



Elba Lucía Gándara Castromán, 33 años

Autora: Cristina Bracho

Título: Efímera

Técnicas varias (óleo, transferencia, fibra) 80 x 100 (2020)

A veces una persona, un hecho, un objeto trae a la mente un tiempo pasado en fragmentos que deseamos olvidar o que no. Ambos igualmente prendidos en la memoria.

Eso fue encontrarme con Elba Lucía, con lo que pude saber y lo que pude intuir. Quererla por sus dolores, sus luchas, en su corta y fecunda vida conocida.

Ella, nacida en Mercedes, trajo a mi memoria las «efímeras» que conocí en mis días adolescentes visitando esa ciudad... Aparecían al anochecer, en multitud, a la costa del río. Mariposas revoltosas que vivían unas horas, desesperadas por sobrevivir, dejando al morir una alfombra blanzuca en la calle.

Unas horas, como Elba Lucía. Unas horas -para lo que debería ser una vida humana- existió ella para los suyos, dejando una espera que no cesa...

CORPO-SUJEITO, CORPO-COLETIVO E CORPO-COMUNIDADE: RELAÇÕES ESTABELECIDAS NO FAZER TEATRAL DO COLETIVO ESTOPÔ BALAIÓ¹

BODY-SUBJECT, BODY-COLLECTIVE AND BODY-COMMUNITY: RELATIONSHIPS
ESTABLISHED IN THE TEATRAL DOING OF “ESTOPÔ BALAIÓ” COLLECTIVE

CUERPO-SUJETO, CUERPO-COLECTIVO Y CUERPO-COMUNIDAD: RELACIONES
ESTABLECIDAS EN EL HACER TEATRAL DEL COLECTIVO “ESTOPÔ BALAIÓ”

Rafaela de Mattos

*Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Insituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. rafamat-
tos888@gmail.com*

Daniel Santos Costa

*Universidade Federal de Santa Maria; Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Insituto de Artes, Universida-
de Federal de Uberlândia. grdcosta@gmail.com*

Recibido: 08/04/2023 | Aceptado: 31/05/2023

DOI 10.59999/7.1.5

¹ O presente artigo é produto de uma pesquisa em andamento no âmbito da Pós-graduação em Artes Cênicas a nível de mestrado. A pesquisa foi intitulada “Dramaturgia e Memória: Produções latino-americanas e discursos decoloniais” e localiza-se na linha de pesquisa 2: Estudos em Artes Cênicas – Conhecimentos e Interfaces da Cena do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU). A pesquisa teve início em março de 2022 e tem como previsão de encerramento março de 2024. A pesquisa possui financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Resumo: No Brasil, tal como no contexto macro/abrangente América Latina, em consequência a processos históricos, o exercício de escuta nas mais diversas esferas (sociais-políticas-institucionais) não contempla todas as vozes, de modo que até o exercício da memória vem sendo invalidado em prol da negação massiva de narrativas dissidentes. Nesse sentido, alguns coletivos latino-americanos se valem da memória na sua composição dramática como modo de enfrentamento ao projeto de esquecimento instituído historicamente. No Jardim Romano, bairro de São Paulo, o coletivo teatral Estopô Balaio representa esse movimento ao pontuar a condição de migrante na cidade, condição essa que é partilhada entre alguns integrantes do grupo. Esse coletivo que reside às margens do Rio Tietê encontra na corporalidade dissidente a potência criativa que rememora, a cada ação, as fissuras da colonialidade. O presente trabalho objetiva refletir as relações estabelecidas entre as individualidades, o coletivo e a comunidade na composição dramática do grupo teatral.

Palavras-chave: corporalidade; memória; coletivo; comunidade

Abstract: In Brazil, just as in a macro/wide-ranging context of Latin America, being a consequence of historical processes, the exercise of listening in the most diverse areas (institutional-political-social) does not contemplate all voices, in a way that even the exercise of memory has been invalidated in favor of the massive denial of dissident narratives. Being so, some latin-american collectives are making use of memory in their dramaturgical composition as a way of facing the erasing project that has been historically instituted. In “Jardim Romano”, a neighborhood in São Paulo, the teatral collective “Estopô Balaio” represents this movement by pointing out the migrant condition in the city, which is something shared among some members of the group. This collective, that resides at the borders of “Tietê” river, finds in the dissident corporeality the creative potential that recalls, in each action, the coloniality fissure. This piece of work intends to reflect about the relationships that are established between the individualities, the collective and the community in the dramaturgical composition of this teatral group.

Keywords: corporeality; memory; collective; community

Resumen: En Brasil, tal como en el contexto macro/amplio de Latinoamérica, como consecuencia de procesos históricos, el ejercicio de la escucha en diversas esferas (sociales-políticas-institucionales) no contempla todas las voces, de manera que hasta el ejercicio de la memoria viene siendo invalidado a favor de la negación masiva de narrativas disidentes. Siendo así, algunos colectivos latinoamericanos se valen de la memoria en su composición dramática como modo de enfrentamiento al proyecto de olvido instituido históricamente. En “Jardim Romano”, un barrio de São Paulo, el colectivo teatral “Estopô Balaio” representa ese movimiento cuando apunta a la condición de migrantes en la ciudad, que es una condición compartida entre algunos integrantes del grupo. Ese colectivo, que reside en las márgenes del río “Tietê”, encuentra en la corporalidad disidente la potencia creativa que recuerda, en cada acción, las fisuras de la colonialidad. Este trabajo pretende reflejar sobre las relaciones establecidas entre las individualidades, el colectivo y la comunidad en la composición dramática del grupo teatral.

Palabras claves: corporalidad; memoria; colectivo; comunidad

Introdução

As interlocuções entre biografia e ficção nos processos criativos do teatro vêm compondo um campo discursivo que se volta ao ator-indivíduo e suas narrativas testemunhais. Para esse fazer torna-se central o exercício da memória. Na América Latina, em consequência a processos históricos, percebe-se que o exercício de escuta nas mais diversas esferas (sociais-políticas-institucionais) é falho de modo a absorver o discurso hegemônico e coibir discursos contra hegemônicos, mesmo porquê a hegemonia está em favor da supremacia branca, patriarcal e cisheterossexual, por muitas vezes aliada a ideologias liberais e capitalistas. Na contramão, a contra hegemonia aqui citada se constitui enquanto corpo dissidente, corpo esse que não se refere (somente) a uma perspectiva individualizada, mas a corporalidades outras que serão abordadas ao longo do texto.

No Brasil ainda não se pode afirmar que construímos uma sociedade que sabe ser escuta de todas as vozes, tão distante estamos desse exercício democrático que até o exercício da memória vem sendo invalidado ao passo em que a negação massiva das narrativas dissidentes acontece. Quando falamos de narrativas dissidentes, falamos daquelas que além de emergirem de indivíduos cuja identidade desobedece aos padrões estabelecidos socialmente (sejam eles de raça, cor, classe, gênero, sexualidade) também elaboram em torno de relatos históricos críticos e plurais.

Nesse sentido, o teatro, assim como outras linguagens que atuam na produção de símbolos e imaginários, assume um lugar fundamental no fortalecimento da memória e na possibilidade de emanar vozes plurais. Alguns coletivos teatrais latino-americanos encontram nesse campo dialógico entre teatro e memória ou teatro e biografia um meio potente para conferir autonomia e influência à subalternidade, cultivando a memória como instrumento de enfrentamento ao projeto de esquecimento instituído historicamente. Coletivos como *Yuyachkani (Peru)*, *Cia KIMVN (Chile)*, *Mapa Teatro (Colômbia)*, *Cia Teatro Documentário (Brasil)*, *Estopô Balaio (Brasil)*, *Coletivo Impermanente (Brasil)* e *Coletivo Comum (Brasil)* vêm construindo suas dramaturgias de modo a compreender aspectos históricos e sociais e os veicular à cena a partir da memória e narrativa testemunhal. O teatro nesse contexto recobra o aspecto da história oral, valorizando as vozes e o testemunho enquanto produtores de saber e, sobretudo, estimuladores de encontros. Convocamos, assim, o Ebó² epistemológico proposto por Rufino:

Nessa lógica macumbaística, teremos de praticar o sacrifício das mentalidades, rompermos com as lógicas desencantadas das razões absolutas para visualizar o conhecimento plural. Os efeitos dos ebós epistêmicos

2 Ebó ou ainda Oferenda são sacrifícios ritualísticos praticados nas religiões afro-brasileiras como modo de cultuar um orixá.

tendem a favorecer as condições de ampliação das possibilidades em relação aos conhecimentos que são cruzados. É, em suma, a condição que abre caminhos para a produção e circulação dos conhecimentos pautados no vigor da diversidade epistêmica presente no mundo (Rufino, 2019, p. 88).

No Jardim Romano, bairro de São Paulo, o coletivo teatral Estopô Balaio representa e exercita o ebo epistemológico ao circular saberes plurais a partir da construção dramatúrgica e do acontecimento teatral. O grupo faz isso versando a condição de migrantes no grande centro urbano e comercial do Brasil, condição essa que é partilhada entre muitos integrantes do coletivo. O Estopô está sediado às margens do Rio Tietê, local que é residência e sede do coletivo e dos sujeitos e sujeitas que o compõe. O Rio Tietê, afluente do Rio Paraná, é o maior rio de São Paulo, atravessando praticamente todo o estado, com 1.100 km de extensão.

A história desse rio é intrinsecamente ligada às atividades de seu entorno que, ao final, contribuíram para a degradação de suas águas e planícies de inundação. Os indígenas já habitavam as margens do rio antes mesmo da chegada dos portugueses. Evidentemente, nesse tempo ainda não podemos falar de degradação, seja das águas ou das planícies. Mas esse processo veio a acontecer em função da ocupação dessas áreas para diferentes usos pelos colonizadores portugueses a partir da segunda metade do século XVI (Pereira, 2012, p. 02).

Sobre as práticas que interferiram na qualidade das águas do Rio Tietê o autor apresenta que,

Nessa época já temos notícias da exploração de ouro de aluvião em Guarulhos. Com o crescimento da cidade, as várzeas do Tietê foram sendo paulatinamente ocupadas com atividades relacionadas à agricultura, criação de gado e suínos, extração de areia e argila, além de se tornar o caminho preferencial das estradas de ferro que começaram a cortar o Estado em direção ao interior [...] Quando se interliga a rede de esgotos de São Paulo em meados da década de 1950, às emissões industriais somou-se o direcionamento dos esgotos da cidade, comprometendo substancialmente as águas do rio (p. 03).

Contextualizo aqui, a partir do levantamento de dados, como se deu o impacto das atividades coloniais na degradação do Rio Tietê, pois não bastasse isso há um desnivelamento na geografia do local que, segundo a arquiteta Joyce Reis em entrevista à Folha de São Paulo³, faz com que os bairros como o Jardim Romano estejam abaixo do nível do Rio, de modo que em contexto de chuva há uma tendência a acontecerem inundações. Esse contexto de inundação é antigo: em 2009 ou 2010, por exemplo, algumas regiões do Jardim Romano e outros bairros vizinhos, sofreram um alagamento que durou cerca de três meses. A ausência

3 No Jardim Pantanal, moradores mudam casas e rotina em época de chuva (2023) in: Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/01/no-jardim-pantanal-moradores-mudam-casas-e-rotina-em-epoca-de-chuva.shtml>>. Acesso em 02 de abril de 2023.

do poder público em apoio aos moradores da região revela a escassez de políticas públicas para as comunidades periféricas do estado. Nesse contexto, podemos pontuar que o bairro Jardim Romano enquanto corpo comunidade é um corpo dissidente tanto para São Paulo quanto para o Brasil, já que a comunidade tem como característica predominante indivíduos migrantes, a maioria provinda do Norte e Nordeste brasileiro.

O coletivo Estopô Balaio encontra na corporalidade dissidente a potência criativa que rememora, a cada ação, as fissuras da colonialidade. A história do coletivo está fisicamente e simbolicamente imersa nos episódios de enchentes e esses se fazem presentes nas criações e narrativas apresentadas pelo grupo. Para além disso, o grupo encontra nos modos de organização coletiva meios de reelaborar a experiência, pois a inundação marca a trajetória do coletivo, mas não somente a inundação do rio como também as inundações poéticas que emergem dos sujeitos e sujeitas em um corpo-coletivo que partilha vivências, saudades, memórias e histórias, multiplicando assim seus afetos. Tais corpos são também rios e ao se encontrarem tornam-se confluente, fazendo prosperar as águas de um vasto rio que carrega a luz e a poética da comunidade do Jardim Romano.

O presente artigo compõe um recorte de pesquisa em desenvolvimento no âmbito do programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia e parte de um processo de reflexão acerca do trabalho criativo do coletivo Estopô Balaio. Para tanto, a opção metodológica se dá na observação direta, considerando que esse método está aliado a estudos antropológicos, etnográficos e de caráter qualitativo. A investigação se dá em duas instâncias: a primeira a partir da análise de materiais produzidos e disponibilizados pelo grupo por meio das redes sociais, tais como textos, relatos, vídeos e documentários; a segunda a partir da observação do espetáculo *Reset Brasil* do coletivo Estopô Balaio, estreado em março de 2023. A prática de observação direta corresponde a um modo de pesquisa que não terceiriza a observação, ou seja, não há mediadores. A análise se dá na relação direta entre a autora que observa e a ação que acontece. Para Mylène Jaccoud e Robert Mayer (2008, p. 255), esse método se trata de “uma observação não-dirigida, na medida em que a observação da realidade continua sendo o objetivo final e, habitualmente, o pesquisador não intervém na situação observada”. Por fim, atentamo-nos a compreensão de que, imersa à experiência da espectação, a autora narra o acontecimento observado atravessada pelas suas subjetividades e visões de mundo.

Ao versar sobre as feridas coloniais, entendemos que há um cruzamento histórico que permeia as elaborações artísticas e reflexivas que aqui serão apresentadas. Propomos então “pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erege um exterior a fim de assegurar sua interioridade” (Mignolo,

2008, p. 304). Aproximamos pois pesquisadores como Luiz Rufino, Dodi Leal, Jorge Dubatti e Milton Santos que evocam epistemologias subversivas, afrocentradas, indígenas e travestis, oferecendo diálogos atrelados aos saberes locais do Brasil bem como de toda a América Latina.

Sendo assim, os nossos objetivos são refletir os trajetos elaborados pelo grupo na criação/composição cênica sobretudo na relação corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade; e identificar as qualidades interventivas que o coletivo teatral apresenta ao conduzir seus trabalhos pelas ruas do bairro Jardim Romano e convocar, por meio do encontro e das experiências conviviais (Dubatti, 2020), a atuação da comunidade. Para isso, vamos iniciar estabelecendo uma discussão acerca da noção de grupo, grupalidade, coletividade e comunidade; em seguida discutiremos as corporalidades apresentadas nesse texto, são elas: corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade; por fim, dedicaremos um espaço para observar a organização do Estopô Balaio enquanto corporalidade pluriversal e discutir as percepções sobre dissidência no contexto São Paulo/Brasil/América Latina.

Grupalidade, coletividade e comunidade: noções acerca do acontecimento convivial

Um passo, seguido de outro, na tentativa de não se perder, olhando para os lados, identificando os laços, propondo no coletivo algo que possa fazer sentido. Um passo, passo a passo, um após o outro, fortalecendo os vínculos, cuidando do possível, se aproximando do vulnerável, visualizando o que ficou caído. Erguer é só para quem pode, mas, o fato de ao menos perceber e validar o combalido, pode fazer surgir possibilidades outras e atuações. Estamos falando da esperança – um brilho, para começar (Flake y Teixeira, 2022, p. 1).

Ao tratar sobre teatro latino-americano ou mais especificamente teatro brasileiro torna-se quase impossível não mencionar as práticas de grupo. O teatro de grupo é um modo de organização e produção teatral que desde muito cedo encontrou espaço nesse território. Seja por identificações ideológicas, afetos, interesses em comum, ou ainda um meio de sobrevivência, a coletividade se manifestou no teatro brasileiro como um modo costumeiro de trabalho. No Brasil, muitos coletivos consagraram seus nomes na história do teatro, tais como: Teatro de Arena (São Paulo), Teatro Oficina (São Paulo), Grupo Galpão (Minas Gerais), Tribo de Atuadores Ói Nois Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul), Grupo de Teatro Tá na Rua (Rio de Janeiro), Bando de Teatro Olodum (Bahia).

A expressão Teatro de Grupo sofreu algumas mudanças ao longo dos anos, tanto no modo de organização e posicionamento dos próprios grupos, quanto no modo de relação do setor cultural com essa estrutura. A partir dos anos 80, essa noção

[...] começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro fazendo-se, uma década depois, uma idéia comum que sempre aparece vinculada a um teatro alternativo. A referência ao *teatro de grupo*, movimento que surgiu no processo de democratização do final do século XX, criou o que hoje podemos chamar um campo específico dentro do fazer teatral nacional, que tem vasos comunicantes com movimentos similares na América Latina (Carreira, 2008, p. 1168).

A estrutura coletiva do fazer teatral pode seguir diferentes modos de organização seja adotando um processo coletivo ou colaborativo, de modo a romper com as hierarquias tidas entre as funções no teatro; seja seguindo um modo mais tradicional de produção, em que cada integrante do grupo possui uma função pré-estabelecida e cumpre as atividades que cabem a ele. Independente de qual metodologia o grupo opta por adotar, podemos identificar que alguns elementos se repetem, são eles: o grupo, o processo e o espetáculo. Esses elementos, segundo Trotta (2006), “estão historicamente ligados à origem do teatro como arte autônoma, encarregada de encontrar seus próprios materiais, sua própria visão de mundo, seu modo específico de formação (p. 155).

Partindo da fala de Trotta, identificamos dois aspectos a serem discutidos acerca da grupalidade no teatro: 1. Os coletivos ocupam um lugar autônomo no modo de administração desta organização frente a um cenário escasso de incentivos destinados ao setor cultural; 2. Os coletivos adotam uma visão de mundo que é sustentada e difundida por meio dos trabalhos produzidos. Nesse sentido, podemos considerar que há uma unidade proposta entre os integrantes ao direcionarem seus interesses e dedicação a um modo símil de ler e se relacionar com o mundo.

Teoricamente, o teatro de grupo seria a modalidade organizativa mais propícia ao exercício de um modo coletivo de criação, mas apenas se admitirmos que o conceito “grupo” tem uma motivação político-existencial que antecede a obra e se instaura na fundação do coletivo-autor, passando inevitavelmente pelo modo como o diretor e os atores exercem suas funções (Trotta, 2006, p. 163).

A grupalidade, no contexto teatral e fora dele, ocupa um espaço político-existencial e isso se refere a necessidade de sobrevivência política de sujeitos e sujeitas que por aspectos raciais, de gênero, classe, ou sexualidade se encontram em situação de risco. É por meio da coletividade que esses indivíduos concentram maior força e influência na sociedade conseguindo, por exemplo, debater e propor políticas públicas e iniciativas de reparação histórica. A grupalidade alude também a uma necessidade de sobrevivência econômica, já que ao conquistar um espaço de visibilidade e influência no meio profissional, o coletivo propicia a geração de emprego e renda aos indivíduos componentes do grupo e outros profissionais terceirizados, além de apresentarem maior constância e estabilidade na produção cultural. É por isso que

[...] atualmente, não surpreende a capacidade que alguns grupos têm de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção. Isso se dá especialmente a partir do treinamento a que todos os realizadores teatrais foram submetidos pela existência quase onipresente das leis de incentivo à cultura como forma de financiamento da produção (Carreira, 2008, p. 1169).

Torna-se cada vez mais necessário discutir teatro de grupo abordando sua relação com os processos financiadores e as leis de incentivo à cultura, sobretudo no cenário atual de retomada do Ministério da Cultura pelo governo Federal do Brasil. Ministério esse que foi extinto pelo ex-presidente Jair Bolsonaro que sucateou a cultura brasileira ao longo de todo o seu governo (2018-2022). Esse cenário torna-se ainda mais agravante se considerarmos que houve um longo período de isolamento social devido à pandemia da covid-19, impactando a realidade dos artistas que sobrevivem das bilheterias. A ausência do poder público no amparo aos artistas e coletivos brasileiros promoveu um largo prejuízo a muitos profissionais da área que tiveram de encontrar mecanismos próprios de sobrevivência. Nesse sentido, a atuação dos coletivos que se inserem nos espaços políticos enquanto representantes da classe artística, sobretudo teatral, e movem projetos em prol do incentivo à cultura simboliza um movimento de resistência no atual contexto político e social do Brasil.

Com essa discussão nos aproximamos de um campo reflexivo que entende a vivacidade das individualidades como essenciais na longevidade da grupalidade, visto que é preciso se desenvolver e atuar em outras instâncias enquanto sujeitos e sujeitas, para além da produção cultural, para que o trabalho em grupo se torne possível e o coletivo sobreviva às diversas adversidades enfrentadas. É por isso que

Analisar a grupalidade consiste em indagar como o grupo se faz ao se constituir de indivíduos e, ao mesmo tempo, como cada indivíduo se faz ao se constituir de grupos. Desse modo, podemos inverter a clássica e óbvia afirmativa de que o grupo é formado por indivíduos e dizer, com razão, que o indivíduo é formado por grupos (Ávila, 2010, p. 8).

Para discutir a grupalidade na relação apresentada por Ávila é preciso ampliar essa noção para além do eixo teatral. Sabemos que os grupos, coletivos e comunidades são um modo de organização da sociedade desde os primeiros registros de vida humana. Encontrar-se em grupo permitiu a nossa espécie proteção, divisão de tarefas, formação de comunidade, famílias e a própria reprodução. Mesmo com o desenvolvimento urbano, agrícola e tecnológico, as organizações coletivas permaneceram e se tornaram cada vez mais presentes, plurais e necessárias à vida humana.

Formações como famílias, comunidades religiosas, grupos de amigos, equipes de trabalho, grupos de estudos, redes de apoio, são algumas das organizações que tornam cada vez mais

necessário ler a sociedade trazendo à tona o aspecto grupal, mesmo porque a própria noção de sociedade parte de um lugar coletivo. Mas é importante destacar também que para pensar a coletividade é preciso recuperar as individualidades, essas que compõem e são compostas pelos grupos. A composição grupal sofre muitas variáveis e está diretamente associada à composição subjetiva das pessoas. Tais composições tem como elementos centrais os afectos: é a produção de afectos que movimenta o contágio entre uma pessoa e outra, uma pessoa e um grupo ou ainda entre um grupo e outro grupo (Pelbart, 2008). A composição coletiva conduz à unidade, e ainda que esta nos remeta a uma estrutura homogênea, trata-se na verdade de uma forma heterogênea que emana um estado de sintonia entre as alteridades porque há afectos em fluxo.

Versamos inicialmente sobre grupalidade e coletividade, compreendendo modos de organização e sua aplicabilidade no contexto teatral, mas há ainda a noção de comunidade a ser discutida. Pelbart, em diálogo com Jean-Luc Nancy, analisa que há uma distância entre sociedade e comunidade e problematiza que essas noções pressupõem a morte uma da outra. A comunidade subentende uma “identidade comunitária” que seria uma unidade onde são tecidos laços, convivências harmoniosas, ritos coletivos, conflitos, debates e outras ações que colocam em fricção um sujeito e outro. Ou seja, a comunidade sugere um grupo heterogêneo em relação, onde há fricções entre as subjetividades de cada indivíduo.

Chegamos assim a uma idéia curiosa. Se a comunidade é o contrário da sociedade, não é porque seria o espaço de uma intimidade que a sociedade destruiu, mas quase o contrário, porque ela é o espaço de uma distância que a sociedade, no seu movimento de totalização, não pára de esconjurar (Ávila, 2010, p. 6).

Para o autor, a sociedade representa a destruição da comunidade e esse movimento se dá aliado a imposição de epistemologias universais direcionadas à constituição de uma unidade social, que segue em busca de minimizar as diferenças entre os sujeitos para produzir uma sociedade de iguais. “Iguais” aqui não se refere a igualdade de direitos, mas a um estado de alienação coletiva que dificulta os grupos de produzirem sua própria opinião e se engajarem no seu meio. A ideia de uma sociedade universal suprime as subjetividades em prol da concepção de um grupo homogêneo.

É a partir dessas premissas que optamos por assumir nesse escrito a noção de comunidade ao invés de sociedade, pois nos interessa pensar a potencialidade do encontro com o outro na fricção entre diferentes visões de mundo. A comunidade mantém vivo um lugar de pertença, como bem elabora Milton Santos (2010) ao pontuar a importância da relação com o outro no estabelecimento de vínculos com o seu meio e na formação da sua própria subjetividade – mesmo porque o indivíduo também se faz das coletividades as quais se vincula.

A comunidade estabelece, ainda, muitas conexões com as noções de grupalidade e coletividade. Todos os três conceitos conduzem os corpos-sujeitos e sujeitas a uma organização grupal, cada qual por um viés e contexto próprio e nenhum deles tem por finalidade uma formação hegemônica, ao contrário, sustentam-se enquanto negação da hegemonia. Aqui, trataremos de olhar para os acontecimentos convivenciais manifestos em diversas instâncias da vida analisando os efeitos do encontro, efeitos esses que só existem na fricção entre um corpo autônomo com outro corpo autônomo, que juntos operam em prol de um corpo outro (coletivo/grupal/comunitário) afetando e sendo afetados nesse processo.

Partindo de um pensamento sobre as sociabilidades e refletindo os modos como diferentes indivíduos se unem para compor um território comum é que direcionamos o texto a uma reflexão acerca das noções *corpo-sujeito*, *corpo-coletivo* e *corpo-comunidade*. Para adentrar esse tópico, apresentamos a seguinte elaboração: de que modo um corpo-sujeito se une a outro corpo-sujeito para gerar um terceiro corpo, sendo esse um corpo-comunidade? E como, ao fazer isso, o corpo-sujeito é modificado e afetado pelo corpo-comunidade sem, contudo, deixar de ser ele também um corpo-sujeito independente e autônomo?

Corpo-sujeito, corpo-coletivo, corpo-comunidade: lugares de dissidência

Quais são os corpos dissidentes na América Latina? Ou ainda, quais corpos não são dissidentes na América Latina? Por dissidência, entendemos aquele ou aqueles que distanciam-se da norma operante, seja em configuração argumentativa, no modo como o indivíduo atua na sociedade, seja em configuração identitária, quando o sujeito não corresponde ao padrão pré-estabelecido socialmente. Há pouco falamos de sociedade e comunidade. Se a sociedade é aquilo que está em direção à fusão, ou seja, à homogeneização das pessoas, dissidentes são todos aqueles que seguem desviantes desse movimento representando, assim, o desvio da norma.

Pretendemos, nesse momento, discorrer sobre as relações estabelecidas com ou pelos corpos dissidentes, trazendo à tona as três noções apresentadas no presente artigo: corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade. No Brasil, assim como no contexto macro abrangente América Latina, torna-se necessário olhar para as formações grupais para entender de que modo alguns grupos também são dissidentes em coletivo, já que as políticas, as ações interventivas e o poder público atuam mais efetivamente em relação ao coletivo do que a um indivíduo solitário. Que composições são lidas como desviantes de modo a serem marginalizadas e silenciadas pelo poder hegemônico?

Continuando, pensemos sobre alguns movimentos de territorialização e reterritorialização que produziram fluxos diversos e prescreveram organizações coletivas na América Latina. Little, em 1994, fez uma análise desses movimentos e os categorizou da seguinte maneira: nômades, diáspora, deslocamentos diretos e forçados, migração grupal reativa, migrações colonizadoras, migrações laborais e migração sobreviventista. Nessa proposição, Little entende que há uma dispersão demográfica a partir de fatores climáticos, econômicos, políticos e de sobrevivência, sobretudo em consequência a movimentos colonizadores e de exploração, movimentos esses que marcam a história latino-americana.

Pensar nos movimentos migratórios nos é importante pois, além de resgatar um contexto presente nas formações comunitárias em todo o território brasileiro, a migração constitui uma condição partilhada entre muitos dos integrantes do coletivo teatral Estopô Balaio. Sobre os movimentos migratórios, Little (1994) apresenta que

Cada povo deslocado procura, de uma ou outra forma, sua realocação no espaço. O processo de criar um espaço novo torna-se, assim, primordial, e se dá, em parte, pela manipulação múltipla e complexa da memória coletiva no processo de ajustamento ao novo local (p. 11).

O autor ainda complementa que:

A relação de um povo em diáspora com o espaço geográfico é o inverso dessa conceituação, já que sua dispersão demográfica tende a congelar no tempo o lugar originário. A recuperação dessa terra originária fixa-se na memória como uma necessidade existencial (p. 11).

A formação em comunidade que acontece em consequência a movimentos migratórios é um modo de sobrevivência e construção subjetiva. Para Milton Santos, ao adentrar em um novo território, “Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem” (2010, p. 598). Ou seja, é no exercício de relacionar-se com o outro que o processo de reterritorialização se dá, facilitando a integração do indivíduo na atual localidade e promovendo ainda a reculturalização desse sujeito que estava alheio ao seu meio. O encontro entre indivíduos migrantes tem sido mote de formações comunitárias no Brasil há muitos anos. Tratando-se de indivíduos que sofreram migração reativa, sobreviventista ou forçada podemos identificar que essas formações configuram o que hoje chamamos de periferia no Brasil.

Quantas pessoas indígenas estão na periferia? Quantas pessoas negras estão na periferia? Quantas travestis, sapatonas, viados estão na periferia⁴? Ouvi a primeira dessas frases na voz

4 O termo categórico utilizado para se referir a essas pessoas é LGBTQIAPN+, sigla que contempla a diversidade de identidades que compõem uma mesma comunidade dissidente em relação ao aspecto de gênero e sexualidade. Aqui

de uma atriz indígena do espetáculo Karaíba⁵. Levo essa reflexão adiante para pensar os modos como um corpo-sujeito dissidente é situado nessa condição. A estrutura que se constitui da subalternização, marginalização, e hierarquização de culturas, grupos, corpos e saberes tem como princípio a prática colonial. Torna-se necessário, então, atuar na raiz dessa edificação (Rufino, 2019), provocando fissuras nas heranças coloniais que prevalecem na atualidade e condicionam sujeitos e sujeitas a uma identificação estigmatizada na sociedade.

Pensando em ações contracoloniais (Santos, 2015), seguimos em diálogo com Little (1994) quando o mesmo apresenta que “A recuperação dessa terra originária fixa-se na memória como uma necessidade existencial” (p. 11). Aqui a memória é tida como longevidade da terra, já que o corpo migrante também carrega consigo um território. Corpo-sujeito-território. Manter viva a memória da terra é enfrentar o projeto de esquecimento em torno dos movimentos migratórios forçosos. A corporalidade que migra carrega consigo a terra, a cultura e a comunidade que a constitui, assim, o movimento torna-se além de uma dispersão demográfica, um alargamento geográfico. Não à toa, muitas pessoas migrantes e imigrantes unem-se e ocupam coletivamente um novo território, daí o movimento de reterritorialização. Corpo-sujeito-território-comunidade.

Migrar é atender um impulso interno que lhe impulsiona para um tempo-espaço desconhecido. Nada se sabe quando se migra, apenas que se precisa atender um chamado de seguir para um novo território. Nada está garantido. Tudo é descoberta, devaneio e alumbramento.

Quando se migra o mundo se revira por dentro. A cidade de origem entra em embate com a cidade de agora. O agora se torna um trânsito constante entre o conhecido de outrora e o estranho presente.

Ao migrar para a cidade de São Paulo, há treze anos, o primeiro estranhamento se deu através da palavra falada. Foi em São Paulo que descobri que tinha sotaque. A palavra falada cheia de ressonância no peito, nas caixas nasais e na boca aberta tinha nome: Nordeste (Junnior, 2021).

Esse é um recorte do relato de Jhoao Junnior acerca da sua experiência de migração. Jhoao é um dos fundadores do Coletivo Estopô Balaio e nesse recorte ele aproxima um aspecto essencial da experiência migratória: a corporalidade que carrega consigo um território ao deslocar-se de sua terra natal sofre o estranhamento a partir do olhar do outro. Somos constituídos do olhar do outro e é a partir dessa relação que nos constituímos enquanto sujeitos e sujeitas. O corpo dissidente não se apresenta assim, ele é lido e apontado pelo outro como um desviante. Jhoao percebeu que sua palavra falada ressoa em São Paulo de modo

no texto apresentamos os termos travesti, sapatão e viado (expressões utilizadas popularmente com o intuito de depreciar pessoas LGBTQIAPN+) como modo de subversão da lógica operante e resistência aos discursos excludentes. Tratamos como potência aquilo que antes foi tido como depreciação.

5 Adaptação do livro homônimo de Daniel Manduruku. Direção de Rafael Bacelar.

diferente de como ressoava na sua cidade natal e então entendeu que seu corpo, em São Paulo, não era apenas Jhoao, era também Nordeste. Corpo-comunidade. O encontro do corpo-sujeito com o corpo-comunidade compete uma encruzilhada:

A arte do *cruzo* só pode vir a ser praticada a partir de uma invocação e motivação enxusíaca. O *cruzo* é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações. O *cruzo*, como perspectiva teórico-metodológica, dá o tom de caráter dinâmico, inventivo e inacabado de Exu. A encruzilhada, simbólico pluriversal, atravessa todo e qualquer conhecimento que se reivindica como único. Os saberes, nas mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempos/espacos de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto as experiências humanas (Rufino, 2019, p. 86).

A encruzilhada insere-se como possibilidade inventiva transgressora. O corpo-sujeito/corpo-comunidade dissidente tem consigo a potência pluriversal do encontro e dos atravessamentos tidos na experiência migratória ou não. Ser dissidente é estar sempre na fronteira e essa formação subjetiva fronteiriça tem como potência a poética de Exu.

Seguindo esse diálogo sobre as zonas fronteiriças, olhemos então para os movimentos similares que podemos observar nas práticas do teatro de grupo. Carreira (2008) identifica dois marcos históricos da atuação de grupos no Brasil: o primeiro se deu nos anos 70, quando “os grupos buscavam sedes para poder estabelecer relações com as comunidades dos bairros”; enquanto que o segundo se deu por volta dos anos 90, período em que as sedes passaram a representar “o lugar de treinamento e reunião a partir do qual o grupo articula seus projetos espetaculares e pedagógicos. Lugar onde o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa. A sede como lugar de referência e como espaço político” (p. 1169).

Carreira se volta a documentar os processos constituintes e os modos de organização e atuação dos grupos de teatro no Brasil. Segundo ele, há um deslocamento da relação das sedes desses grupos se pensarmos os anos 70 em comparação aos anos 90 em diante. O autor pontua que no primeiro cenário o que prevalecia era a sede como um meio de estabelecer uma relação mais próxima com a comunidade, enquanto que no segundo (a partir de 1990) nota-se uma função política e pedagógica associada à sede, uma vez que ela não apenas fixa residência em meio a comunidade, mas passa a ser ocupada por ela. No Brasil, em cidades interioranas e/ou bairros periféricos, as sedes de coletivos teatrais têm representado um espaço formativo e integrativo para as pessoas. No caso do Coletivo Estopô Balaio, a comunidade não é apenas inserida no contexto do coletivo, mas é fundadora e atuante ao lado dos integrantes diretos desse grupo.

Algumas características que aparecem de forma insistente quando pensamos os projetos grupais da atualidade remetem à associação entre projetos de criação cênica, articulação de práticas pedagógicas, referência no grupal como mecanismo de autonomia, identidade e resistência, e sobretudo consciência de que este projeto se distingue de outros procedimentos coletivos pois busca um lugar específico (Carreira, 2008, p. 1170).

As práticas de grupo que hoje atuam imersas na comunidade em que residem falam de um lugar específico e elaboram em busca da longevidade desse lugar. Referindo-se a coletivos como o Estopô Balaio, que são corpos migrantes, ou seja, em estado de deslocamento, as práticas do grupo teatral se apresentam também como criadoras e fabuladoras de um lugar que seja novo, mas que incorpore o ancestral – o lugar de origem –, tornando-se assim um ponto de cruzo que desobedece a ordem linear dos trajetos. O exercício da memória e da inventividade que o teatro proporciona conduz a prática do grupo a uma encruzilhada existencial, repleta de fabulações pluriversais.

Estopô balaio: corporalidades pluriversais no teatro

Mynha hystória e a de mynha famýlya é toda feyta de mygrações. Esse pertencer à terra, em totalydade, que não nos fyxa em um lugar, é que faz nossas rayzes aéreas cada vez mays fortes. As fronteyras colonyays não defynem meu pertencymto e nem o de tantos outros no mundo. Por ysso, depoyos que resolvermos outras pryorydades coletyvas, sonho com o dya em que mygrar de forma dygna será um dyreyto humano (Nyn, 2021).

Juão Nyn é integrante do coletivo Estopô Balaio, indígena Potyguar e migrante no estado de São Paulo. Ele relata, no fragmento acima, sua experiência e sonhos relacionados ao movimento de migração. O coletivo Estopô Balaio vem sendo apresentado ao longo de todo o texto a partir de uma narrativa externa. Enquanto espectadores de seus trabalhos narramos, não o grupo, mas o modo como o seu fazer nos atravessa. Esse texto tem uma narrativa localizada, somos pesquisadores das Artes Cênicas e identificamos no Estopô uma dinâmica que nos convoca ao encontro e, por meio dele, nos move à ação. Nesse momento, ao falar diretamente de algumas experiências vividas no encontro com o Estopô Balaio, aproximamos aqui um breve texto que o coletivo utiliza para veicular sua história nas suas páginas virtuais.

O Estopô Balaio é um coletivo de artistas formado em 2011, no bairro Jardim Romano, extremo leste da cidade de São Paulo e que conta em sua maioria com a participação de artistas migrantes. É por esta condição de vida, a de um ser migrante, que nos reunimos no desejo de aferir um olhar sobre a nossa prática artística encontrando como estrangeiros a distância necessária para enxergar o olhar de destino de nossos desejos.

A distância geográfica de nossas lembranças e paisagens nos levaram a uma tentativa inútil na busca por pertencimento à capital paulista. Era preciso reinventá-la para poder praticá-la. Na busca pelo lugar perdido de nossa memória seguimos para fora e à medida que nos distanciávamos de um tipo de cidade localizada em seu centro geográfico, fomos nos aproximando de outras cidades, de outros modos de vida e de novos compartilhamentos. O cinturão periférico da cidade no seu vetor leste nos revelou um pedaço daquilo que tinha ficado para trás. Havia um Nordeste em São Paulo que estava escondido das grandes avenidas e dos prédios altos do centro paulistano.

Jardim Romano é um pedaço do cinturão periférico que guarda lembranças alijadas da construção histórica da cidade-império. Os edifícios que arranham o céu ajudam a esconder e afastar um contingente populacional que não consegue se inserir nos apartamentos construídos em novos condomínios.

A memória partilhada nos anos de residência artística no Jardim Romano são as nossas de estrangeiros de um lugar distante e a destes pequenos deuses alagados de uma cidade submersa pelo esquecimento. O encontro com o bairro se deu num processo de identificação, pois a maioria de seus moradores são também migrantes nordestinos que fincaram suas histórias de vida nos rincões da capital paulista. O alagamento do Jardim Romano era real, oriundo da expansão desordenada da cidade, o nosso era simbólico, originário da distância e saudade daquilo que deixamos para trás. Falar do outro e deixá-lo falar por nós tornou-se o percurso daquilo que começamos a fazer, criar arte a partir da necessidade de inventar a vida⁶.

O texto apresentado acima é um fragmento de uma publicação intitulada *Nossa História* que consta no site oficial do coletivo. Essas palavras foram escolhidas pelo grupo para comunicar o modo como eles se entendem e querem ser apresentados enquanto coletivo teatral. Nesse fragmento percebemos que o corpo-sujeito/corpo-sujeita não é anulado na narrativa do corpo-coletivo, ao contrário, há uma evidência do movimento de composição do grupo a partir das individualidades. A formação desse corpo-coletivo também está relacionada à composição do corpo-comunidade. Foi no encontro e na identificação com o outro, sobretudo por meio das memórias partilhadas, que os indivíduos que hoje compõem o coletivo Estopô Balaio integraram o bairro Jardim Romano e se tornaram corpo-comunidade, encontrando e reelaborando ali o Nordeste que há em São Paulo.

No início do texto o grupo afirma que a distância estabelecida com os locais de onde os integrantes migraram os levou a buscar um modo de se sentir pertencente à cidade. Tentativa que foi inútil, nas palavras do grupo. Foi preciso então reinventar para encontrar os lugares perdidos em suas memórias. A reelaboração do lugar e a reelaboração da experiência

6 Nossa história. *Site do coletivo Estopô Balaio* (2023). Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/nossa-historia>>. Acesso em: 02 de abril de 2023.

materializam-se no fazer teatral. Pensando esse percurso, refletimos o modo como o teatro opera no processo de territorialização e desterritorialização do sujeito:

Filosóficamente sostenemos que el teatro no se puede desterritorializar. Si se lo desterritorializa, deja de ser acontecimiento teatral. Al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real, siempre ubicados en una encrucijada geográfico-histórico-cultural; el convivio, reunión de cuerpos presentes, en presencia física, porque acontece necesariamente en una intersección del espaciotiempo reales. Teatro y tierra están intrínsecamente asimilados: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. En el teatro nos reunimos con el otro de cuerpo presente. El teatro es el otro humano, afirma la Filosofía del Teatro. Geografía subjetivada es la zona que se construye con el otro (Dubatti, 2020, p. 34).

Jorge Dubatti compreende o teatro enquanto acontecimento convivial, acontecimento poético e espetação. Nesse convívio são elaboradas geografias subjetivadas, geografias estas que compreendem o teatro como território que se cria e onde os indivíduos se fazem presentes. Não é possível desterritorializar no teatro, conforme Dubatti, porque sem territorialização não há ação teatral, não há acontecimento e não há encontro. O teatro carece de território, é também território, assim como os corpos que se presentificam na ação teatral que são também territórios e, no acontecimento convivial, elaboram inúmeras encruzilhadas. Sobre os convívios e as dramaturgias conviviais o autor afirmou em entrevista que

Dentro dessa ampliação, entraria o que podemos chamar de dramaturgias conviviais. São aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziram um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia. Nesse sentido, creio que a dramaturgia convivial é vivida todo o tempo, inclusive nos espetáculos em que o ator está determinado a cumprir com um determinado protocolo de representação do texto ou a cumprir com as instruções de um diretor, porque o convívio produz modificações (Romagnolli e De Lima Muniz, 2014, p. 253).

O que é pontuado por Dubatti é que o teatro é um acontecimento convivial, sendo ou não dramaturgicamente pensado para a interação direta com o espectador, já que o teatro é o acontecimento do encontro. Assistindo ao documentário do coletivo Estopô Balaio (2018), notamos que a coletividade para o grupo não nasce como um posicionamento teatral, mas como um devir do próprio cotidiano em que os indivíduos estão inseridos. A coletividade antecede o teatro, porque se faz presente na ação convivial cotidiana da comunidade. Em comunidade a vida se torna possível: o partilhar da rotina, o apoio ao cuidar da filha da

vizinha, a prontidão em levantar os móveis do outro morador para que não sejam danificados pela inundação, o afeto em ser família daqueles que migraram solitários, a energia posta em fomentar as ações do grupo de teatro do bairro, etc. O coletivo teatral é uma continuidade da comunidade que foi engendrada no bairro Jardim Romano.

No atual trabalho do Estopô Balaio, *Reset Brasil*, que está em temporada, a ação proposta tem início na estação de metrô do Brás e percorre alguns quilômetros em direção a São Miguel Paulista. Lá, o público é conduzido a uma caminhada pelas ruas da comunidade. Quando fui prestigiar esse trabalho, cheguei cerca de uma hora antes do horário previsto para começar. Sentei em um banco da estação de metrô e lá me coloquei a esperar pelo início do espetáculo. Muitas pessoas passaram por mim, sentaram ao meu lado e logo seguiram viagem. Fui testemunha ocular de diálogos fragmentados, observei a rotina e o fluxo ininterrupto da massa trabalhadora da capital paulista. Testemunhei muitas mães, sozinhas, carregando filhos, mochilas e um tanto de cargas nos braços. Observei pessoas muito jovens correndo atrasadas em direção ao trabalho. Pessoas com mais idade também. Observei a gentileza de alguns e a indelicadeza de outros. Notei a grande maioria das pessoas com pressa ao tomar seus rumos e seguir o caminho necessário para pôr comida no prato, acredito. Quais corpos são dissidentes na América Latina? Quais corpos não são?

Então, abre-se um monte de possibilidades à pergunta sobre os convívios, relacionadas à auto-observação, à observação do outro e a instâncias imaginárias que permitam fazer ao acontecimento perguntas que não se faria por sua própria subjetividade (Romagnolli e De Lima Muniz, 2014, p. 257).

A minha experiência começou cerca de uma hora antes de o espetáculo ser iniciado. Aqueles minutos de espera me colocaram em estado de auto-observação e de observação do outro. A espera me levou a fabular uma série de histórias em torno dos elementos, imagens e pessoas que observei. Eu não estava na estação para pegar um metrô, estava em estado de observação e isso modificou completamente a minha experiência naquele espaço.

Trotta (2006), ao versar sobre o aspecto da autoria no teatro de grupo, apresenta o seguinte: “Neste tipo de processo, a autoralidade avança além dos territórios individuais que produzem fragmentos criativos a serem inseridos na obra: ela se projeta no espaço que se estabelece como território existencial coletivo” (p. 163). Nas práticas de grupo da atualidade a autoria tem sido projetada a um estado colaborativo ou coletivo, de modo que todo o grupo participa do processo de concepção da obra teatral. Torna-se cada vez mais contestável nomear um único autor. Trotta, ao versar sobre autoralidade, explora o campo da criação coletiva e o modo como os sujeitos e sujeitas autônomos e componentes de um grupo contribuem na criação do espetáculo. Desse modo, o território da autoria torna-se também um território coletivo.

Enquanto fabulava tantas possibilidades no meu imaginário, sentada em um banco da estação de metrô, entendi que essa projeção de fragmentos em coletivo não é feita apenas pelos integrantes do grupo de teatro, mas por todos aqueles inseridos na experiência convivial proposta pelo espetáculo. “En términos de territorialidad corporal, cada espectador y cada coordinador traen consigo su territorialidad al convivio. Cambia el convivio y cambia la intraterritorialidad del acontecimiento” (Dubatti, 2020, p. 40). A minha experiência enquanto espectadora começou uma hora antes de o espetáculo oficialmente iniciar. Os fragmentos projetados por mim a partir do meu corpo-território foram também componentes do encontro e da territorialidade partilhada no acontecimento teatral.

Uma hora depois, junto do grupo e dos outros espectadores, tomei um trem e segui viagem, iniciando em coletivo a experiência teatral mediada pelo Estopô Balaio. No vagão, o bando (grupo e espectadores) seguiam sempre juntos, próximos. Três atores realizaram ações ao longo do percurso e em relação a ele. Estávamos com fones de ouvido, atores e espectadores. Observei que todo o bando estava captando a atenção daqueles que estavam supostamente alheios à ação. Fui também parte do grupo que era observado, pois provocamos um estranhamento na rotina daqueles viajantes. A cada estação em que o metrô parava, um novo fluxo de pessoas, e o corpo-comunidade seguia em movimento e em transformação: composição-decomposição-recomposição. Em algum momento um garoto olhou curioso para a ação cênica e a atriz, muito sensível, aproximou-se dele. Outra vez, uma senhora me perguntou algo que não entendi devido aos fones de ouvido e ao barulho do metrô, era algo a respeito das pinturas faciais dos atores. Esbocei uma resposta que creio ela não ter escutado também. Em certa estação muitas pessoas entraram no vagão, tantas que já não nos víamos mais, nem os espectadores nem os atores. Seguimos assim até chegar à estação que nos levaria ao bairro Jardim Romano.

Novamente reunidos, atores e espectadores, fomos informados de que não conseguiríamos seguir caminhando pelas ruas do bairro, pois devido às chuvas do dia o mesmo estava sob inundação. O espetáculo foi encerrado ali, com uma linda apresentação do elenco infantil e uma declaração final dos três atores sobre a situação. Devolvemos os fones de ouvido e, cada qual por si, seguimos o caminho de volta às nossas casas.

Considerações finais

O espetáculo que relatamos aqui foi intitulado *Reset Brasil*. Resetar significa apagar completamente, começar tudo outra vez. Será possível resetar o Brasil? Apagar tudo e começar do zero? Será possível construir um território outro onde todos tenham terra

digna para morar e formar suas comunidades? Será possível Resetar esse Brasil e começar um novo que não tenha as suas memórias perdidas no tempo? A narrativa do espetáculo evoca o desaparecimento do Brasil compreendendo que o Brasil é uma ficção. Ser Brasil é corresponder a um território estabelecido e narrado pela colonização. O Brasil é repleto de ausências devido às feridas coloniais, pois as histórias e memórias são suprimidas na narrativa hegemônica que segue sendo comercializada.

Resetar; travar; interromper; recomeçar. Fabular o Reset Brasil é fabular o fim, como elabora Dodi Leal (2021) ao problematizar que “A descartabilidade do fim está assinalada na desvalorização da pausa ou do corte de modelos indefensáveis. Quem teme interrupções é porque as capitaliza”. Em seguida, a autora complementa que “o ato de travar jamais deve ser motivo de enfurecimento, mas motivo de amor. Amor pelas interrupções dos sistemas” (p. 10). O Estopô Balaio fortalece, por meio do encontro teatral, um compromisso de enfrentamento e recusa a narrativa hegemônica e colonial. É preciso tensionar sem temer o fim, as pausas, quebras e fissuras. O teatro é campo de ação fabular, inventiva. Se há um lugar onde podemos imaginar e criar outras vidas possíveis, esse lugar é o teatro.

No encontro entre público, artistas e moradores da comunidade do bairro Jardim Romano, cada corpo, com sua trajetória e subjetividade, coloca-se em estado de cruzo para rememorar as feridas ocultas de uma história tumultuada. O desaparecimento do Brasil é o travamento elaborado na encruzilhada dessa pluriversalidade de experiências que se encontram. Reelaborando um pensamento de Mignolo (2008) em torno da expansão europeia imperial/colonial: é a presença da ausência que une as experiências, um convite para perceber o Brasil que se faz ausente no próprio Brasil.

O espetáculo *Reset Brasil* é uma demarcação. Sua ação teatral celebra o bairro da zona leste de São Paulo, que é um corpo-comunidade dissidente formado por corpos-sujeitos e sujeitas singulares e formador de um corpo-coletivo que hoje opera a partir da hibridização entre essas diferentes corporalidades. Por meio do teatro, o coletivo promove uma dilatação espacial ao convocar inúmeras pessoas a adentrar na realidade da comunidade, seja para percorrê-la em dias de sol, seja para testemunhar a inundação em dias de chuva. A comunidade é corporalidade presente e potencializadora do acontecimento teatral. A vida que pulsa nesse território segue sendo inundada, não pelo rio, mas pela arte que emerge desses sujeitos e sujeitas em coletividade.

Presentificar nesse escrito a experiência do encontro com o Estopô Balaio para discutir as noções de corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade nos permitiu atravessar um rio profundo e, nesse curso, nos fazer confluentes. O rio poético por onde percorrem as histórias

do coletivo é fonte inesgotável do seu fazer. Nessa encruzilhada que se apresenta, temos a oportunidade de observação da experiência, do outro e consequentemente de nós mesmos. Diante disso nos resta seguir em movimento.

[...]ressalto que os conhecimentos serão cruzados, serão praticadas as encruzilhadas. Assim, o que se pretende transgredir são as ordens totalitárias, esculhambando o universalismo para a potencialização do pluriversalismo. Cruza-se o monorracionalismo para a emergência das perspectivas polirracionais; cruza-se o monoculturalismo para a abertura dos caminhos da interculturalidade; rompe-se com a monocultura de um tempo linear para a expansão de múltiplas temporalidades; rompe-se com um modelo de ciência desencantada para a positivação dos conhecimentos a partir do encantamento da ciência. Assim, transgride-se uma perspectiva monoepistêmica para se lançar em um horizonte poliepistêmico. O ebó está devidamente arrumado; o cuspo nas raízes do edifício colonial (Rufino, 2019, p. 94).

O corpo-comunidade é uma transgressão das monoculturas, porque carece da pluriversalidade para existir. A comunidade é resistência à sociedade, porque faz do coletivo uma potência e da individualidade algo a zelar. O fazer teatral do coletivo Estopô Balaio, fazer esse que promove o encontro, o convívio e o partilhar da memória entre as pessoas, provoca fissuras na estrutura colonial abrindo novos caminhos pelos quais podemos percorrer com todas as nossas subjetividades, vivências e narrativas plurais.

Que Exu guarde esses caminhos.

Referências

- Ávila, L. A. (2010). As tensões entre a individualidade e a grupalidade. *Revista da SPAGESP - Sociedade de Psicoterapias Analíticas Grupais do Estado de São Paulo*, 11(2), 4-9.
- Carreira, A. (2008). Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro?. *DAPesquisa*, 3(5), 1168-1174.
- Documentário “Estopô Balaio” (2018). Direção: Cristiano Burlan. Produção de Ana Carolina Marinho e Henrique Zanoni. SescTV: São Paulo.
- Dubatti, J. (2020). Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. *El hilo de la fábula*, 20(18), 29-43.
- Flake, T. A, e Teixeira, L. R. da S. (2022). Vínculos, identidade e grupalidade: perspectivas em tempos de provocações. *Vínculo - Revista do NESME*, 19(1), 1-3.
- Jaccoud, M., e Mayer, R. (2008). A observação direta e a pesquisa qualitativa. In J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer, e Á. Pires, Á., *A pesquisa qualitativa. Enfoques epistemológicos e metodológicos* (pp. 254-294). Rio de Janeiro: Vozes.
- Junnior, J. (2021). Das águas que atravesso à medida que o rio muda seu curso... *Revista Balaio: 10 anos de arte migrante em São Paulo*. Disponível em https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos/uma_decada/.
- Leal, D. T. B. (2021). Fabulações Travestis sobre o fim. *Conceição | Conception*, Campinas, SP, v.10, e021002, pp. 1-19.
- Little, P. E. (1994). Espaço, memória e migração. Por uma teoria de reterritorialização. *TEXTOS DE HISTÓRIA. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB.*, 2(4), 5-25.

- Mignolo, W. D. (2008). Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de letras da uff – dossiê: literatura, língua e identidade*, (34), 287-324.
- Nyn, J. (2021). No vão entre Destynatáryos e Remetentes. *Revista Balaio: 10 anos de arte migrante em São Paulo*. Disponível em <https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos/trilhos/>.
- Pelbart, P. P. (2008). Elementos para uma cartografia da grupalidade. *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea* (pp. 33-37). São Paulo: Itaú Cultural.
- Pereira, D. (2012). Territorialização da metrópole paulista: ocupação das várzeas do Rio Tietê em um quadro de diversidade político-administrativa. In *XII Colóquio Internacional de Geocrítica. Anais* pp. 1-14. Bogotá: Universidade Nacional da Colômbia.
- Romagnolli, L. E., e De Lima Muniz, M. (2014). Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(23), 251-261.
- Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial.
- Santos, A. B. dos. (2015). *Colonização, quilombos modos e significados*?. Brasília: INCTI, UnB, INCT, CNPq, MCTI.
- Santos, M. (2010). O lugar e o cotidiano. In B. de Sousa Santos e M. P. Meneses. (Orgs.), *Epistemologias do Sul* (pp. 584-602). São Paulo: Editora Cortez.
- Trotta, R. (2006). Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, 6, 155-164.