



# A POLÍTICA COMO POÉTICA: TRANSGRESSÃO E DECOLONIALIDADE NO TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

POLITICS AS POETICS: TRANSGRESSION AND DECOLONIALITY IN  
CONTEMPORARY BRAZILIAN THEATER

Felipe Vieira Valentim\*

\* valentim.fe@gmail.com  
Professor e Diretor Teatral. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ).

**RESUMO:** O presente trabalho busca analisar a composição da cena brasileira contemporânea dentro das conjunturas políticas que marcaram a década de 2010, com especial destaque para a Trilogia Carioca, de Pedro Kosovski, projeto encenado pelo grupo teatral Aquela Companhia. As três peças realizam uma revisão sobre a história do Rio de Janeiro, trazendo à cena um conjunto de vozes que foram situadas à margem das narrativas apresentadas como versões oficiais. Tomando-se a dramaturgia da palavra como discurso, com pequenas alusões à dramaturgia da cena, a metodologia propõe um mapeamento estético, dentro da perspectiva decolonial, destacando-se as pulsões anárquicas, os arranjos políticos, as transfigurações e as poéticas do corpo. A conclusão avalia e indica como o Sul da cena teatral produz saberes que mobilizam experiências estéticas fundamentais aos estudos das dramaturgias contemporâneas e do teatro político brasileiro atual.

**PALAVRAS-CHAVE:** dramaturgia brasileira contemporânea; teatro e decolonialidade; teatro e epistemologias do Sul; Pedro Kosovski; cena brasileira contemporânea.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the composition of the contemporary Brazilian scene within the political conjunctures that marked the 2010s, with special emphasis on Pedro Kosovski's Trilogia Carioca, a project staged by the theater group Aquela Cia. The three plays operate, as a composition process, a review of the history of Rio de Janeiro, bringing to the scene a set of voices that were placed on the margins of the narratives presented as official versions. Taking the dramaturgy of the word as discourse, with small allusions to the dramaturgy of the scene, our methodology proposes an aesthetic mapping, within the decolonial perspective, highlighting the anarchic impulses, political arrangements, transfigurations, and poetics of the body. Our conclusion evaluates and indicates how the south of the theatrical scene produces knowledge that mobilizes fundamental aesthetic experiences to the studies of contemporary dramaturgy and current Brazilian political theater.

**KEYWORDS:** contemporary Brazilian dramaturgy; theater and decoloniality; theater and Southern epistemologies; Pedro Kosovski; contemporary Brazilian scene.

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, hipóteses para se pensar as inter-relações entre o poético e o político são levantadas, indicando-se o corpo como importante ferramenta para dramatizar os debates que marcam o cenário político contemporâneo. Neste caso, as relações que cercam o sujeito e as coletividades se articulam, tomando-se as inclinações individuais em sua força alegórica para desenhar e escrever a história de grupos e subjetividades políticas ignorados pelas narrativas impostas como dominantes. Assim, nota-se que o teatro se transforma não só num espaço de troca, mas também como uma arte que se vale da experiência coletiva como um testemunho de eventos que marcam e reescrevem histórias e outras narrativas.

De modo a organizar as reflexões aqui apresentadas, este trabalho está dividido em quatro momentos que se articulam na produção de uma discussão que elege a potência transgressora como poética capaz de mobilizar os debates políticos contemporâneos. A Trilogia Carioca, de Pedro Kosovski, é tomada para análise com vistas a materializar algumas reflexões que cercam um “eu” coletivo formado nas lutas sociais.

## 1º MOMENTO: UM SOBREVOO SOBRE 2010 E UM PANORAMA DO POLÍTICO COMO PULSÃO ANÁRQUICA

Desde a conjuntura política instalada no Brasil a partir de junho de 2013, o país tem enfrentado importantes questões que merecem o centro do debate. Naquela ocasião, a arena pública, que antes ocupava o espaço das redes sociais, ganhou corpo e voz nas ruas de diferentes capitais brasileiras. Neste evento, o pluralismo se destacou, pois, embora as manifestações levantassem fortes bandeiras de apelo político, o movimento das ruas não tinha um perfil definido. A mídia corporativa, assim, se apropriou de diferentes narrativas para selecionar e recortar deliberadamente os fatos políticos e criar, a partir deles, diferentes fabulações. Cria-se o “inimigo número 1” da nação, materializado na imagem de um único partido político.

Na mesma proporção em que se percebia a potencialidade dos corpos políticos nas ruas, tornava-se notória a perda de controle sobre o que poderia ser produzido como “realidade”. No rastro de 2013, destacam-se as barbaridades: golpes, pedidos de intervenção militar, aécios, temeres, bolsonaros, entre outras estupidezes que já existiam no discurso político brasileiro. Um ponto a se destacar é o fato de que os tempos desenhados por tal conjuntura

demandavam, principalmente das artes da presença, novas maneiras de produzir, experienciar e viver a arte. Pensar a política nos espaços coletivos e artísticos tornou-se cada vez mais urgente, pois, em jogo, além do fazer democrático, questões inerentes aos direitos humanos estão em constante ameaça. O golpe na democracia brasileira em 2016, vendido pela mídia corporativa como impeachment da presidenta Dilma Rousseff, implicou repensar e reestruturar o “político” na cena teatral. Produções que, na época, ocupavam os espaços teatrais, fizeram menções (durante ou no fim do espetáculo) contra o golpe que se colocara em curso após as eleições de 2014.

Em seguida, muitos outros eventos acentuaram o caos na política brasileira: a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, baseada em convicções e não em provas; as investigações não resolvidas sobre a execução da vereadora carioca Marielle Franco; o aumento do nacionalismo reacionário; a eleição de Jair Bolsonaro e os escândalos que cercam sua gestão; a pandemia desencadeada pela Covid-19 e as consequências do negacionismo científico; entre outras catástrofes. Neste cenário, importa observarmos as transformações da cena política contemporânea e, especificamente, como o teatro brasileiro se coloca como um espaço de reflexão e de produção de críticas políticas e sociais.

A produção artística da contemporaneidade é mobilizada a criar pulsões anárquicas, pois a arte se coloca como um espaço fundamental para a transformação da sociedade e de paradigmas políticos. Compreende-se como “pulsões anárquicas” todo e qualquer movimento cênico que afirma a insubmissão e a desordem, valendo-se da subversão de um padrão estético imposto para expandir a narrativa encenada como uma experiência ao espectador e não como um simples relato de fatos ou circunstâncias. Desta forma, as teatralidades contemporâneas, como observa Sílvia Fernandes (2010) ressignificam espaços, deslocam sentidos e fazem proliferar discursos cênicos que comportam múltiplos enunciadores. Pensar a “anarquia” consiste nos movimentos de assumir o processo criador e nele fazer operar as forças de ruptura. Neste ponto, torna-se impossível esquecer as ricas contribuições de José Celso Correia Martinez e suas pesquisas e realizações cênicas com o Teatro Oficina, em São Paulo, entre outros artistas também voltados a um processo de anarquização da cena.

Os tempos atuais demandam uma intensificação da estética anarquista, como observam as pesquisadoras Elen Medeiros e Sara Rojo (2019), pois ela potencializa o debate político, trazendo o teatro contemporâneo como um espaço de resistência e resiliência diante do cenário de violência política e social instaurado na última década.

Dentro de uma pesquisa decolonial, o termo “pulsões anárquicas”, como pensado pelas referidas pesquisadoras, auxilia a construção de uma proposta artística voltada à promoção de saberes marginalizados e à disputa pelo corpo no campo discursivo que o domina e o dociliza. Portanto, como ponto para as reflexões que aqui se desenharam, a ideia de “pulsão anárquica” não se volta a uma categoria fixa, nem a um termo ligado a um determinado período histórico, mas a “[...] um princípio anti-hierárquico que pode apoiar a construção de produções artísticas e [...] debates abertos e/ou servir de ferramenta de análise para um tipo de dramaturgia que produz zonas poéticas de subjetividade com poder de ação política dissidente” (MEDEIROS; ROJO, 2019, p. 12).

## 2º MOMENTO: DECOLONIALIDADE NO SUL GLOBAL, UMA QUESTÃO DE DRAMATURGIAS

Busca-se pensar a decolonialidade como chave conceitual, inserindo-se, também, as reflexões sobre o teatro político brasileiro no conjunto de debates acolhidos pela metafórica<sup>1</sup> expressão “Sul Global”. Esta chave teórica compreende o conjunto de saberes produzidos pelos países que estão na periferia do capitalismo e que foram historicamente explorados no período colonial e no período de expansão imperialista. As sequelas deixadas pelo colonialismo persistem em virtude das dinâmicas

empreendidas pela colonialidade de poder, do ser e do saber que vão muito além do fim da dominação política das colônias. Olhar para as epistemologias do Sul implica entender formas de produção de saberes e de conhecimentos que foram silenciados e indevidamente apropriados pela razão europeia dentro das dinâmicas coloniais.

Por “decolonialidade”, as reflexões formuladas por Luciana Ballestrin (2013) tomam, como ponto de partida, a radicalização do argumento pós-colonial na América Latina por meio da noção de “giro decolonial”. Desta forma, a sua defesa está centrada na opção decolonial (sem “s”) como uma alternativa epistêmica, teórica e política “[...] para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” (BALLESTRIN, 2013, p. 89). A partir desta defesa feita pela pesquisadora, dois momentos teóricos são fundamentais para a contextualização do conceito: o primeiro está localizado a partir das décadas de 1980 e 1990, entre as reflexões de Aníbal Quijano (2000) sobre a “colonialidade do poder”; o segundo se dá a partir das expansões de tal conceito por Walter D. Mignolo (2002, 2010) no fim da década de 1990. As reflexões de Quijano são fundamentais para situar e avaliar os processos que a “modernidade” – fabricação epistemológica da

1. A expressão tem valor metafórico, porque, embora o Sul configure uma posição geográfica, existem pensadores no Norte dedicados à produção da ciência a partir das epistemologias do Sul. O Sul é visto como a vasta zona historicamente dominada pelas epistemologias europeias. Chamo atenção para aspectos da decolonialidade que se distinguem dos processos de Independência Nacional. Além disso, há a dinâmica das alianças (políticas e teóricas, uma vez que o “saber” também foi colonizado) e tensões (forças de rupturas e a necessária presença dos novos sujeitos epistêmicos no debate científico) presentes em processos civilizatórios miscigenados.

razão europeia – apagou e assimilou. Além disso, a chave conceitual proposta por Quijano ajuda a

compreender a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial. A expressão “colonialidade do poder” designa um processo fundamental de estruturação do sistema-mundo moderno/colonial, que articula os lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes do Terceiro Mundo na hierarquia étnico-racial das cidades metropolitanas globais (GROSFOGUEL, 2008, s/p).

Trata-se de uma dimensão do “poder” que, inclusive, também impõe e hierarquiza saberes e produção de conhecimentos. É a partir de tal noção que se torna possível indagar a oposição epistemológica entre Norte e Sul do mundo, tomando-se por respaldo a “geopolítica do conhecimento” formulada por Mignolo (2002). Nesta perspectiva, rompem-se os silenciamentos epistêmicos para propor o surgimento de outros paradigmas teóricos, não em um movimento de substituição, mas de coexistências.

Pensar a cena teatral, nesta conjuntura, se torna importante, uma vez que o teatro se coloca como um espaço de

criação e de partilha de saberes. Veronica Fabrini (2013) propõe a reflexão sobre o estatuto epistemológico do teatro, localizando-se como produtora de pensamentos dentro dos fazeres acadêmicos – espaço que, de certa maneira, domestica o fazer teatral. A pesquisadora propõe, então, duas perspectivas de análise que, de certa forma, se complementam: uma diz respeito à perspectiva “de dentro” da cena; a outra busca analisar a relação de poder fortemente hierarquizada entre Teatro e Filosofia. O trabalho da pesquisadora é cuidadoso, pois ela nos lembra que a própria prática teatral já fora utilizada no período de invasão do Brasil como instrumento dos portugueses para colonizar o imaginário.

O caminho por ela apontado, portanto, avalia como o teatro pode atender a uma proposta decolonial, uma vez que ele é um meio de propor saberes sensíveis, além do exercício de atuar ser, antes de tudo, uma prática de alteridade, de produção de diferenças. Por isso, “[...] para que possamos pensar o teatro em sua complexidade temos que assumir e gozar a existência da infinidade e de saberes que foram excluídos dos saberes validados pelas ciências ou pela racionalidade filosófica” (FABRINI, 2013, p. 16).

Neste ponto, as propostas de Boaventura de Souza Santos, em seu mais recente trabalho *O fim do império*

*cognitivo* (2019), são pertinentes. Para ele, as epistemologias do Sul tratam de conhecimentos que são corporizados, materializados em corpos coletivos ou individuais. São conhecimentos produzidos nas práticas de resistência e na luta contra a opressão, uma vez que as lutas sociais não são processos que se desenrolam a partir da racionalização eurocêntrica. As lutas sociais “[s]ão produtos de *bricolages* complexas nas quais o raciocínio e os argumentos se misturam com emoções, desgostos e alegrias, amores e ódios, festa e luto” (SANTOS, 2019, p. 138, grifo do autor). Tem-se, portanto, o estabelecimento de um conhecimento performativo, em que as ações mobilizadas se conectam aos modos de vida.

O corpo de emoções e afetos, do sabor, do cheiro, do tato, da audição e da visão não está incluído na narrativa epistemológica, mesmo depois de Spinoza ter criticado definitivamente essa exclusão como sendo racional e estúpida. As epistemologias do Norte têm grande dificuldade em aceitar o corpo em toda sua densidade emocional e afetiva sem o transformarem em mais um objeto de estudo. Não conseguem conceber o corpo como uma ur-narrativa, uma narrativa somática que precede e sustenta as narrativas das quais o corpo fala ou sobre as quais escreve. O fato de essas narrativas serem as únicas que são consideradas epistemologicamente relevantes baseia-se na ocultação da narrativa somática que as fundamenta. O

corpo torna-se, assim, necessariamente, uma presença ausente (SANTOS, 2019, p. 137).

A arte política presente na atual conjuntura brasileira busca nas ruas (ou realiza nelas) a potencialização dos debates que ela levanta ou propõe. As narrativas produzidas pelos corpos, principalmente, em períodos de agenciamentos biopolíticos que visam à aniquilação de vidas que não se encaixam nos regimes impostos, adquirem a carga dramática que reforça o tom de protesto e posicionamento destes corpos na disputa política. “O grito é o som original dos abissalmente excluídos, o primeiro passo na direção da resistência” (SANTOS, 2019, p. 145).

Uma análise que se volta à potência política presente na dramaturgia da palavra não pode jamais desvincular-se de uma análise da dramaturgia do corpo que a produziu. No teatro político contemporâneo, texto e cena, embora sejam instâncias autônomas, precisam articular-se numa análise cuidadosa, que respeite cada particularidade. O político na cena contemporânea está, pois, além da forma e do gesto; ele demanda um recorte mais preciso de todo o contexto de produção, de realização e de recepção da cena em análise.

### 3º MOMENTO: O PRESENTE NO PASSADO DO RIO DE JANEIRO, UMA INTRODUÇÃO À LEITURA DA TRILOGIA DE PEDRO KOSOVSKI

Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 139) observa que “os corpos não podem deixar de acontecer e existir, as lutas continuam abrindo caminhos, muitas vezes sobre as ruínas de lutas passadas”. Tal colocação se torna importante para pensarmos dois períodos do Rio de Janeiro, postos em blocos: sendo um mais pomposo, contado pelas narrativas oficiais, de um Estado que já fora a Capital Nacional, o cenário que abrigou a foragida família real portuguesa das tropas napoleônicas, a cidade que já foi considerada a mais cosmopolita do Brasil, que tentou a todo custo se tornar a “Paris nos trópicos” e que, para isso, esteve sujeita às grandes reformas promovidas pelo prefeito Pereira Passos no começo do século XX. Outro período compreende a década de 2010, especialmente, após o término dos eventos oficiais, como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, ocorridas na cidade. Com o término dos eventos, o Estado passa por um grande cenário de crise financeira, que antes fora abrandado por conta dos eventos sediados. Devido à má gestão dos recursos públicos, o governo estadual decreta um “estado de calamidade pública”<sup>2</sup> ainda em 2016.

No meio deste turbilhão de eventos e decisões políticas, a trilogia<sup>3</sup> de Pedro Kosovski reconta a História do Rio,

partindo da narrativa de seu tempo presente. Assim, o decolonial irrompe as cicatrizes da colonialidade, revisitando toda a história pomposa do Estado para extrair dela a violência não-registrada. Logo no começo do livro que apresenta a dramaturgia da segunda peça da trilogia, *Caranguejo Overdrive*, uma importante observação é feita:

Escrito para os 450 anos do Rio de Janeiro, em meio à disputa de territórios da cidade para a realização das Olimpíadas de 2016. Nesta peça, o território em disputa é o mangue, cuja extensão vai do Mangal de São Diogo (Rio de Janeiro, Cidade Nova, primeira metade do século XIX) até a obra do geógrafo Josué de Castro e o Mangubeat (Recife, décadas de 1960 e 1990) (KOSOVSKI, 2018, p. 21).

Não há como dissociar todo o projeto de pesquisa e realização da peça de toda a conjuntura política que se desenha no país e, principalmente, no Estado do Rio de Janeiro durante a década de 2010, mesmo tendo sido a primeira dramaturgia, *Cara de Cavalo*, ensaiada e apresentada entre os meses de 2012. Interessa pensar, a partir do projeto teatral, as imagens de transgressão e transformação associadas à poética dos corpos nos contextos de disputa política que rompem e mesclam as temporalidades presente-passado. Em recente pesquisa sobre a

2. Cf.: CAULYT, Fernando. Como o estado do Rio de Janeiro chegou à falência? *Deutsche Welle*, 16 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/como-o-estado-do-rio-de-janeiro-chegou-%C3%A0-fal%C3%A0ncia/a-19344065>>. Acesso em: 30 out. 2021. Cf.: BOECKEL, Cristina et al. Governo do RJ decreta estado de calamidade pública devido à crise. *G1*, 17 jun. 2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/06/governo-do-rj-decreta-estado-de-calamidade-publica-devido-ao-estado-de-crise.html>>. Acesso em: 30 out. 2021.
3. Uma versão de cada espetáculo está disponibilizada na íntegra no canal do grupo Aquela Cia, no YouTube. A divulgação ocorreu no ano de 2021 por conta do evento Mostra Digital Aquela Cia 15+1, financiado pelo Governo Federal, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, através da Lei Aldir Blanc. Cf.: <<https://www.youtube.com/c/AquelaCia/videos>>. Acesso em: 02 dez. 2021.

Trilogia aqui em debate, Maria Helena Werneck (2020, p. 153-154) avalia que os

[t]rês começos da história de violência, que abala a cidade fundada no século XVI, foram determinados pelo grupo [teatral Aquela Companhia]. Embora essa busca da história de atos violentos pudesse conduzir à reconstituição da barbárie da colonização europeia nas Américas, a opção por determinar três começos para o presente da cidade desmobiliza a ordem teleológica e provoca uma montagem de imagens de três tempos, abertos aos olhos dos espectadores, em instâncias de presença, já que a pesquisa artística optou por identificar corpos humanos nos quais se operam transmutações, manifestando, assim, o mal estar físico como marcas da História.

Pedro Kosovski é dramaturgo, diretor teatral e acadêmico brasileiro, com pesquisas nas áreas de Artes e Psicologia. Ele está vinculado ao departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), onde leciona e realiza pesquisas. A Trilogia Carioca, por ele assinada, remete a um longo processo de pesquisa, reflexão e elaboração sobre a cidade do Rio de Janeiro. O projeto foi desenvolvido com o grupo de teatro Aquela Cia entre 2011 e 2017. Criado em 2005, o grupo antes esteve dedicado a projetos que tomavam como base os clássicos da Literatura e, depois, dedicaram-se a propostas de

criação coletiva que tinham como elemento norteador a realização de “processos abertos”. Em relação à Trilogia Carioca, a proposta apresenta uma detalhada pesquisa do grupo de teatro a partir de documentos, gravações, livros de importantes historiadores para marcar o “ponto de reescrita” presente na proposta política da cena. As oposições necessárias às questões críticas que os espetáculos suscitam são marcadas, indicando-se a necessidade de se preencher as brechas ou manchar os apagamentos históricos. As escolhas dramáticas envolvem alguns elementos importantes para a constituição de uma cena contemporânea: camadas de reflexão, ficção, imagens que constituem uma noção de real, duplicações no espaço físico. Assim, a proposta política da cena transforma o teatro em um dispositivo aglutinador, sem desvios para a percepção do quanto a espetacularização do mundo é violenta.

O projeto tem uma forte conotação política, provocando significativas reflexões sobre o corpo e suas relações com o espaço público e o debate político. A Trilogia é atravessada por importantes momentos da política carioca contemporânea: as jornadas de 2013, as transformações ocorridas no Estado do Rio em razão dos eventos internacionais e o colapso financeiro do Estado. A cena, desta forma, fornece inúmeras contribuições para o debate



político. Contudo, é necessário pontuar que as produções ocuparam, predominantemente, os teatros da região Central e da Zona Sul do Rio – regiões conhecidas como as mais nobres do Estado. Ademais, as muitas referências presentes, que rompem com uma lógica linear, no espetáculo, podem operar tanto de modo didático quanto para delimitar ainda mais o público. Tais colocações não invalidam de maneira alguma a importância das peças aqui analisadas, mas nos ajudam a criar certa desconfiância sobre o perfil do espectador de peças com conotações mais crítico-reflexivas nos teatros cariocas. Embora hoje a Trilogia esteja inteiramente presente no YouTube, acompanhada de um debate com convidados e de um interessante experimento audiovisual realizados pelos integrantes da Companhia, a experiência estética não é a mesma que o acontecimento teatral pode promover no aqui-agora.

*Cara de Cavalo*, primeiro título da Trilogia, estreou em setembro de 2012, no Espaço SESC Rio de Janeiro. A pesquisa toma como ponto de partida para a investigação a antiga Favela do Esqueleto, espaço hoje ocupado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). *Caranguejo Overdrive* estreou em junho de 2015, no Mezanino do Espaço SESC Rio de Janeiro. A proposta percorre o antigo mangue carioca, aterrado na segunda metade do século

XIX, colocando-se em pauta as violências geradas em nome das grandes reformas urbanas. Por fim, *Guanabara Canibal* teve a sua estreia em agosto de 2017, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro. A obra é o mais complexo trabalho de revisão sobre a história da cidade e traz a questão indígena como protagonista. O contexto envolve a Ilha de Villegagnon, situada na Baía de Guanabara, onde ocorreu, em 1560, uma batalha que resultou na fundação da cidade do Rio de Janeiro. A direção das três montagens foi assinada por Marco André Nunes.

Os espetáculos da Trilogia Carioca performatizam atos e gestos de sublevação, ou levantes, que afrontaram ordens de governos e instituições, sem que tivessem sido transformados em movimentos políticos de ação duradoura. [...] fortalece-se a decisão de refazer registros da memória histórica, apresentando figuras protagonistas que não só se situam à margem de versões oficiais da crônica da cidade, como têm a potência de seres que se transfiguram em animais ou executam práticas de antropofagia, em lógicas de festa, de fuga e reclusão, e, finalmente, de vingança. Neste sentido, são corpos humanos que, ao invés de se submeterem à ordem policial, à ordenação social ou ao processo de colonização, apresentam capacidade de apresentar alternativas previstas nas cosmologias indígenas do nosso país (WERNECK, 2020, p. 154).

As análises de Werneck (2020) localizam na cena e no texto o caráter indócil dos corpos presentes no projeto artístico, destacando-se a força biopoética presente na transformação humana em figuras animalizadas. A proposta, para ela, é “um projeto de historiografia artística que engendra novas faces, corpos e falas contrapostos à fabricação de sujeitos raciais, principalmente quando se põe em causa a manutenção, ao longo dos séculos, no Rio de Janeiro, do modelo colonial de grupos considerados inferiores” (WERNECK, 2020, p. 174-175). Desta forma, para destacar a política que atravessa e habita os corpos como uma proposta de poética artística, com ênfase nas pulsões anárquicas, um retorno ao próprio corpo se faz necessário. Assim, as três figuras centrais da Trilogia – Cara de Cavalo, Cosme e Guanabara – serão lidas a partir dos três tipos de corpos que, segundo Boaventura de Sousa Santos (2019), interessam às epistemologias do Sul.

O pesquisador localiza, entre as possibilidades infinitas de diferença corpórea, os tipos: “o corpo moribundo”, “o corpo sofredor” e “o corpo jubiloso”. Convém ressaltar que tais tipos não denotam estados de ser abstratos, mas “[...] corpos que explicam as principais condensações do impacto de relações sociais perversas sobre corpos racializados, sexualizados e mercantilizados” (SANTOS, 2019, p. 139). Assim, sabendo-se que as figuras centrais da Trilogia

constituem alegorizações de corpos que estão na disputa política que marca tanto o presente quanto o passado da cidade, os tipos acima elencados podem nortear uma leitura política do próprio corpo.

#### **4º MOMENTO: O CORPO COMO POÉTICA NA LUTA POLÍTICA**

##### **(A) COSME E O CORPO MORIBUNDO**

Escrita em 11 quadros, a peça acompanha o processo de transformação do homem, Cosme, em caranguejo, enquanto a cidade também passa por significativas transformações em sua paisagem. O longo monólogo de abertura traz a figura do caranguejo que explica que um dia já fora homem, mas, pela força de um apetite cósmico, de uma mutação imprevista na escala evolutiva, de uma torrente tropical sobrenatural, ele se transformou em caranguejo. No discurso, a fome é o elemento inquietante, ela unifica o homem e o caranguejo, embora o próprio caranguejo ressalte que ele não morre de fome como o homem, pois consegue se alimentar com os restos lançados na “máquina de transformação a céu aberto”: o mangue.

A imagem do mangue é curiosa, pois ele pode ser caracterizado pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a salgada; neste sentido, ele é um dos ecossistemas

mais ricos no mundo, sendo um meio fundamental da cadeia alimentar marinha. Com esta leitura, Paula Tesser (2007, p. 74) indica serem os mangues “o símbolo da fertilidade, da diversidade e da riqueza”. Portanto, o manguebeat seria um movimento que se propunha tão rico e diversificado quanto o mangue. A análise que a referida pesquisadora faz da obra de Chico Science avalia a constante presença das palavras “lama” e “caranguejo” nas composições musicais: a lama é um instrumento de renovação.

[...] o mangue tudo regenera, do lixo e do negrume tudo estoura como apetite que comanda os gestos, orienta os movimentos e cria um único sentido para toda essa lama, o de uma máquina de transformação, um laboratório alquímico a céu aberto, onde tudo o que é mastigado, digerido e defecado chega como alimento, força de ataque e apetite, tudo aquilo a que os homens precipitada e ingenuamente decretaram um fim definitivo (pobres coitados!) é a matéria por mim disputada, e o excremento faz engordar a minha carne branca e succulenta (KOSOVSKI, 2018, p. 24).

O manguebeat, de Chico Science, é uma forte referência para o espetáculo. Tal movimento artístico e cultural é inspirado no texto “O ciclo do caranguejo”, escrito por Josué de Castro na década de 1960. Science assume como

proposta estética a integração de caranguejos na sociedade recifense daquele período. As guitarras elétricas compõem a paisagem sonora da cena, assim como a “lama” é parte da escolha cenográfica em *Caranguejo Overdrive*, tudo com fortes alusões ao movimento manguebeat: assumindo a realidade do húmus, com suas feiuras e sua fertilidade, “[o] artista do Mangue Beat afirma a sua condição e se serve da arte como um grito de inserção. Essa positividade se encontra no ato de querer viver malgrado os obstáculos da vida” (TESSER, 2007, p. 74).

O Canal do Mangue, situado na Zona Central da cidade, pode ser considerado um dos primeiros projetos sanitários do Rio de Janeiro. Na dramaturgia, a lógica de uma sociedade envolvida por um cego desejo de progresso é questionada, de modo que as imagens de um Rio no ontem e no hoje são entendidas por uma certa continuidade: o Rio está numa ininterrupta transformação. “Me desovaram no Rio de Janeiro, mas a cidade em que nascera outra, resolvi ir atrás do mangue e dos caranguejos, mas a Cidade Nova (como a chamavam agora) era um corpo doente, um formigueiro de operários zanzando de um lado para o outro, tudo disperso, pelos ares como fumaça” (KOSOVSKI, 2018, p. 36-37).

Cosme, catador de caranguejos do mangue carioca, foi convocado para integrar o exército brasileiro na Guerra do Paraguai. No relato acima, ele retorna à cidade, após ser dispensado por conta de problemas psíquicos que enfrentava no exército. Ao não encontrar familiaridade no local do qual partira, ele transita pelo “novo” Rio em busca de comida e trabalho. Nem Cosme e nem o Rio são mais os mesmos de antes.

O entrelaçamento de histórias – homem e cidade – se confirma no decorrer dos quadros da dramaturgia. Cosme é a experiência de um corpo que habita a vivência de um presente “estranho”, com temporalidades justapostas e entrecortadas. Não há percepção do tempo, Cosme tem apenas o “olhar para trás” como forma de construção discursiva.

Apesar de ameaçado, faminto, humilhado, submetido à barbárie da guerra, o homem, que expressa a memória do sofrimento, se fortalece aos olhos da plateia, numa interessante montagem de historicidades postas em contraste. Como em páginas de um bestiário, Cosme se multiplica no corpo de vários atores. Ora é um corpo que rasteja, ora um corpo que se tatua como se fosse uma carapaça de crustáceo. E, finalmente, é o corpo que se cobre de lama e permanece em postura de alerta para um ataque, um homem animal ou um animal ator (WERNECK, 2020, p. 167).

A transfiguração do homem em animal não é apenas a única alternativa que resta ao corpo faminto, mas também uma forma de protesto do corpo moribundo que resiste. Moribundo porque é necessariamente um tipo de corpo que é resistente, mas precisa deixar de existir para que a cidade possa acontecer. Um corpo que busca maneiras de manter-se vivo, apesar das políticas de morte que o atravessam.

A fome não faz parte do projeto de progresso. Por isso mesmo, é muito mais fácil eliminar o corpo faminto do que a própria fome. Como caranguejo, Cosme continua a existir, mas no mangue. Diferentemente da filosofia colocada pela estética do manguebeat, os caranguejos, no Rio de Janeiro, permanecem por teimosia, pois o projeto de cidade é claro ao pregar o aterramento deles junto ao mangue. O corpo moribundo é, portanto, o corpo que sente fome. E, se a história do Estado entra em pauta, é possível notar que a total erradicação da fome nunca fizera parte de um passado definitivo para a população não só do Rio de Janeiro, mas também do país. A temporalidade múltipla existente na escrita dramática da cena e do texto não permite datar com precisão a fome de Cosme: é fruto das transformações ocorridas tanto no início quanto no fim do século XX e, também, das transformações ocorridas na década de 2010. A fome faz parte do dinamismo de uma cidade que não

para de crescer e está repleta de reformas “intermináveis” para corresponder a um projeto de progresso.

Para Boaventura Sousa Santos (2019, p. 139), “o corpo moribundo é o corpo do fim provisório da luta. Mas é igualmente, quase sempre, o corpo que continua a lutar noutro corpo vivo que luta”, porque as histórias de luta, embora adquiram conotações individualizantes, são construções de determinadas coletividades. O desejo de sobreviver atravessa os corpos famintos em guerras, ignorando-se as motivações políticas que determinam a precariedade das condições. Assim, a transfiguração do homem em bicho opera como uma metáfora da transgressão, de onde emerge um modo de subjetivação subversivo. “O corpo moribundo pode estar diretamente envolvido na luta ou pode, em vez disso, constituir uma das suas referências” (SANTOS, 2019, p. 140). No maguebeat carioca contemporâneo, o caranguejo é mais que uma forma de resistência; é uma insistência, porque, contra tudo que a cidade impõe, o caranguejo permanece na luta, ele abre e encerra a peça numa lógica circular. Eis aqui uma das pulsões anárquicas presentes na estrutura da dramaturgia: a circularidade subverte a lógica de retangularização da vida<sup>4</sup>, imposta pela colonização e reforçada pela lógica de mercado. Assim, transfigurar-se em caranguejo não denota o fim, mas o início.

4. Por “retangularização da vida”, deve-se entender a lógica presente na cena teatral burguesa, disposta de modo linear, com todas as etapas da narrativa bem-marcadas (ou bem-definidas). Geralmente, é a mesma estrutura presente em produtos televisivos ou em produções cinematográficas com finalidades puramente comerciais. Hoje em dia, é possível também entender algumas narrativas das redes sociais, que têm por intuito o estímulo ao consumo, nesta mesma lógica; os *stories* do Instagram, por exemplo, são um histograma, ou seja, “um retângulo na vertical”.

## 11. Tempestade

*Um homem, revestido de lama dos pés à cabeça, está imóvel na posição de cócoras, com os braços estendidos à frente e as mãos em forma de pinça, à semelhança de um caranguejo. Ele está nessa posição há cerca de 20 minutos.*

Quanto tempo vocês acham que eu permaneço assim?, acham que é confortável ficar assim?, é apenas a imagem do que sou; agachado, parado nesta posição, enterrado na lama dos pés à cabeça, para todos os efeitos, estou em repouso, eu pareço estar em repouso?, é apenas a imagem que sou, sinto que a tropa dos cavaleiros da miséria se aproxima e é chegado o momento em que eu poderei subir à superfície; vocês querem que eu saia daqui?, vocês torcem muito por isso, não é?, *maretê dyomá* vêm invocar *tuinakurín*, ouço o apito dos ventos, ouço o bumbo dos céus ecoarem, a música dos trovões se aproxima, e eu sairei da toca, e junto comigo uma cambada de caranguejos.

*A tempestade transforma COSME em um caranguejo.*

FIM.

(KOSOVSKI, 2018, p. 48, grifos do autor).

Faminto e cognitivamente desestabilizado pela Guerra do Paraguai, Cosme retorna para o “lar” que não lhe oferece o conforto que pensava ter. Ele é tão estrangeiro em sua própria nação quanto a Puta Paraguaia que lhe apresenta a “nova” cidade. Assim, Cosme precisa reaprender outras formas de expressão para tentar parecer adaptável às transformações impostas pela atual conjuntura. Cosme é a face de um Rio esquecido e excluído pelo imperfeito e inacabado processo de “modernização” presente na cidade até os dias atuais.

#### (B) MANUEL MOREIRA E O CORPO SOFREDOR

A dramaturgia *Cara de Cavalo*<sup>5</sup> é uma narrativa de falhas e heroísmos, presentes no cotidiano marginalizado da cidade carioca. O título remete, como um segundo nome próprio, a Manuel Moreira, um bandido “pé-rapado” que é transformado em inimigo da cidade pela mídia após uma sucessão de erros e trapalhadas. O fato desencadeador de toda tragédia ocorre em torno de um desacordo por conta do jogo-do-bicho, quando o herói marginal assassina um policial corrupto. Eiras (2016) observa como as principais revistas e jornais daquele período seguiram os policiais na caçada ao bandido. Assim, em um momento após sua execução, uma imagem que testemunhava o corpo morto de Manuel estirado e ensanguentado, cercado

de pessoas, circulou nos grandes meios midiáticos do período. Mais tarde, a imagem viraria um ícone artístico.

Como forma de enfatizar o caráter sensacionalista de alguns programas, ainda presentes na mídia corporativa, Kosovski traz, para *Cara de Cavalo*, dois personagens presentes na tragédia carioca *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues: o delegado Cunha e o repórter Amado Ribeiro. As figuras rodrigueanas operam como síntese da espetacularização da violência presente na história do Rio de Janeiro, encenada nas narrativas policiais de confronto que são, de certa maneira, redimensionadas por um jornalismo de “entretenimento” (e não de informação). Ademais, a referência rodrigueana também acentua o caráter trágico da trajetória de Cara de Cavalo. A crítica do espetáculo, assinada por João Cícero Bezerra, em dezembro de 2013, observa como a dimensão da figura heroica do marginal contemporâneo é reforçada, tornando-se um emblema do próprio caráter espetacular desta figura.

A análise crítica de Bezerra (2013) parte das influências que a obra de Hélio Oiticica, amigo de Manuel Moreira, tem no espetáculo. O emblema construído sobre a figura à margem heroizada pode ser percebido na série de fotos-poemas intitulados “Seja herói, seja marginal” produzidos por Oiticica. Bezerra (2013, s/p) nos lembra a reflexão

5. Um panorama histórico sobre a trajetória de Manuel Moreira é detalhadamente apresentado na reportagem-arquivo intitulada “Percebe, Ivair, a importância do Cavalo?”, assinada por Yuri Eiras em 14 de abril de 2016 para a Revista Poleiro. Disponível em: <<https://revistapoleiro.com.br/percebe-ivair-a-import%C3%A2ncia-do-cavalo-6597d8b8a709>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

proposta pela obra de Oiticica sobre o fato de que a *hybris* trágica é cada vez mais potencializada nos espaços marginais – mas não nos espaços legitimados, pois, a nossa sociedade, de alguma forma, ratificou os dispositivos de poder de seus líderes tiranos. Portanto, “em um mundo no qual a ditadura naturaliza o poder tirânico, a *hybris* do herói se encontrará na figura contracultural do marginal” (BEZERRA, 2013, s/p, grifo do autor).

A dramaturgia desenha algumas reflexões sobre as relações entre arte e violência, e arte e política, situando o debate com referências ao período histórico, década de 1960, e à história da cidade. Oiticica se materializa no jogo cênico a partir da indicação de cenários que remetem aos Penetráveis, à bólide “Homenagem a Cara de Cavalo”, aos parangolés e à personagem Artista na dramaturgia.

ARTISTA

Nós temos que reaprender a discutir o poder da revolta. Saca a crise do quadrado? Saca, né? A crise da arte contemporânea.

*Cara de Cavalo ri.*

ARTISTA

Segura esse riso, porra. O que que foi? Isto não é panfleto, não. Tô falando de Mondrian. Tô falando de Malevitch. É a crise do

quadrado: qualquer um que acenda a revolta em si é subitamente enquadrado como louco ou bandido. Não tem espaço para revolta, Cavalo. O mundo tá quadrado!

*Artista acha um parangolé bordado com a frase “SÓOUTRO”.*

ARTISTA

Quem se revolta não volta uma vez. Volta cem, volta mil! É a revolta na carne. Eu tenho um plano: eles te matam hoje e você não volta. Você revolta!

*Artista veste Cara de Cavalo com parangolé.*

ARTISTA

Se prepara para o sacrifício, baby. Se prepara! Você vai deixar de ser homem para se tornar uma força. Escuta o plano: a revolta começa desfigurando o seu rosto. Você se olha no espelho e vê um calombo estranho na testa ou na cabeça. Você não é mais você. Sacou?

CARA DE CAVALO

Eu sou Cara de Cavalo.

ARTISTA

Errado! Virar bicho já foi. Isso é passado. Tô falando do futuro. Você se olha no espelho e vê que tem uma coisa estranha

em sua aparência. Você não é mais você. Você é um meteoro. A bola de fogo incandescente. É o poder da revolta! Explodir as arestas. Atravessar o quadrado do espaço-tempo: outras galáxias! A bola de fogo não volta uma vez. Volta cem, volta mil, volta quantas vezes for necessário até o fim do mundo, baby! Pra colocar fogo no rabo da Guanabara!

*Cara de Cavalo, em meio aos panos e tecidos, acha uma máscara prótese que deforma o seu rosto.*

(KOSOVSKI, 2015, p. 58-59, grifos do autor).

A ficcionalização do encontro entre o artista e o bandido mais procurado da Guanabara reforça o poder político de um corpo desviante, reforçando o chamado ético que deve cercar o debate sobre a violência. Manuel Moreira, ou Cara de Cavalo, foi a primeira vítima de uma força policial paramilitar, o Esquadrão da Morte, na década de 1960. Isso denota o apego que o Estado do Rio tem com o financiamento da violência, mascarada como defesa, que se reflete nas organizações que, ao longo do século XX, são mantidas como aparatos do poder estatal: Esquadrão da Morte, Homens de Ouro, BOPE e, mais recentemente, pode-se destacar a relação de grupos políticos do Estado com a formação de Milícias em diferentes bairros cariocas.

A proposta cênica opera com a simultaneidade de três diferentes planos narrativos, valendo-se do uso em vídeo, projeção de reportagens do período, além dos diálogos entre palco e tela. A partir do personagem histórico, desenvolve-se a narrativa sobre a cidade, mesclando-se realidade e ficção. A pulsão anárquica presente na dramaturgia se manifesta com as referências a Hélio Oiticica, pois, seja com a presença de suas obras, seja na figura da personagem Artista, a transgressão dos valores burgueses se manifesta, de modo a descolar narrativas de um passado-presente que marca a história de corpos marginalizados na historiografia do Rio de Janeiro.

Cara de Cavalo é a expressão de um corpo sofredor que, segundo Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 140), é um “corpo que sobrevive e persevera na luta, apesar do sofrimento”. Entre os dois tipos de sofrimento referidos pelas epistemologias do Sul, é possível destacarmos aqui o sofrimento causado pela opressão, que integra as análises de um corpo que sofre. Santos (2019, p. 141) destaca que a concepção de sofrimento para as epistemologias do Sul é o oposto da vitimização, pois trata-se da “[...] experiência existencial da violência e injustiça à luz de valores que foram, evidentemente, derrotados e postos de lado ou rejeitados, mas também de valores que estão visceralmente vivos e que são visceralmente reconfortantes”.



Neste caso, a perspectiva demanda uma politização da experiência imediata do sofrimento, de modo que o contexto opere como um espaço de partilha e de solidariedade com o corpo sofredor. Posições que devem ser assumidas contra a trivialização do sofrimento e a consequente indiferença com que o sofrimento do outro é encarado no nosso tempo. A dramaturgia *Cara de Cavalo* ilustra tais posicionamentos, deslocando-se um fato passado como crítica do presente. A letra da música *Ri*, da cantora Maysa, tocada ao fim da peça, acentua o estranhamento em relação à violência encenada, ironizando o processo de recepção do espectador que também é um consumidor da violência espetacularizada pelos veículos de mídia da cidade.

Manuel Moreira é transformado no *Cara de Cavalo* por interesses midiáticos e policiais. Sobre o título da peça, Bezerra (2013, s/p) analisa a menção “[...] a um nome próprio, como costuma ser observado em dramas e tragédias. No entanto, o nome próprio expresso no título da dramaturgia é uma alcunha, o que rebaixa o caráter individual e biográfico da personagem”. Neste caso, a transfiguração do homem em bicho se dá como um processo de ressignificar o sujeito da história, dentro de uma interminável disputa política. A rubrica da peça sinaliza tal sensibilização ao descrever a metamorfose: “Cara de Cavalo escondido. Em seu rosto, uma nova máscara com próteses que

sugerem literalmente uma cara de cavalo. Cara de Cavalo arfa e pronuncia de modo pouco articulado a palavra ‘felicidade’. Luz pisca” (KOSOVSKI, 2015, p. 63).

#### (C) GUANABARA E O CORPO JUBILOSO.

*Guanabara Canibal* realiza um retorno aos fatos históricos que narram os confrontos que marcaram o nascimento da cidade, embaralhando-os. No início da dramaturgia, uma observação pertinente marca o processo de investigação cênica e dramática acerca da história do Rio de Janeiro:

O ano poderia ser 1565, 1965, 2015 ou 2055. Não se sabe: existe uma profusão de tempos nisso que a gente chama de contemporâneo. Sabe-se apenas que o tempo se dilata em um perpétuo presente. Isso não deixa de nos esmagar por um lado e, por outro, provocar uma sensação de estranha liberdade em relação aos que vieram antes e aos que virão depois.

[...]

A dificuldade é conseguir contar uma história. Não sobrou muita coisa. Apenas o suficiente para não sabermos como contar essa história. Por isso, ela surge partida, confusa e inacabada. E talvez esse seja um recomeço para escutar de outro modo a violência que constitui nossa vida na cidade. Hoje, enquanto

escrevo, a cidade está ocupada pelo Exército. Deixo então a Amaral Netto, sua “carpintaria da destruição”, sua versão oficial, com as consagradas categorias de trama, personagens, enredo e curvas dramáticas. (KOSOVSKI, 2017, p. 21-22).

A proposta cênica ironiza a história escrita pelos vencedores, colocando em debate, inclusive, alguns pontos conhecidos a partir da narrativa presente na epopeia “Os feitos de Mem de Sá”, escrita em 1563 pelo padre José de Anchieta. Entre outros documentos, também está presente a série de audiodocumentários produzidos por Amaral Netto, na década de 1960, durante a Ditadura Militar, em comemoração ao aniversário de 400 anos da cidade, como parte do projeto da propaganda fascista do “Brasil grande”. Além de destacar tal fato, a nota de observação presente na página 22 da dramaturgia também indica tal circunstância histórica como um “signo representativo do modo como nossa história e nossa memória foram capturadas”. Os relatos dos cronistas franceses Jean de Lery e André Thevet, que documentaram a formação da colônia franco-antártica no Rio de Janeiro, igualmente respaldam o processo de investigação cênica.

No jogo dramaturgico, a denúncia da invasão e violência colonial se desenha sob um olhar crítico que atravessa

o exercício de imaginar uma história que foi destruída e apagada. Trata-se da história dos povos nativos, da qual sobra “apenas o suficiente para não sabermos como contar essa história” (KOSOVSKI, 2017, p. 22). A indicação para montagem cênica demanda a presença de diferentes matrizes étnicas brasileiras, pois, na proposta política, o teatro se coloca como uma perspectiva que recria artisticamente o olhar dos vencidos da história.

A canibalização, prática cultural pertencente à etnia tupinambá que ocupava a parte litorânea do Brasil e a maior parte do Estado do Rio, ajuda a intitular uma Guanabara que, na dramaturgia, está personificada em um corpo feminino. Devorar o colonizador não é um ato de violência, mas de justiça à memória de uma história aniquilada. Devorar é um exercício de defesa da memória. Ademais, todos aqueles que vêm do Rio são canibais, nos lembra Guanabara na dramaturgia. Portanto, a mescla temporal presente-passado-futuro combina e define o tom que assume a festa realizada na Karioka, nome de uma aldeia antigamente localizada entre os bairros do Flamengo e da Glória, mas que agora nomeia o espaço teatral, onde os eventos da peça se realizam.

O tom festivo que permeia a montagem do espetáculo nos lembra quem é o aniversariante: o Estado do Rio.

“Em cima do piano, um bolo branco e azul, um espumante nacional à espera de ser explodido, no alto, o letreiro ‘Feliz aniversário, Rio’” (KOSOVSKI, 2017, p. 21). O corpo jubiloso é uma definição conceitual que nos lembra que “[a]s lutas sociais não são apenas morte e sofrimento, são também alegria e júbilo, felicidade com as vitórias, sejam grandes ou pequenas, durante as pausas para recuperar as forças, ou mesmo em momentos difíceis para revivificar o espírito e continuar a luta” (SANTOS, 2019, p. 142).

Pensar *Guanabara Canibal* a partir de tal perspectiva denota não celebrar a história narrada pelos documentos tidos como oficiais, mas a reversão de uma lógica colonizadora. A transgressão promovida pelo espetáculo é construída por um conjunto de vozes que revertem o discurso do colonizador e devoram a sua figura, o que causa indigestão. O corpo jubiloso “[...] se regozija com o prazer, a festa, o riso, a dança, o canto, o erotismo, tudo em celebração da alegria do corpo” (SANTOS, 2019, p. 142) e, especificamente no caso de *Guanabara Canibal*, é um corpo que participa de um ritual político para recontar a história de destruição não-contada pelas narrativas “oficiais”. Não há como escrever uma história a contrapelo, pois a violência colonial tudo destruiu. A festa representada na cena é um ritual de vingança; canibalizar os assassinos heroicizados é uma justiça política.

A reversão da ideia de que há povos fora da história deverá, então, permitir que se recupere a palavra do lugar dos primeiros habitantes da Karioca. Assim, a estratégia composicional de *Guanabara Canibal* deve garantir uma outra força da história, que estaria do “outro lado da linha”, exatamente nas mãos dos povos indígenas. Em cenas que se tornam práticas de reconhecimento, pautadas pela perspectiva de ruptura no horizonte da normatividade (WERNECK, 2020, p. 170-171, grifos da autora).

Enquanto as notícias sobre o confronto da ofensiva portuguesa contra os Tupinambás e a ocupação francesa da cidade são projetadas no espaço da cena, versões sobre a história da formação do Estado são recontadas, no espaço da cena, pelo grupo à margem da narrativa. No palco que comporta o pó e os sons do rock e do piano, “[...] vão-se depositando camadas de narrativas históricas e camadas discursivas que conduzem à performatividade da rebelião no corpo, de modo a desaquecer e transtornar a percepção heroica e didática do passado de conquista da terra às margens da baía de Guanabara” (WERNECK, 2020, p. 167-168).

É evidente que o projeto narrativo apresenta diálogos com a situação atual dos índios no Brasil contemporâneo, no que diz respeito ao direito à terra e à preservação da cultura e da memória. Deste modo, a cena lembra que o

presente do Rio é um inacabamento de sua trajetória histórica, que fora violentada, fingida e prostituída. No fim, a personagem Criança, um possível signo para o futuro na dramaturgia, assume o microfone para narrar seu “eu” presente e as especulações que ela faz para o seu futuro, numa cidade dominada por figuras que manifestam a herança colonial e que precisam ser abortadas dos espaços de poder.

#### Vingança

*GUANABARA, que agora exhibe seu corpo de guerra, faz o sinal. A CRIANÇA posiciona-se fora do campo de ação. GUANABARA avança contra EU, que está no chão, mas ainda tenta se desvencilhar da rede.*

#### GUANABARA

Aborto! O que estava gritando para mim? Não fala: engole o seu próprio veneno. Engole o choro da sua morte, canalha. É assim que eu vou te chamar a partir de agora: aborto! As suas palavras nascem estranguladas, antes mesmo de sair da sua boca. Está proibido de cuspi-las quando quiser. Essa é a minha lei. Eu sou a lei! O aborto está legalizado e agora eu decido se você será morto ou não. Não vai nascer nada de você e de toda a sua corja imunda que ama e goza com o poder. Vou amarrar as suas tripas e as suas fezes voltarão pelo estômago até queimar o esôfago e você vomitar toda a merda pela boca. Morra

sufocado, canalha! Que neste chão que pisamos agora, eu, você, e pisarão todas as suas gerações futuras, sofram a praga que finco nesta terra contra você, contra as suas bandeiras, contra todos os seus negócios e contra a sua Constituição! Quero que todos os que têm a pele igual à sua e olhos da cor dos seus sofram o pior extermínio já cometido nesta terra. Quero que os seus descendentes sejam filhos de um estupro muito mais sangrento do que o cometido por você. Quero que sua mulher viva muitos anos doente de câncer, com os cabelos ralos e a pele fedida, e que ela chore a morte de todos os seus filhos e filhas intoxicados pelo seu alimento. Fica aí, aborto, porque você vai ter que me ouvir. Que essa terra que agora você pisa e que outros no futuro pisarão permita conceber uma praga tão violenta quanto aquela que consigo desejar. Quero que o verme da culpa roa a sua consciência e que você não pare de se lembrar de todo o mal que cometeu e se culpe ainda mais ao ver seus próprios filhos e netos sendo torturados e sofrendo na carne por todo o pior que você planejou. Quero que você tome por amigos mais íntimos os maiores traidores e que por ganância lancem sobre você a mesma ira perturbadora da paz deste triste mundo. Quero que você se humilhe e que o seu Deus evacue sangue sobre a sua cabeça, aborto! Quero que o seu Deus, Jesus, Jeová, Maomé, Buda sejam enterrados na mesma lama onde os porcos se banham porque ali é o seu lugar. Que você e todos os seus descendentes sejam escravizados! Você é o farapo da história. Covarde! O seu tempo acabou. Não precisa

fingir que resiste porque essa luta já está ganha. E toma agora o pior: viva comigo. Sou a sua mulher.

*EU sangra. Corpo melado de humilhação. GUANABARA aplica penas de papagaio sobre ele.*

(KOSOVSKI, 2017, p. 43-44, grifos do autor).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dramaturgias apresentadas demandam um exercício de olhar para a História do Brasil e confrontar o seu presente. Nesta prática, torna-se evidente como nosso processo de formação é marcado por um longo percurso violento na tentativa de assegurar privilégios a determinados grupos. A violência, fator constitutivo da cultura brasileira, é percebida nas três narrativas da Trilogia e é sintomático olhar a nossa experiência contemporânea marcada pelo recrudescimento do fascismo policial que é anterior, inclusive, ao próprio Bolsonaro, como denota *Cara de Cavalo*. É válido citar aqui o debate que envolve a autonomia da polícia, presente no pacote de segurança pública, proposto no primeiro ano do governo Bolsonaro. Tal medida significava conceder ao poder policial maior liberdade para as práticas de violência que são amplamente questionadas publicamente.

Nas dramaturgias estudadas, o fator “violência” também é compreendido a partir dos conflitos gerados pelos deslocamentos decorrentes de processos de disputa pela cidade. A construção urbana envolve a remoção de grupos humanos, a perda de suas referências e de uma relação afetiva com o espaço. Ademais, as reformas urbanas acabam por manifestar um próprio olhar elitista sobre as cidades, fortemente presente nas gestões políticas contemporâneas: quem determina onde devem ocorrer os investimentos? Como e por quê?

Embora as dramaturgias sejam especificamente centradas na história do Estado do Rio de Janeiro, elas nos permitem traçar, também, um panorama sobre as disputas políticas no país. Não se trata de entender e de reafirmar o Rio de Janeiro como sinônimo de Brasil, mas de observar como as políticas de desmonte e de aniquilação tendem a ser ensaiadas na cidade e exportadas para outros Estados brasileiros. Grande exemplo é o conjunto de medidas contidas no Regime de Recuperação Fiscal (RRF), criado por lei complementar em 2017, e aplicado no Rio.

A partir das reflexões elencadas, pode-se notar como a Trilogia, assim como algumas outras peças do teatro brasileiro contemporâneo, assume um projeto político que propõe como pauta questões e debates que colocam as vozes

marginalizadas em evidência. Com isso, o giro decolonial na cena teatral consiste em um movimento que contesta e confronta os apagamentos impostos pela colonialidade. Assim, modos de pensar e fazer teatro adquirem outras conotações que atravessam as bases do debate entre texto e cena: trata-se da experiência coletiva que busca saberes produzidos pelos corpos, pelos encontros nos espaços públicos, pelas manifestações políticas, pela oralidade e pela experiência de alteridade fundamental ao exercício cênico.

Entre as inúmeras dramaturgias que integram o fazer teatral, a dramaturgia da palavra se coloca como prática de documentar processos de criação de cenas, realizados a partir de pesquisas em grupo, roteiros de falas e de ensaios, além das organizações dos signos dispostos na sala de ensaio. É perceptível que o fazer dramaturgico contemporâneo atinge outras ordens de presença, devendo o estudo da dramaturgia voltar-se às articulações entre texto, cena e contexto. O estudo rascunhado sobre a Trilogia Carioca, de Pedro Kosovski, aponta para tal necessidade, uma vez que a força política está comprometida com o seu tempo e com o contexto de criação e de recepção. As estéticas decoloniais propõem, em cena, o tensionamento entre arte e sociedade, em que as poéticas do corpo, do verbo e da cena ajudam a pensar e refletir questões que

demandam um urgente debate, rompendo com uma teatralização perversa presente nas narrativas da História.

A Trilogia expande as significações, a partir de arranjos políticos, do que foi a década de 2010 para a cidade do Rio de Janeiro, sem também desvinculá-la das caóticas transformações que atravessaram o país. Neste caso, as narrativas propõem um olhar crítico e doloroso para a História do Estado, buscando, a partir do exercício de reflexão, problematizar as conjunturas e mostrar a força política dos corpos marginalizados. Não há apontamentos de caminhos e soluções para os horizontes que se desenharam nas narrativas da Trilogia, apenas a “não-sujeição” e a “pulsão anárquica” como força política necessária ao debate público. Por fim, a história de inacabamentos precisa ser confrontada, pois, neste processo, o conflito é uma arma capaz de mobilizar possíveis.

#### REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/>>. Acesso em: 01 dez. 2021.

BEZERRA, J. C. A dobra e a separação. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, 27 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/a-dobra-e-a-separacao/>>. Acesso em: 30 out. 2020.

CHIARA, M.; BAGGIO, A. T. Decolonização, Sul global e colonialidade do poder. **Revista X**, Paraná, v. 16, n. 1, p. 175-193, 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78119>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

DINIZ, L. A. G. Seja marginal, seja herói: a figura do herói e do anti-herói na obra de Hélio Oiticica. **Revista SOLETRAS**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 23, p. 53-66, 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/3804>>. Acesso em: 30 out. 2020.

EIRAS, Y. Percebe, Ivair, a importância do Cavalo? **Revista Poleiro**, Rio de Janeiro, 14 abr. 2016. Disponível em: <<https://revistapoleiro.com.br/percebe-ivair-a-import%C3%A2ncia-do-cavalo-6597d8b8a709>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

FABRINI, V. Sul da cena, sul do saber. **Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 11-25, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/16121>>. Acesso em: 30 out. 2020.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOSOVSKI, P. **Cara de Cavalo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

KOSOVSKI, P. **Caranguejo overdrive**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

KOSOVSKI, P. **Guanabara canibal**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115–147, 2008. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/697>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

PATRIOTA, R. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 135–163, 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/his/a/R6W8pQWQKNj5sxXwf8wBcwR/?lang=pt>>. Acesso em: 30 out. 2020.

LEAL, J. Dramaturgia e política. In: MEDEIROS, E.; ROJO, S. (Orgs.). **Dramaturgias e pulsões anárquicas**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2019. p. 56-79.

MEDEIROS, E.; ROJO, S. **Dramaturgias e pulsões anárquicas**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2019.

MIGNOLO, W. The geopolitics of knowledge and the colonial difference. **The South Atlantic Quarterly**, North Carolina, v. 101, n. 1, p. 57-95, 2002.

MIGNOLO, W. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

MIGNOLO, W. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of world-systems research**, Riverside, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Comp.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SANTOS, B. S. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SILVA, F. P.; BALTAR, P.; LOURENÇO, B. Colonialidade do saber, dependência epistêmica e os limites do conceito de democracia na América Latina. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 68-87, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/15980>>. Acesso em: 30 out. 2020.

TESSER, P. Manguê Beat: húmus cultural e social. **LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 70-83, 2007.

WERNECK, M. H. Cavalo, caranguejo, canibal: corpos indóceis na história do Rio de Janeiro. In: ANDRADE, C.; GUENZBURGER, G.; PENONI, I. (Orgs.). **Cenas cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2020. p. 153-177.

*Recebido em: 31-01-2022.*

*Aceito em: 20-06-2022.*