos como sendo o outro, e os indexa como *populares*, falo *dos povos africanos e originários* que se diferem de epistemes eurocêntrica. Existe uma capacidade de disputar a vida por meio da linguagem e que nem sempre será verbal, ela escorre, transborda, vaza por outras esferas, gramáticas e corpos. Múltiplas corporeidades. Assim, pensar o *Kumba* é pensar a arte e o múltiplo.

Essa poética como diriam os Jongueiros é uma capacidade de inventar mundos e inacabamentos, que são únicas e singulares, por meio da palavra ou a palavra como sendo o próprio corpo em performance em movimento que já inscreve uma epistêmica. Há na linguagem um plano de produção de presença. Sendo ela dita ou não dita.

Existe, nas práticas de comunicação, uma fisicalidade na força da palavra que é consistida como forma, ritmo, hálito, e se revela como presença. O projeto de mundo como vemos e entendemos é apenas uma fração, um resíduo. Ele não alcança a capacidade de falar pelo outro, e para este projeto existir e se continuar ele precisa descredibilizar outros modos de existência. E para fazer isso, o ataque será nas capacidades inventivas, criativas, estéticas e na linguagem, o ataque é aos não brancos e/ou não cristãos.

A palavra *magia* também é perseguida, no entanto, magia é a capacidade de transformação das coisas. E ao pensar no tecido cultural a fim de exemplificar, compreende-se: a culinária como magia, ao misturar tantos ingredientes se tem um prato; ao utilizar a palavra em uma aula; ao decodificar um signo em uma encenação,

ao produzir subjetividade ao ler um poema, há uma transformação e um encanto, vira outra coisa. Muda. Altera. Cria-se.

Assim, é possível observar que a magia está em tudo e em toda parte, o que não há no mundo é entendimento sobre isso, pois o projeto de dominação colonial é monocêntrico, monológico e tenta exterminar outras maneiras de se ler e se fazer o planeta, a vida. Desse modo, a Cia, ao se debruçar em sua primeira produção pós pandemia, convidou artistas que haviam contribuído significativamente nas oficinas pelas encruzilhadas da cidade, anteriormente, para compor a construção de uma encenação numa das encruzilhadas investigadas.

A encenação faz parte da fase final do projeto O Teatro na encruzilhada, como já dito antes, contemplado pela 38ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para e sobre a cidade de São Paulo. A Cia. a fim de construir uma encenação que trouxesse referências às africanidades, às ritualidades e à cultura lorubá, entendeu que no processo de aprendizagem que fora instaurado para se edificar a encenação *Cavalo Bravo não se amansa*, a diversidade de corpos deveria ser o cerne.

Queriam experimentar em coletividade aquilo que individualmente os integrantes praticavam: saberes praticados nos terreiros e convocar outras epistemes contra hegemônicas de maneira pública. Um grupo teatral composto por seis pessoas, sendo cinco delas brancas e apenas uma preta. Os integrantes buscavam por coerência, afinal todos sobreviveram à pandemia, mas houve milhares de pessoas que não e sabe-se que as pessoas pretas e pardas que vivem em comunidades e morros foram ainda mais afetadas pelo coronavírus. E ao se reunirem, os integrantes da Cia fizeram uma autocrítica reflexiva, já que sobreviveram, como abrir caminhos com seus privilégios para praticar outros conhecimentos por meio do ofício que cabe aos trabalhadores da cultura?

Desta forma, era importante que ao se trabalhar com uma pedagogia 'pautada em Exú' (Rufino 2019) seria importante que o cruzo fosse em diversidade, o diverso que se cruza, que se alimenta, já que Exú é o múltiplo no uno. A encenação exuística se dilatou de tamanho e ousa trazer para a cena pessoas com diferentes idades entre

artistas da Cia. e pessoas com formações teatrais iniciais, intermediárias e experientes, além das múltiplas etnias, gêneros, regionalidades que compõem o elenco de *Cavalo Bravo não se amansa*.

O processo de criação da encenação na encruzilhada aconteceu ao longo de cinco meses entre fevereiro e junho de 2023 e a primeira temporada aconteceu em vinte apresentações nas tardes de finais de semana. A concepção de Marcelo Soler partiu de uma gira cênica em que a figura do encantado Mineirinho pudesse ser convocada. Por meio de sete passos, ou sete portais, os *atores-kumbas* abriam portas de conhecimento, transgressão e transformação mágica para se contar a história de Mineirinho.

O público era recebido por um coro que instauravam um prólogo de mediação artística, em que diretrizes e perguntas eram endereçadas ao público como forma de cumprimento e cuidado com os espectadores que chegam neste outro tempo/espço/experiência que a encenação é e se pretendia ser. É uma marca da Cia. o cuidado com a recepção teatral. Cada espectador recebia uma chave com um bilhete que contém uma pergunta elaborada pelo público que participou nas apresentações anteriores.

Na sequência uma gira se estabelece com pontos e cantos provenientes das religiosidades de matrizes africanas, do Congo, Nigéria. Parte do público que conhece alguns pontos, muitas vezes, cantados na Umbanda e no Candomblé, se sentem convidados a cantar junto.

Ao apresentar o personagem documentado O Mineirinho, o ator que o representa, rodopia e é sugerido que seu espírito seja invocado. É uma característica de muitos coletivos teatrais na América do Sul, vítimas dos desaparecimentos políticos durante a ditadura civil e militar, a representação do “personagem ausente”, como um personagem que é presentificado por meio da presença e palavra.

Desse modo, a fim de narrar contar, incorporar a história real de um homem que foi morto com treze tiros pela polícia militar do Rio de Janeiro em 1962, como escrito e eternizado na crônica de Clarice Lispector, o encenador Marcelo Soler optou

pela criação de *atores-Kumbas*. Estes teriam a pretensão de enfeitiçar, revelar, ritualizar, deixar surgir, uma outra versão que pusesse atribuir novos sentidos e outras subjetividades para se repensar a narrativa de Mineirinho.

A encenação é dividida em sete chaves (atos), nas quais se referênciam a chave como abertura de portais, tais como conhecimentos, redimensionamentos dos modos de se ver e crer o mágico no mundo. O público também ganha do coro de mediação, uma chave, desse modo a Cia Teatro Documentário convida os presentes à encruzilhada de *Cavalo Bravo não se amansa* a abrir novos portais, tanto para se nutrir do mundo mágico que é negado pelas religiões hegemônicas cristãs, quanto para conhecer e se aumentar de tamanho.

Logo, os espectadores ficam diante de um fato sobre Mineirinho, ladrão que roubava e matava, mas são convocados a partilhar de outras possibilidades que não se destacam no fato, mas se multiplicam em versões. Os espectadores desvendam enigmas ao longo da gira cênica, elementos da narrativa documental da vida deste personagem malandro são revelados em jogo, em brincadeira, em ruptura, em peraltices.

Para representar a cena em que a polícia persegue Mineirinho de uma maneira anti-ilusionista, a Cia optou pela narração com comentaristas de uma perseguição como se fosse um jogo de futebol, o esporte mais popular no planeta. Dois atores representavam Exus-Brincantes, o público assistia a cena sob uma plataforma superior, em outra parte da encruzilhada. Um outro ator, vestido de figurino de polícia militar enfrentava, o malandro com um carrinho de brinquedo na mão. A medida em que os signos; jogo, brincadeira, brincantes, brinquedo eram redimensionados em acordo silencioso com o público, a significação adentrava nos mistérios da encruzilhada, exatamente como Leda Maria Martins convida a pensar, por isso, reitero suas palavras anunciadas “operador conceitual, que oferece a possibilidade de interpretação”, por meio da cena documentária, do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais” (2013, p.13).

Por meio do ato de brincar, performar, e reinventar realidades históricas e materiais, artistas e espectadores experienciam na rua, na via pública, o portal para este novo solo epistêmico, a encruzilhada de Exú, das resistências diaspóricas, das encantarias das ervas, dos jogos, dos jongos, das congadas e das potências multiplicadas em corpos vivos, praticando a cidade, ocupando a rua para recontar aquelas artimanhas de sobrevivência de Mineirinho. Numa partida de futebol, a polícia joga contra Mineirinho, personagem que advém das afro-representatividades. O time da polícia representante do estado contra à classe trabalhadora.

E se ele representa tudo isso, ele cultiva os hábitos e costumes de seus povos e de seus ancestrais, todos historicamente perseguidos e oprimidos. Nesse Momento, em sequência à partida de futebol em que Mineirinho *venceu* adentra o cruzo cultural que atravessou o Atlântico. Uma consulta com um Exú Capa Preta representado por um dos *atores-Kumbas*, Gustavo Curado, o malandro é instruído a continuar com a ginga e rebolado, e sugere-se que sim, é possível fugir da polícia se ele, o malandro Mineirinho não a confrontar.

Então, ao invocar por meio da cena de uma consulta, a referência, dos terreiros de Umbanda “Exú emerge como disponibilidade conceitual para pensar a radicalidade dos seres, suas cognições e subjetividades, a partir de outros referenciais transgredindo a noção simplista do fazer pedagógico” (RUFINO, 2018. p.74).

Exú como um professor, ensina sobre as encruzilhadas e seus saberes, ao mirar na reinvenção dos sujeitos. A proposta dos artistas da Cia. é a iniciação de novos caminhos sobre a recepção teatral, daquilo que vai ser aprendido e experienciado com a encenação. Dessa maneira, os espectadores são convidados a redimensionar os cacos desmantelados e reposicionar a memória e o entendimento a respeito da perseguição e apagamento da cultura e dos saberes diaspóricos praticados de uma maneira que não apenas informa, entretanto compartilha uma experiência.

Uma experiência, que busca por justiça e que epistemiza as noções acerca da vida, se propondo a criar significados, a encenação documentária, expande em ritual

aberto no centro de São Paulo, uma das maiores metrópoles do mundo, produzindo encanto, magia, transformação, sob a égide do conceito de *experiencia* em teatro documentário:

Isso quer dizer que, durante o ato de se apreciar arte, cria-se também uma experiência que constrói significados para o objeto artístico, como, por exemplo, uma encenação de Teatro Documentário. Para Dewey, a experiência não é tão somente a realização de um ato, é também atribuição de um profundo sentido. A experiência possui um sentido vital e define-se pelas conjunturas e episódios a que nos referimos de maneira instintiva como “experiências reais” (CURADO, 2020, p.87).

A encenação *Cavalo Bravo Não se Amansa* atravessa e expande as cenas da encruzilhada que cruza a Rua Major Diogo com a rua Laerte Ramos, embaixo do viaduto Júlio de Mesquita Filho, no coração paulistano. Embaixo de um viaduto, rua, caminho. Exú como senhor dos caminhos, e a própria definição de caminho é que ele só existe quando é praticado, caminho existe aos olhos dos sujeitos quando se passa por ele.

Quantos caminhos um espectador pode iniciar em pensamento ao assistir o desenrolar da vida de um bandido morto desumanamente por treze tiros quando apenas um bastava, e sendo ele filho de Ogum? Quantas incertezas são afinadas a partir da celebração da ginga e malandragem de um personagem real, documentado que viveu na primeira metade do século passado e era aclamado pelos moradores do Morro da Mangueira no Rio de Janeiro?

Mineirinho, o inacabamento como portal de inícios

O público descobre ao longo da encenação, que o Mineirinho roubava e matava, mas merecia continuar vivo. Ao ser executado pela polícia a simbologia posta é o extermínio e a criminalização do negro, do pobre e da cultura afrodescendente.

Em cena, a figura de um policial no alto do viaduto Júlio de Mesquita Filho, ao olhar para baixo, para a encruzilhada anuncia o autoritarismo travestido de autoridade, que expressa a fricção da disputa pela coexistência da ordem e da malandragem no âmago da vida.

O texto metafórico presente na boca do personagem policial que do alto se contrapõe ao corpo de Mineirinho reitera a encruzilhada como *lócus* de disputa simbólica, afinal a polícia militar infelizmente não está morta de verdade, mas está, porque perseguir e matar é algo contrário à própria noção de vida. A instituição polícia pratica a mando do estado uma necropolítica. Dessa maneira uma dialética é posta em cena para reverenciar a encruzilhada como espaço do ritual e da performatividade e o corpo de Mineirinho, vulnerável à ação da polícia e de seus treze tiros. Para Martins, essa imagem estaria dentro da perspectiva daquilo que a autora nomeia por corpo-tela que seria, logo, esse corpo-imagem, esse corpo gráfico que faz brotar o pensamento reflexivo:

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (MARTINS, 2021, p.79).

O conhecimento edificado pelo corpo, pela imagem em movimento, é atualizado no instante exato do ato performático. Ressurgem saberes e valores dos antepassados, a memória arquitetada e (re) passada na aprendizagem do rito, ao mesmo tempo em que se move para o futuro, cooperando para a construção do conhecimento vindouro daqueles que estão presentes, vivos e daqueles que virão, viverão.

São imensos os começos dos caminhos que estão por vir e que se desenham em pensamento e cumplicidade por parte dos espectadores junto aos artistas da Cia Teatro Documentário. Exú é “reivindicado como o dínamo do universo, o linguista e tradutor do sistema de mundo. Para muitos, é o signo que representa o inacabamento. Esse caráter é parte de seus atributos e lhe confere a condição de senhor dos caminhos” (Rufino, 2018, p.74).

Interessante perceber que o conceito do inacabamento também se cruza e se faz presente no fazer teatral contemporâneo presente nos coletivos de teatro. O teórico Flávio Desgranges (2017) ao escrever sobre uma das encenações da Cia.

Teatro Documentário, *Pretérito Imperfeito* (2011) como citada, antes, aqui neste artigo afirma:

O objeto, mesmo tido como finalizado, entregue à apreciação do público, provém de um processo inacabado, quase frustrante para o artista. “É o inacabamento como inevitável fatalidade”. Não se trata, pois, de descaso, mas de assunção da mobilidade permanentemente do objeto, que sempre pode ser modificado. Cada vez menos os objetos artísticos podem ser deslocados de seus processos de produção. O inacabamento inevitável se faz modo estético na cena recente, pois assumido como revelação das entranhas do processo de criação. (DESGRANGES, 2017, p.42).

Assim, é possível concluir que uma encenação sob a égide de Exú pode desenvolver junto ao público a percepção da evidência de que estamos todos enquanto sociedade dentro de um projeto colonialista hegemônico, porém ao exemplificar a vida de Mineirinho e reverenciar a cultura encantada de Exú, das encruzilhadas. outros portais em experiência de aprendizagem surgem aos espectadores.

A encenação é inacabada, exatamente porque existem múltiplos caminhos em aberto, a partir da iniciação de novos pensamentos e produções de subjetividades. Mineirinho é a parte de um todo, pois representa o velar a vida, o celebrar do encontro de culturas e saberes, e se faz na rua, os caminhos materiais de tudo aquilo que pede passagem (RUFINO, 2019).

O inacabamento é também a perspectiva de novas possibilidades, a chance de quem testemunha a celebração ritualística na rua, no espaço público, a inventibilidade da vida, a descoberta do mundo para além da colônia, o descobrimento de mundos mágicos que trazem à baila à diversidade de experiências e práticas de saber, pois estas são mais amplas do que as do velho mundo, portador de narrativas dominantes.

Mineirinho representa o cruzo, o encantamento, a mistura, traz a gira religiosa dos terreiros como possibilidades de conhecimento, produção de encantarias. A encruzilhada potencializa o diálogo, o atravessamento, o inacabamento, os múltiplos inícios de pensamentos, de celebração e de redimensionar-se como sujeitos

históricos. Uma encenação que ousa e ao mesmo tempo simplifica o encontro com o outro, já que o outro nas palavras de Lispector,

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (LISPECTOR, 2016, p. 386-7).

O inacabamento ainda está presente ao longo de toda a dramaturgia da encenação, a crônica original de *O Mineirinho* é entrecortada e enviesada na boca dos atores que representam o próprio Mineirinho e a escritora Clarice Lispector, Matheus Pamplona e Flávia Teixeira. A crônica, uma das partes da dramaturgia assume o papel de documento, indexando o fluxo de pensamento da autora, pertencente a uma classe média racializada, que assume uma autocrítica e uma pseudo culpa a respeito da violência que foi a morte do malandro. Para a representação dessa classe média branca, hegemônica em cena, presentificada no corpo da atriz, a solução cênica, já que a encruzilhada é na rua, foi fazê-la entrar em um automóvel, posicionado em cena dentro da encruzilhada.

O pensamento de Lispector acompanha todo o ato artístico, e o áudio de uma das poucas entrevistas que a escritora concedeu, à emissora de televisão Rede Cultura (1977), também adentra a cena após a representação do extermínio de Mineirinho, este áudio-documento evidencia o inacabamento também presente no raciocínio da autora.

O fim da encenação que, de verdade não é o fim, pois as fricções, as disputas, as perseguições e o próprio capitalismo ainda não acabaram, é anunciado por seu acabamento em analogia com o tempo e a temporalidade. O sétimo passo, na dramaturgia de Cavalo Bravo não se amansa, a chave espiral no tempo mostra como Exú promove conhecimento, ritual, magia e esperança.

O ator que simula o Mineirinho, Matheus Pamplona deitado no chão representando o cadáver assassinado por treze tiros pela polícia é apontado no chão

pela atriz Flávia Teixeira que representa a própria Clarice Lispector e ela anuncia bem alto: “Cavalo Bravo” e sai de cena, e nesse momento em ato performático, as epistemes afrodescendentes, resilientes não vencidas (re)aparecem. O ator-documentarista Matheus sendo o Mineirinho se levanta e começa a gingar dizendo “Eu estou indo e voltando. Eu sou, porque fui e serei novamente”.

O “tempo espiralar” (Martins, 2023) é, deste modo, esse *continuum* no qual não se diferencia passado, presente e futuro. É um tempo distinto do histórico e cronológico arquitetado pela episteme eurocêntrica. É uma temporalidade que se forja em um acontecimento do agora, em que todas essas intensidades se contagiam.

Sugere-se então que o Cavalo Bravo não se amansou, pois a batalha ainda não terminou, e, a encenação como esse grande ritual performático atualizou para os espectadores, testemunhas em aprendizagem das epistemes que os brancos tentaram, ignorar, apagar, assassinar. Mineirinho Cavalo Bravo ressuscita malandramente gingando no tempo espiralado, assim o título da encenação se completa – cavalo Bravo Não Se Amansa – Um Experimento Cênico Documental; Ou Um Sopro de Exú.

E eu, o autor que escreve esse artigo anuncia como ator-documentarista representando Exú Capa-Preta fechando a gira cênica ao mesmo tempo em que se abre o último samba que reverencia em festa e ginga toda a epopeia de José Miranda Rosa, vulgo Mineirinho com o seguinte texto “E malandro quando encanta vira samba”.

Então todos os artistas cantavam juntos o samba documental criado, o qual representava a síntese do ritual performático na encruzilhada. Concluo a discussão com essa letra de samba como possibilidade de compreensão para o leitor a respeito da atmosfera de alegria e esperança em que a encruzilhada de Exú, no Bixiga exaltava para a própria cidade de São Paulo. Uma canção carregada de epistemes de manifesto, força, luta e resistência.

Referências

- CURADO, Gustavo Idelbrando. *Teatro Documentário: cantos de experiência, ação artística em práxis na educação básica*. 2020. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- DESGRANGES, Flávio. A Interferência nos processos de criação nos modos de recepção artística: Percurso de um Pretérito Imperfeito. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. *O ato do espectador: Perspectivas Artísticas e Pedagógicas*. São Paulo | Florianópolis: Hucitec. 2017.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LISPECTOR, Clarice. O Mineirinho. In: *Todos Os Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MALINA, Judith *Notas Sobre Piscator*. São Paulo, Edições Sesc, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2013.. Disponível em: Acesso em: 30 out .2023.
- MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: Graciela Ravetti e Marcia Arbex (Org.). *Performance, Exílio e Fronteiras*. Belo Horizonte. Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002. p. 69-91.
- MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- OLIVEIRA, Angelo Dantas de, NASCIMENTO, Antônio Dias e HETKOWSKI, Tânia Maria. Decolonizar o Povo para Descolonizar os Sistemas de Educação: entre as Fissuras e Semeaduras. *Revista Práxis Educacional*, Vitória da Conquista, v. 19 n. 50, 2023.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2009, p.23-72.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Periferia, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018. DOI: 10.12957/periferia.2018.31504. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/31504>. Acesso em: 29 abr. 2023.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. 1. ed. - Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SOLER, Marcelo. *O Campo do Teatro Documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.