



**UFG**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS (EMAC)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA (PPGAC)

**Luciano Ferreira de Souza**

**DE LA MANCHA AO DESMANCHE:**  
autonomia (s) e interseccionalidade (s) na encruzilhada cênica  
**Dom Quebrada**

Goiânia

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Luciano Ferreira de Souza

#### 3. Título do trabalho

De La Mancha ao Desmanche: Autonomia(s) e Interseccionalidade(s) na Encruzilhada Cênica Dom Quebrada

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
  - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 04/06/2025, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciano Ferreira De Souza, Discente**, em 06/06/2025, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5408400** e o código CRC **51EC9759**.

---

Referência: Processo nº 23070.025955/2025-16

SEI nº 5408400

**LUCIANO FERREIRA DE SOUZA**

**DE LA MANCHA AO DESMANCHE: AUTONOMIA (S) E  
INTERSECCIONALIDADE (S) NA ENCRUZILHADA CÊNICA DOM  
QUEBRADA**

Dissertação apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Direção de Arte

**Linha de Pesquisa:** Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

**Orientador:** Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SOUZA, 48721973 LUCIANO FERREIRA DE  
DE LA MANCHA AO DESMANCHE: AUTONOMIA (S) E  
INTERSECCIONALIDADE (S) NA ENCRUZILHADA CÊNICA DOM  
QUEBRADA [manuscrito] / 48721973 LUCIANO FERREIRA DE  
SOUZA. - 2025.  
CCCXVIII, 318 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. SAULO GERMANO SALES DALLAGO.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola  
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em  
Artes da Cena, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. ENCRUZILHADA CÊNICA. 2. INTERSECCIONALIDADE. 3.  
AUTONOMIA CRIATIVA. 4. VISUALIDADES PLÁSTICO  
INANIMADAS. I. DALLAGO, SAULO GERMANO SALES , orient. II.  
Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº **49** da sessão de Defesa de Dissertação de **Luciano Ferreira de Souza**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos vinte e dois dias do mês de maio de dois mil e vinte cinco, a partir das nove horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada “**De La Mancha ao Desmanche: Autonomia(s) e Interseccionalidade(s) na Encruzilhada Cênica Dom Quebrada**”, da autoria de **Luciano Ferreira de Souza**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Saulo Germano Sales Dallago [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Fausto Roberto Poço Viana [ECA USP]**, Professora Doutora **Joana Abreu Pereira de Oliveira [PPGAC EMAC-UFG]**, e Professora Doutora **Clarice da Silva Costa [PPGAC EMAC-UFG]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Saulo Germano Sales Dallago, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos vinte e dois dias de maio de dois mil e vinte cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Fausto Roberto Poço Viana, Usuário Externo**, em 24/06/2025, às 08:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 24/06/2025, às 11:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clarice Da Silva Costa, Professora do Magistério Superior**, em 24/06/2025, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 24/06/2025, às 12:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5456487** e o código CRC **E8A6DBB1**.

---

---

**Referência:** Processo nº 23070.025955/2025-16

SEI nº 5456487

## DEDICATÓRIA

Ao eterno Sancho Pança – Luís Henrique Noronha (*in memoriam*) – da nossa Quebrada/Encruzilhada, labirinto no qual nos perdemos e nos (re)encontramos sempre na expectativa de nos salvarmos de um estado de coisas produzido pelas necropolíticas.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a *Èsù*, matéria primeira do *Ayè* e detentor das habilidades comunicacionais que regem nossos negros *Orís* nesta diáspora africana mundo afora.

A minha progenitora, MÃE por excelência e alicerce inquebrantável para tudo o que edifiquei, edifico e edificarei na vida, sonhadora de outros mundo possíveis, ser individual a fluir coletividades múltiplas.

A cada uma das pessoas envolvidas na construção do espetáculo *Dom Quebrada*, em especial a amiga/irmã Sanne Monteiro (sempre se fazendo presente) e o amigo/irmão Kássio Menezes (um mago das visualidades plástico-inanimadas da cena).

Ao meu Orientador Saulo Germano Sales Dallago, por ser e estar sempre tão disposto e disponível.

## RESUMO

A presente pesquisa se dedica a investigar as autonomias e interseccionalidades entre as variadas linguagens artísticas utilizadas para a concreção do segundo espetáculo levantado pelo Coletivo Cênico Centelha, a Encruzilhada cênica intitulada *Dom Quebrada*, que, neste caso é pré-texto e base para as análises aqui desenvolvidas. O trabalho está dividido em cinco partes: o prólogo, onde são debatidos conceitos balizadores e as metodologias utilizadas; o ato I, no qual a literatura do gênero dramático é o mote central; ato II onde me debruço sobre a visualidades plásticas animadas da cena; ato III onde discorro sobre as visualidades plástico-inanimadas da cena e, por fim; o epílogo que tem caráter (in)conclusivo acerca do que foi debatido. Objetivamente o projeto visa aprofundar análise sobre elementos práticos da montagem a partir, principalmente, da sala de ensaio e dos ateliês; metodologicamente o caminho escolhido para o desenvolvimento deste trabalho é a desmontagem cênico-analítica.

**Palavras-chave: Encruzilhada Cênica, Interseccionalidade, Autonomia Criativa, Visualidades Plástico-inanimadas.**

## ABSTRACT

Esta investigación se dedica a descomponer las autonomías y interseccionalidades entre los variados lenguajes artísticos utilizados para crear el segundo espectáculo hecho por el Coletivo Cênico Centelha, el cruce escénico titulado Dom Quebrada, que, en este caso, es el pretexto e base para los análisis desarrollados. La obra se divide en cinco partes: el prólogo, donde se discuten conceptos rectores y metodologías; acto I, en el que la literatura es el tema central; acto II, donde me centro en las visualidades plásticas animadas de la escena; acto III donde discutiré visualidades plástico-escénicas inanimadas y, finalmente, el epílogo que será (in)conclusivo. Objetivamente, el Proyecto pretende profundizar en el análisis de elementos prácticos de montaje, principalmente de la sala de ensayo y estudios; metodológicamente, el camino elegido para el Desarrollo de este trabajo es el desmontaje escénico-analítico.

**Keywords: Encrucijada Escénica, Interseccionalidad, Autonomía Creativa, Visualidades Plásticas.**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
1 – PRÓLOGO .....	17
1.1 – Conceitos balizadores .....	17
1.1.1 – Primeiros apontamentos .....	17
1.1.2 – Lá na Encruzilhada dando a sua gargalhada .....	18
1.1.3 – Negros <i>Orís</i> em interseccionalidade .....	23
1.1.4 – Autonomia (s) nas artes da cena .....	28
1.1.5 – Debates sobre metodologias .....	33
1.1.5.1 – Mas afinal, onde está situada a pesquisa em arte?.....	36
2 – ATO I (Historiografias e literaturas) .....	42
2.1 – Literatura em espiral .....	42
2.2 – Historiografia e arte .....	45
2.3 – Um coletivo goiano .....	57
2.3.1 – Um coletivo negro engajado .....	64
2.3.2 – Literatura espiralar na Encruzilhada .....	66
3 - ATO II (Autonomias e interseccionalidades animadas) .....	76
3.1 – Em cena ação .....	76
3.2 – Aaaaah, o elenco! .....	86
3.2.1 – Escolhas técnicas: resistências ao Sul .....	89
3.3 – Movimentos espiralares na Encruzilhada .....	97
3.4 – Silêncios, sons e cólera .....	108
3.4.1 – Paisagem sonora e desenho de som .....	113
3.4.2 – Uma trilha fora dos trilhos .....	116
4 – ATO III (Autonomias e interseccionalidades inanimadas) .....	122
4.1 – A direção de arte, uma Encruzilhada em perspectiva.....	122
4.2 – Cor, uma necessidade elementar .....	129
4.3 – Em cartaz .....	139
4.4 – Espaço e cenografia .....	164
4.4.1 – A espacialidade da Quebrada .....	164
4.4.2 – Reinscrevendo a Quebrada na cena .....	175
4.5 – Adereços e <i>props</i> .....	186
4.6 – Caracterizando a Quebrada .....	212

<b>4.7 – Um céu no chão? .....</b>	<b>250</b>
<b>5 – EPÍLOGO (Pulsões (in)conclusivas de um teatro da Encruzilhada) .....</b>	<b>275</b>
<b>6 – DOM QUEBRADA .....</b>	<b>282</b>
<b>7 – REFERÊNCIAS .....</b>	<b>304</b>

## LISTA DE FIGURAS (por ordem de entrada)

- 1 – Pedro Casaldáliga ainda jovem (p.45)
- 2 – Pedro em mutirão (p.51)
- 3 – Ensaio no Centro Cultural Cara Vídeo (p.59)
- 4 – Croqui de figurino base Ali Repousa o Coronel (p.61)
- 5 – Figurino-base em cena de Ali Repousa o Coronel (p.62)
- 6 – Cena de Ai Repousa o Coronel (p.62)
- 7 – Maquete Lacena (p.85)
- 8 – Ensaio de mesa com Luís Henrique Noronha e eu (Luciano Cachimbo) (p.86)
- 9 – Ensaio com Abmael Evenz e Gabriel Santos (p.88)
- 10 – Experimentações na Rasaboxes (p.89)
- 11 – Gráfico de intenção (p.94)
- 12 – Movimentação (Da esq. para dir. Evanz, Bonfim e Santos (p.95)
- 13 – Movimentações contrapostas (p. 102)
- 14 – O gingado de Quebrada (p.108)
- 15 – Em roda (frontalmente, à esq. Luís Henrique e à dir. Ryggie, eu, Cachimbo, de Costas) (p.109)
- 16 – Em cantos (p.109)
- 17 – Paleta de cores Dom Quebrada (p.130)
- 18 – A Favela e a Floresta (p.131)
- 19 – Círculo cromático (p.137)
- 20 – Escolha das cores do primeiro diário de bordo (p.138)
- 21 – Capa de meu segundo diário de bordo (p.139)
- 22 – Psicodélica (p.140)
- 23 – Na mão (p.140)
- 24 – Vazados (p.140)
- 25 – Cartaz Ali Repousa o Coronel (p.141)
- 26 – Sancho e Dom/Abimael e Gabriel (p.147)
- 27 – Esboço para cartaz de Dom Quebrada (p.148)
- 28 – Sancho e Dom/ Luís Henrique e Luciano (p.149)
- 29 – Gravura para cartaz de Dom Quebrada (p.150)
- 30 – Favela e chapéu, por Lomazzi (p.154)

- 31 – Cartaz de estreia de Dom Quebrada (p.154)
- 32 – Programa Dom Quebrada – Frente (p.156)
- 33 – Programa Dom Quebrada – Verso (p.156)
- 34 – Ingresso de estreia (p.158)
- 35 – Esboço de gravura para novo cartaz de Dom Quebrada (p.161)
- 36 – Arte para novo cartaz de Dom Quebrada (p.162)
- 37 – Novo cartaz de Dom Quebrada (p.163)
- 38 – Esboço de espaço idealizado para execução da cena (p.166)
- 39 – Esboço do “palco lótus” (p.168)
- 40 – Marcações em laranja e verde-claro (p.168)
- 41 – Palco lótus no Lab 1 (p.169)
- 42 – Penumbra nos Macucos (p.170)
- 43 – Esboço de conformação à italiana (p.171)
- 44 – Esboço de espaço semiarena (p.172)
- 45 – Terra seca sobre papelão (p.176)
- 46 – Terra e água sobre papelão (p.177)
- 47 – Terra e cola sobre papelão (p.177)
- 48 – Terra e grude sobre papelão (p.177)
- 49 – Composição de caixas cobertas com terra e grude (p.178)
- 50 – Composição de caixas com pintura de arte (p.179)
- 51 – Um palco Encruzilhada (p.179)
- 52 – Duas faces opostas (p.181)
- 53 – O carregador em ação (p.182)
- 54 – O bispo e a bíblia; em cena: Noronha e Cachimbo (p.185)
- 55 – Enfim o Planalto; em cena: Siqueira e Cachimbo (p.185)
- 56 – Sancho Pança e seu prato fundo (p.187)
- 57 – Primeiro esboço de cúpulas (p.188)
- 58 – Segundo esboço de cúpulas (p.188)
- 59 – Cúpula sobre bola (p.189)
- 60 – Cúpulas em processo (p.190)
- 61 – Themis e a balança (p.190)
- 62 – Themis sem fiel na balança (p.191)
- 63 – Capa da Constituição (p.192)
- 64 – Constituição de Dom Quebrada (p.192)

- 65 – Bíblia com contorno (p.193)
- 66 – Croqui de montaria, por Kássio Menezes (p.195)
- 67 – Croqui de cabeças dos equinos, por Kássio Menezes (p.196)
- 68 – A poça putrefata (p.198)
- 69 – Rocinante ou Ruço (p.198)
- 70 – Ruço (p.199)
- 71 – Rocinante (p.200)
- 72 – Galope rasante (p.201)
- 73 – Dom e seu bacamarte (p.202)
- 74 – Dom empunha a peixeira (p.203)
- 75 – Primeiro diário de bordo, anotações em roxo (p.204)
- 76 – Multiplicação das máscaras (p.205)
- 77 – Confeção de cortina (p.206)
- 78 – Gente amiga do bispo (p.207)
- 79 – Plateia mascarada (p.207)
- 80 – Alexandre mascarado (p.208)
- 81 – Vida em corda bamba (p.209)
- 82 – Montagem da barricada (p.211)
- 83 – O diário e o caminho da hélices (p.212)
- 84 – Hélice ao músico (p.214)
- 85 – Hélices ao público (p.214)
- 86 – Guia em punho (p.217)
- 87 – Guia: uma dramaturgia em si (p.217)
- 88 – O traje de Ryggie Diamantino (p.221)
- 89 – Um Sancho de pés descalços e dorso desnudo (p.222)
- 90 – Uma vestimenta pra Athos Araújo (p.223)
- 91 – Primeira proposta para vestir Quebrada, por Kássio Menezes (p.226)
- 92 – Croqui do traje de Dom Quebrada, por Kássio Menezes (p.227)
- 93 – Botas de Quebrada (p.228)
- 94 – Chapéu de cangaceiro (p.229)
- 95 – Gibão incompleto, mas em cena (p.231)
- 96 – Novo gibão para um novo Quebrada (p.232)
- 97 – A gravata do pastor (p.234)
- 98 – Nova gravata do pastor (p.235)

- 99 – O bispo e seu quipá (p.236)
- 100 – Dona Amélia por Noronha (p.237)
- 101 – Dona Amélia por Cachimbo (p.238)
- 102 – O novo Dom e seu Juliet (p.240)
- 103 – *Funkeira* em ação (p.241)
- 104 – Novo *top* da *funkeira* (p.241)
- 105 – Croqui de *Òsun* (p.244)
- 106 – A justa *Òsun* (p.246)
- 107 – Uma maquiagem que compõe (p.247)
- 108 – Processo de maquiagem cênica em ateliê (p.248)
- 109 – O sangue-lama de Dom Quebrada (p.249)
- 110 – Sancho e suas tranças (p.249)
- 111 – Luz na Encruzilhada (p.251)
- 112 – Âmbar predominante na cena (p.252)
- 113 – Texto marcando foco em vermelho (p.255)
- 114 – Luz vermelha em cena (p.256)
- 115 – “Teje empossado!” Dom recebe o bando (p.256)
- 116 – Themis sob a luz (p.260)
- 117 – Tombou o corajoso Quebrada (p.260)
- 118 – Várias cores na luz do baile (p.261)
- 119 – Sancho lança seu passinho (p.262)
- 120 – Uma luz para o baile (p.263)
- 121 – Segue o Baile para a *funkeira* (p.263)
- 122 – Dom e *Òsun*, na Cova dos Macucos (p.269)
- 123 – *Òsun* com luz frontal (p.270)
- 124 – Bispo interagindo com plateia (p.271)
- 125 – Dom está morto (p.272)
- 126 – Sancho tinge Dom com lama sob luz azul (p.273)
- 127 – “Chegou a hora do levante!” (p.274)
- 128 – Parte da equipe na primeira montagem (p.271)
- 129 – Parte da equipe na reestrea (p.272)

## LISTA DE ABREVIATURAS (por ordem de entrada)

EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas  
UFG – Universidade Federal de Goiás  
PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena  
CcCentelha – Coletivo Cênico Centelha  
PLAC – Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena – Hugo Zorzetti  
CENFI – Centro de Formação Intercultural  
CODEARA – Companhia de Desenvolvimento do Araguaia  
BCN – Banco de Crédito Nacional  
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil  
ABRACE – Associação Brasileira de Artes Cênicas  
ONG – Organização Não Governamental  
FUGA – *Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás*  
LACENA – Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena  
LAB 1 – Laboratório de Montagens Teatrais  
RU - Restaurante Universitário  
ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição  
CEU – Casa do Estudante Universitário  
CED 6 – Centro Educacional 06  
UPP – Unidade de Polícia Pacificadora  
PROEC – Pró-reitoria de Extensão e Cultura  
TPC – Terceiro Comando Puro  
IURD – Igreja Universal do Reino de Deus  
CORERED – Conselho Regional das Entidades Representativas dos Estudantes de Direito  
ERED – Encontro Regional dos Estudantes de Direito

## Introdução

Quando decidi pesquisar o processo de montagem de *Dom Quebrada*, o fiz com a consciência de que, por vários motivos, estava escavando não apenas a obra, mas a mim mesmo, como artista, como amigo, como ser humano... sabia que o precoce – em minha percepção – falecimento de um parceiro de cena e grande amigo, seria um obstáculo de difícil transposição. Foi! Mas aqui estamos.

O segundo espetáculo do Coletivo Cênico Centelha foi levantado a duras penas, com muitos percalços, e revisitar – enquanto pesquisador – um projeto de cena do qual fui/sou parte integrante, nem sempre se traduziu em uma missão confortável. Por inúmeras vezes me peguei pranteando algumas dores, noutros momentos estava rindo sozinho a rememorar alguns fatos. Mas, regressar ao Desmanche como se estivesse sobrevoando a Favela cenográfica, foi também uma oportunidade de reinterpretar, sob nova ótica, o processo.

Esta dissertação tem um plano esquemático baseado em uma literatura do gênero dramático, sendo composta por prólogo, ato I, ato II, ato III e epílogo. Por mais que seja um escrito produzido por um homem negro (não retinto) com um mínimo letramento racial e ciente da necessidade de um movimento contracolonial coletivo, não nego ou invalido conhecimentos do Norte global que também “moldaram minha cara”. O formato de escrita aqui estabelecido se vale da própria estrutura do texto escrito para a construção do espetáculo que ora estudo. Além disso foi também essa forma a escolhida por Saulo Germano Sales Dallago,<sup>1</sup> meu orientador/amigo – talvez seja mais adequado dizer amigo/orientador – para desenvolver sua dissertação.

No que se refere ao conteúdo de cada uma das etapas da presente dissertação a divisão se dá do seguinte modo:

No prólogo apresento os três conceitos balizadores da presente pesquisa, quais sejam: *Autonomia*, *Interseccionalidade* e *Encruzilhada*, elucidando os porquês das escolhas e demonstrando como cada uma delas dialoga com a análise por mim operada. Ainda nessa etapa me dedico ao arcabouço de paradigmas metodológicos utilizado para desenvolver a própria investigação.

No ato I, a literatura do gênero dramático, por mim intitulada *Dom Quebrada* é o mote central do capítulo, entretanto, não seria possível discorrer sobre a livre adaptação

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago, docente nos cursos de graduação em Artes da Cena e do PPGAC da Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

da obra de Cervantes sem, contudo, depreender um esforço no sentido historiográfico que me levou a escrever o texto que serve de base à encenação que é o pré-texto para este ato investigativo.

Já o ato II trata primordialmente das autonomias e interseccionalidades animadas – aquelas exercidas por seres humanos envolvidos diretamente no projeto de cena – que estão divididas em quatro etapas. A primeira é aquela dedicada ao trabalho da encenação, depois trato do desenvolvimento das funções do elenco, em seguida passo a discorrer sobre a direção de movimento cênico-performática, arrematando o capítulo com a direção musical.

No que se refere ao ato III – quarta parte do projeto – o foco são as autonomias e interseccionalidades inanimadas, aquelas que formam dramaturgias, mas dependem de ação humana para se concretizarem enquanto tal. Estou falando, mais precisamente, das funções ligadas à direção de arte do espetáculo. Divido essa etapa em cinco partes que são: cor/cartaz; espaço/cenografia; adereços e/ou *props*; caracterização de elenco e, por fim; iluminação.

Na última etapa, o epílogo, discorro sobre minhas impressões gerais acerca da montagem do espetáculo teatral *Dom Quebrada*, como se deram os movimentos de intersecção e autonomia naquilo que estou chamando de Encruzilhada cênica, buscando apontar caminhos, mas não fechando nenhuma porta (ou mesmo janela) a novos possíveis entendimentos.

Meu intuito primordial é fornecer um *ebò* analítico acerca das linguagens que compõem uma montagem teatral específica, percorrendo vias principais e estradas vicinais. Não pretendo encerrar determinadas discussões que se abrem à amplidão, por vezes sequer me aprofundarei em determinados conceitos complementares, todavia, a investigação anseia apontar caminhos possíveis para diversos debates.

Feitas estas ponderações peço que, por favor, encilhem seus burricos e alazões, pois vamos partir de La Mancha ao Desmanche!

## 1. Prólogo (Compreendendo conceitos, percorrendo métodos)

### 1.1. Conceitos balizadores

#### 1.1.1. Primeiros apontamentos

Como já sinalizado no título, este escrito tem três conceitos balizadores: *autonomia criativa*, *interseccionalidade* e *Encruzilhada*. Opto por utilizar o termo “balizadores” e não “basilares” por compreender que a aplicação de tais conceituações tangencia o modo pelo qual a escrita se desenvolve, qual percurso discursivo ela faz, estabelecendo assim os limites do debate e apontando rumos possíveis para a sua ampliação, uma vez que as discussões não se encerram definitivamente quando a dissertação estiver concluída.

Como *Èsù-Àgbà*, ou *Èsù Yangi* – o *Èsù* que tem pé em formato de *Òkòtó* é o primeiro de todos os seres humanos descendentes (Santos, 1986, p.35), aquele que é primeiramente invocado – inverte a lógica do título do trabalho para demonstrar como a *Encruzilhada* é aqui utilizada a partir da perspectiva de Leda Maria Martins, em sua obra *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021) “como conceito e como operação semiótica” (p.50) da qual me valerei para analisar a construção do espetáculo *Dom Quebrada*,<sup>2</sup> livre adaptação da obra de Miguel de Cervantes, *El Ingenhoso Fidalgo Don Quijote de La Mancha*.

Posteriormente trato da *interseccionalidade* na perspectiva de Karla Akotirene (2020), justamente por entender a importância de um trânsito geográfico-conceitual que favoreça diálogos do Sul Global para estabelecer outros parâmetros mais condizentes com as realidades vividas na periferia do capital, onde este debate está localizado. Não deixo, entretanto, de observar que tal conceito “foi cunhado pela jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw, em 1989” (Rios; Santos & Ratts, 2023, p. 195), ou seja, neste trabalho o termo sofre um terceiro deslocamento para ser aplicado às Artes da Cena.

Por fim, tomo emprestada a noção de *autonomia criativa*, utilizada por Alexandre Silva Nunes (2019) em seu artigo intitulado “Direção de Arte em Campo Expandido: Autonomia Criativa na Composição de Dramaturgias Plástico-Visuais”, para observar como as linguagens artísticas empregadas na concreção do espetáculo montado pelo

---

<sup>2</sup> O segundo espetáculo montado pelo Coletivo Cênico Centelha, estreou no dia 5 de julho de 2019, no LaCena (Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena), na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Coletivo Cênico Centelha<sup>3</sup> entre os anos de 2018 e 2019, atuaram de maneira interdependente e correlacionada, nas dinâmicas de ateliê e sala de ensaio, com a consciência de que, em uma obra teatral, cada uma das linguagens cênicas estão intrinsecamente amalgamadas entre si.

Desta forma convido você a dedicar um tempo de sua leitura à compreensão dos conceitos com os quais guiarei as elaborações analítico-discursivas pelos tortuosos caminhos apresentados por Sancho Pança na condução de um enredo cênico que se justapõe à literatura do gênero dramático e demais elementos dramaturgicos que formam a tessitura de *Dom Quebrada*.

### 1.1.2. Lá na Encruzilhada dando a sua gargalhada<sup>4</sup>

Não é possível falar da Encruzilhada sem que se recorra a *Èsù*, que, metaforizando a própria Encruzilhada das culturas africanas e suas derivações diaspóricas, é o mediador que possibilita o diálogo entre a realidade ocidental/ocidentalizada e o continente africano (Martins, 1995, p.56). *Èsù*, portanto, se confunde com a própria Encruzilhada e nela conduz os caminhos. Leda Maria Martins, com sua *A cena em sombras* (1995), nos aponta que *Èsù*, é o soberano de toda e qualquer Encruzilhada, notadamente, a Encruzilhada das significações e das construções discursivas, sendo assim um malandro – para me valer de um termo utilizado pela própria autora: um *trickster* – camada mediadora e significadora pela qual os mitemas iorubanos são redimensionados para a liturgia cristã, preservando princípios básicos dos enunciados da cosmogonia africana, descentralizando entendimentos (*Idem*, pp.56-57) e reinventando existências.

De tal modo, há uma dupla dimensão discursivo-performativa do *ethos* negro africano em diáspora nas Américas, notadamente no Brasil. O ser humano escravizado acolhe o elemento dogmático cristão para cultuar suas próprias divindades. Essa transmutação é mediada pelo próprio *Èsù*, único “orixá que preservou seu nome próprio no exercício de renomeação dos deuses africanos efetuado pelo sistema político-religioso das Américas” (*Ibidem*.) onde as deidades negras seguiram sendo cultuadas. *Èsù*, como boa parte do panteão iorubano, tem diversas qualidades/denominações. Sendo “um verdadeiro jogador multifacetado, que se desdobra em diversas personas” (Aderonmu,

<sup>3</sup> Coletivo de cena nascido nos corredores da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (Emac/UFG), formado em sua gênese apenas por estudantes de graduação dos cursos de Artes da Cena da mesma escola.

<sup>4</sup> Ponto de *Èsù* Tranca Rua. Deu Meia-Noite. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HdyM6LyGrk> Acesso em: 18 de abril de 2024.

2023, p.75), dispõe, pois de várias identidades. Algumas dessas qualidades de *Èsù* foram mais amplamente propagadas no transcurso continental.

Como demonstra Juana Elbien dos Santos (1986) *Èsù-Yangi* é “a primeira matéria dotada de forma, detentora da existência individual; lama dotada de forma, desprendida da terra, resultado da interação água + terra” (p.134) *Yangi* é então o “primogênito da humanidade” (*Ibidem*), o primeiro filho, também conhecido como *Àgbà*, “rei de todos os descendentes” (*Idem*, p.135), seu precursor.

Outra denominação é aquela que associa *Èsù* a seu caráter antropofágico: *Elégbára*. Santos escreve que ao pronunciar as primeiras palavras *Elégbára* foi pedindo para alimentar-se, tinha fome de tudo, do mundo. Comeu preás, peixes de todos os preparos possíveis, aves, ovelhas, cabras, porcos, cavalos, touros, comeu de tudo e nada saciava sua grande fome. Até que pediu à própria mãe para devorá-la, ela aquiesceu, quis repetir a dose com o pai que o repartiu, multiplicando-o e espalhando-o mundo afora, por onde se colocou a perseguir o próprio filho. Cansado de ser caçado por seu pai, fez com ele um pacto e regurgitou tudo o que houvera devorado até então, reestabelecendo o equilíbrio entre o *Orun*<sup>5</sup> e o *Ayé*<sup>6</sup> (*Idem*. pp. 135-136-137).

*Èsù Elebo*, *Èsù Odara*, ou ainda *Òjise-ebo* é aquele responsável pelo transporte das oferendas, no *Ayé* ou no *Orun* “portador e carregador do sacrifício, símbolo de restituição” (*Idem*, p.162) e é exatamente a transferência, a restituição do *ebò*<sup>7</sup> que possibilita a manutenção da integridade de cada ser; sob o controle de *Elebo*, essa restituição é que permite que o *Èsù* que acompanha exerça sua tarefa de princípio dinâmico, de desenvolvimento e expansão da existência individual (*Idem*, p.163). Vale ainda reforçar que tudo o que seja matéria no *Orun* ou no *Ayé* carrega peremptoriamente consigo o próprio *Èsù* (*Idem*, p.138). “Cada um dos pedaços-descendentes é um indivíduo que transporta uma parte do simbolismo” (*Ibidem.*) do *Òrìsà*.

Há diversas outras denominações e funções concernentes a *Èsù*, todavia, aqui recorro ao *Òrìsà* que tem a primazia filial como princípio dinâmico, sua capacidade comunicacional. *Èsù* é o Senhor-da-Encruzilhada e nela ele controla os fluxos comunicacionais, ele é um elemento de conexão ao mesmo tempo que pode representar a ruptura. É ele que, desempenhando a mediação, como demonstra Leda Maria Martins em

---

<sup>5</sup> Para o povo Nàgô-Iorubá, o *Orun* é o plano espiritual.

<sup>6</sup> O *Ayé* é o plano físico na cosmovisão Nàgô-Iorubá. Importante ressaltar que ambos os planos estão permanentemente interligados.

<sup>7</sup> Oferenda feita às deidades por grande parte de suas cosmogonias africana e afroreferenciadas.

*Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (2021), “é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que uma simples personagem, Èsù figura como veículo instaurador da própria narração.” (pp.32-33), é via de ligação e por isso tem como dever primordial a comunicação.

Èsù *Bara* é exatamente a denominação que está associada ao desenvolvimento individual de cada ser. Também denominado Èsù *Òna*, é ele quem determina quais serão os rumos a serem seguidos, ele pode fechar ou abrir os caminhos às energias malignas ou benéficas. (Martins, 2021, pp. 51-52-53)

Convém ainda falar sobre *Enúgbarijo*, a característica do Èsù intérprete, o tradutor, aquele que fala por todos os seres, a boca coletiva. É sua energia que possibilita a interpretação do oráculo ancestral das culturas *Nàgô-Iorubanas*, pois os próprios elementos utilizados na leitura do jogo de adivinhação de *Orunmilá* são constituídos pela matéria original, aquela que gerou o primeiro filho, Èsù. Ele “é o primeiro de todos os Orixás [...]. Todos precisam dele [...] é o senhor dos caminhos”, (Oliveira, 2003, p. 25) o regente do trânsito entre os planos. Em função de sua característica de líder sendo o primeiro ser criado pelo deus maior, é associado ao número 1 para que sua condição primordial fique sempre evidente (*Ibidem*). Ele “é o que apresenta e assenta a ontologia no cosmogonia Iorubá, pois é, em si mesmo, a própria ontologia, tempo que simultaneamente curva-se para frente e para trás” (Martins, 2021, p.53), sendo ele a própria espiral. Como Èsù, também são múltiplas as Encruzilhadas, bem como seus possíveis deslocamentos semânticos e sígnicos oriundos do traslado continental.

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido ou uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformaram-se, e até reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e expressão, coreografando as singularidades e as alteridades negras. (Martins, 2021, p. 32)

Assim, essa mobilidade pode ser aplicada no curso do resgate histórico e filosófico do *corpus* negro, nas mais variadas dimensões de sua vida na Diáspora africana. Certamente muito do conhecimento oriundo da cultura *Nàgô-Iorubna* se perdeu, outro

tanto se introduziu, parte sofreu conjunção com demais culturas e um certo volume manteve o necessário segredo à sua sobrevivência.

A Encruzilhada pode ser um jogo de revelar e esconder. O duplo sobre o qual versa Martins (1995), dá a dimensão das estratégias desenvolvidas para que se pudesse preservar conceitual e performaticamente a essência das deidades *Nàgô-Iorubanas* sob o mascaramento das divindades cristãs-católicas, mantendo assim a possibilidade de culto às suas próprias deidades que – junto das diversas culturas africanas forçosamente trasladadas para as Américas – aportaram em Pindorama. É importante repisar que esse mascaramento se dá como método de sobrevivência das culturas raptadas. Afinal de contas não houve no “sincretismo religioso [...] uma convivência harmônica entre diferentes religiões” (Oliveira, 2021, p.103), o que ocorreu foi, na verdade, “uma relação conflituosa a que se processou entre o catolicismo e o nascente candomblé” (*Ibidem.*), este último “dissimulando seu culto sob o verniz dos rituais católicos” (*Ibidem.*), estabeleceu-se no novo território. No contexto do colonialismo a noção de religião é eminentemente cristã-católica, uma vez que o culto às deidades *Nàgô-Iorubanas* – e na maior parte das culturas africanas – é parte integrante da vida de cada indivíduo e da comunidade na qual está inserido, sendo impossível dissociar o modo de viver da devoção à/ao *Òrisà*.

Em *Oriki Orixá* (1996) Antônio Risério demonstra que a vida social do povo iorubano, inclusive no que tange às questões artísticas, não está dissociada do culto ou, para usar um termo mais ocidental/ocidentalizado, de sua religiosidade. Afastar-se de seu sistema mítico-religioso configura um apartamento do convívio social (p.62). Ou seja, a vida social é, como a própria Encruzilhada, uma complexa tessitura onde todos os fatores estão entrelaçados. O entrecruzamento experienciado – já no momento do embarque no outro extremo do Atlântico – pelas mais variadas culturas africanas trazidas para o continente americano, foi ainda mais intensificado pela realidade distante.

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da diáspora negra tiveram seu corpo e seu *corpus* desterritorializado. Arrancado de seu *domus* familiar, esse corpo individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. (Martins, 2021, p.30)

Nesse contexto inóspito foram criando suas próprias táticas para burlar o sistema escravocrata e nele seguir produzindo suas próprias performatividades, que tinham em seus corpos um ambiente de transitoriedade propício para a disseminação dos saberes rizomáticos de seu território mátrio.

Neste escrito me proponho a analisar uma Encruzilhada cênica, um espetáculo teatral “onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos.” (Sodré, 1979, p.24). Elementos históricos e semânticos concernentes a uma visão afrorreferenciada do mundo, reminiscências que sofreram transformações no percurso Atlântico que separa o continente africano de sua Diáspora americana. *Dom Quebrada* é, como diz Aldri Anunciação (2020), ao referir-se ao seu texto *Namíbia, Não!* “uma necronarrativa ficcional” (p.53) inserida em uma distopia que pode parecer bastante verossímil. A Favela, com seus becos e vielas é um *locus* de resistência e permanência históricas negra, ela é, *per si*, uma grande Encruzilhada. Toca-me reforçar que a cultura negra afrodiáspórica é por mister

uma cultura de encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem Iorubá uma complexa formulação (Martins, 2021, p.52)

da qual me valerei para demonstrar que o teatro – a encenação mais precisamente – pode ser compreendido/a como espaço privilegiado de trânsito e cruzamento, de justaposição de linguagens e expressões artísticas, históricas, filosóficas e políticas.

A diáspora ao mesmo tempo que significou uma ruptura violenta com os valores civilizatórios africanos, serviu para que esses valores espalhassem-se mundo afora, não por proselitismo dos negros, mas pela imposição artificial de viverem em terras estrangeiras. De qualquer maneira, seja alimentando dores historicamente contraídas, seja constatando a multiplicidade de respostas criativas que deram, a diáspora negra segue sendo um ponto comum no entrecruzamento complexo dos caminhos trilhados pelos africanos nos recantos do planeta. (Oliveira, 2021, p.100)

De tal modo é a partir desses entrelaçamentos já demonstrados que pretendo guiar a análise que, como *Òkòtó*, mantém uma movimentação não retilínea e se vale de imbricamentos e interseccionalidades para seu melhor entendimento.

### 1.1.3. Negros *Orís* em interseccionalidade

A interseccionalidade enquanto conceito nasce em 1989, com Kimberlé Crenshaw, uma jurista negra, estadunidense, que cunhou o termo em função de uma ação judicial em face de uma grande empresa transnacional, para demonstrar que as mulheres negras sofriam esvaziamentos ontológicos no mercado de trabalho frente tanto às mulheres brancas, quanto aos homens brancos e negros. (Rios; Santos & Ratts, 2023, p. 195)

Oportunamente dedicarei mais algumas linhas ao raciocínio de Crenshaw, agora preciso deslocar a ação conceitual do Centro para a Margem do capitalismo, valendo-me do pensamento de Karla Akotirene, uma mulher, soteropolitana, preta, retinta, periférica, assistente social, doutora que, em sua dissertação (2020), propõe um redimensionamento óptico-conceitual do termo, para reforçar também a existência das reverberações geopolíticas da interseccionalidade no Sul global. Akotirene aponta que o termo “interseccionalidade está na moda acadêmica, portanto, sem a radicalidade feminista negra descolonial, ela apoia contradições históricas marcadas pelas diferenças e silenciamento de pontos de vista” (2020, p. 95) múltiplos, escamoteando, propositadamente, epistemes que dão sustentação à construção do próprio conceito.

No caso específico deste trabalho investigativo-analítico peço licença às mulheres negras e/ou racializadas, que foram constituindo a interseccionalidade a partir de suas experiências cotidianas e discutindo tecnologias de subalternização (Spivak, 2010) das outridades. (Kilomba, 2019)

No Brasil figuras proeminentes da intelectualidade como Luiza Bairros, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Maria Beatriz Nascimento, Thereza Santos e Lélia Gonzales estabeleceram bases importantíssimas para a compreensão do caráter interseccional que justapõe raça, gênero e classe, ainda na década de 1980 (p.195), como demonstrado por Mara Viveros Vigoya e Osmundo Pinho no *Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas*, organizado por Flávia Rios, Márcio André dos Santos e Alex Ratts. Ainda sobre as imbricações observadas nesse tripé de opressões históricas oriundas do colonialismo, também no Norte Global, bell hooks, Audre Lorde, June Jordan e Angela Davis questionam prevalências que não se propõem a debater de maneira aprofundada as problemáticas de gênero, como no caso do feminismo branco estadunidense, chamando atenção para o *locus* de privilégios onde nascera ao menos a maior parte da teoria feminista da ainda atual maior potência econômica do mundo. (*Idem*, p.194)

Ao propor o deslocamento geopolítico do termo cunhado por Crenshaw, do Norte para o Sul global, Akotirene demonstra que, independentemente de formulações de teorias, o pensamento negro feminista dimensiona as implicações políticas, econômicas e ideológicas que diferenciam existências subalternizadas em lugares distintos, valendo-se de Audre Lorde, a autora chama atenção para a falsa sensação de homogeneidade que a sororidade busca propor.

Em nome da irmã universal, parcelas significativas de nós negam a existência do racismo estrutural nas plataformas feministas, que desconhecem privilégios acadêmicos que nos separam e os impasses por estarmos decididas a lutar ao lado dos homens negros mesmo sabendo do teor hegemônico de suas masculinidades. (Akotirene, 2020, p.77)

De tal maneira, quando proponho aqui a utilização do termo, e também seu deslocamento semântico e semiótico, o faço com o intuito de pavimentar o caminho que viabilize uma via de mão dupla, estreitando laços intelecto-afetivos com irmãs racializadas, reforçando a importância dos rizomas terminológico-conceituais – não me perdendo em modismos acadêmicos e, conseqüentemente, esvaziando sentidos e significados – bem como compreendendo que meu *Orí*, “princípio vital da individualização da personalidade e do destino” (Leite, 2008, p.30) deve sempre buscar consonância com demais *Orís* afrodiáspóricas e indígenas.

Ponto ainda que a escolha do conceito se deu também em função de situações de opressão vivenciadas no contexto acadêmico não só por mim, mas também por minha parceira de encenação em *Dom Quebrada* e grande amiga, Sanne Monteiro.<sup>8</sup> Esses “episódios de racismo cotidiano” demonstraram cabalmente a necessidade de seguirmos formulando não só artística como também academicamente, respostas precisas para combater o racismo em suas mais variadas formas, principalmente naquela que Silvio Almeida (2020) chamou de estrutural, pois, no frígido dos ovos – para me valer do dito popular – quando se desconecta a identidade daquilo que a estrutura enquanto tal, analisando raça sem se ater à classe, por exemplo, ou mesmo quando se clama por liberdade sem dimensionar a necessidade de consistentes mudanças políticas e econômicas, esvazia-se o debate e converte-se a argumentação em uma presa fácil de ser abatida (p.190), sem a menor chance de reação.

---

<sup>8</sup> Diretora de Arte pela UFG, fundadora do Coletivo Cênico Centelha e agitadora cultural em Goiânia.

Ao propor um diálogo entre “o pensamento interseccional de Audre Lorde e Achille Mbembe” (Akotirene, 2020, p.22), a autora soteropolitana amplia o campo de compreensão e desce à raiz da problemática discutida pela interseccionalidade. Não nos custa pontuar que “o racismo estruturado pelo colonialismo insiste em dar cargas pesadas a mulheres negras e homens negros” (*Idem*, pp. 21-22). Akotirene relembra ainda que

enquanto mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas, que confessional e militarmente matam e deixam morrer, contrariando o discurso cristão elitista-branco de valorização da vida e contra o aborto – que é um direito reprodutivo. (*Ibidem*, p.22)

Ou seja, no cerne da interseccionalidade está a função analítica acerca dos instrumentos colonialistas que fazem com que mulheres negras – principalmente em países ocidentais/ocidentalizados – sejam colocadas ao menos em uma dupla condição de subalternização: raça e gênero. Não obstante, outros elementos de condicionamento social, como a classe, vão se juntando às duas categorias e inviabilizando mais incisivamente a mobilidade desse estrato social.

A necropolítica<sup>9</sup> é também a base da discussão proposta pela literatura do gênero dramático intitulada *Dom Quebrada*, que neste trabalho analiso a partir de uma perspectiva interseccional que justapõe o próprio texto às demais linguagens técnico-artísticas que compõem o espetáculo. Vale ressaltar, como aponta Adriana Schneider Alcure, em “Rir de si: comicidade, política e a noção de “brincadeira”” (2019, p.152), que

Achille Mbembe (2018) tem feito revisões críticas sobre a noção de biopoder, explorando sua relação com as noções de soberania e estado de exceção, e avançando para o conceito de necropoder, isto é, interrogando-se sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte.

Destarte, é possível compreender o conceito do historiador camaronês como um local de interseccionalidades no qual se (re)discutem outros conceitos, sob uma nova ótica, pela perspectiva de pessoas inseridas nos lugares onde as necropolíticas são atualmente implementadas.

---

<sup>9</sup> Conceito cunhado por Achille Mbembe, historiador camaronês que baseia muitos dos trabalhos do Centelha. A necropolítica é uma denominação mais enfática para o que Foucault chama de biopolítica.

Nesse entendimento de que não há, nem pode haver uma hierarquização das opressões, a interseccionalidade diz respeito ao modo como agiremos politicamente em relação às políticas de produção das outridades e sua posterior classificação enquanto “identitarismo” (Akotirene, 2020, p. 46) que, no caso do Brasil, se estabelece em um contexto (re)colonial.<sup>10</sup>

A interseccionalidade nos permite partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos para revelar quais são as pessoas realmente acidentadas pela matriz de opressões. A interseccionalidade dispensa individualmente quaisquer reivindicações identitárias ausentes da coletividade constituída (*Idem*, p.47)

e essa avenida é constantemente atravessada por vias vicinais que a ela se conectam, reforçando, no interior da estrutura, toda a dinâmica de opressão implementada pela necropolítica. Em outros termos, a interseccionalidade é uma espécie de fio condutor que interliga análises acerca da implementação das políticas da subalternização e da opressão.

O universo jurisdicional é uma das molas propulsoras das formulações da contemporaneidade capitalista. Sem a aplicação de um arcabouço jurídico que corrobore princípios branco-europeus da divisão de riquezas, a manutenção do *status quo* não poderia seguir estabelecida. A professora Kimberlé Crenshaw (1989), ao cunhar o termo interseccionalidade o faz a partir da perspectiva de uma mulher, negra, jurista, no contexto do Centro do capitalismo. Apesar de sofrer com uma dupla dimensão de subalternização, ela é uma afroestadunidense e sua experiência vivida no Norte global influencia seu raciocínio. Ao dedicar parte de seu esforço analítico para demonstrar que mulheres brancas fundamentam suas ações e teorias a partir de uma pensamento embranquecido, também busca demonstrar que são homens negros que encabeçam os debates e as ações concernentes à questão de raça.

O conceito de interseccionalidade política destaca o fato de que as mulheres de cor estão situadas dentro de pelo menos dois grupos subordinados que frequentemente perseguem agendas políticas conflitantes. A necessidade de dividir as energias políticas entre dois grupos, às vezes opostos, é uma dimensão de falta de poder interseccional que os homens de cor e as mulheres brancas raramente enfrentam. (2002)

---

<sup>10</sup> Chamo (re)colônia todo o fluxo de pensamento e atitudes que seguem subalternizando este país frente a outras nações, notadamente as europeias e a estadunidense.

Todavia, julgo necessário que tomemos o devido cuidado de compreender também a diferença de prerrogativas sociais existentes em ambos os grupos: homens negros e mulheres brancas. De antemão deve-se estabelecer que – ao menos em primeiro momento – mulheres brancas, não-racializadas, não sofrem consequências diretas da necropolítica, nem tampouco homens negros estão expostos, *a priori*, aos efeitos do sexismo. Mas é importante pontuar que, socialmente, homens negros estão historicamente colocados em posição subalterna em relação às mulheres brancas. Isso se dá principalmente em função do que denomino “prerrogativa de fala”,<sup>11</sup> uma vez que mulheres brancas, não-racializadas – em função de serem lidas como mulheres universais – podem exprimir com maior ressonância social suas elaborações intelectuais, ao passo em que homens negros não disporão da mesma “abertura de escuta”,<sup>12</sup> principalmente em contextos colonialistas, tendo suas falas sistematicamente invalidadas.

As políticas de implementação das tecnologias da morte, nesse sentido, tendem a repercutir mais incisivamente sobre perfis femininos racializados, uma vez que, no que se refere ao controle de corpos, são eles que estarão no mínimo duplamente expostos: ao racismo e ao sexismo. Também as mães negras são as que menos acessam direitos reprodutivos e as que têm suas/seus filhas/os mais expostas/os à aplicação da força pela via do braço armado do Estado. Assim, quando Crenshaw alega que embora

a Declaração Universal garanta a aplicação dos direitos humanos sem distinção de gênero, no passado, os direitos das mulheres e as circunstâncias específicas em que essas sofrem abusos foram formulados como sendo diferentes da visão clássica de abuso de direitos humanos e, portanto, marginais dentro de um regime que aspirava a uma aplicação universal. Tal universalismo, entretanto, fundamentava-se firmemente nas experiências dos homens. (2002, p.172)

Em meu ponto de vista, de homem negro, não retinto, da periferia do capital, depreendo que quando a jurista estadunidense fala do “homem universal” ela não pode estar se referindo a homens negros, uma vez que, por mais que alcancem determinadas posições sociais e econômicas, estes também estarão colocados marginalmente em relação à universalidade brancocêntrica. Por acreditar que “a experiência diaspórica

---

<sup>11</sup> Classifico como prerrogativa de fala o direito socialmente construído a partir da percepção da universalidade do ser. Neste caso especificamente, mulheres brancas, não-racializadas tem maior possibilidades de serem lidas como universais frente a homens negros e/ou racializados.

<sup>12</sup> No contexto (re)colonialista só acessam a escuta aberta aquelas pessoas que gozam da efetiva prerrogativa de fala. Sendo assim, homens negros e/ou racializados estão/são interditados de exercer tal direito.

admite haver, sim, hierarquia de opressão, na qual o racismo é a tecnologia principal” (Akotirene, 2020, p.96) é que parto da perspectiva da autora baiana, por entender ser a mais apropriada para o desenvolvimento da presente análise.

O deslocamento semântico e semiótico da interseccionalidade se dá aqui através da mesma operação pela qual Leda Maria Martins (1995 e 2021) deslocou para os campos literário e artístico a noção de Encruzilhada. A encenação é, portanto, no contexto específico por mim pesquisado, o fio condutor que rege as análises justapostas das formulações teóricas, bem como das linguagens artísticas utilizadas para a construção de uma dramaturgia negra da Encruzilhada.

Não podemos esquecer que *Èsù* reina na Encruzilhada, é ele a deidade *Nàgô-Iorubana* da comunicabilidade, sendo assim, portanto, também o Senhor-da-interseccionalidade (Akotirene, 2020, p. 20). *Èsù*, ao recusar o batismo cristão, inclusive, comunica sua heteronomia e reclama a soberania do corpo negro individualizado e do *córpus* coletivo afrodiaspórico. Como *Èsù*, *Kehinde*, ao pular do tumbeiro que trouxe forçosamente a ela, sua avó e a irmã, que *Kalunga* levou na travessia, demonstrava ainda criança que faria de tudo para exercer a soberania de seu corpo frente aos novos desafios que vivenciaria na terra para aonde fora conduzida à sua revelia.<sup>13</sup> E é sobre autonomia que passo agora discorrer, mas não qualquer autonomia, me refiro à *autonomia criativa*.

#### 1.1.4. Autonomia (s) nas artes da cena

Ao discutir as autonomias da literatura, da encenação, da atuação e da visualidade plástico-inanimada, em seu artigo intitulado “Direção de Arte em Campo Expandido: Autonomia Criativa na Composição de Dramaturgias Plástico-Visuais” (2019), Alexandre Silva Nunes apresenta um panorama que tem como base o desenvolvimento do curso de bacharelado em Direção de Arte da Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde o autor pernambucano leciona nos cursos de graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC).

De maneira geral, Nunes aponta com o artigo, que o policentrismo da cena contemporânea é seu mote para debater o que ele denomina como “autonomias criativas”. Sua busca é – a partir da perspectiva da Direção de Arte – demonstrar que nenhuma

---

<sup>13</sup> Para entender melhor a referência vale a pena uma leitura da obra de Ana Maria Gonçalves. Um defeito de cor/ Ana Maria Gonçalves. – 23ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2020.

linguagem artística se sobrepõe às demais, que elas na realidade se correlacionam e se interligam, formando a tessitura do espetáculo (Nunes, 2019, pp.104). De tal forma as hierarquias engessadoras são quebradas pela dinâmica da própria construção da cena.

Ao recorrer à noção de montagem em Eisenstein (1994), Nunes entende que é justamente na montagem que se dá o trabalho, para utilizar um termo do autor do artigo, “o *modus operandi*” da direção de arte. Portanto “trata-se menos de vestir coerentemente uma cena e mais de assumir uma autonomia de fala, ou seja, um outro tipo de escrita, uma dramaturgia específica” (*Idem*, pp.131-132), o que também, no caso de *Dom Quebrada*, pode ser traduzido pela noção de palimpsesto apresentada por Leda Maria Martins (2021) para demonstrar que as oralituras do *corpus* negro africano em diáspora vão reinscrevendo suas histórias e reconfigurando o próprio *ethos* a partir de novos encontros. (p.31)

Outro ponto, entretanto, chama-me especial atenção na discussão proposta pelo autor recifense: a associação das funções que compõem as visualidades plástico-inanimadas a outras, historicamente subalternizadas, como a carpintaria e a costura. Tal associação costuma se dar – no teatro ocidental/ocidentalizado – de modo que se subalternize a potência autoral dessas linguagens. Esses entremeios hierarquizantes pelos quais costumamos passar nas artes da cena, cruzaram os mares junto às construções colonialistas, não resta dúvida. O processo histórico das artes, como um todo, é permeado por fluxos hierarquizantes e as funções consideradas “menos importantes” costumam ser relegadas a papéis coadjuvantes, quando não a lugares de figuração. Todavia, ao propor uma implosão das barreiras que clivam e hierarquizam as artes da cena, Nunes chama atenção para as potencialidades das dramaturgias plástico-visuais inanimadas e é por isso que tal

abertura também revela que a compreensão da direção de arte em campo expandido (além-fronteiras) também precisa incorporar a noção de que a autonomia do pensamento-imagem do campo é capaz de se revelar também em sua potência de autoria. Não pensá-la em função de, mas numa perspectiva, diria, rizomática, na qual as correlações entre diferentes campos podem se dar em horizontalidade (NUNES, 2019, p.135).

Em outros termos, Nunes assevera que a interseccionalidade das linguagens artísticas “impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos” (Akotirene, 2020, p.43), em contrário, ela justapõe cada um dos elementos constitutivos da cena, num todo orgânico e intercomplementar. Nesse sentido podemos entender o exercício das autonomias como linhas justapostas de uma mesma trama que compõem o tecido da

encenação. De tal modo, nenhuma dessas linhas está colocada em maior ou menor relevo e, por mais que existam individualmente, elas são complementares entre si.

O bacharelado em Direção de Arte da UFG é exatamente o que me forjou diretor de Arte entre os anos de 2017 e 2020. Perceber que cada uma das linguagens plástico-visuais inanimadas compõem dramaturgias interdependentes na construção de um espetáculo teatral é – antes de qualquer outra coisa – um exercício de alteridade que deveria ser praticado por cada pessoa que se propõe ao fazer artístico cênico. Entretanto, algumas das situações experienciadas nos trabalhos desenvolvidos pelo CcCentelha, demonstram que ainda padecemos de um pensamento hierarquizante e, conseqüentemente, colonialista, que tende a maximizar importâncias de determinadas linguagens e funções em detrimento de outras.

Destarte, o debate proposto por Nunes também pode ser lido como uma discussão acerca das soberanias das linguagens cênicas, uma vez que, em seu artigo, intenta incutir na mente da pessoa leitora ao menos algumas dúvidas sobre como as artes da cena se constituíram historicamente no Ocidente e em países ocidentalizados, ao passo em que propõe uma troca de lente que modernize as interrelações dessas mesmas linguagens.

Acontece que na cena de *Dom Quebrada* as autonomias criativas se dão com base em uma literatura do gênero dramático, ou seja: há um acordo preestabelecido que conecta cada uma das linguagens artísticas entre si, fazendo com que a junção delas transforme o texto literário em dramaturgia cênica. Metaforicamente podemos então pensar em uma via primordial que dá acesso a várias outras estradas vicinais que vão se entrecruzando e assim geram sentido e significância cênica. Portanto é importante reforçar que, por mais autônomo que tenha sido o trabalho de cada pessoa envolvida no projeto, as intersecções se deram pela via da literatura que baseia o trabalho. Sei que esta afirmação pode gerar um questionamento: mas então admite-se uma hierarquização das artes no projeto? Tendo a acreditar, já em caráter introdutório, que não. Mas creio também que o desenvolver da escrita é o que possibilitará uma resposta mais efetiva e precisa.

Quero ainda pontuar que esta análise não busca se estabelecer em purismos que não existiram nas dinâmicas do desenvolvimento do próprio projeto de cena por mim estudado, “o pensamento que há de vir será necessariamente um pensamento da passagem, da travessia, da circulação” (Mbembe, 2020, p.210), ou seja, recorrerei tanto a autorias de pessoas negras, indígenas, da periferia do capital, quanto a gentes do “velho continente” e seu maior representante nas Américas.

Não é intuito aqui desconsiderar aquilo que foi produzido enquanto teatro na Europa ou nos Estados Unidos, como fosse isso um ato genuinamente libertário, pois, como bem nos aponta Mbembe (2019), essa “pseudolibertação consiste em acreditar que basta matar o colonizador e tomar o seu lugar para que a relação de reciprocidade seja restaurada” (p.54). Por óbvio “a preocupação com a reconciliação, por si só, não pode substituir a exigência radical de justiça” (*ibidem*) e é apenas através da *poetic justice*<sup>14</sup> que tal reconciliação pode se realizar.

Como já dito, o pensamento de Nunes acerca das autonomias criativas, é desenvolvido a partir de debates que surgiram no contexto da experiência vivida na construção do bacharelado em Direção de Arte da UFG. Atualmente a graduação está em sua terceira grade curricular, ou seja, segue em movimento na busca pela melhor adequação ao que se propõe ensinar. Mas ressalto que não só a Direção de Arte será pré-texto para a análise neste trabalho. A ideia aqui é adentrar ao maior número de becos e vielas da Encruzilhada cênica intitulada *Dom Quebrada*. Entretanto, como diretor de arte que sou, gostaria de explicitar um pouco mais como se dá a formação do bacharelado ao qual fui submetido.

O termo direção de arte é relativamente novo e tem seu uso mais ligado às construções audiovisuais, notadamente o cinema. A graduação existente na UFG desde 2010, é a única do país com tal nomenclatura. Há, porém, bacharelados Brasil adentro com formações específicas voltadas para linguagens concernentes à direção de arte, como cenografia e figurino, geralmente denominadas como “Artes Cênicas, com Habilitação em Figurino” ou “Artes Cênicas com Habilitação em Cenografia”. No caso específico do bacharelado da UFG o fulcro é congregar todas as linguagens ceno-plástico inanimadas e instruir estudantes do curso para que possam compreender de forma interseccionada como cada uma dessas especialidades funcionam quando aplicadas na concreção cênica.

No que concerne especificamente à minha formação, ela se deu no bojo da implementação da segunda grade curricular do curso, que começou a vigorar em 2016. Essa grade estava bastante voltada para a plataforma teatral, pois a aplicação da primeira grade havia demonstrado que, do ponto de vista material, trabalhar com plataformas do audiovisual não fora viável naquele momento. A construção de um equipamento voltado para o desenvolvimento das experimentações de docentes e discentes dos cursos de artes da cena, o Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena (PLAC) – hoje renomeado com o

---

<sup>14</sup> Vale ouvir/ assistir a Kendrick Lamar feat Drake. Poetic Justice. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYr2gEouEMM> Acesso em: 08 de maio de 2014.

nome do fundador dos cursos de Artes da Cena na UFG, professor Hugo Zorzetti, falecido em 2017 –, possibilitou que muito do que só se podia teorizar passasse, finalmente, à prática.

Mas você pode estar se perguntando o que faz uma pessoa profissional em direção de arte. A indagação é pertinente e, para me ajudar na resposta, pedirei auxílio a Vera Hamburger e sua obra *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro* (2014).

Artista multidisciplinar, o diretor de arte lida com matérias plásticas e arquitetônicas elaborando uma linguagem específica de cada projeto. Delineia relações visuais entre a figura posta em cena, os objetos e o espaço na composição de quadros bidimensionais, em movimento e dotados de voz própria, intrinsecamente ligados à dramaturgia. O diretor de arte é um pesquisador dos elementos que compõem a expressividade visual, atento a cada detalhe da construção da imagem, tanto no que diz respeito a sua dinâmica interna quanto à visualização de sua edição em sequência. (p.52)

Hamburger, como demonstra o próprio título de sua obra, fala da direção de arte no cinema. Logicamente há diferenciações pontuais entre os trabalhos desenvolvidos no teatro e na sétima arte, todavia, há muito mais consonâncias que discrepâncias nas funções desenvolvidas por pessoas diretoras de arte nas duas plataformas e a formação existente na UFG busca preparar a pessoa profissional da área para atuar em qualquer uma delas. Ao falar sobre as especialidades que permeiam o fazer artístico da pessoa profissional da direção de arte, Hamburger ainda lembra que, o “repertório exige familiaridade com diferentes áreas do conhecimento, dispersas nos currículos de cursos de nível superior no país, obrigando o futuro profissional a procurar, por si, caminhos que complementem seus estudos” (*Idem*, p.53), sendo essa dispersão curricular, inclusive, motivação para a criação de uma graduação que congregasse o máximo de conhecimentos possíveis em um só lugar.

No decorrer de minha formação pude experimentar em sala de aula/laboratório muitos caminhos possíveis para a confecção de elementos cênicos, da materialidade cenoplástico inanimada propriamente dita. Mas antes das demandas laboratoriais, o pensamento artístico-filosófico precisava ser fomentado. Creio que essa era a ideia primordial quando inseriram na grade curricular a que tive acesso, a componente intitulada “Cultura e sociedade” ministrada, àquela altura, por uma professora. Ma.

convidada de outra unidade acadêmica da UFG, Carolina Cadima.<sup>15</sup> A componente em questão focava esforços em debater a sociedade enquanto produtora de cultura, os textos densos e nem sempre palatáveis, junto à forma da docente de administrá-los, fizeram com que muito do que se vê em *Dom Quebrada* só estivesse ali por conta das provocações feitas naquele contexto. Não sei precisar se a componente se manteve na atual grade, mas julgo que ela é imprescindível para que não se formem apenas pessoas com conhecimento técnico, mas pensadoras do fazer artístico e da própria sociedade. Outras componentes foram também determinantes na formação, é obvio, porém, como poderei me ater mais profundamente a elas no decorrer desta análise, não centrarei esforços em fazê-lo agora.

Mas permita-me retornar ao artigo a que recorro para debater a autonomia criativa e as interações cênico-literatas, uma vez que a letra do texto não é cena materializada *per si*. Então qual “texto seria esse cujo substrato tradicional é a literatura, mas que, no contexto semiótico e a partir das transformações instauradas pela *mise-en-scène* moderna assume diferentes formas” (Nunes, 2019, p.122), revelando novos significados? Creio que, no caso específico aqui estudado, o texto é a própria Encruzilhada de fazeres e sentidos que foram surgindo no processo de construção das intertextualidades e interseccionalidades das linguagens cênicas aplicadas na obra artística.

Se as autonomias aconteceram e como aconteceram, é a partir daqui que poderei saber. As interações humanas e as correlações de força de cada uma das linguagens artísticas empregadas na construção do espetáculo que baseia este estudo se deram de forma equilibrada, ou prevaleceu o ímpeto colonialista hierarquizante? Esta e outras perguntas busco responder a você, que desenvolve esta leitura e a mim mesmo, que faço um caminho de volta ao lar.

### 1.1.5. Debates sobre metodologias

Desenvolver metodologias que abarquem todas as áreas de conhecimento já existentes na humanidade não é uma tarefa simples. A modernidade ocidental/ocidentalizada ocupa-se disso com afinco, ao menos desde o século XX. Mas podemos então nos perguntar: por quê? Para quê? Com que finalidade?

Para essas indagações não existe uma resposta simplória, fácil. Há um conjunto de explicações lógicas para se fazer pesquisa, todavia, em função da valoração mercadológica, muito do que se produz dentro da universidade ocidental/ocidentalizada

---

<sup>15</sup> Profª. Dra. Carolina Cadima atuou na UFG como professora convidada entre 2016 e 2017.

serve, antes de mais nada, para agregar valor pecuniário, criar produto vendável. Em *A terra dá, a terra quer*, nos alerta Antônio Bispo dos Santos que, ao passo em que “o saber é transformado em mercadoria e hierarquizado” (2023, p. 20), busca-se a ele agregar um valor que só faz sentido na lógica mercantil, o que não acontece nas cosmogonias verdadeiramente afrorreferenciadas.

Levado aos estertores, o pensamento radical de Nêgo Bispo, pode mesmo parecer uma utopia, contudo, a discussão “contracolonial”<sup>16</sup> por ele proposta pode servir para que repensemos métodos, usos e costumes dentro do fazer acadêmico e – no caso principalmente das escolas, institutos e faculdades de arte – do fazer artístico. É importante compreender que a ciência não pode nem deve ser lida como algo estanque, fora do mundo no qual está inserida.

Minha subjetividade de homem negro, não retinto, ocidentalizado, nascido no Sul Global, em uma pequena cidade do interior do Mato Grosso, também condiciona a forma pela qual desenvolvo conhecimento científico. Os marcadores subjetivos não podem ser ignorados, pois também eles determinam, quem faz ciência e que tipo de ciência está sendo feita. Spivak (2010) não poderia indagar se a subalterna pode falar, não fosse ela uma mulher indiana que vivencia violência colonialistas que se renovam de tempos em tempos em seu país de origem; Kilomba (2019) não conseguiria desenvolver seu raciocínio acerca da outridade se ela própria não fosse lida como outra no espaço acadêmico.

Assim também acontece com teorias que hoje estão em desuso, mas que já foram consideradas ciência da maior relevância, como no caso de Cesare Lombroso (2013), o italiano, e sua tão propalada eugenia, que deu origem ao que chamamos de racismo científico. Seguido e festejado no Brasil por médicos como Nina Rodrigues, Lombroso alegava, de modo geral, haver predisposição para a delinquência em pessoas não-brancas. A antropologia criminal do psiquiatra branco-europeu, preconizava, entre outros absurdos, que indivíduos negros teriam maior propensão ao cometimento de crimes que pessoas brancas, por uma condição biológica. Lombroso criou todo um aparato de medição de caixas cranianas para dar verniz de ciência a um racismo ignóbil e descarado que foi estudado mundo afora. No Brasil, por exemplo, ao menos até o início do século

---

<sup>16</sup> Antônio Bispo dos Santos abre um debate bastante pertinente sobre como a (re)colonização afeta nossas relações com o todo do qual fazemos parte. Vale a pena compreender melhor o que o autor *kilombola* chama *contracolonização*.

XXI, ele era a maior referência estrangeira no direito penal.<sup>17</sup> Nunca é demais lembrar, como assertivamente demonstrou Abdias Nascimento (2016), para além dos

órgãos de poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. (p.112)

Assim, nosso “desafio do século XXI não é reivindicar oportunidades iguais para participar da maquinaria da opressão, e sim identificar e dismantelar aquelas estruturas nas quais o racismo continua se firmando” (Davis, 2020, p.28) na lógica da (re)colônia.

É importante também que nos lembremos do compromisso ético na produção de conteúdo científico, de que nossa função enquanto pessoas pesquisadoras é produzir estudos que melhorem indicadores sociais, médicos, ambientais, entre outros. De modo geral a ciência “é uma obra coletiva, essencialmente solidária, pressupondo a união de muitas forças” (Severino, 2015, p.105) e, exatamente por isso, o esforço individual só estará completo de sentido quando juntar-se a demais esforços que comporão uma rede de conhecimento que fará com que o “produto” do estudo repercuta positivamente na comunidade *stricto e lato sensu*.

Desde que a academia se estabeleceu enquanto instituição (no Ocidente e em países ocidentalizados) a aplicação de um método eficiente para o desenvolvimento da pesquisa é sua principal meta. Atingir a excelência de entendimento acerca daquilo que se está investigando é uma condição *sine qua non* para que qualquer pesquisa goze de credibilidade junto às pessoas pares no meio científico e repercuta com igual prestígio no conjunto da sociedade. Para que a ciência alcançasse o *status* de merecedora de credibilidade foi necessário um percurso longo, com a criação de inúmeros processos de experimentação, diversos aparelhos e modos que medem, contabilizam, quantificam, qualificam, classificam, analisam, registram, questionam (*Idem*, p.100). Sem dúvida uma infinidade de possibilidades para conferir à ciência uma condição determinante de guia

---

<sup>17</sup> Cito Lombroso por tê-lo estudado entre os anos de 2001 e 2006, na faculdade de direito da então Universidade Católica de Goiás (hoje PUC-GO), como uma importante referência científica. Mesmo que hoje suas absurdas teorias sejam rechaçadas no meio acadêmico, o médico italiano contribuiu sobremaneira para aplicação de tecnologias da necropolítica.

lógico das sociedades contemporâneas. É bem verdade que a ciência a que estou aqui me referindo é aquela praticada no Ocidente e, por conseguinte, em países ocidentalizados. Não pretendo me dedicar a uma (re)explicação de que o próprio modo de desenvolver pesquisa ocidental/ocidentalizado demonstra que, muito antes da modernidade no Ocidente, haviam variadas metodologias de pesquisa para o desenvolvimento de sociedades como a *Kushita*,<sup>18</sup> por exemplo, na qual o Ocidente tanto se abeberou.

Rememoro tal fato mais para demonstrar que outras epistemologias sempre estiveram presentes na humanidade e ignorar tal realidade é negar a própria ciência que praticamos hoje em dia. Reforço que não estou aqui desconsiderando ou tentando diminuir a produção de conhecimento de matriz branco-europeia, apenas lanço mão do compromisso da verdade historiográfica, para não incorrer no erro da falsa primazia branco-ocidental.

#### 1.1.5.1. Mas afinal, onde está situada a pesquisa em arte?

Feito este preâmbulo, julgo de primordial importância situar o tipo de pesquisa aqui desenvolvido, qual seja: a pesquisa em arte. Para que possamos desenvolver pesquisa em arte, em artes da cena, é necessário traçar parâmetros bastante particulares, pois os métodos utilizados em ciências biológicas, matemáticas ou da terra não necessariamente podem ser a elas aplicados. Como bem nos lembra Silvio Zamboni em sua obra *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência* (1998):

O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a uma série de [sic] idéias e fatos coletados de uma determinada realidade. (p.57)

A pesquisa em artes da cena pode ser considerada em dois polos ou duas formas aplicativas: a) a pesquisa para a cena, geralmente desenvolvida em ateliês e salas de ensaio, *sets* de gravação, estúdios, ilhas de edição, entre outras possibilidades, com ou sem suporte de literatura base, visando a construção dramática da encenação; b) a pesquisa acadêmica, concernente ao estudo da obra e dos métodos utilizados para a concretização cênica, como acontece nesta investigação.

---

<sup>18</sup> Nesse sentido vale o estudo da obra *Grandiosos etíopes do antigo império Cuxita/ Drusilla Dunjee Houston*. Tradução Kahotep Shemsa Hefen. São Paulo: Editora Ananse, 2021.

Quando um grupo, um companhia, um coletivo, uma produtora, ou mesmo uma/um atriz/ator inicia uma montagem de espetáculo teatral, de dança, de *performance*, de montagem audiovisual, o faz – geralmente – com base em um processo de pesquisa que agrega elementos de diversas áreas do conhecimento, todos voltados para um resultado artístico que será visto por terceiras pessoas.

No caso da pesquisa em artes da cena, o que se dá é – no mais das vezes – uma análise acerca do produto artístico levado à cena, ou seja, um estudo da obra desde seu momento embrionário até sua desmontagem. Certamente esse tipo de estudo, de cunho qualitativo não poderia ser desenvolvido através de medições simétricas das ciências exatas, nem tampouco seu conteúdo poderia ser testado em um tubo de ensaio.

É válido lembrar que “a partir do século XIX, foram se constituindo as Ciências Humanas, com pretensão de se configurar de acordo com os mesmo parâmetros das ciências naturais” (Severino, 2007, pp. 109/110) e, posteriormente as ciências artísticas foram se emancipando – mesmo que estreitos laços se mantenham – das chamadas humanidades em um movimento progressivo no qual as percepções das distinções ou especificidades exigiam outras abordagens metodológicas.

Isso não quer, contudo, dizer que as ciências artísticas não devam ser consideradas ciências humanas, elas são, não resta dúvida, afinal de contas possuem totalidade, não podendo ser isoladamente explicadas; historicidade, comportada pelo tempo em movimento; complexidade, sendo um fenômeno que resulta de múltiplas determinantes; dialeticidade, gerando conflito e debate, argumento e contra-argumento; praxidade, pois são desenvolvidas na prática; cientificidade, trazendo consigo nexos de causalidade que explicam elementos delas constitutivos e, finalmente; concreticidade, ao demonstrar sua capacidade empírica frente aos fenômenos estudados. (*Idem*, pp.116-117)

Diferenciar o processo de pensamento intuitivo – bastante encontrado nas artes da cena – do processo exclusivamente racional/racionalizado se faz mister, pois

a arte é uma forma de conhecimento, que nos capacita a um entendimento mais complexo e de certa forma mais profundo das coisas. O tipo de *explicação* dado pela arte é diverso do científico, o conhecimento fornecido pela ciência é sempre de caráter explicativo; é uma explicação, e faz parte da natureza da explicação sempre o caráter racional. (Zamboni, 1998, p.21)

A ciência configura-se sempre enquanto uma tentativa de explicar o mundo. A arte não tem necessariamente a explicação como pretensão primeira, pode até querer elucidar

questões, mas não se funda eminentemente nesse pilar elucidativo. Há, no desenvolvimento do fazer artístico, uma densa camada de nebulosidade, justamente porque tal atividade se converte em difícil idioma a ser decodificado pela tradição científica, pois tal atividade nem sempre está ao alcance da racionalidade humana. (*Idem*, p.23)

Já o processo de pesquisa em arte pode até se valer do caráter intuitivo, mas ainda preconiza a racionalidade e a sistematização para explicar os fenômenos artísticos. Zamboni aponta ainda que, “para fazer ciência é necessário utilizar as duas metades do cérebro” e que “o funcionamento dos dois hemisférios cerebrais é necessário tanto para as atividades artísticas como para as científicas” (p.25), não podendo a pessoa artista prescindir do uso de qualquer um deles.

Quando uma pessoa decide, por exemplo, escrever um texto do gênero dramático, pode, em um primeiro momento, estar imbuída única e exclusivamente de uma intuição, porém, o próprio desenvolver dessa ideia primeira já deve ser categorizada como fruição racional do instinto artístico. É possível então indagar se, no que tange à pesquisa em arte, apenas o hemisfério cerebral responsável pela racionalização é utilizado no decorrer da pesquisa. Intuo que não e, exatamente por isso, passo a discorrer mais especificamente sobre minha pesquisa.

Ao iniciar esta pesquisa tinha mais dúvidas que certezas. Creio que essa é uma constante na vida de quem se propõe a fazer ciência. Ao passo em que as leituras foram se desenvolvendo e novas autorias chegaram para corroborar o pensamento, muitas respostas foram se consolidando, outras tantas foram redimensionadas, algumas certezas caíram por terra e outras poucas seguem intactas. Uma das ideias que permaneceram é aquela referente ao formato da dissertação. Por mais que possa parecer um contrassenso me valer de uma estrutura esquemática baseada em um texto dramático, como *Elégbára*, o *Èsù* devorador de tudo, devo também a influência branco-europeia e regurgito em palavras escritas tudo aquilo que consegui depreender da experiência cênica por mim pesquisada.

Em sua dissertação, intitulada *A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia* (2007), Saulo Germano Sales Dallago recorre à estrutura de literatura do gênero dramático, dividindo em prólogo e três atos o seu trabalho. Pois bem, aqui acesso a mesma ideia para dividir em prólogo, três atos e epílogo esta escrita dissertativa que analisa um espetáculo teatral montado a partir de uma releitura dramática de um romance.

Me parece justo ainda dizer que este trabalho pode ser considerado uma pesquisa espiralar, uma desmontagem cênico-analítica, exatamente por seu caráter dinâmico de idas e vindas, expansão e contração, tempo e contratempo. A forma de espiral é por si um modo de demonstrar o quão misturados podem estar os paradigmas metodológicos de uma pesquisa dedicada às artes. Mais ainda, o desenvolvimento deste projeto está intimamente ligado à figura de *Òkòtó*, o *Èsù* com pé em formato de pião que pousa sobre os paradigmas epistemológicos ocidentais/ocidentalizados ou não, e os faz girar na espiral liquidificadora desta experiência.

Em sua tese de doutoramento nomeada *Rodas e cortejos de aprender a criar: saberes e fazeres tradicionais na formação de artistas-docentes da cena* (2020), a professora Joana Abreu Pereira de Oliveira<sup>19</sup> – também docente dos cursos de Artes da Cena da UFG – discute uma pluriepistemologia que consiga compreender a nova realidade da Universidade no Brasil e se comunique mais efetivamente como novo perfil discente.

Pode ser que, eventualmente, alguém insista em perguntar: “qual o paradigma epistemológico utilizado nesta pesquisa?” e a resposta será certa no sentido de dizer que um instrumento apenas não pode dar conta de construir um edifício. Assim, como um diretor de arte, vou utilizando um ferramental que se intercala e se interpõe. Por certo esta investigação está amparada por uma abordagem qualitativa que tem como pré-texto o processo de montagem do espetáculo teatral *Dom Quebrada*, do Coletivo Cênico Centelha, sendo assim, analiso como os elementos artísticos, constitutivos da construção da referida peça, desde a escolha por adaptar a obra de Miguel de Cervantes, até a desmontagem da primeira fase do projeto, alcançando ainda o momento vivenciado pelo produto de cena.

É sabido que “a criatividade está ligada à intuição, mas não é propriamente um produto inconsciente” (Zamboni, 1998, p.29), contudo, a pessoa que pesquisa deve deixar fluir sua criatividade no desenvolvimento de seu trabalho (*Idem*, p.31), afinal de contas “os paradigmas não se mantêm eternamente. Ao longo do tempo, eles se esgotam pelo crescimento das anomalias” (*Idem*, p.33), dando espaço a outras epistemologias, mais adequadas para responderem determinadas perguntas.

*De La Mancha ao Desmanche: autonomia (s) e interseccionalidade (s) na encruzilhada cênica Dom Quebrada* condiciona-se enquanto uma pesquisa bastante

---

<sup>19</sup> Profª. Dra. Joana Abreu é docente dos cursos de graduação da Emac/UFG, bem como do PPGAC da mesma instituição.

intuitiva, na qual vou me valendo de perspectivas epistêmicas distintas como a etnografia que “visa compreender na sua cotidianidade, os processos do dia-a-dia em suas diversas modalidades” e é “um mergulho no microsocial, olhado com lente de aumento” (Severino, 2007, p.119) sobre as dinâmicas de ateliês e sala de ensaio do espetáculo pesquisado. A análise de conteúdo é uma das ferramentas mais acessadas neste contexto uma vez que, desde a bibliografia base, passando pela filmografia disponível em redes digitais, a literatura que sedimenta a dramaturgia, a semiótica e a semiologia dos elementos plástico-inanimados da peça, os subtextos encontrados em diversas das cenas do espetáculo e até mesmo os diários de bordo escritos por mim e por Luís Henrique Noronha,<sup>20</sup> serão debatidos de maneira crítica e com o máximo distanciamento possível.

Esta é também uma pesquisa documental, pois tem como fontes diversas formas documentais – jornais, revistas, vídeos, programas, entre outros – que serão acessadas ao longo do trabalho. Como já dito no parágrafo anterior, ela também tem caráter bibliográfico, pois acessa diversas autorias para corroborar as linhas de raciocínio aqui propostas para a elucidação de alguns porquês.

A perspectiva memorial está fortemente presente na narrativa, uma vez que foi no processo de reconstrução de memórias (e de desmontagem analítica) que muitas das linhas que se seguirão foram escritas. Boa parte do que se constrói em um processo de montagem teatral acaba se perdendo justamente por não haver esforço de formulação de memórias quer seja pela via do audiovisual, gravando ensaios, entrevistas e apresentações; quer seja por meio dos já referidos diários de bordo.

Por mais que me valha, em dados momentos, de uma clivagem epistemológica, não quero seguir em linha reta, o intuito é trabalhar a partir da contaminação elementar, turvar conceitos, misturar noções, liquidificar princípios solidificados, sobrepor, reescrever, reencaixar. Assim como na contação de Sancho Pança, guiando o público pelo labirinto de suas memórias caóticas, a ideia aqui é deixar que a fluidez da escrita se imponha por ela.

Por certo o fato de buscar uma não-linearidade não impede que o trabalho esteja em consonância com a *práxis* da pesquisa científica. Ele está! Cumpre seu papel de produzir conhecimento técnico sobre um determinado tema/campo do conhecimento, todavia isso se dá com a liberdade intuitiva de quem esteve envolvido no processo desde

---

<sup>20</sup> Luís Henrique Noronha foi quem deu vida a Sancho Pança em nossa releitura de Cervantes. Falecido prematuramente aos vinte e dois anos de idade, membro do Coletivo Cênico Centelha, foi acometido pela necropolítica, viverá sempre em nossa memória.

a fase embrionária ideia até este exato momento. Espero então que *Èsù Elebo* aceite e transporte esta oferenda, este *Ebò-palimpsesto* ao devido lugar de sua consagração.

## 2. ATO I (Historiografias e literaturas)

### 2.1. Literatura em espiral

Antes de iniciar qualquer debate que adentre ao universo da construção daquilo que se constituiu enquanto o segundo espetáculo do Coletivo Cênico Centelha, intitulado *Dom Quebrada*, é necessário jogar luz sobre o aspecto espiralar do trabalho artístico em questão.

A literatura do gênero dramático por mim concebida no ano de 2018, marca o reencontro necessário com raízes muito profundas fincadas à beira do Araguaia, que agora criam tronco, caule, folhas, dão frutos. É necessário também pontuar qual sementeira foi feita para que, no presente momento, eu possa investigar os caminhos que levaram à livre adaptação da obra de Cervantes em uma releitura cheia nuances deste usurpado Brasil, onde se discute a necropolítica dentro da caixa cênica.

Pedro Casaldàliga, bispo emérito da prelazia de São Félix do Araguaia – MT, falecido aos oito dias do mês de agosto de 2020, é a primeira referência intelectual que permeia o processo aqui estudado. Pedro apreciava, sobremaneira, ser comparado à figura do engenhoso fidalgo de *La Mancha* e – guardadas as devidas proporções – podia mesmo se assemelhar à desvairada personagem escrita por Saavedra ainda em um contexto colonial espanhol. O clérigo catalão nasceu “às margens do rio “tecelão” Llobregat em 1928 e em uma leiteira (“Maldito seja o latifúndio, salvos os olhos de suas vacas”). De uma família católica e direitista, o que naqueles tempos era uma coisa só” (Casaldàliga, 1978, p.19). Pedro sempre foi um ribeirinho, talvez por isso mesmo tenha escolhido como sua morada derradeira o chamado cemitério velho,<sup>21</sup> onde estão os restos mortais de gentes pelas quais o próprio bispo peleou contra os moinhos do latifúndio improdutivo, do poder e do dinheiro, o velho lutou por pessoas indígenas, prostitutas e peões, muitas vezes enterradas sem nem mesmo identificação.

O religioso exerce sobre o trabalho artístico por mim desenvolvido uma profícua influência, que restará provada no decorrer das próximas páginas deste texto. Para dar uma breve demonstração das reverberações do pensamento *casaldàliguiano*<sup>22</sup> em minha obra literária, recorro ao fato histórico de ter sido Pedro, junto ao xará, de sobrenome Tierra, o autor da literatura do gênero dramático intitulada *Missa dos Quilombos*, em que

---

<sup>21</sup> Primeiro cemitério do município de São Félix do Araguaia, construído à margem do rio, hoje desativado por questões sanitárias. Pedro queria ser, e foi, enterrado junto a seu povo, no dia 12 de agosto de 2020.

<sup>22</sup> Cunho aqui o termo por acreditar que o pensamento semeado por Casaldàliga se espalhou por diversos setores da vida em sociedade, nas artes com bastante ênfase.

dividiram com seu amigo Milton Nascimento a trilha sonora do espetáculo de 1981. Junto a outras pessoas, Casaldáliga foi também alguém que “sonhou então o Araguaia Pão e Circo. Ter um grupo de artistas da região reunidos sob a lona de um circo levando, através da diversão, arte e cultura, elementos críticos da realidade local e nacional a toda a população” (Canuto, 2021, p.294) da prelazia de São Félix.

Ainda seminarista, Casaldáliga já demonstrava seu apreço pelas artes em geral, por uma em específico: a escrita. Havia fundado e dirigido “várias revistas colegiais de exemplar único” (Casaldáliga, 1978, p.23) nas quais demonstrava sua verve de escritor. Durante toda sua vida a palavra o seguiria como companheira fiel, como arma certa, como calvário e deleite. Jornalista, poeta, dramaturgo, era o verbo que tornava Pedro, carne.

Já sacerdote, foi enviado a Sabadell, onde administrou uma escola e fundou a revista “*Euforia*”, que teve apenas oito exemplares publicados; depois disso fora designado para ser reitor de um seminário em Barcelona, onde descobriu os grandes contingentes populacionais, nas ruas, no transporte público, nas fábricas, também ali escreveu um programa de rádio que era transmitido por mais de uma dezena de emissoras. Ainda na capital da Cataluã o “formador iconoclasta” (*Idem*, p.27) decidiu queimar as flores de plástico do seminário – retornarei oportunamente a este episódio para rememorar outro fato, ocorrido já em São Félix do Araguaia –, entre outras pequenas revoluções que operou nos hábitos litúrgicos, sem aquiescência de seus superiores hierárquicos.

Madrid, a capital da Espanha, seria o próximo destino. A tarefa: dirigir uma revista tradicionalíssima chamada “*El Iris de Paz*”. Como se autointitulou iconoclasta, ainda enquanto reitor do seminário, seu ímpeto de revolução ficou provado também à frente do periódico madrilenho. Reduziu o nome da revista a “*Iris*” e propôs um subtítulo bastante característico da sua forma de conduzir as coisas: “Revista de Testemunho e Esperança” (*Idem*, p.28). Não demorou muito para ser retirado da função, uma vez que teceu severas críticas à cúria espanhola em um dos exemplares da publicação.

Houve, em 1967, um evento que marcaria em Pedro e no grupo que o seguira desde Madri, um desejo de comprometimento maior com aquilo que preconizava o Concílio Vaticano II.<sup>23</sup> O Capítulo Geral da Renovação – reunião de religiosos, onde eram tomadas importantes decisões para os rumos da igreja – deixou evidentes as diferenças

---

<sup>23</sup> Como ouvi algumas vezes da boca do próprio Casaldáliga, o Concílio Vaticano II era uma série de resoluções que buscavam dar à igreja católica um caráter mais descentralizado e missionário, comprometido com aquilo que ele dizia ser o verdadeiro evangelho de Cristo.

entre duas correntes de pensamentos e o alojamento onde Pedro e seus companheiros ficavam, foi rebatizado de *Sierra Maestra*, em alusão à revolução cubana. Casaldáliga foi então apelidado de “Che Guevara”, alcunha ou vulgo que, em solo brasileiro,<sup>24</sup> ganharia variações como “padre comunista” ou “bispo comunista”, a depender do tempo histórico em que viria a ser empregado.

Até aqui fiz um resumo dos relatos feitos por Pedro em seus primeiros anos de sacerdócio, ainda na Espanha, nas partes 1 e 2 do livro *Creio na Justiça e na Esperança* (1978). Julgo pertinente, inclusive, que o próprio Casaldáliga diga o que o fez decidir pela chamada “Missão Amazônica”.

Foi durante esse Capítulo de Renovação que eu fiz a minha opção pelo Mato Grosso. Tinha chegado também para mim, pessoalmente, uma hora decisiva. Entre outras coisas que já foram ditas, Che Guevara acabava de ser morto e seu testemunho leigo era um novo chamado vindo da América. Aliás duvidei entre a Bolívia e o Brasil, porque uma missão de índios no planalto boliviano pedia a presença de missionários voluntários e a Bolívia acabava sendo sempre a borralheira desprezada. Foi o padre Schweiger quem ajudou a decidir-me pelo Brasil. A Santa Sé, por meio da Nunciatura no Rio vinha pedindo, havia quatro anos, que a Congregação Claretiana – que tinha missionado os sertões centrais de Goiás – se encarregasse da região norte do Mato Grosso que estava desatendida. (pp. 28/29)

Assim, em

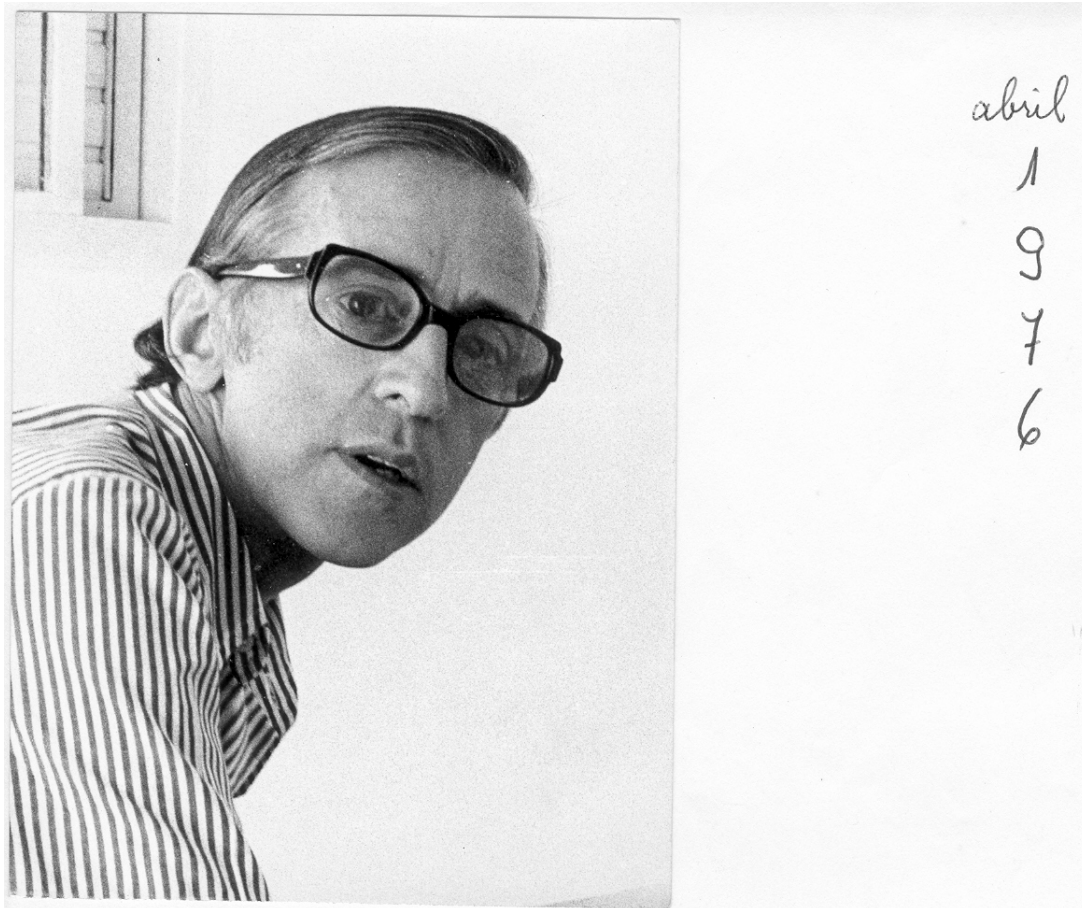
26 de janeiro de 1968, Manoel e eu trocávamos os 11 graus abaixo de zero de Madri pelos 38 graus acima de zero do aeroporto do Galeão, Rio de Janeiro. Era um pulo no vazio do outro mundo. Eu tinha conseguido, finalmente, o que tinha sonhado e pedido e procurado, raivosamente, durante todos os dias de minha vida de vocação: “as Missões”, um clima [*sic*] heróico para viver heroicamente – dizia-me então para mim mesmo, ingênuo e obstinado e talvez fiel. (*Idem*, 1978, p. 29)

O Centro de Formação Intercultural (CENFI), em Petrópolis, era um processo obrigatório pelo qual passavam missionárias/os recém-chegadas/os ao Brasil. O contato com a cidade do Rio de Janeiro e suas Favelas, a baixada fluminense e suas fazendas, a convivência, mesmo superficial, com a cosmogonia africana – reconfigurada em solo

---

<sup>24</sup> Utilizarei o gentílico nesta forma por julgar mais adequado para categorizar a nacionalidade de quem nasce no Brasil, uma vez que o sufixo “eiro” designa, no mais das vezes, uma subalternização colonial.

brasileiro –, a intensa vida artístico-cultural carioca, em especial os espetáculos teatrais como *Morte e Vida Severina* que tanto marcou retina e memória do religioso, junto à desconstrução das rígidas liturgias do continente europeu, tudo isso era uma lufada de esperança soprando em seu rosto. (*Idem*, pp. 29/30)



Pedro Casaldáliga ainda jovem; fonte: Arquivo da Prelazia de São Félix do Araguaia.

## 2.2. Historiografia e arte

Foi em São Félix do Araguaia que me lembro de ter visto pela primeira vez um espetáculo teatral. Verbo tornado cena. Tratava-se de uma homenagem a Casaldáliga, o bispo franzino que enfrentara com coragem os chamados “anos de chumbo” da ditadura civil-militar no Brasil, na região da Amazônia legal, mais precisamente no Nordeste matogrossense. Lembro-me da frase proferida pelo ator que interpretava Pedro, enquanto batia as solas dos chinelos de borracha uma contra a outra: “Ai de ti *Suiá Missu*, ai de ti *Tamacavy!*”,<sup>25</sup> eu devia ter cerca de seis, sete anos de idade. Os olhos vidrados na cena

<sup>25</sup> Importante especificar que a fazenda *Tamacavy* (que inclusive viria a se tornar propriedade de Senhor Abravanel, também conhecido como Silvio Santos, na década de 1990) foi um dos cenários de outro episódio histórico da prelazia de São Félix: o martírio do padre João Bosco Burnier.

que traduzia um dos momentos de maior tensão entre a igreja, o governo e o latifúndio improdutivo. Não dimensionavam ainda toda a luta encampada por Pedro em busca de uma justiça social que passava pela divisão mais equitativa da terra.

O episódio, encenado de forma poética, fora inspirado na situação que fez com que o bispo escolhesse definitivamente o lado do Povo pobre do Araguaia. Em *Descalço sobre a terra vermelha* (2014), Francesc Escribano relata um diálogo com o próprio Pedro, no qual o religioso narrou o contraste entre o mundo dos patrões que o convidaram para um grandioso churrasco na fazenda *Suiá Missu* e os peões, relegados a um galpão insalubre da grande propriedade rural, que tinha território maior que a Catalunha onde Pedro vivera seus primeiros anos. Era a primeira vez que fora convidado a estar com os poderosos e logo perceberia de qual lado da história ficaria. Enquanto fazendeiros e políticos se fartavam em um suntuoso banquete, os peões assistiam de longe à festança. (pp.29/32) Nesses casos, em que

a pobreza aparece como miséria, irrompe em todas as pessoas sensíveis, como em Pedro, também o sentimento de indignação e de cólera sagrada como se nota claramente em seus textos proféticos, de modo particular contra o sistema capitalista e o imperial que produzem continuamente pobreza e miséria. (Boff, in Forcano; *et al*, 2008, p. 109)

Contra a miséria humana lutava o nada fidalgo Casaldáliga. Mas Pedro dispensava não só a fidalguia, o título de “Dom”. Não lhe parecia apropriado, por exemplo, que a igreja tivesse a hierarquia de um império. Ele achava ridículo “chamar de “excelência”, “excelentíssima” uma autoridade. Se alguém me chama de excelência, acho que estão gozando de mim. (*risos*) Como também não chamo o papa de Santíssimo Padre” (Caros amigos, 1998, p.23). Dispensar a pompa religiosa era uma das formas de Casaldáliga aproximar-se do Povo ao qual escolheu pertencer. Ocorre que quando chegou ao Araguaia, Pedro era ainda um padre que tivera vivido a maior parte de sua vida na Espanha e, por mais que quisesse se aproximar daquela gente – pela qual disse tantas vezes que morreria se necessário fosse – não poderia dimensionar o que viria a enfrentar em função de tal escolha.

As aventuras do Quixote Casaldáliga seriam um pouco mais sérias e verdadeiras que as do contrarrâneo fictício. Ao chegar em São Félix,<sup>26</sup> o então povoado era parte do

---

<sup>26</sup> Pontuo que São Félix do Araguaia se tornaria município apenas em 13 de maio de 1976.

município de Barra do Garças distante quase setecentos quilômetros dali, sem estrada pavimentada, sem telecomunicação, sem contato direto com a administração municipal. Reiteradas vezes Pedro contou sobre a chegada, em seu diário, para autores de livros, para repórteres de diversos veículos. A dureza daqueles tempos podia ser sentida nos sete dias sacolejando na boleia de um caminhão, no percurso entre a sede do município (Barra do Graças) e o ponto de chegada da missão.

Ao deparar-se com o estado de extrema miséria vivenciado por uma gente que migrara para o lugar de uma profecia, o próprio Pedro relata em seu diário:

Pontinópolis foi, mais uma vez, a sensação viva da pobreza, do abandono, da injustiça humana, da necessária (ainda que improvável) providência de Deus sobre todos os seus pobres filhos da terra.

Impressionou-me muito verificar como a maioria dessa gente, vinda do Maranhão, do Pará, do Ceará, do Norte em geral, se deslocava de suas terras à procura de ‘bandeira verde’ preconizada pelo iluminado Padre Cícero Romão, de Juazeiro do Ceará, por volta dos anos trinta e tantos. Aquele demagogo ou fanático ou profeta ou sei lá – venerado ‘Padrinho’, Moisés dos nordestinos castigados pela seca e pela miséria – profetizou dias duros, secas irreparáveis, fome... Para o povo nordestino, morador de uma região ingrata que o cinema brasileiro apresentou em alguns filmes expressivos, todas essas profecias eram bem fáceis de acreditar porque se confirmavam com passadas e constantes experiências.

A ‘bandeira verde’ seria a mata, a floresta verde do Mato Grosso, da Amazônia... E assim começou a caravana de ‘retirantes’ que agora são nossos missionados, o povo com o qual vivemos, pelo qual, Senhor, a gente desejaria morrer... (Diário, setembro, 12). (pp. 32/33)

Na transcrição que faz de seu diário, Pedro aponta o panorama da formação de São Félix do Araguaia, entretanto vale salientar que, por meio da profecia de padre Cícero, também muitas famílias do Piauí migraram para aquela região na década de 1930. Como é o caso do próprio fundador do município, Severiano de Souza Neves, oriundo de Parnaíba – PI. Para quem se interessar, vale aprofundar-se na obra de Isau Coelho Luz, *Travessias, Tropas e sertões: a saga da família Luz* (2020), que conta basicamente a trajetória de sua família, que migrou do Nordeste do país para os estados de Mato Grosso, Goiás, Pará e Tocantins, principalmente. Vale também uma busca pelo sítio do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para entender melhor a formação demográfica local.

Saliento ainda que, muito antes da vasta migração nordestina para a Amazônia legal, indígenas de diversas etnias, notadamente o povo *Iny*, já habitavam a região. A nação *Iny* – como se autodenominam as pessoas Karajá – se estabeleceu por toda a região do Vale do Araguaia, isso implica dizer que sua cultura se estende pelos estados de Mato Grosso, Tocantins, Pará e Goiás, pelo menos. Para maior aprofundamento sobre o tema, recomendo a leitura de *Ritxoko* (2015), um conjunto de artigos, reunidos em um livro, tratando de temáticas concernentes ao povo *Iny*.

Entretanto, toca-me aqui pontuar mais algumas das situações vivenciadas por Pedro, o cavaleiro errante do Araguaia. Essas histórias já foram contadas e recontadas na literatura, no teatro e até mesmo no cinema,<sup>27</sup> portanto o que faço aqui é revisitar, a meu modo, fatos que são – há muito tempo – de conhecimento público. Começo pelo que Casaldáliga nomeou como “a derrubada da bastilha” em Ribeirão Bonito (Ribeirão Cascalheira). Um episódio no qual o martírio que Pedro tanto ansiava não aconteceu justamente por conta de sua compleição física. Ocorre que, em Ribeirão Bonito – um dos municípios que até hoje compõem a prelazia de São Félix – duas mulheres estavam detidas em função do filho de uma delas ter atirado e matado um policial. Como estavam ali, Pedro e seu convidado para visita pastoral, João Bosco Burnier, foram até o local para ver se poderiam dar amparo às detidas.

Um caititu – espécie de porco selvagem comum na fauna da região – estava amarrado e a polícia já havia anunciado que soltaria o animal faminto dentro da cela onde elas se encontravam. A população estava em frente à delegacia pedindo a soltura de ambas, pois, logicamente, não haviam cometido crime algum.

Ao chegarem no local e, percebendo a tensão crescente, os religiosos foram conversar com os policiais, Pedro tomou a dianteira, entretanto, no pensamento dos agentes das forças de segurança, um ser franzino e vestido como as pessoas locais não poderia ser o bispo recém-ordenado e sim alguém que o anunciava. Em meio à tentativa de diálogo um deles disparou contra a cabeça de Burnier – a quem imaginou ser o bispo subversivo – e a partir daquele momento começou uma corrida para tentar salvar a vida do padre. Na carroceria de uma caminhonete rumaram para a fazenda *Tamakavy*, de onde decolaram rumo a Goiânia com o convalescente que houvera ensopado dois colchões de

---

<sup>27</sup> O livro de Francesc Escibano ganhou uma versão homônima para o cinema que pode ser assistida em <https://tvbrasil.etc.com.br/descalcosobreaterravermelha/episodio/do-vaticano-ao-araguaia>

sangue. Ao chegar à capital de Goiás, Burnier foi levado ao hospital dos jesuítas, mas não resistiu por muito mais tempo. Faleceu. Consternado,

o povo de Ribeirão Bonito resolveu celebrar a missa de sétimo dia no local onde o padre foi assassinado, em frente à cadeia. Aí plantaram um cruzeiro [...] uma moça, uma prostituta, começou a discursar: ‘Nessa cadeia nunca rico esteve preso, só gente pobre, fui a primeira a apanhar, essa cadeia é o sinal da desgraça, de repressão e a cruz é o sinal da libertação...’. e vai e vem e vem e vai, o povo pegou o que tinha na mão, enxadas, paus, pedras e derrubaram a cadeia e a delegacia. Foi a derrubada da bastilha no Mato Grosso. (*risos*). (Caros amigos, 1998, p.26)

Esse episódio serviu como motivação para que o governo militar abrisse novo processo de expulsão contra o religioso subversivo estrangeiro. Todavia a igreja sustentou posição em favor do bispo e mais uma tentativa de defenestrar Pedro do Brasil não teve êxito.

O próprio Pedro apelidou de “pequeno Vietnã” outro episódio, ocorrido em Santa Terezinha. Os conflitos agrários naquela localidade já aconteciam mesmo antes da chegada de Casaldáliga ao Brasil. Uma missão religiosa francesa das irmãs de Jesus, de Charles Foucauld, já estava estabelecida entre o povo Tapirapé em uma aldeia, próxima do então povoado, depois de um tempo a congregação enviou o padre Francisco Jentel para dar suporte às religiosas que viviam junto às pessoas Tapirapé, contudo, Jentel logo se deu conta de que também era forte o conflito entre pessoas posseiras e latifúndio, o que o fez se estabelecer junto ao campesinato do povoado.

A Codeara (Companhia de Desenvolvimento do Araguaia), vinculada ao Banco de Crédito Nacional (BCN), havia comprado 400 mil hectares de terra do estado de Mato Grosso, na esteira do projeto de ocupação da Amazônia legal. Tendo forte ligação com o governo militar, valeu-se de inúmeras benesses para tomar posse de terras que pertenciam historicamente ao povo Tapirapé e, naquele momento, também a famílias posseiras. A companhia alegava ser proprietária, inclusive, do território onde havia sido levantado o povoado de Santa Terezinha, sendo assim a Codeara passou a derrubar toda e qualquer edificação feita por pessoas posseiras. Ocorre que, depois da criação da prelazia de São Félix e em conexão com o bispo Pedro, Jentel decidiu erguer um ambulatório para atender casos mais urgentes de saúde da população. A obra foi derrubada por ordem da Codeara e com anuência da polícia militar. Jentel não se deu por vencido, reuniu-se com o povo sertanejo e ouviu daquelas pessoas que se quisesse erguer novamente a edificação, teria

suporte popular. O padre comunicou ao líder da prelazia que aquiesceu de pronto à demanda do Povo. Quando novamente a obra estava quase finalizada, um grupo de peões da empresa agropecuária, com escolta policial, se encaminhou para o local com armas, tratores e outros equipamentos para proceder a nova demolição, mas, escondidos atrás das formações rochosas, cerca de vinte e uma pessoas posseiras começaram a atirar contra peões e policiais. Depois de quase uma hora o grupo de peões e a polícia bateu em retirada.

O governo considerou o levante uma afronta direta e os dias que se seguiram foram de grande apreensão e perseguição. Polícia federal, exército, marinha e aeronáutica pousaram em São Félix do Araguaia, prenderam agentes de pastoral, interrogaram Pedro sob tortura, mantiveram o bispo em prisão domiciliar e detiveram Jentel – considerado o líder da revolta. Tentaram, sem sucesso, capturar os posseiros por vinte e um dias ininterruptos. Acabaram se dando por satisfeitos com o “boi-de-piranhas” no qual haviam convertido o sacerdote francês.

Depois de um tempo e com a forte repercussão negativa internacional, governo e Codeara tiveram que ceder e Santa Terezinha deixou de ser considerada propriedade da companhia. Jentel acabou sendo solto depois de um tempo e viajou para visitar a mãe doente na França. Quando tentou regressar foi impedido pelo serviço de imigração. Com isso, Casaldáliga teve ainda mais certeza de que não retornaria à Catalunha depois do episódio, pois tudo o que o governo desejava era se livrar do “palito elétrico” (Escribano, 2014, pp. 79 a 97), o “bispo estrangeiro comunista”. Tentou-se mais uma vez expulsar Pedro do Brasil, mas a secretaria geral da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil)

reuniu-se com o presidente da República para frear a expulsão e o cardeal de São Paulo, dom Paulo Evaristo Arns, viajou a Roma para falar com o papa Paulo VI. Casaldáliga recorda com certo orgulho o resultado desse encontro: – O papa disse ao cardeal que falasse publicamente que os que trabalhavam nessas regiões éramos verdadeiros heróis e que tocar no bispo de São Félix era como tocar nele... – Casaldáliga sorri e, parafraseando uma citação, olha-me e diz, como se eu fosse o ministro Geisel: – Com a Igreja topamos, Sancho amigo! (*Idem*, p.97)

Pedro colheu arroz com pessoas posseiras de Santa Terezinha e edificou – junto ao povo de Serra Nova – muitas de suas moradas. Em 21 de abril de 1972, recordando-se de um episódio do ano anterior, quando ainda era padre, escrevia em seu diário:

Estou em Serra Nova, o novo patrimônio ao pé da Serra do Roncador [...] hospedado na primeira ‘casa’ do povoado, entrando pela estrada. É a casa de Zé Raimundo. Chegamos, ele e eu, a cavalo lá pelas duas da tarde. Tínhamos saído a uma e quinze de segunda-feira. Dormimos na casa do maranhense onde, ao chegarmos, já de noite, estavam fazendo farinha de mandioca. Foi uma viagem de 75km cheia de impressões, de encontros, de notícias, de espetáculos.

Pelo caminho Zé Raimundo e eu falamos muito. Aprendi bastante. Entre outras coisas soube que ‘recurso (riqueza) é o trono do orgulho. E à medida que íamos chegando invadia-me o dever, a amargura, a força solidária do problema da terra [...]

A primeira impressão de Serra Nova foi uma descoberta. No coração da mata virgem – úmida, viva, fértil – nascia a golpes de machado um povoado de pobres generosos, uma comunidade rural que trabalha em ‘mutirão’, que sofreu na própria carne, de um Estado para o outro, a tragédia dos sem-terra, acudados pelos ‘tubarões’. Visitei as famílias. E fui entrando cor-dor, em ira, nesse entusiasmo que os estúpidos chamariam subversivo... (Casaldáliga, 1978, p. 40)



Pedro em mutirão; fonte: Arquivo da prelazia de São Felix do Araguaia.

A Bordon, S.A. era mais uma enorme fazenda, localizada cerca de 150km de São Félix do Araguaia, vendida por Ariosto da Riva ao grupo que também era dono de um

frigorífico e contava com as bênçãos de Delfim Neto “o homem do ‘milagre brasileiro’” (*Idem*, p.39), poderoso ministro da fazenda – um civil servindo ao governo militar e dele se servindo. Acontece que, com a venda, o conglomerado agropecuarista alegava que parte das terras do povoado lhe pertencia e decidiu abrir uma estrada cortando ao meio o patrimônio. O Povo levantou-se contra a ilegalidade e o padre, que tinha visto nascer o lugar – Serra Nova<sup>28</sup> foi o nome dado por Pedro à localidade – depois de dois anos em contato constante com as famílias locais, colocou-se ao lado do Povo, que clamava por duas coisas: terra para plantar e educação para suas crianças.

Depois de um tempo sem solução para a questão e tendo Pedro tentado por diversas vezes resolver o problema pela via diplomática, junto a autoridades em Brasília e em São Paulo, o que se mostrou inútil, sem justiça que o amparasse, o Povo deitou a cerca no chão, com a anuência do padre que – todo mundo sabia – àquela altura já estava por se tornar bispo. A Bordon temia que o movimento camponês tomasse grandes proporções e, exatamente por isso quis sufocá-lo no nascedouro. Sabendo do risco de a igreja converter Casaldáliga em bispo, o grupo colocou a prêmio a cabeça do padre. Benedito Boca-Quente – alcunha recebida por conta do calibre do seu revólver – fora encarregado de encomendar o corpo. Chegou a contratar um jagunço que, por ter mãe muito católica, além de não ter dado cabo da vida de Pedro ainda testemunhou à polícia federal, contando como e por quanto fora contratado.

A empresa ainda arregimentou um padre que havia passado pela região antes de Pedro e um médico que foram – junto com representantes do grupo agropecuário – até o núncio apostólico alegando que o pretense possível bispo não estava pleno de suas faculdades mentais. Suponho (e isto é apenas uma suposição) que Casaldáliga até tenha gostado de ser tomado por louco, uma vez que isso o aproximava mais do desvairado cavaleiro de La Mancha.

Depois de ter escrito carta de não aceitação ao episcopado e ser dissuadido por sua equipe de pastoral e pelo bispo da Cidade de Goiás, Tomás Balduino, no dia 23 de outubro de 1971, à beira do Araguaia, tendo por armadura um chapéu sertanejo que substituíra a mitra e protegeria a cabeça dos golpes dos gigantes, um remo firme que serviria ao combate, confeccionado pelo povo Tapirapé com a madeira que dá nome a este país e serviria para pelear com mais firmeza, por fim, para selar o compromisso com o povo, um anel de tucum também talhado por indígenas, reforçando a aliança do

---

<sup>28</sup> Posteriormente, em função de sua emancipação, teve em seu nome o acréscimo “Dourada”. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/serra-nova-dourada/historico> Acesso em 28/02/2023.

cavaleiro com as justas causas (Canuto, 2021, p.101). Pedro usou o ato de sua consagração episcopal para fazer uma denúncia que tomou ainda maiores proporções do que a que escrevera nos primeiros anos na região. Agora bispo, fez distribuir entre as pessoas presentes na cerimônia e mundo afora uma carta pastoral intitulada *Uma igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social*.<sup>29</sup>

Reforma agrária, direito à educação e à saúde eram temas constantes no que vou aqui chamar de “dramaturgia prelática”.<sup>30</sup> Como nos primeiros tempos, mesmo antes da criação da prelazia de São Félix do Araguaia, a missão claretiana deparou-se com um estado de total abandono e injustiça. Imperava ali a lei do mais forte e o mais forte era quem tinha mais dinheiro.

Desde muito cedo, aliás, desde o ventre de minha mãe, convivi com todas as pessoas da prelazia muito intensamente. Sou filho de uma das fundadoras da Pastoral Carcerária em São Félix do Araguaia, de uma mulher que fez parte dos Conselhos Local, Regional e Geral da prelazia, uma negra ribeirinha, de base. Ainda criança acompanhava minha mãe e Pedro ao presídio em datas festivas – quando fazíamos almoços comunitários junto às pessoas em privação de liberdade – ou em dias comuns quando o bispo celebrava missa junto à população carcerária.

A verve artística era incentivada por minha professora de flauta doce, irmã Irene Franceschini,<sup>31</sup> por meu primeiro diretor de teatro, fruto nascido do projeto “Araguaia Pão e Circo” (Canuto, 2021, pp. 294 a 296), Manoel Alves de Jesus<sup>32</sup> e um pouco mais de longe, por um certo Paulo Gabriel que diz que “a vida também se gera com os olhos” (Gabriel, 2014), e mesmo pela arte de Cerezo Barredo, o “pintor da libertação”, que acompanhara Pedro desde a Espanha e, na prelazia, foi o responsável por traduzir em traço e tinta um Cristo sertanejo, como o povo daquele longínquo sertão de Mato Grosso.

---

<sup>29</sup> Como esperado a missiva gerou forte repercussão. O texto pode ser encontrado em: <https://servicioskoinonia.org/Casaldaliga/cartas/1971CartaPastoral.pdf> Acesso em 28 de fevereiro de 2023.

<sup>30</sup> Considero dramaturgia prelática tudo o que foi concebido em termos de literatura do gênero dramático e cena propriamente dita, sob a influência de Pedro Casaldáliga. A prelazia de São Félix do Araguaia gerou diversas/os escritoras/es e artistas que contaram e seguem contando na literatura e na cena a saga de um povo ribeirinho do Nordeste matogrossense.

<sup>31</sup> Irmã Irene Maria Paula Franceschini, a Tia Irene foi o grande pilar de sustentação da prelazia e do próprio Pedro. Paulista, a freira dedicou sua vida às causas dos pobres do evangelho. Musicista de formação clássica-europeia e sempre afável ao adoçar nossas reuniões de liturgia com doces vindos dos mais variados lugares do mundo.

<sup>32</sup> O palhaço Sapequinha é um baiano que por muito tempo radicou-se na região da prelazia e hoje mora em Goiânia, onde aborda com sua arte questões ligadas ao meio ambiente. Sapequinha é graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás.

Essas memórias, advindas por meio de cronosofias em espirais, nas quais o tempo faz seu vai-e-vem, em movimentos amalgamados e díspares, em um bailado que não pode ser entendido cronologicamente, pois ao mesmo tempo em que gera ação, se retroalimenta dela, perpassando e unindo os tempos pretérito, futuro e presente (Martins, 2021, p.63), são frutos destes dias que me fazem pensar (Casaldáliga, 2007) em tudo o que me forma enquanto homem, negro, escritor, artista. É justamente a não-linearidade do pensamento que gera a literatura do projeto de cena aqui pesquisado.

Valendo-me então dessa perspectiva espiralar, retorno ao ponto no qual falava sobre Casaldáliga ter queimado as flores de plástico de um seminário no qual fora designado para ser reitor. Essa falta de apreço pela artificialidade dos ornamentos de plástico, Pedro trouxe consigo da Espanha. Era notória sua exigência por flores naturais, colhidas no mais das vezes no próprio palácio episcopal<sup>33</sup> do bispo.

Fato é que, certa feita, por ocasião da tentativa de implementação de uma hidrovia nos rios Araguaia e Tocantins o clérigo falou a uma assembleia de estudantes sobre os fatores negativos de se intervir no curso natural das águas, comparando a intenção humana de “brincar de Deus” à fabricação de flores artificiais. Adolescente e estudante do que era à época o segundo grau, sendo muito próximo do palestrante, solicitei a palavra e perguntei parafraseando uma canção da banda Titãs: “Pedro, o que fazer, se as flores de plástico não morrem?” ao que me respondeu prontamente o velho: “Basta queimá-las!”.

Para mim a resposta foi a melhor possível, para meus colegas pareceu uma zombaria do bispo em relação à pergunta. Ao final da explanação, depois de cumprimentar algumas pessoas Pedro veio em minha direção, me cumprimentou, como de costume, abarcando com a palma da mão direita minha nuca e me disse: “Seguimos em luta!”. Pessoalmente me orgulho de ter conseguido captar a mensagem, coletivamente seguia preocupado com a possibilidade de ver dinamitado o leito e as margens do rio no qual aprendi a nadar, mesmo a contragosto de minha mãe.

O agronegócio insistiu fortemente na ideia de abrir caminhos para a navegação de *commodities* que chegariam mais rapidamente a um porto marítimo e de lá seguiriam para a exportação. Não importava o quanto isso impactaria na vida das populações ribeirinhas. De toda sorte – mesmo com toda uma máquina propagandística – o projeto não logrou êxito. Lembro da apresentação, por Pedro feita, para uma coletânea de pessoas poetas ribeirinhas.

---

<sup>33</sup> A casa onde viveu a maior parte do tempo em São Félix guarda até hoje uma simplicidade austera de quem não gostava de se distanciar de sua gente nem mesmo no modo de morar.

O rio Araguaia assim como cria tucunaré, cria poesia. É um rio de poesia mesmo. Os amantes – do rio – mais fanáticos acham, inclusive que é o rio mais belo do mundo. Também é o rio mais louco – poesia e loucura têm andado, com frequência juntas – porque seu canal varia inesperadamente para surpresa dos pilotos e para contestar o simplismo dos técnicos oficiais que programam transformar o Araguaia, rio vivo, numa hidrovía, canal morto...

A poesia do Araguaia é sua água, sua areia, sua fauna e flora, a canoa karajá – veículo mais elegante que já construíram os humanos –, o luar, o amanhecer, o pôr-do-sol, as lutas e esperanças dos povos indígenas que no Araguaia tem seu habitat sagrado e o povo ribeirinho, que no Araguaia tem procurado uma “terra de sossego”, nem sempre tão sossegada. (Casaldáliga *in* Paiva; *et al*, 2002, p. 11)

Pedro era alguém que compreendia as dores e os amores daquela sua gente ribeirinha. Insistia em desconsiderar o pomposo título eclesiástico e, como um tio avô, sentava-se à mesa conosco para comer a galinha caipira no almoço de domingo, proseava – debaixo de uma frondosa mangueira no quintal da casa de minha mãe – por horas a fio, saboreando pão caseiro saído do forno e feito com muito carinho pelas mãos de Maria Lúcia (minha progenitora) e o suco de tamarindo que eu mesmo providenciava. Calçado em suas sandálias de borracha, marca definitiva “das/dos prelazia”,<sup>34</sup> Pedro foi caminhando nosso chão e se tornando um de nós. É bem verdade que o tempo foi calejando pés e mãos do religioso *hispânico-São-Felixcense*<sup>35</sup> e quem, *a priori*, escrevia manifestos de cunho paternalista, como fosse um branco-salvador-europeu, passou a compreender que era ele também um local. Um bom exemplo da mudança de pensamento de Casaldáliga pode ser constatado em dois livros de canto da prelazia. O primeiro, datado de 1992, na página 124, traz a seguinte letra de Pedro:

**Irá chegar um novo dia, um novo céu,  
uma nova terra, um novo mar,  
e neste dia os oprimidos,  
numa só voz a liberdade irão cantar**

<sup>34</sup> Casaldáliga adotou o calçado mais utilizado pelo povo da prelazia, as havaianas (marca hoje internacionalmente conhecida), alpercatas de borracha, eram muitas vezes o único calçado de muitas famílias que tinham condições de possuir apenas um par daqueles chinelos baratos. Em São Félix as “havaianas” ganharam a alcunha – bastante pejorativa por parte de quem nos detratava – de “prelazia”.

<sup>35</sup> Crio/cito o gentílico misto, pois, mesmo tendo amado o Araguaia e às suas margens fincado raízes, Pedro nunca deixou de sentir o cheiro das vacas leiteiras da Balsareny. Levou consigo, no caixão, um frasco que continha um pouco terra de sua cidade natal.

- Na nova terra, o negro não vai ter corrente,  
E o nosso índio será visto como gente.  
Na nova terra, o negro, o índio e o mulato,  
o branco e todos vão comer no mesmo prato.

Ao passo em que na edição de 1996, no cântico 298, apesar da permanência de uma terminologia (re)colonial para referir-se aos povos indígenas – mesmo que o pronome possessivo “nosso” tenha sido suprimido –, uma mudança substancial pode ser notada na única estrofe do cântico.

Na nova terra o negro não vai ter correntes  
e todo índio será visto como gente.  
Na nova terra a mulher terá direito  
não sofrerá humilhação nem preconceito

A retirada do termo “mulato”, bem como a inclusão de uma linha dedicada à mulher, denotam a percepção de quanto a linguagem tem poder. Outro fator importante a ser destacado na poesia reescrita, é o trecho que diz que “todo índio será visto como gente”, pois é comum ainda hoje – em 2025 – ouvir pessoas ocidentalizadas em São Félix do Araguaia, dizendo que indivíduos indígenas não devem ser considerados gente.

É necessário também fazer um esforço de entendimento de quem historicamente tem narrado a saga da prelazia de São Félix do Araguaia e como tem feito. Tanto Escribano (2014), que traz em sua escrita termos como “mulata”, “mulato”, “faroeste”; quanto Canuto (2021), que dedica um tópico de sua obra para dizer que a igreja “dá voz” a leigas/os – ambos se valem também da nomenclatura “terceiro mundo” – ainda trazem resquícios de uma terminologia paternalista em desuso atualmente. Evoco ainda aqui o recorte racial de dois escritores brancos (um europeu e outro brasileiro, paulista) para explicitar que a cor da pele não pode/deve ser parâmetro de universalidade.

Julgo pertinente ponderar aqui o caráter emancipatório da luta de Casaldáliga, inclusive no que se refere à linguagem. Mesmo não sendo eu um teórico/teólogo da libertação, compreendo que a teologia implementada por Pedro é bem melhor definida como “Teologia da Emancipação”.<sup>36</sup> Emancipemo-nos, pois! Cada vez mais pessoas

---

<sup>36</sup> Enquanto ribeirinho que viveu na prática cotidiana parte dos anos em que Pedro esteve à frente da prelazia, compreendo que o termo Teologia da Emancipação é bem mais pertinente que Teologia da Libertação para melhor compreensão das políticas implementadas naquela pequena diocese.

subalternas podem e devem falar (Spivak, 2010). É hora de ocuparmos nosso lugar de fala. (Ribeiro, 2019)

### 2.3. Um coletivo goiano

Depois de singrar rio abaixo, mar adentro, acabei por me tornar uma das pessoas que fundaram, em março de 2017, o Coletivo Cênico Centelha. A ideia geral do agrupamento artístico era colocar em prática – no teatro, nas performances, no audiovisual, nas galerias e onde mais pudéssemos – os ensinamentos apreendidos em sala de aula.

Por mais que “ante o processo de massificação da sociedade contemporânea, falar em comunidade poderia soar anacrônico” (Batista, 2022, pp.67-68), o ideário inicial do Centelha foi justamente o de tornar comuns cada uma das pessoas envolvidas em nossos processos, bem como falar diretamente a um público que não costuma estar em espaços nos quais historicamente sedimentam-se privilégios de raça e classe como nos aponta bell hooks (2020, p.45), como é o caso da própria universidade ocidental/ocidentalizada. A formação inicial do coletivo contou com Dayky Lorrane,<sup>37</sup> Sanne Monteiro, Gustavo Saboya,<sup>38</sup> Gabriel Rodrigues<sup>39</sup> e comigo, Luciano Cachimbo. Outras pessoas também foram convidadas, mas a formação que se firmou contava com cinco estudantes do bacharelado em Direção de Arte da Emac/UFG. Nossa proposta inicial foi montar um texto de minha autoria, intitulado *Caos: o filho da Miséria* (2017), o projeto acabou não indo muito adiante por diversos fatores, o maior deles foi a falta de agendas compatíveis.

É importante pontuar aqui que nem sempre o nome do coletivo foi grafado como é hoje. Foi Saboya quem sugeriu o nome, entretanto ele propôs a seguinte grafia: “Sem-Telha”, fazendo alusão ao teatro grego de arena, à vontade de podermos fazer teatro na rua, em qualquer praça ou arena e – segundo palavras do próprio – “para homenagear a falta de telhamento” em minha cabeça careca. Pareceu-me boa a anedota. Concordamos. Todavia, com a saída de Saboya do grupo e uma nova formação da coletividade, optamos por manter a fonética da palavra, remodelando a forma de grafar para a conotação atual que de fato remete ao fogo da arte.

Feita esta importante pontuação que diz respeito ao nascimento do Centelha, é necessário que também fique registrado o desânimo com nosso primeiro fracasso e o

---

<sup>37</sup> Atriz goiana, atualmente radicada na Cidade do Porto, em Portugal.

<sup>38</sup> Bacharel em Direção de Arte pela Universidade Federal de Goiás.

<sup>39</sup> *Youtuber* e editor de vídeos para plataformas digitais.

afastamento temporário de Dayky e Sanne de nossas atividades. Sem muitos, melhor dizendo, sem nenhum recurso financeiro ou patrocínio à vista, propus a Gabriel que montássemos outro de meus textos, *Ali Repousa o Coronel* (2012), a saga histórico-fictícia de um peão que fora conduzido de uma região a outra do país, com a promessa de vida melhor. O texto já havia sido montado pela Cia Antítese de Teatro e Cinema,<sup>40</sup> do Rio de Janeiro, com direção de Vitor Hugo<sup>41</sup> – então estudante de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – tendo como atores Demerson D’Álvaro<sup>42</sup> – que viria a ficar nacionalmente conhecido como o *Êsù* da comissão de frente da Escola de Samba Acadêmicos da Grande Rio<sup>43</sup> – e por mim; com direção musical de Caio Souza<sup>44</sup> que também desenvolveu os arranjos da trilha sonora que propus; a direção de arte foi concebida e executada por Bruno Lopes.<sup>45</sup> A estreia da montagem aconteceu em Porto Seguro, por ocasião do encerramento de um ciclo de oficinas para novas pessoas fazedoras de arte locais.<sup>46</sup>

No caso da montagem do Centelha, além de Gabriel, precisávamos de ao menos mais um ator para levantar uma versão de bolso do espetáculo que, àquela altura havia sido solicitada para fazer parte da programação de um projeto de rodagem do governo estadual. Rodrigues então sugeriu convidar seu amigo João Victor Sanoli,<sup>47</sup> que estudava teatro com ele na escola Gustav Ritter.<sup>48</sup> Convite aceito, começamos a tocar os trabalhos. Depois que adaptei o texto fomos para a sala de ensaio e, no meio do percurso outro ator se aproximou do processo e acabou por ser também inserido na montagem. José Guilherme<sup>49</sup> era colega de Sanoli no curso de licenciatura em Teatro da Emac/UFG. Quando estávamos prestes a estrear, o governo estadual decidiu cancelar o projeto no qual o espetáculo se inseriria.

---

<sup>40</sup> Companhia de militância artística negra, nascida no Rio de Janeiro em 2012, se propunha a reforçar o protagonismo de pessoas negras (retintas ou não) na cena teatral e audiovisual carioca.

<sup>41</sup> Diretor de teatro, formado pela Eca/UFRJ, mestre pelo *Instituto Pensamiento y Cultura em América Latina*.

<sup>42</sup> Ator, bailarino e goleiro, com passagem pela Cia Bem Brasil de Teatro e Cinema, do diretor Wavá de Carvalho.

<sup>43</sup> Pode-se acessar <https://www.facebook.com/watch/?v=559317875503270> para melhor compreensão do discurso do ator.

<sup>44</sup> Músico, formado pela Unirio, produtor musical, atualmente radicado na Califórnia.

<sup>45</sup> Figurinista formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

<sup>46</sup> A obra pode ser conferida no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=3zGrjdOytgE&t=483s> na íntegra.

<sup>47</sup> Ator, licenciado em Teatro e mestrando em Artes da Cena pelo PPGAC da Emac/UFG.

<sup>48</sup> Escola de nível técnico em artes da capital goiana.

<sup>49</sup> Ator, licenciado em Teatro pela Emac/UFG, atualmente radicado em São Paulo.

Com um novo impacto psicológico negativo, conversei com Gabriel e decidimos convidar tanto João Victor quanto José Guilherme – até ali atores convidados em função de um projeto apenas – para fazerem parte do Centelha e montarmos a versão completa de “*Ali*” (supressão carinhosamente dada pelo elenco ao título do espetáculo). Ambos aceitaram o desafio. Com a decisão tomada, intensificamos a rotina de ensaios entre o Centro Cultural Cara Vídeo<sup>50</sup> e a Emac/UFG. Também buscamos agregar estudantes da Direção de Arte no processo de pensamento e construção das visualidades plástico-inanimadas. Como encenador, convidei Tachikawa Mashiro<sup>51</sup> para criar os figurinos, Kellen Lomazzi<sup>52</sup> para fazer a gravura que serviria de base ao cartaz, Izzy Fontoura<sup>53</sup> para propor e executar o projeto luminotécnico. Vanessa Croft,<sup>54</sup> e Sanne Monteiro dividiriam comigo a direção de arte, assim como Pedro Paulo Divino<sup>55</sup> fez a assistência de encenação.



Ensaio no Centro Cultural Cara Vídeo (da esq. para a dir.: João Victor, José Guilherme e Gabriel Rodrigues); foto: Luciano Cachimbo.

---

<sup>50</sup> Localizado no Setor Sul da capital goiana, o Centro recebe diversas atividades e grupos parceiros.

<sup>51</sup> Bacharel em Direção de Arte pela Emac/UFG.

<sup>52</sup> Multiartista, bacharela em Direção de Arte pela Emac/UFG.

<sup>53</sup> Bacharela em Direção de Arte pela Emac/UFG.

<sup>54</sup> Bacharela em Direção de Arte e mestra pelo PPGAC da Emac/UFG; professora de Visualidades Plásticas da Cena, na Escola do Futuro Basileu França.

<sup>55</sup> Então estudante de Direção de Arte da Emac/UFG.

Quando estávamos quase chegando ao final do processo decidimos abrir alguns ensaios e solicitar colaboração financeira e pontuações técnicas do corpo docente das artes da cena, todavia apenas o professor Francisco Guilherme<sup>56</sup> nos brindou com sua presença em uma ocasião na qual concordamos unanimemente: “foi o pior ensaio de todos os tempos”. Os atores estavam dispersos, as cenas lentas, a proposta andrógena da indumentária não conversava com o enredo proposto... foi um caos!

Depois do ocorrido, Sanne assumiu a coordenação de figurino, propondo vestimentas que gerassem maior verossimilhança com aquilo que estava descrito na literatura. Faço questão de pontuar esse episódio, pois ele é para mim um excelente exemplo do que denomino *interseccionalidade cênica*. Ao trocar uma camisa amarela de renda, por outra, social, de tonalidade azul marinho, Monteiro interferiu diretamente na forma como o ator que executava a personagem propunha a cena. Ou seja, a autonomia do pensamento da indumentária encontrou-se com a autonomia criativa do ator, formando um amálgama da cena.

Os figurinos de base do elenco também foram substituídos. A primeira proposta vestia os atores com *lycra* que buscava dar a ideia de tela a ser pintada com os demais elementos da vestimenta, porém o próprio professor que assistira ao já referido ensaio, pontou que aquela base não guardava a menor relação com a trama. Assim desenhei um macacão de base, sem mangas e com calças curtas. Monteiro definiu que o cinza seria a cor do tecido para a confecção dos três macacões.

---

<sup>56</sup> Prof. Me. Francisco Guilherme de Oliveira Junior é docente dos cursos de graduação em Artes da Cena na UFG.



Croqui de figurino base Ali Repousa o Coronel; foto: Luciano Cachimbo.

Contudo, quando procedi a compra do tecido – por não ter avançado em disciplinas concernentes à indumentária – acabei errando duas vezes: na cor clara do cinza (Sanne pensou em cinza escuro por remeter a uma linha de produção fabril) e na própria textura do tecido um tanto elástico, que o vendedor disse ser mais apropriado para teatro. Visivelmente os macacões ainda ficavam muito colados aos corpos, o que não era nossa ideia. Ainda assim conseguimos sair da tentativa de crueza da primeira proposta.



Figurino-base em cena de Ali Repousa o Coronel; foto: arquivo Centelha.



Cena de Ai Repousa o Coronel; foto: arquivo Centelha.

Outro fato interessante de ser lembrado foi o que vivenciamos eu e Sanoli, quando fomos transportar parte da cenografia por mim desenhada e executada pela

marcenaria Galpão Rústico.<sup>57</sup> Acontece que ao transportarmos os dois baús/caixotes (inspirados na primeira montagem), João Victor e eu necessitamos utilizar o transporte público. Tomamos um ônibus que passava próximo da marcenaria e seguimos rumo ao terminal da Praça da Bíblia para pegarmos outro ônibus, o 263 – PC Campus, que nos levaria ao Campus 2 da UFG. Quando descemos do primeiro veículo com os baús, notei que a polícia militar estava reprimindo alguns jovens negros no terminal. Imediatamente pensei que eles também acabariam por nos abordar, então perguntei a Sanoli se ele já tinha “tomado baculejo” alguma vez na vida, obtive dele uma resposta negativa e disse que dali em diante era preciso se adaptar a isso, pois estava andando comigo, “um homem negro, que mesmo não sendo retinto, vez ou outra passava por abordagens policiais”. De fato, a polícia nos parou e foi diretamente interpelando se tínhamos “passagem”, eu respondi negativamente, enquanto João disse que “sim, tenho passagem. Dá até o fim do mês”, o agente que o abordara sorriu e eu expliquei que o questionamento feito era sobre ele ter ou não antecedentes criminais. Fui explicando pacientemente que éramos atores e estudantes de Artes da Cena na UFG, ao que um dos policiais se virou para os outros e disse em tom jocoso: “eles são atores”. Depois de abrimos os baús fomos finalmente liberados e o episódio entrou para história do Centelha como o dia em que João sentiu a repressão.

Depois de um longo percurso de quase um ano, “numa tarde/noite de sexta-feira, dia 15 de junho de 2018, ao ar livre, como definido pela maioria dos integrantes do projeto, no gramado da Emac, com início pontual às 18h, aproveitando a troca de turno em busca de maior número de pessoas na plateia” (Cachimbo & Kabiliaewatala, 2021, p.178), o CcCentelha estreava seu primeiro espetáculo, com uma cenografia que contava – além dos dois baús já mencionados – com uma arara onde ficavam dispostos elementos (figurinos e adereços) de cena para a troca de personagens e uma luz improvisada com refletores que foram colocados em cima de tijolos e, por falta de recursos, não iluminaram da forma que a iluminadora desejava.

Ao final da apresentação, um comentário feito por uma docente, Carolina Cadima, me chamou muito a atenção. Ela me disse que tudo aquilo fazia com que ela fosse levada para o Mato Grosso. A ponderação da professora ficou reverberando em minha mente durante alguns dias. Confesso que primeiramente não sabia discernir se o comentário fora feito em tom elogioso, depreciativo ou provocativo. *Ali Repousa o Coronel* guarda em si

---

<sup>57</sup> Marcenaria especializada no uso de madeiras de pallets, localizada no Setor Leste Universitário, em Goiânia, atualmente desativada.

uma acidez que poderia ser interpretada por algumas pessoas como antiquada e demodê. Há inúmeras personagens propositadamente inseridas enquanto caricaturas de sentimentos e posturas não muito louváveis. Mas ao escrever o texto eu realmente me propus a elaborar uma crítica sobre a manutenção do coronelismo que ainda hoje grassa no Centro-Oeste do país. Não me toca, enquanto autor, um ativismo que escamoteia mazelas que ainda hoje nos acometem como sociedade.

Passei a refletir sobre a frase e acabei me dando conta de que – mesmo intuitivamente – eu escrevia e encenava sobre o que agora denomino *dramaturgias preláticas*, contava na cena sobre trinta e três peões resgatados da Fazenda Nossa Senhora de Fátima,<sup>58</sup> em um dos municípios da prelazia de São Félix do Araguaia. Eu estava discutindo o que é ser soberano, sobre quem define quais corpos podem ou não ser descartados (Mbembe, 2018, p.5) em literatura e cena.

### 2.3.1. Um coletivo negro engajado<sup>59</sup>

Durante o processo de montagem de *Ali Repousa o Coronel* o Centelha passou por diversos percalços, porém julgo que o maior de nossos desafios foi o da compreensão de que cada linguagem cênica tem seu protagonismo e todas contribuem de forma autônoma e interseccionada para a concreção cênica. Essa noção, inclusive, foi sendo sedimentada no decorrer da experiência de sala de ensaio e dos ateliês, na convivência – nem sempre tranquila – entre elenco e pessoas responsáveis pelas funções ligadas à direção de arte, que reclamavam sua autonomia autoral na construção dramática da encenação. Não quero aqui discutir se “o ciúme, alimentado pela vaidade. Dupla que deixa rastros profundos na convivência entre as pessoas” (Zorzetti, 2014, p.52) foram ingredientes para a saída de dois integrantes da coletividade. Creio que se tivéssemos lido à época Bunseki Fu-Kiau e seu *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo* (2024) saberíamos que é preciso toda uma comunidade para educar uma criança (p.60), bem como é preciso toda uma cadeia de linguagens artísticas para montar um espetáculo.

Após discordâncias irremediáveis, dois elementos deixaram o Coletivo de modo não amistoso e, posteriormente um terceiro indivíduo saiu do Centelha para alçar outros voos. Ficamos remanescentes três pessoas negras. Decidimos então

<sup>58</sup> A reportagem pode ser conferida no periódico prelático Alvorada, Ano 25. Nº 188, Setembro/Outubro-95 – Prelazia de São Félix do Araguaia – Mato Grosso, 1995, p.4.

<sup>59</sup> Valho-me da classificação proposta por LIMA, Evani Tavares, Um olhar sobre o teatro negro, do teatro experimental do negro e do bando de teatro Olodum. Tese de doutorado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.

assumir de maneira mais definitiva as bandeiras inerentes a um teatro preto que se propunha engajado. Nesse momento de transição, um fato também foi preponderante para a mudança dos rumos do Coletivo Cênico Centelha. Havia uma mostra de teatro, de uma renomada escola de arte da capital goiana acontecendo e um dos espetáculos chamava-se “Palmares”, uma adaptação do texto “Arena Conta Zumbi”. Ao final da apresentação, mesmo não encontrando problemas na construção técnica das cenas e nas dinâmicas escolhidas pela direção geral do trabalho, algumas indagações inquietavam as mentes do Coletivo: como se fala de Palmares sem uma maioria maciça de atrizes e atores pretas e pretos? Por que a única atriz preta em cena morre interpretando Ganga Zumba? Em algum momento houve abertura de diálogo com pesquisadoras(es) das questões étnico-raciais em Goiânia? (Cachimbo & Kabilaewatala, 2021, p.179).

A sensação foi de usurpação de nossas memórias, de nossa arte, de tudo o que nos forma enquanto diáspora negro-africana no Brasil, em Goiás. Nos sentimos como que roubada/os mesmo. Aquilo sobre o que falava Rodney William (2019), classificando com apropriação cultural, estava definitivamente demonstrado para nós. A utilização de nossos emblemas e marcas única e exclusivamente utilizados/as para fins estéticos esvaziava um debate que, nos estertores, novamente nos subalternizava, relegando-nos a mero objeto de cena. Mas afinal de contas, o que fazer com aquela profusão de sentires?

Novas leituras foram surgindo no horizonte, autoras e autores que discutiam questões inerentes à realidade de um país (re)colonizado e as marcas degenerativas do racismo em suas mais variadas formas. Nossas outridades estavam no centro das discussões que permeavam o fazer artístico e nossa própria existência dentro de um espaço que historicamente corpos negros (retintos ou não) não ocupavam massivamente na condição da intelectualidade. Estávamos pensando sobre a

inadequação do academicismo dominante em relacionar-se não apenas com *sujeitos* marginalizados, mas também com nossas experiências, discursos e teorizações [...] demandando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros [...] acadêmicas/os brancas/os [...] também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. (Kilomba, 2019, p. 58)

Sendo assim, nos sentimos compelida/os a buscar também modos artísticos de falar sobre as situações que vivíamos na pele e víamos outras pessoas vivenciarem em função, principalmente, de sua raça no contexto da universidade e fora dele. Como seria possível, a partir de um referencial teórico e artístico predominantemente branco-europeu fluir nossas inquietações? Era necessário buscar respostas às perguntas cada vez mais urgentes. Evani Tavares Lima (2010) surgiu – no bojo de uma iniciação científica que desenvolvi, sob a coordenação da profa. Dra. Renata Kabilaewatala<sup>60</sup> – classificando o teatro negro no Brasil, a partir de sua tese de doutoramento e o encontro com a literatura da professora da Universidade Federal do Sul da Bahia nos fez entender melhor que rumos tomar.

### 2.3.2. Literatura espiralar na Encruzilhada

Quando comecei a escrever a adaptação do romance de Cervantes, o fiz por querer, antes de mais nada, homenagear a figura que tantas vezes vi – quando eu chegava em sua casa – lendo livros e mais livros, inúmeros calhamaços. Durante muito tempo eu quis viver Dom Quixote no teatro justamente por ter crescido vendo Pedro Casaldáliga citar, vez ou outra, uma frase do fidalgo espanhol.

Entretanto, quando estávamos no final do processo de *Ali Repousa o Coronel*, sugeri ao Centelha que criássemos núcleos de montagens, na expectativa de criarmos também possíveis outras pessoas encenadora. Como a conformação coletiva havia mudado, a ideia era concentrarmos esforços na adaptação de Saavedra. Dois atores convidados viveriam Dom Quebrada e Sancho Pança, respectivamente Rodrigo Florença<sup>61</sup> e Leonardo Gomes.<sup>62</sup>

Fazer uma releitura de uma obra ibérica poderia parecer um contrassenso, uma gigantesca contradição para uma coletividade que estava buscando se firmar do ponto de vista ético, estético e político, como um grupo de militância artística negra. A (re)colonização de que tenho falado até aqui, não estava também presente na escolha da literatura a ser adaptada? Foi mais ou menos o que me indagou uma amiga enquanto esperávamos na fila para entrar em uma balada da cidade. A estudante da graduação em

---

<sup>60</sup> Docente na Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da UFG e dos PPGAC e PPGPC da mesma Universidade.

<sup>61</sup> Ator, diretor e graduado no curso de licenciatura da Emac/UFG. Diretor presidente do grupo Key Soul.

<sup>62</sup> Ator, professor de teatro e criador de conteúdo digital. Dá vida à personagem “Seu Geraldo”, que tomou grande projeção midiática em Goiás e no Brasil.

Letras da UFG, Rafaela Lincoln<sup>63</sup> tinha argumentos bastante plausíveis para tecer uma crítica acerca do texto coalhado de denominações racistas do autor espanhol. Eu precisava estar seguro da escolha. Inverter a lógica racista e me valer das aparentes contradições para criar uma literatura do gênero dramático que falasse exatamente sobre a verticalização da soberania e a consequente multiplicação dos lugares de violência na colônia (Mbembe, 2018, p.48) e isso também se daria por meio do contexto social experienciado pelas personagens. Fazia-se necessário demonstrar que a Favela era um *locus* apartado do conjunto da cidade, onde se podia mais facilmente implementar a política de morte. (Franco, 2018, p.46)

Outra questão sobre a qual queria discorrer na literatura e na cena, estava relacionada à neopentecostalização das Favelas, pois havia um movimento intenso de expulsão de povos tradicionais das cosmogonias africanas e afrorreferenciadas, dos morros cariocas, por parte de chefes do varejo de entorpecentes<sup>64</sup> neopentecostais, quando me mudei, em 2017, do Rio de Janeiro para Goiânia, para cursar a graduação em Direção de Arte.

Por fim, a xenofobia era um traço sobre o qual julgava necessário me debruçar na escrita. Uma vez que tanto em São Paulo, onde um certo Seu Firmino<sup>65</sup> mora há muitos anos, qualquer pessoa que não seja oriunda de regiões que não sejam Sul e Sudeste, são chamadas de “baiano” (Silva, 2016, p.25), quanto no Rio de Janeiro onde essas pessoas são chamadas “paraíba”. Eu mesmo, nascido no Mato Grosso, sou considerado “paraíba” no Rio e “baiano” em São Paulo.

Para prosseguirmos nesta conversa vou estabelecer aqui os parâmetros daquilo que estou denominando como adaptação:

Transposição ou transformação de um gênero em outro [...] um romance é adaptado para o palco, tela ou televisão. Durante esta operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos muitas vezes diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagem, música etc.). (Pavis, 2015, p.10)

---

<sup>63</sup> Anarkotrans é uma multiartista que está despontando na cena musical goiana com um trabalho crítico às estruturas opressoras e suas reverberações na contemporaneidade.

<sup>64</sup> Opto por não usar a denominação “traficantes” por compreender que os líderes favelados de facções criminosas, ocupam geralmente a base da pirâmide social do tráfico de entorpecentes.

<sup>65</sup> Personagem fictícia que faz a ligação entre a tese de doutoramento de Renata de Lima Silva e o universo das/dos pretas/os velhas/os.

Ainda acerca do tema, Dallago (2017, p.92) chama atenção para o caráter inegável do que denomino aqui de interseccionalidade cênica, uma vez que, segundo o autor, há um número cada vez maior de elementos que contribuem para a construção de adaptações, sejam elas feitas a partir de literaturas que não tenham sido escritas ou pensadas para o contexto literato-dramatúrgico, ou mesmo de canções que podem ser redimensionadas e traduzidas em cena. Digo interseccionalidade pelo caráter justaposto entre um texto escrito sem pretensão cênica, sua adaptação e a sua transmutação em cena. Há aí três momentos/linguagens interdependentes e, conseqüentemente, interseccionadas.

Compreendo ainda que, em se tratando da interseccionalidade entre os textos de *El ingenioso fidalgo Don Quijote de La Mancha* e *Dom Quebrada*, há pontos de convergência que merecem ser destacados já neste primeiro momento, pois a própria transposição de um romance para literatura do gênero dramático conota um deslocamento do *locus* da escrita, todavia ambas podem ser considerados literaturas de cunho antropológico. No caso da ibérica a discussão está proposta a partir da crítica centrada nos escritos das cavalarias e, quando se trata da brasileira, o mote crítico está vinculado à necropolítica. Porém há pontos de intersecção entre um e outro texto que foram por mim artificialmente pensados para transpor situações tanto para a realidade sobre a qual me propus a discorrer em *Dom Quebrada*, quanto de significantes sócio-históricos. Ou seja, as cenas retiradas da obra de Cervantes e abordadas no texto de teatro, foram milimetricamente calculadas para dar vazão a um enredo que se baseia no romance, mas foi pensado para estar no palco.

Como isso foi possível? Justamente pelo que Nunes (2019) classifica como autonomia criativa da pessoa autora. Quem se propõe a criar uma adaptação, seja a partir de um romance, um poema, uma música, um conto, geralmente não o faz de maneira completamente fidedigna à obra que a ela serviu de base. Mesmo quando estamos falando de textos de teatro adaptados para nova montagem, podemos fazer alterações em relação à obra original. Por exemplo, podemos adaptar *A Exceção e a Regra* de Brecht, que tem dois momentos cronológicos estanques – viagem e julgamento – e propor uma intercalação das cenas da passagem de Karl Lagman e seu carregador pelo deserto, com cenas do tribunal sem que haja prejuízo narrativo ou da mensagem proposta pelo autor alemão.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Uso este exemplo justamente por ter feito, em 2015, tal adaptação para a montagem dirigida por Luiz Aldebaran Ferreira de Oliveira, no contexto de sua formação em Direção Teatral na UFRJ.

Para me valer aqui de uma metáfora gastronômica, podemos considerar que uma adaptação teatral é como aquela receita do livro de uma pessoa antepassada que acessamos depois de muitos anos, mas que – no momento atual – não dispomos todos os ingredientes para realizar a feitura da iguaria. A base é a mesma, mas a forma como o prato é feito sofreu algumas alterações.

Antes de prosseguir na análise do texto de *Dom Quebrada*, quero convocar a própria personagem título para discutir uma questão semântica presente na literatura adaptada. A certa altura Quebrada nos diz que “dramaturgista é quem escreve uma dramaturgia com base em uma já escrita, dramaturgo é quem cria o primeiro texto” (Cachimbo, 2018, p.16). Como Sancho não compreendeu o que o chefe disse, julgo pertinente me dedicar à tentativa de elucidação da questão.

Segundo Pavis (2015, pp. 116-117), uma pessoa dramaturga é aquela que escreve dramas, sejam eles tragédia ou comédia. De tal modo, o raciocínio de Dom faz todo sentido, uma vez que a pessoa que escreve um texto de gênero dramático pode ser chamada de autora dramática, já uma pessoa que, antes de escrever um texto, se baseia em outro, precisa estudar o texto original, necessita conhecer – de preferência profundamente – a escrita que dá base à sua adaptação. Como o sufixo “ista” também designa especialidade, podemos classificar como dramaturgista quem escreve uma literatura com base em outra (s).

Utilizo-me do termo dramaturgista – em sua forma substantiva – para designar a pessoa profissional que adapta um primeiro texto original, convertendo-o em literatura do gênero dramático desde o contato que tive com estudantes e docentes do curso de Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) onde o termo era amplamente difundido e utilizado, o que já não acontece hodiernamente, pois os debates acerca das várias autorias e dramaturgias estão bastante aquecidos. Afinal de contas cada linguagem artística envolvida na concreção cênica, cria suas próprias dramaturgias.

Superada esta etapa de elucidação semântica, passo agora a discorrer sobre as escolhas de algumas cenas que foram transpostas do romance de Saavedra para o texto de *Dom Quebrada*, bem como importantes aspectos gerais presentes em ambas as literaturas. Mas antes de pontuar cada uma delas, reforço aqui o caráter espiral da experiência na escritura dramaturgical em um “movimento curvo da memória, (no qual) nosso tempo-tambor gira para trás e simultaneamente para frente na cadência das espirais

que enovelam e inspiram o presente” (Martins, 2021, p.16, parênteses meus), como nas atabalhoadas memórias de Sancho Pança.

A primeira cena escolhida é na realidade a última cena de *Dom Quebrada*. Antes mesmo de sentar em frente ao computador ou começar nova leitura do romance, eu já havia definido que o episódio dos moinhos de vento seria transportado para a consolidação do desfecho cênico do enredo. Isso se deu de maneira fluida, uma vez que, no percurso entre minha casa e a faculdade, uma canção impregnava meus pensamentos sobremaneira: “Cristo e Oxalá”, do grupo O Rappa – oportunamente discorrerei melhor sobre as influências poético-musicais presentes na trama. Mas faz-se de suma importância pontuar mais uma intersecção entre a música e a literatura presente na dinâmica da escolha dessa cena que arremata a trama.

Um trecho da poesia de Marcelo Yuca, interpretada por Marcelo Falcão, no álbum *Lado b Lado A*

O Cristo partiu do alto do Morro que nós somos  
 rodeado de helicópteros que caçavam marginais  
 a mostrar mais uma vez o seu lado herói  
 se transformando em Oxalá  
 vice-versa, tanto faz [...]

me remetia imediata e definitivamente à reportagem – premiada internacionalmente – de um telejornal vespertino da maior emissora do país, na qual varejistas de entorpecentes batiam em retirada enquanto eram perseguidos por helicópteros da polícia militar do Rio de Janeiro.<sup>67</sup> Em mais um ritornelo o álbum, que fora meu companheiro em boa parte de minha adolescência, regressava à minha vida como fonte da qual me abeberaria para traduzir em cena o que escrevera Mbembe (2018). Posso assim dizer que o tempo espiralar é, *per si*, um tempo de reencontros comigo mesmo, com minhas memórias que retornam para fundamentar entendimentos antes não perceptíveis.

Essa interseccionalidade entre o romance de Cervantes, o álbum de O Rappa, o forjado sincretismo religioso presente na canção supramencionada, a reportagem de televisão e a proposta de adaptação que àquela altura começava a ficar cada vez mais sedimentada em minha mente, dão a dimensão exata do quanto o texto de *Dom Quebrada*

---

<sup>67</sup> A reportagem do RJTV ainda repercutia em minha mente, pois o caráter propagandístico ali contido me parecia evidente. Àquela reportagem outras tantas se seguiriam, com o intuito de vender para a população carioca a ideia de que as Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) seriam a salvação das Favelas da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8YIBNDvMkYk> Acesso em: 08 de março de 2024.

deve ser entendido como uma “encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro” (Martins, 2021 p.51) na cena. A partir da perspectiva de escrita que estava baseada no tripé crítico que debatia a necropolítica, a neopentecostalização de criminosos, bem como a xenofobia que grassa no Sudeste do Brasil, fui relendo Cervantes e buscando pontos de convergência possíveis entre o romance e o texto que estava nascendo.

Para Akotirene (2020) o racismo funciona exatamente como uma produtora ideológica de subalternidades (p.97) e é dessa percepção que me valho para também me juntar à pensadora no que se refere ao fato de ser o racismo – dentro da perspectiva da interseccionalidade transatlântica – a avenida principal das opressões. Me parece correto afirmar então que o texto de *Dom Quebrada* transita inicial e primordialmente por essa avenida, não deixando de fazer deslocamentos estratégicos para as vias vicinais que vão ajudando a desenvolver o enredo e debater temáticas que se intercalam e se justapõem.

Marca definitiva da escolha discursiva preponderante no texto é o conjunto de duas cenas em que divindades são representificadas: Themis e *Òsun* – recorro a Julio Moracen Naranjo e sua comunicação oral feita à ABRACE (Associação Brasileira de Artes Cênicas), para diferenciar o que é presentificação e representificação – em uma tentativa de demonstrar que não pode haver entre as duas entidades uma perspectiva de transculturação (2010, pp.125 a 142). Discute-se em ambas as cenas o punitivismo penal e a persecução estatal a corpos historicamente subalternizados – ainda sobre os conceitos propostos por Naranjo, discorrerei mais aprofundadamente em momento oportuno. Mas voltando à caverna, na primeira ocasião, a personagem Dom Quebrada, em transe dentro da Cova dos Macucos, acredita ter encontrado sua irreal amada Dulce do Tenebroso, mas na realidade quem ele avista é *Themis*, a deusa grega – representação branco-ocidental/ocidentalizada, figura que facilmente é encontrada nas portas de tribunais (como estátua) enquanto representação mítica da justiça.

Em um segundo momento – passadas algumas cenas da trama – o cangaceiro errante narra a Sancho o encontro que julga ter tido com a donzela que era “a mais bela dentre todas e ninguém poderia dizer o contrário. No início parecia que vestia branco, mas quando vi melhor, percebi que resplandecia em amarelo, próxima a uma cachoeira” (Cachimbo, 2018, p.20), local apreciado por *Òsun* como demonstra o escudeiro ao dizer a seu chefe que ele na realidade “viu foi Oxum” (*Ibidem*) que estava lhe dizendo para “fazer justiça em nome de Xangô” (*Ibidem.*), que “é temido e arbitrário, mas também é justiceiro e, sobretudo, poderoso” (Leite, 2008, p.104) não permitindo que triunfe a

injustiça. Ambas as cenas nas quais as divindades aparecem são uma tradução da passagem que se deu na Cova dos Montesinos sob a escritura de Cervantes.

É necessário salientar a influência cada vez maior de igrejas neopentecostais nas Favelas cariocas. O Morro do Desmanche – congênere abrigado de *La Mancha* – apesar de fictício também é *locus* desse movimento. Em sua obra, intitulada *Traficantes evangélicos: quem são e a quem servem os novos bandidos de Deus* (2023), Viviane Costa demonstra que essa

dinâmica múltipla e modificada do novo pentecostalismo relativizou fronteiras, possibilitando relações até então inimagináveis, o que vem contribuindo e potencializando movimentos que se entrecruzam e se fortalecem. É o que ocorre na aproximação entre evangélicos e traficantes em Acari, que redimensiona a fé e transforma a experimentação religiosa do bandido, impulsionando o avanço (neo) pentecostal em um território que recentemente se identificava com o catolicismo e seus sincretismos afro-brasileiros. (COSTA, 2023, p.58, parênteses meus)

Quebrada é um desses convertidos ao neopentecostalismo que foi se conectando ao banditismo a partir de ações de evangelização em presídios na década de 1990, quando a pastoral carcerária (católica) já dava sinais de enfraquecimento. A subida mais efetiva do morro se dá no início dos anos 2000. Entre 2016 e 2017 era profusa a veiculação de notícias que davam conta de que chefes do varejo de entorpecentes, em Favelas da cidade do Rio de Janeiro, estavam expulsando lideranças da cosmogonia africana e afroreferenciadas daqueles territórios que eram por elas historicamente ocupados.

A relação estabelecida entre pessoas jovens pobres, negras e faveladas com líderes neopentecostais me interessava sobremaneira para a constituição da literatura que estava sendo gerada no Centro-Oeste do país. A religiosidade – independentemente do tipo da profissão da fé – sempre esteve presente nas heterotopias (Foucault, 2013) que são as Favelas. Eu estava intrigado com o processo de gentrificação que, em detrimento das lideranças das cosmovisões afroreferenciadas, enxertava mais e mais pastoras/pastores, bispas/bispos, diaconisas/diáconos das mais variadas denominações neopentecostais nas Favelas. Era patente que um novo fluxo de religiosidade estava tomando conta do morro e asfixiando os ritos sagrados afroreferenciados que subiram o mesmo morro quando a pseudoabolição aconteceu. Mas como responder àquelas inúmeras inquietações que me chegavam?

Novamente O Rappa surge em meus fones de ouvido, enquanto transito pela cidade de pé, em um ônibus da linha 263 – PC CAMPUS, abarrotado, em horário de pico. Os *Cavalos corredores* (Larangeira, 2004) – termo que ficou famoso após mais uma chacina perpetrada pela polícia militar do Rio de Janeiro e posteriormente gerou um livro escrito pelo chefe do 9º Batalhão da PMRJ, Emir Larangeira – ainda estavam na banca e tudo na Quebrada tendia a acabar em um “Tribunal de Rua”<sup>68</sup> qualquer. A canção da banda suburbana carioca tornaria a me ajudar a compreender os porquês do novo contexto no qual o “dono do morro não recorre mais às chagas de São Jorge, mas as substitui pelas do Cristo ressurreto, cavaleiro da guerra que garante a vitória dos evangélicos” (Costa, 2023, p.97) e não permite que o mal se abata sobre ele.

Com o início da milicianização<sup>69</sup> dos territórios da periferia carioca, a religião de policiais e ex-policiais começa a se infiltrar mais efetivamente nas Favelas. *Ògun* com seu “caráter violento, guerreiro e sanguinário” (Leite, 2008, p.137) e sua representação católica, São Jorge – o Santo Guerreiro – são trocados por um Jesus que lidera pessoalmente seus exércitos. Dom Quebrada também é um desses chefes do varejo de entorpecentes que adere ao novo modo de culto religioso e, afinal de contas, quem são pastor Amarildo e bispo para julgá-lo? A guerra retórica religiosa seguiu opondo líderes de facções rivais entre si e contra milicianos que iam ganhando território, controlando o varejo de entorpecentes e extorquindo a já pauperizada população local em serviços de TV a cabo clandestina, internet banda larga, fornecimento de gás, vans do transporte alternativo, entre outras lucrativas iniciativas comerciais.

Mas outro traço importante da literatura *Dom Quebrada* é aquele que demonstra o forte caráter xenofóbico existente também no morro. Já no início da literatura do gênero dramático temos um diálogo que sinaliza o grau de hierarquização de origem geográfica e consequente subalternização da cultura advinda, principalmente, do Nordeste do país, no contexto carioca:

**Sancho** – ... então, é ele que anda escrevendo sobre [*sic*] tú.

**Quebrada** – Aquele paraíba d’uma figa!

**Sancho** – Quebrada, eu não quero ser inconvincente...

**Quebrada** – Inconveniente Sancho, inconveniente!

**Sancho** – Que seja. Eu não quero ser inconveniente, mas tu mesmo agora é um paraíba.

<sup>68</sup> A alusão a um trecho da poesia de Marcelo Yuca se conecta à obra de Larangeira e ao próprio enredo da literatura que estava nascendo, justamente por retratarem o cotidiano dos bolsões de pobreza cariocas.

<sup>69</sup> Utilizo o termo para me referir à entrada de ex-policiais militares na disputa dos territórios de Favela.

*Silêncio reflexivo.*

**Quebrada** – Verdade Sancho amigo. Verdade... (Cachimbo, 2018, p.1)

O fiel escudeiro de Dom tenta dizer a ele que por ser sobrinho do maior cangaceiro de todos os tempos, um certo “Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, (que) nasceu em junho de 1898, no alto sertão nordestino, atual município de Serra Talhada, Pernambuco” (Ferreira, 1999, p.7, parênteses meus), sendo assim, o próprio Quebrada é um nordestino, tendo provavelmente migrado para o Rio de Janeiro ainda criança, junto da família.

Os sete anos que vivi na cidade do Rio de Janeiro me fizeram perceber muito rapidamente o quanto o fator origem geográfica influenciava nas relações interpessoais cotidianas. Apesar da cultura nordestina ser bastante celebrada em carnavais cariocas, por escolas de samba, por exemplo, o convívio entre pessoas nativas do Rio e nordestinos (nem menciono diretamente aqui outras pessoas migrantes que não vieram das regiões Sul e Sudeste) nem sempre é o mais cordial. Um exemplo disso é o modo como boa parte das pessoas nascidas no Rio de Janeiro se referem à Feira de Tradições Nordestinas, localizada no bairro de São Cristóvão: “feira dos paraíbas”. Enquanto autor do texto de *Dom Quebrada* me tocava falar sobre essa dicotomia, ou aparente contradição entre a exaltação de parte da cultura nordestina e a subalternização de pessoas oriundas do Nordeste do país. Não quero aqui me debruçar sobre os estudos de formas culturais (Williams, 1992, p.15), apenas demonstrar a inquietação me levou a querer traduzir em literatura o incômodo que tal situação me causava. A autonomia de autor estava efetivamente sendo exercida e a tradução possível para a forma pejorativa utilizada na literatura de Saavedra quando aquela referia-se “aos mouros” era a generalização carioca de “paraíbas”.

Outros pontos nos quais também posso identificar a autonomia são aqueles em que tomo a liberdade de reconfigurar nomes de personagens e lugares onde se desenrolam a trama. Dulcinéa Del Toboso foi transformada em Dulce do Tenebroso, a biblioteca do fidalgo espanhol foi convertida em biblioteca de uma Organização Não-Governamental (ONG), como dito anteriormente, La Mancha virou o Morro do Desmanche, o próprio *Don Quijote* foi rebatizado de Dom Quebrada. Porém não compreendo que a autonomia de dramaturgista<sup>70</sup> permita uma cisão total entre a obra nascente e aquela que lhe serviu

---

<sup>70</sup> Incluo “dramaturgista” para marcar a distinção já explicada entre a pessoa dramaturga e a pessoa dramaturgista.

de base. Sendo assim considereei manter algumas situações e nomenclaturas justamente para não perder de vista de que ponto partia. Os equinos, Rocinante e Ruço, tiveram seus nomes mantidos, por exemplo; a loucura existente tanto no velho espanhol quanto no jovem brasileiro se dá justamente pelo volume de leitura – mesmo que um tenha lido sobre cavalaria e o outro acerca do cangaço. Sancho Pança manteve – além do nome – postura ora subserviente, ora refratária em relação ao chefe.

Considero ainda que autonomia criativa e a interseccionalidade entre diversos elementos sócio-histórico-políticos constituíram uma escrita da Encruzilhada que reuniu em um só texto o sacolé, o baião de dois e a pamonha.

Entendendo aqui a diferença entre literatura do gênero dramático e dramaturgia, proponho um pensamento – a partir de uma clivagem necessária – que nos faça perceber o texto enquanto possibilidade de gênese, mas não como único meio para a criação dramatúrgica. Uma literatura do gênero dramático é uma dramaturgia, mas não é a única dramaturgia existente na concreção cênica. Considero que dramaturgia é, antes de tudo, a liturgia do drama e talvez seja ao rizoma cênico-litúrgico que devemos retornar.

### 3. ATO II (Autonomias e interseccionalidades animadas)

#### 3.1. Em cena ação

A primeira indagação com a qual fui confrontado, antes mesmo do início dos trabalhos de sala de ensaio foi feita por Pedro Paulo Divino,<sup>71</sup> que, a partir dessa intervenção, tornou-se assistente de encenação do projeto. Pedro Paulo me trouxe uma inquietação que – como em um movimento fractal – transformou-se em muitas outras. Divino gostaria de saber se com a montagem, meu desejo era reverenciar o cangaço, uma vez que Cervantes escreveu uma contundente e divertida crítica às estórias de cavalaria.

A literatura de *Dom Quebrada* dizia muitas coisas sobre as quais me tocavam escrever naquele momento, mas não poderia dar conta de tudo. Como adverte Jean-Jacques Roubine em sua *A linguagem da encenação teatral* (1998) quando um texto é competente, imagina-se, vai se nutrindo e ganhando musculatura ao passo em que vai sendo apresentado (p.47). Quanto mais experimentada na cena, mais a literatura do gênero dramático tende encaixar-se perfeitamente na embocadura de quem dá vida às personagens descritas na trama, mais introjetada nos corpos que dela vão se impregnando. Isso eu compreendia desde meus primeiros anos como ator, ainda em São Félix do Araguaia, quando era conduzido pelo olhar de Manoel Alves de Jesus, o palhaço Sapequinha.<sup>72</sup> Naquele momento eu não sabia sequer o que significava de fato ser uma pessoa encenadora. Creio que essa dimensão só apareceria muitos anos depois, já na graduação em Direção de Arte.

Mas entendia que uma boa direção/encenação precisava contar com um olhar que perpassasse as mais variadas linguagens artísticas para que a cena fosse construída sobre um sólido alicerce, para que a constituição cênica se desse de maneira equilibrada e cumprisse a missão de comunicar ao público o que se pretendia.

Retornando à construção de *Dom Quebrada* e à indagação provocativa feita por Pedro Paulo, ponto que aquela pergunta foi deflagradora de uma dinâmica mental que passou a me assombrar desde então: qual meu compromisso ético e político com a arte que me proponho a fazer? O Centelha estava vivenciando um momento em que *Tornar-se negro* (2021), como preconizou Neuza Santos Souza, era um movimento mais que

---

<sup>71</sup> Diretor de Arte pela Universidade Federal de Goiás ex-membro do Centelha.

<sup>72</sup> Ponto Sapequinha novamente por compreender que sua influência enquanto multiartista foi determinante para meu pensamento enquanto encenador. Palhaço, dramaturgo, poeta, músico, mágico tantas funções congregadas com excelência em uma só pessoa devia e deve ser celebrada.

necessário. Muitas das experiências que tivemos enquanto pessoas estudantes e artistas negras, foram moldando nosso fazer artístico a partir de uma perspectiva de ressignificação de traumas.

Em uma das conversas que tive com Sanne Monteiro ouvi da amiga e colega de curso e de coletividade que aquele “volume infinito de novas informações” pareciam cair sobre sua cabeça como uma forte queda d’água em torrente. A metáfora bonita não escondia o profundo sentimento de não pertença ao *lócus* acadêmico enquanto estudante. Este é apenas um dos exemplos nos quais nos questionávamos se realmente valia a pena deprender tanto esforço. Reforço o fato de que seguimos o caminho, combatemos o bom combate. Afinal de contas, sujeitar-se ao lugar de pessoa *outra*, subalternizada, não era uma alternativa para nós. Fomos nos vestindo coletivamente da cultura negra, um “universo pleno de fusões, superposições, ambiguidades e desvios” (Martins, 2021, p.51) que nos desafiava a olhar para o passado, vivenciar o presente e prospectar um futuro que não apagasse o que fomos, mas que fizesse emergir tudo aquilo que queríamos dizer, uma vez que ser uma pessoa

negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas também e, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar a história e recriar-se em suas potencialidades. (Souza, 2021, p.46)

Fomos experimentando essas potencialidades criando cena, compreendendo que

falar de um teatro negro demanda um duplo processo: 1. uma imersão crítica nas formas de representação próprias da cultura negra, em que se inscreve a expressão teatral em seu sentido mais amplo; 2. a incorporação dessa reflexão primeira na análise da produção teatral *stricto sensu*, em que os elementos dessas formas de expressão ganham uma sistematização convencional, sem, contudo, perder sua acepção original. (Martins, 1995, pp.51/52)

Imbuída/os desse sentimento fomos tentando responder à provocação de Pedro Paulo, que deu vazão a outras como, por exemplo: juntar o universo do sertão nordestino com a realidade de um fictício Morro do Desmanche era uma forma de equiparação entre cangaço e varejo de entorpecentes? Vamos fazer apologia ao “tráfico de drogas”? Quem de nós vivenciou esse tipo de realidade para falar sobre ela na cena? Esta última indagação

foi preponderante para que debatêssemos a fundo nossas identidades individuais e coletiva. Por mais que – naquele momento – o Centelha contasse com três pessoas acadêmicas em sua composição, os perfis eram bastante distintos.

Sanne Monteiro nunca havia entrado em um edifício teatral até ingressar na graduação. Oriunda do interior do Pará,<sup>73</sup> era uma das primeiras pessoas de sua família a adentrar em uma Universidade. Em termos de classe, ocupava a base da pirâmide e, por mais que se entendesse negra, nunca houvera – até ali – se inserido no debate étnico-racial. Divino, um goiano, goianiense, havia passado pelo curso de história da própria UFG e advinha de uma família de classe média na qual o ofício de pessoa educadora era uma forte tônica, porém jamais se dedicara aos debates de etnia ou raça. Às vezes, muito superficialmente, se propunha a discutir classe. Eu, também vindo de uma família de classe média, tendo iniciado carreira como ator ainda aos sete anos de idade e tendo passado – entre outras experiências – pelo mercado das artes da cena no Rio de Janeiro, com forte militância negra, era o terceiro elemento daquela formação.

Sendo assim, poder-se-ia constatar que três perfis com grandes distinções, tendiam ao não entendimento mútuo, mas as próprias dinâmicas das relações interpessoais desenvolvidas no cotidiano da Emac acabaram nos unindo mais do que nos separando. Para Monteiro e Divino, minha verve de diretor/encenador repercutia de maneira ainda bastante incisiva, inclusive no que se referia às tomadas de decisão no Centelha. Mas a ideia era que compartilhássemos nossas visões de mundo e sanássemos as divergências para a construção de uma montagem efetivamente coletiva.

Então, voltando à indagação sobre podermos ou não falar acerca de determinada realidade que não vivenciávamos, formou-se um consenso de que “falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica nem sequer pensem” (Ribeiro, 2019, p.83) acerca de determinadas problemáticas e sigam dormindo seus tranquilos sonos. Dentro da arte e da academia nós, pessoas negras (retintas ou não), deveríamos falar.

Depois de muitos debates sobre emancipação dentro do Coletivo, decidimos que haveria um deslocamento de Pedro Paulo e Sanne para uma nova montagem de *Ali*

---

<sup>73</sup> Sanne Monteiro é diretora de arte com a chancela da UFG, mas é encenadora feita em sala de ensaio e produtora forjada na luta diária de quem produz arte e cultura no Brasil, um monte de aptidões em um corpo franzino, uma mente ativa e um coração gigante e aberto. Apesar de ter sido criada em São Geraldo do Araguaia – PA. Monteiro nasceu em Xambioá – TO. Mas que fique consignado que “só nasceu” mesmo, como ela própria gosta de enfatizar.

*Repousa o Coronel*, sob direção dele e com direção de arte dela. Isso mesmo, a um só tempo eu estava sendo abandonado por ambas as pessoas que estavam pensando comigo a montagem de *Dom Quebrada*; não havia problema, o *kilombo*<sup>74</sup> estava se fortalecendo.

Segui então para a sala de ensaio com Rodrigo Florença e Leonardo Gomes, dois atores convidados – já citados anteriormente – que viveriam respectivamente Dom Quebrada e Sancho Pança, com o intuito de fazermos os primeiros ensaios de mesa. Enquanto encenador, me tocava buscar um diálogo Sul-Sul Global e a forma pela qual decidi abrir essa conversação foi utilizando a *rasaboxes*,<sup>75</sup> uma vez que, mesmo tendo sofrido um processo de sistematização por uma pessoa do Norte Global, ainda era uma técnica oriunda da Índia. Oportunamente retomarei a inserção da *rasa* de forma mais pormenorizada quando for discorrer acerca do trabalho dos atores.

Agora é necessário um esforço de entendimento sobre o papel da pessoa encenadora no contexto da construção de cena em *Dom Quebrada*. Citando Copeau, Roubine demonstra que uma “encenação não é o cenário: é a palavra, o gesto, o movimento, o silêncio; é tanto a qualidade da atitude e da inflexão quanto a utilização do espaço” (1998, p.53), ou seja, para ambos, uma boa encenação se dá a partir da visualização das entrelinhas, no ponto em que a semiótica se faz sentir pelo público.

Entendamos, antes de qualquer coisa, que, em se tratando de países ocidentais/ocidentalizados aquilo que compreendemos como

teatro moderno nasceu, no final do século XIX, do advento do encenador como mestre de cena. É certo que este sucedeu o diretor de palco, mas dele não é um simples herdeiro. O diretor de palco verificava e coordenava os elementos da representação: ele era somente o responsável por manter uma determinada ordem já estabelecida, independentemente dele. O encenador não apenas continua a organizar esses elementos, como ele também os projeta e pensa de antemão em sua organização – ele será responsável se não por cria-los, ao menos por lhes dar forma. Ele age em um ponto anterior ao que operava o diretor de palco. Ele não reproduz: produz. Assim, ele não se enquadra mais na categoria de executor: ele se torna autor do espetáculo. (Dort, 1988, pp. 47/48)

---

<sup>74</sup> Uso tal terminologia por me parecer mais pertinente valer-me do idioma *Kimbundo* para grafar a formação *kilombista*.

<sup>75</sup> Técnica de origem indiana que serve de base à preparação de elencos mundo afora, desde que foi sistematizada na perspectiva do Norte Global.

Estou aqui falando da autonomia criativa da pessoa encenadora no ponto em que ela se propõe a reler e transcrever ou transmutar em cena o que – no caso específico de *Dom Quebrada* – está descrito na literatura do gênero dramático.

Tomemos como base – você que me lê e eu mesmo que vou escrevendo – parte da esquematização de Pavis acerca dos principais elementos constitutivos da encenação, a fim de seguirmos neste bate-papo. Para o autor do *Dicionário do teatro* (2015) a pessoa encenadora está “encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando possibilidades cênicas à sua disposição” (p.128). Fazendo assim, dialogarem entre si os mais variados elementos de cena, em uma profusão orgânica que forma a encenação.

Em uma projeção mental-visual que muito me agrada, vejo o trabalho da pessoa encenadora como o de uma pessoa costureira, que executa à mão o seu ofício e, pensando em um teatro feito com poucos recursos financeiros, alinhava retalhos – por mais que a metáfora da colcha de retalhos possa parecer um clichê antiquado e demodê – me parece imagem justa quando me refiro ao processo de encenação de *Dom Quebrada*.

Seguindo este diálogo sobre as funções da encenação, quando Pavis busca estabelecer, através de Veinstein (1955) a diferenciação entre as noções mínima e máxima de encenação, penso que o faz para delimitar um ponto de partida que não necessariamente encerra o debate. Grosso modo, ele designa encenação, em sua concepção macro, como um apanhado de linguagens artísticas compondo a cena; bem como uma atividade que consiste em alinhar elementos distintos que formam um todo cênico. (*Idem*, p.122)

A encenação pode ser comparada, a partir do que se denomina exigência totalizante (*Idem*, p.123), a uma alquimia que agrupa ingredientes no tempo correto para que a receita seja plenamente bem executada. Quero dizer com isso que não cabe inserir em demasia um ou outro elemento na tentativa da execução, pois falta e/ou excesso podem prejudicar o resultado final da obra. É necessário que se faça uma conciliação entre todos os elementos.

Em suas origens, a encenação afirma uma concepção clássica da obra teatral cênica como obra total e harmônica que ultrapassa e engloba a soma dos materiais ou artes cênicas, outrora considerados como unidades fundamentais. A encenação proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador. (Pavis, 2015, p.123)

Tomados os devidos cuidados para não confundirmos a função em si com quem a desempenha, não estou aqui buscando hierarquizar fazeres artísticos. Afinal de contas, sem que cada função desenvolvida aconteça em sua plenitude, na individualidade, ou autonomamente, o todo restará prejudicado. É necessário que nesse exercício de imersão acerca das problemáticas das artes da cena, deixemos sempre aberta a porta ao estranhamento (Almeida, 2013, p.38) para que não nos esqueçamos do caráter *mutatis mutandis* das artes, de todas elas. A mudança é geralmente a máxima constante da arte.

Se considerarmos que a “encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto (texto escrito ou indicações cênicas\*) para uma escritura cênica” (Pavis, 2015, p.123), podemos considerar que há um ponto de intersecção entre a letra literária e a grafia da cena no exato momento em que a pessoa encenadora se apropria de uma para traduzi-la em outra. Temos, então, a colocação da obra no espaço. Em outros termos: a encenação torna-se a concreção de um projeto, sua realização efetiva na cena, completada pela presença do público espectador (*Ibidem*). Sendo a encenação “o próprio local do aparecimento do sentido da obra teatral” (*Ibidem*), fazia-se necessário que a mensagem pensada desde a transmutação do romance de Cervantes em literatura do gênero dramático, ficasse evidente na cena a partir de cada elemento individualmente e na composição orgânica do todo.

Alguns questionamentos podem ajudar a compreender como foi construída a encenação do segundo espetáculo levado à cena pelo CcCentelha. O primeiro deles diz respeito à própria concretização. Será que o traslado da obra de Saavedra – concebida no século XVI – para um Brasil do século XXI, mas com ritornelos ao sertão nordestino, conseguiu transmitir ao público espectador a mensagem a que se propôs? Em suma pode-se dizer que a obra cênica ambicionava falar sobre necropolítica, mas isso ficou perceptível aos olhos de quem viu o espetáculo? Alguns relatos feitos por estudantes das graduações em Direção de Arte e Teatro da Emac/UFG acerca do espetáculo, no contexto avaliativo da componente curricular intitulada “Teatro Goiano”,<sup>76</sup> na qual as pessoas discentes foram convocadas a produzir um relatório sobre a peça, trazem um pouco da dimensão percebida pelo público espectador presente à apresentação no FUGA XVI

---

<sup>76</sup> Componente curricular na qual cumpri meu estágio em docência junto ao Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago, à colega Camila Freitas e ao colega Ramon Teles, no semestre letivo 2023/2.

(Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás).<sup>77</sup> Por uma questão ética de preservação das identidades das pessoas discentes, utilizarei apenas as iniciais de seus nomes nos trechos que citarei de seus relatos sobre a obra cênica.

A pessoa discente W.K. ponderou em seu relatório que *Dom Quebrada* “é uma peça que tem muitas críticas sociais e várias perguntas que fazem o espectador pensar”. Mas pensar exatamente o que? No campo das ilações, posso presumir que a reflexão se dá justamente em função das “críticas sociais” por ela apontadas. Este relato ainda traz algumas pontuações interessantes sobre adereços, iluminação e cenografia, mas os guardarei para o momento mais adequado – quando dissertarei sobre a direção de arte do espetáculo.

Outra pessoa estudante, W.M., é bastante assertiva ao cravar que “*Dom quebrada* é uma livre adaptação da obra de Miguel de Cervantes – *Dom Quixote de La Mancha* – criada pelo coletivo cênico centelha para discutir o conceito de necropolítica, de Achille Mbembe e as mazelas das periferias do Brasil.”. Nosso intuito primordial era de fato esse.

Para fechar este primeiro momento em que trago impressões externas do público, recorro às palavras da pessoa discente P.C.S. dizendo que aquela “adaptação, de *Dom Quixote* [...] trouxe vários elementos bem marcantes do Brasil, tais como: a cultura, músicas, costumes, a política e as religiões [...] a soma de tudo resulta em uma reflexão crítica sobre o país em que vivemos.”. De modo geral o trecho aponta diversos elementos presentes na trama, e, mesmo que superficialmente cumpre o propósito de revelar as impressões da pessoa espectadora.

Mas será mesmo que a ficcionalização proposta conversou efetivamente com a(s) plateia(s)? Afinal de contas “para que o ato comunicativo se realize em sua completude, é necessário que o receptor da mensagem tenha conhecimento do código em que ela foi produzida” (Risério, 1996, p.57), só assim a comunicação será plena. Deste modo vale perguntar: as intertextualidades foram devidamente inseridas na cena?

Ainda me valendo do relato de P.C.S. creio ser suficiente esta parte de sua análise:

Esse é aquele tipo de espetáculo que começamos rindo e terminamos arrepiados. A história começa com muitos momentos engraçados, e aos poucos vamos sendo introduzidos a questões que ficamos reflexivos, e quando vemos, estamos em um final de espetáculo que marca pra sempre na memória.

---

<sup>77</sup> A apresentação a qual me refiro foi realizada no dia 17 de novembro de 2023, já com novo elenco, encerrando o FUGA. Na ocasião Luiz Fernando Siqueira vivia *Dom Quebrada* e eu estava a cargo de Sancho Pança e demais personagens.

Como e por que a memória dessa pessoa ficou “para sempre” marcada, só ela mesma poderá nos contar. De minha parte, recorro novamente a Pavis que nos diz haver momentos em que “a representação pode tomar ambígua, isto é, polissêmica ou, ao contrário, vazia de sentido, esta ou aquela passagem do texto” (2015, p.124) e nesse sentido quero aqui rememorar uma pontuação feita por Fabiana Viana,<sup>78</sup> quando assistiu à estreia de *Dom Quebrada* – faz-se necessário pontuar que em sua construção identitária, Viana é uma mulher negra, retinta, professante ativa da fé cristã e de uma segmentação católica com forte comprometimento com a manutenção de determinados dogmas da igreja. Fabiana estava incomodada com a forma como o bispo fora representado e chegou a me explicar sua insatisfação classificando como uma crítica imprópria aos clérigos católicos. Essa pontuação, feita pela responsável pelas mídias digitais do projeto à época, pode ser pensada em duas/dois dimensões/questionamentos: a) cumprimos nosso papel enquanto encenadora/encenador? b) o público conseguiria ler/compreender, a partir do quipá<sup>79</sup> azul, a mensagem enviada na entrelinha preenchida com o elemento de caracterização? É importante deixar nítido que temos neste caso, um excelente exemplo de interseccionalidade das linguagens, quando a encenação – a própria Encruzilhada cênica intitulada *Dom Quebrada* – precisa do trabalho de caracterização de elenco para demonstrar visualmente uma mensagem. Em momento oportuno me debruçarei melhor sobre tal parte da indumentária.

Meu foco de análise agora diz respeito à ideologização, à forma como as duas pessoas responsáveis pela encenação decidiram comunicar uma importante mensagem que não estava tão diretamente verbalizada no texto, mas tem definitiva importância dramaturgica para a cena: o modo como a hierarquia neopentecostal se inseria na Favela, junto às dinâmicas da criminalidade no fictício Morro do Desmanche. A fricção e o amálgama de texto e espetáculo fez com que o público compreendesse a mensagem, ou a plateia, assim como Fabiana Viana, não se deu conta do discurso ali proposto? *Èsù*, enquanto operador comunicacional da Encruzilhada cênica em questão, deu segmentação ao trânsito necessário de sentidos na cena? Pretendo responder a esses questionamentos quando estiver finalizando este trabalho. Por enquanto deixemos as dúvidas no ar, pois

---

<sup>78</sup> Bacharela em Direção de Arte pela Emac/UFG, à época social mídia do projeto.

<sup>79</sup> Ornamento de cabeça utilizado por homens judeus, principalmente em contexto religioso. Atualmente, no Brasil, deslocado de seu sentido primeiro e utilizado por líderes religiosos de grandes segmentações neopentecostais.

elas podem gerar frutos bastante saborosos. Prometo não me esquecer de retomar este debate no tempo devido.

Considerando que a pessoa encenadora não está apartada da obra dramática, muitas influências pessoais estão presentes tanto em minhas escolhas quanto nas de Sanne Monteiro. As experiências vividas<sup>80</sup> por mim e minha colega encenadora no contexto acadêmico nos fizeram rapidamente perceber que para os “olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica” (Fanon, 2008, p.104) e, tanto Sanne quanto eu estávamos disposta/o a mostrar o contrário. *Dom Quebrada* seria o pretexto ideal para demonstrar isso.

Por mais que *El ingenioso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* seja um romance, sua verve dramática está presente na dinâmica de escrita proposta por Cervantes. O texto é todo estratificado, dividido em cenas, como se o autor estivesse dizendo para que sua literatura fosse transposta para o palco. Muitas foram as montagens de *Dom Quixote*, muitas visões distintas de encenadoras/es acerca das peripécias do fidalgo espanhol. O que o Centelha poderia trazer de novo a um texto clássico sem que nenhuma de suas pessoas membras tivesse visto uma montagem sequer? Recordemos a autonomia criativa da pessoa dramaturgista que decide quais recortes devem ser trazidos à literatura, bem como a autonomia da pessoa encenadora, transformando o texto em ação dramática. Também não percamos de vista que a

autonomia da encenação surge com a noção de *mise-en-scène* francesa, a partir da qual o diretor atinge o status pelo qual se tornou conhecido nos tempos atuais. Esse status se estabelece especificamente quando o diretor passa a assumir um protagonismo de autor em suas montagens, em suas releituras das obras clássicas. De acordo com esse princípio, os espetáculos passavam a interessar mais pelo que o diretor trazia enquanto novidade de sua leitura das obras clássicas, que propriamente por aquilo que os textos em si poetizavam. (Nunes, 2019, p.115)

Como acontece no caso de meu pré-texto de pesquisa, onde a clivagem, inicialmente proposta na literatura, é reforçada autonomamente pela encenação, fazendo com que o processo de historicização ou historiografia, seja trabalhado a partir da perspectiva da realidade das Favelas que são *locus* de exclusão ainda em seu nascimento,

---

<sup>80</sup> O capítulo que versa sobre “A experiência vivida do negro” em Frantz Fanon. *Pele negra, máscaras brancas*/ Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, pp.103-126, atravessa todo nosso percurso acadêmico e contamina definitivamente nosso trabalho artístico.

antes mesmo da chegada do varejo de entorpecentes (Franco, 2018, p.69); bem como do cangaço que não nasceu apenas da falta de esperança frente às injustiças perpetradas por pessoas poderosas em detrimento do direito de pessoas menos abastadas, muitas vezes com a anuência do Estado (Ferreira, 1999, p.28). Importante salientar ainda que em ambos os casos “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder.”. (Mbembe, 2018, p.5)

Sempre que começo um processo de montagem de espetáculo – enquanto encenador – faço questão de repetir uma frase que ouvi reiteradas vezes do primeiro diretor de *Ali Repousa o Coronel*, ainda na Cia Antítese, Vitor Hugo – ele mesmo ouviu de um professor do curso de Direção Teatral da UFRJ. O recado é o seguinte: “autor bom é autor morto!”, sendo assim, desde então, procedo uma cerimônia de enterro simbólico da pessoa autora, caso ela ainda faça parte do *Ayé*.<sup>81</sup> Se não for o caso, o sepultamento já não se faz necessário.



Maquete LaCena; foto: Luciano Cachimbo.

---

<sup>81</sup> Para a cerimônia de sepultamento da pessoa autora, utilizamos no Centelha uma maquete do Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena – LaCena – coordenado pelo Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes – construída em uma das componentes curriculares da grade de Direção de Arte. O formato do laboratório lembra uma urna funerária e isso se percebe na maquete.

### 3.2. Aaaah, o Elenco!

Um Elenco que se propõe a debater na cena o que estávamos nos propondo, deveria ter a mínima dimensão de que as estruturas sobre as quais versaria são *lócus* de difícil penetração. Tínhamos a dimensão de que dinâmicas discriminatórias estavam historicamente colocadas, sendo que tais “processos e mecanismos caracterizam o que chamamos de racismo institucional, pois são ações de nível organizacional que independentemente da intenção de discriminar acabam tendo impacto diferencial e negativo em membros de um determinado grupo” (Bento, 2022, p.77), geralmente, minoritariamente representado naquele espaço. Luís Henrique rapidamente entenderia como as segregações eram exercidas tanto na universidade, quanto nas artes da cena, mais especificamente, sobre isso o alertamos, mas o menino gostava de desafios e o seu amor pela arte prevaleceu. Fomos os dois atores que, por primeiro, levamos à cena as peripécias de Sancho e Dom.



Ensaio de mesa com Luís Henrique Noronha e eu (Luciano Cachimbo); foto: arquivo Centelha.

Nosso processo começou efetivamente no início do primeiro semestre letivo de 2019, quando as pessoas calouras daquele ano estavam adentrando à UFG. Como salientado em nota de rodapé, Noronha havia passado por uma formação como ator na Escola do Futuro em Artes Basileu França<sup>82</sup> e isso fez gigantesca diferença na construção do projeto.

Faço aqui um pequeno parêntese para falar sobre a importância dos diários de bordo em nosso processo de concreção cênica. Desde *Ali Repousa o Coronel*, minha exigência de confecção dos diários se fez presente. Em *Dom Quebrada* não foi diferente e passei a também me exigir – enquanto encenador/ator – um relato diário de nossas dinâmicas. Essas fontes primárias me dão hoje, como pesquisador, a possibilidade de beber água limpa da fonte. Confesso que retomar os escritos de um Luís Henrique Noronha, que não está mais conosco no plano físico, ainda me comove e traz saudade. Todavia o reencontro com nossas percepções do processo, fazem desta Encruzilhada um lugar de profícuos encontros que vão também acalantando a alma.

É importante frisar ainda, que o elenco formado por mim e Luís Henrique Noronha, constitui a quarta formação do projeto. O primeiro elenco teve inicialmente a desistência de Rodrigo Florença, que alegou estar “cheio de muitas outras coisas pra fazer”, não podendo assim, “assumir um compromisso com elevado grau de exigência” e, posteriormente, Leonardo Gomes sairia do projeto por questões logísticas, uma vez que não residia em Goiânia e o ir e vir estava “muito complicado”. Passamos por um elenco que sequer chegou a entrar em sala de ensaio e depois por Gabriel Santos<sup>83</sup> (Dom) e Abimael Evanz<sup>84</sup> (Sancho). Com estes o processo iniciou-se no período em que a universidade estava de férias, os ensaios ocorriam aos finais de semana e feriados, entretanto, a rotina de trabalho extra projeto, bem como “o elevado grau de exigência da encenação”, foram determinantes para as desistências, primeiro de Gabriel e posteriormente de Abimael.

---

<sup>82</sup> A Escola do Futuro em Artes Basileu França, localizada no Setor Leste Universitário em Goiânia, forma pessoas em nível técnico para o mercado das artes.

<sup>83</sup> Administrador de empresas, atualmente radicado em São Paulo, onde cursa licenciatura em Teatro.

<sup>84</sup> Bacharel em psicologia, assistente da Escola de Samba Brasil Mulato, em Goiânia.



Ensaio com Abmael Evenz e Gabriel Santos; foto Luciano Cachimbo.

Retorno ao elenco que levou à cena o espetáculo transcrevendo o relato de Noronha acerca de um de nossos primeiros ensaios, como ele não datou o relato, não posso precisar o dia exato de sua confecção:

A princípio o primeiro jogo proposto mostrou que uma relação está sendo estabelecida e facilitará o processo de construção das personagens, também mostrou a liberdade de opinar e trazer elementos que acredito [*sic*] ser úteis. Com o início dos ensaios já é possível se imaginar um grande resultado junto de uma até agora demonstrada ótima direção. (Noronha, 2019, p.4)

O tom elogioso à direção deixarei de lado. Me interessa aqui enfatizar o ponto no qual Noronha se refere justamente à autonomia criativa do ator e sua intersecção com o trabalho conduzido pela encenação. Não creio que a autoria de um espetáculo seja feita por uma pessoa apenas. E, desde o advento do teatro moderno ocidental/ocidentalizado, esses lugares hierárquicos têm sido cada vez mais debatidos e abandonados. Ao falar sobre “liberdade de opinar e trazer elementos” para a construção da cena como um todo, Luís Henrique estava começando a exercer o caráter autônomo do qual fala Alexandre Nunes quando nos relembra que a pessoa atuante na cena

foi, inegavelmente, o fiel da balança que, no século XX, pesou a favor do reconhecimento do teatro enquanto campo do conhecimento específico, com

problemas e discussões específicos, que impunham a criação de um ramo específico da semiologia/semiótica e demandavam teorias e metodologias respaldadas por outros princípios de investigação, para além dos da construção da narrativa dramática. (2019, p.118)

Isto posto, é relevante ressaltar que – por mais que se trate de um projeto de um Coletivo Cênico Centelha profissionalizado e independente – é no contexto acadêmico que *Dom Quebrada* é levantado, há aí outra interseccionalidade do projeto de cena, uma vez que a pesquisa de cena desenvolvida no Lab 1 (Laboratório de Montagens Teatrais), tinha como alicerce todo um arcabouço teórico advindo, principalmente, das salas de aulas e laboratórios dos cursos de Artes da Cena da Emac/UFG. A cena desenvolvida pelas pessoas intérpretes – gosto sempre de dizer – carrega em si o trabalho de todo um aparato artístico contido naquela encenação. O público vê o que está na vitrine, mas não pode enxergar do processo nada além do que está ali exposto. Consequentemente, é pelas mãos, melhor dizendo, é através dos corpos, das mentes e das vozes do elenco, que as outras linguagens artísticas encontram ressonância no palco. Isso eleva a categoria de atrizes/atores a uma condição de superioridade frente às demais especialidades envolvidas na montagem? Jamais! Deve, ao contrário, determinar a quem está em cena o compromisso de repercutir de forma comprometida e certa o pensamento por trás de cada elemento de cena. Não compreendo, assim como Nunes, que em *Dom Quebrada* as pessoas no palco transmutaram-se no eixo gravitacional do fenômeno cena (*Ibidem.*), considero sim, que foram dela ou para ela portais e/ou vias de propagação.

### 3.2.1. Escolhas técnicas: resistências ao Sul

Por mais que tenham sido sistematizados por Richard Schechner<sup>85</sup> para melhor entendimento e aplicação no contexto ocidental/ocidentalizado e, a partir disso terem se espalhado para outros diálogos possíveis mundo afora, os afetos contidos na *Rasa* (sabores em tradução livre do *sânscrito*) do *Natyasastra*,<sup>86</sup> (2012, p.132) não deixam de ter firmes raízes fincadas na Índia e creio ser sempre necessário reforçar o lugar de nascedouro do treinamento. Vale lembrar que, quando nos referimos ao *Natyasastra*, “o livro indiano aborda a performance de maneira muito pormenorizada: expressão emocional transmitida

---

<sup>85</sup> Professor da Universidade de Nova Iorque, é o responsável por sistematizar – em formato de caixas – e trazer para o Ocidente a técnica ancestral indiana.

<sup>86</sup> Livro sagrado indiano que se configura muito mais como objeto de transmissão de conhecimento para intérpretes da cena. Cf. Richard Schechner. A estética do Rasa. Tradução de Denise Zenicola. 2012.

por meio de gestos e movimentos, tipos de papeis e personagens, arquitetura do teatro, música” (*Ibidem.*) entre outros aspectos relevantes para o desenvolvimento da cena, estamos nos referindo a uma técnica sagrada para quem a concebeu originalmente. Entre os anos de 2015 e 2016, em função de um processo de montagem no qual estive inserido na cidade do Rio de Janeiro, tive contato com o treinamento que passei a utilizar com bastante frequência nas experimentações do Centelha. Quando Luís Henrique Noronha chegou ao processo de *Dom Quebrada*, a *Rasa* lhe foi de pronto apresentada, justamente pelo grau de conhecimento que o ator trazia em sua bagagem. A compreensão era de que um intérprete que já havia passado por uma formação poderia absorver mais facilmente os exercícios e aplicá-los em cena.

Mas você pode estar aí se perguntando: “afinal, o que é essa famigerada *Rasa*?”, sendo assim, melhor eu convocar um pesquisador estadunidense que tanto se dedicou à técnica para dar seu parecer. Fala aí Schechner:

A *Rasa* é sensual, próxima, empírica. A *Rasa* é aromática. A *Rasa* preenche o espaço unindo o externo ao interno. A *Rasa* é sabor, gosto, a sensação que se tem quando o alimento é percebido, colocado ao nosso alcance, tocado, levado para dentro da boca, mastigado, saboreado e engolido. Os olhos e os ouvidos percebem a comida que chega – a apresentação dos pratos, o barulho da fritura. Ao mesmo tempo, ou um pouco depois, o nariz é envolvido. A salivagem é estimulada na boca (sensação de água na boca). As mãos levam a comida até a boca – seja diretamente, como no tradicional modo indiano de comer com os dedos, ou indiretamente, por meio de utensílios (que apareceriam mais tarde). A boca, o nariz e as mandíbulas estão envolvidos, representando bem todos os sentidos. A parte inferior da face contém a boca, no centro está o nariz, acima estão os olhos. Os ouvidos estão localizados lateralmente, mas concentrados no que está à frente. (*Idem*, p.134)

A técnica, recondicionada por Schechner, propõe uma divisão dos sabores (da *Rasa*) em nove quadrados de igual tamanho, fixados no chão da sala de ensaio, demarcados com fita crepe. Cada uma das caixas comporta um afeto referente à determinada *Rasa*, exceto a caixa central, do meio, que está destinada ao estado de neutralidade. De tal modo temos oito afetos compondo o jogo: *sringara* (desejo, amor); *hasya* (humor, riso); *karuna* (piedade, pesar); *raudra* (raiva); *vira* (energia, vigor); *bhayanaka* (medo, vergonha); *bibhatsa* (aversão); *adbhuta* (surpresa, admiração).



Experimentações na Rasaboxes; foto: Luciano Cachimbo.

Não tenho registros de Luís Henrique e eu testando a *Rasa*, por isso a imagem acima está composta pelo Elenco anterior à nossa entrada (Gabriel Santos e Abimael Evanz). Em nossa experiência de sala de ensaio, optei por estudar separadamente cada um dos afetos e desdobrar a partir deles sentimentos correlatos ligados a cada um deles. O primeiro deles foi *raudra* e acerca do tema nos conta Noronha em seu diário de bordo:

19 de março de 2019

\*O que achou (exercício *Raudra*): COMPLICADO

Contaminação.

Pesquisa: pantomima

Angustiado/ impaciente/ estressado/ revoltado/

tenso/ irado/ explosivo/ indiferente

Após chegarmos e nos alongarmos, montamos os quadrados [*sic*] do *rasaboxes* e conversamos sobre as possíveis vertentes que partem da raiva. A primeira foi a “Angústia”: ao incorporar, esse sentimento foi de início, como em todos os outros, difícil não misturar todos. O que mais afetou os outros foi o “tenso”: que foi mais rápido se entender e separar/limpar dos outros. “Irado” e “revoltado” de início se misturaram muito, mas foi possível perceber e acompanhar a crescente desses sentimentos e assim separá-los. “Impaciente” também se misturou um pouco com os outros sentimentos, mas ver que se pode corporificar cada sentimento de forma individualizada, facilita o processo. “Estressado” também levou um pouco do “tenso” e do “impaciente” por se

aproximarem muito entre eles. “Explosivo” acompanhou bem a crescente do “irado” e mesmo nessa continuidade foi relativamente tranquilo diferenciar, por último, a “indiferença” que com dificuldade, foi possível encaixar na “raiva”, apesar de pertencer mais ao “nojo”. No fim deu certo. O meio, ponto de “paz” ainda se faz necessário, para facilitar a corporificação dos sentimentos sem deixar um poluir o outro. Após uma pausa voltamos para a sala e passamos mais algumas vezes a cena I, seguida da II, que ainda necessita de muito trabalho, assim como todo o processo. (2019, pp.5/6)

O relato da experiência mostra parte de como funcionava inclusive a divisão de treinamento/intervalo/ensaio. Entretanto é interessante notar o grau de dificuldade ao qual estava sendo exposto um ator com apenas dezessete anos de idade. Enquanto diretor de elenco, gosto bastante de trabalhar com metáforas, e a *Rasa* me ajudou a demonstrar para Noronha como a metáfora das “camadas da cebola” se aplica perfeitamente ao exercício. Descontaminar um sentimento de outro, dentro do mesmo afeto e por vezes, contido em outro afeto, não é das tarefas mais simplórias. No que se refere ao meu diário de bordo, tomemos por base outra ocasião em que o afeto estudado foi *hasya*, ligado ao riso, ao humor:

Terça-feira, 21 de Março de 2019

Dom Quebrada

[...] *HASYA* poderia ser o afeto mais tranquilo de traduzir... não foi! Luís parece ter travado ainda mais que ontem e, como Ruço empacado, ficou pensando, pensando, pensando [...] novamente munido de meu café e uma rosca, retornei à sala de ensaio e, de novo, Luís havia avançado pouco nas proposituras, o que me fez crer que teremos um longo caminho pela frente... nada que muita repetição não resolva. Depois de um tempo e uma relutância deveras irritante (*risos*), ele conseguiu traduzir em oito adjetivos as possibilidades resultantes do *HASYA*. Me pareceu menos travado e mais disposto a experimentar possibilidades, o corpo parecia mais disposto e disponível, além da já habitual capacidade cognitiva por ele demonstrada. Luís consegue guardar bagagem em grande volume e imprimir qualidade em suas ações e propostas quando demandado, isso está me deixando bastante seguro e contente. (Cachimbo, 2019, p.14)

Neste momento preciso explicar melhor o porquê de minha narrativa no diário estar quase sempre colocada a partir da perspectiva do encenador/diretor de elenco. É sabido que fui desempenhando inúmeras funções no projeto e isso por diversas vezes

turvou algumas fronteiras. Ao reencontrar meu diário de bordo, percebo – talvez sem muita surpresa – que o encenador/diretor de elenco tomou maior proporção que os demais eu's do processo nas descrições feitas no diário. De todo modo o que está posto, está posto e este movimento temporal-espiral nos faz reencontrar lugares, sabores, dores, amores... então, cara pessoa leitora, não nos prendamos à ditadura de *Cronus*.

Passamos pelos demais afetos individualmente e fomos misturando uns aos outros no decorrer do processo, buscando aumento de repertório. A ideia de casar aplicação da técnica com ensaios de cena posteriormente, ajudaram no entendimento e na fixação dos exercícios desenvolvidos nas caixas. Não vejo necessidade de me prolongar mais sobre a aplicação da *Rasa*, uma vez que as aplicações subsequentes seguiram a mesma dinâmica em outros encontros dessa Encruzilhada cênica. Todavia quero chamar atenção para o fato de que os treinamentos por nós implementados em sala de ensaio nunca cumpriram função acessória. Se a técnica era aplicada, de algum modo deveria ser utilizada no processo de concreção cênica. No que se refere à utilização da *Rasa*, podemos notar nos textos do elenco, diversos adjetivos derivados dos afetos, colocados em nossos gráficos de intenção. Isso certamente facilitou a coloração das nuances verbais e corpóreas, como pode ser visto no gráfico de intenção feito em caixa alta e cor laranja em meu texto.

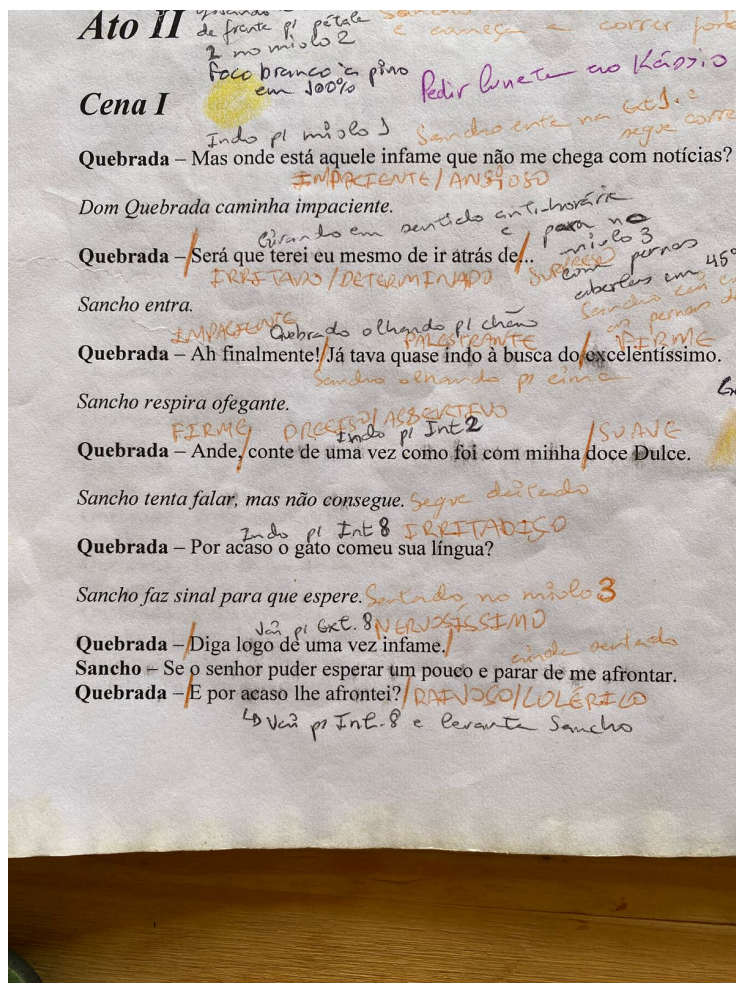


Gráfico de intenção; foto Luciano Cachimbo.

Lembro que o Centelha nunca buscou reinventar a roda, nem tampouco arrogou para si uma postura vanguardista que não lhe cabe. Nesse sentido, inclusive, o discurso do Coletivo sempre esteve no lugar de “fazer o que se sabe para não se perder pelo caminho”, quase um *oriki* de um velho *Òrìsà*, chegando ao ponto de um disquete de um micro em Taipé, para lembrar Gilberto Gil.

Digressões à parte, retorno à questão sobre a qual discorro neste subtópico: a sala de ensaio enquanto experiência da Encruzilhada, *lòcus* que reúne em trânsito contínuo aportes teórico-práticos que dão sustentação às construções do corpo de cena. Vale aqui acessar novamente meu diário de bordo para recordar o quanto nossas experiências cotidianas atravessaram o processo:

Depois de receber a notícia vinda de Gabriel (deixando o processo) e, em posterior conversa com Abimael, que também não estaria mais conosco, decidi concentrar esforços no que me restava: a minha imensa convicção de que estamos construindo um grande projeto coletivo que vai projetar boa parte das pessoas envolvidas. Passado o período de limbo após as saídas de dois atores e minha decisão de encarar o desafio de também atuar no projeto, no dia 11 (segunda-feira) encontrei alguns calouros e dentre eles, um em especial chamou-me a atenção, Luís Henrique, que pegou o famigerado 263 comigo e mais algumas pessoas da Emac... o papo estava excelente e a maioria parecia se divertir bastante; ao chegarmos à praça da bíblia, em função de estarmos dialogando sobre privilégios e lugares de fala, sua postura indignada frente ao que ouviu sobre uma situação ocorrida com uma docente, me deixou com a impressão de ter encontrado o Sancho que aguardava, todavia seguimos rumos distintos e eu decidi perguntar a ele no dia seguinte como se declarava ao IBGE e ele confirmou minhas suspeitas acerca de sua consciência étnico-racial. Feitas as devidas elucidações perguntei se topava o desafio de adentrar no universo de nossa Quebrada, respondeu-me prontamente que sim e logo após recuou, perguntando do que se tratava o projeto e como ele se inseriria nele... expliquei de forma até bem resumida para os meus padrões de explanação e o moleque de apenas dezessete anos de idade me solta uma pergunta que só quem já [*sic*] tenha experimentado vivências de cena poderia indagar: “Mas e sobre isso de dobrar personagens, são diversas personalidades distintas ou personalidades do próprio Sancho?” se já estava inclinado a tê-lo em minha sala de ensaio, a partir dali formei convicção acerca do assunto. (Cachimbo, 2019, p.10)

O relato acima colocado sinaliza diversas possibilidades analíticas. Poderia chamar atenção para o verbo “ter”, empregado como se eu estivesse tomando posse do ator, ou para o pronome possessivo “minha” que precede o termo “sala de ensaio”, mas a própria experiência coletiva foi me fazendo desconstruir determinados vícios de linguagem e hábitos vinham de escolas ocidentalizadas da cena. Toca-me, entretanto, ponderar que as interseccionalidades entre a vida cotidiana, as experiências por nós acumuladas e as memórias que foram se (re)estabelecendo no meio do processo, tudo isso forma o amálgama que deu liga às criações individuais e coletivas.

Sobre essa “experiência em *continuum*” nos chamam atenção Ramaldes e Camargo (2017), para o fato de que essa “junção de experiências passadas e presentes é involuntária e inata, o ser humano faz isso a todo momento, sem perceber” (p.76) como em um fluxo da Encruzilhada, esse local que é ponto de intermédio de sabores e saberes

variados, dentro do pensamento filosófico-religioso de culturas africanas e afrodiáspóricas (Martins, 2021, p.50). Ressalte-se ainda que não somente “a experiência vivenciada pelo próprio indivíduo, mas também as experiências vivenciadas pelas gerações passadas fazem parte da formação do ser individual” (Ramaldes, 2017, p.75), repercutindo no *corpus* coletivo, como é o caso do processo aqui analisado.

Se de um modo nós queríamos estar em cena com um projeto esteticamente bem-acabado (a partir de nossas percepções individuais e coletiva), de outra forma, não era nosso intento estar no palco sem falar o que efetivamente nos atravessava. Minha indagação, por exemplo, sobre o entendimento étnico-racial que Luís Henrique tinha acerca de si mesmo, trazia consigo o desejo de rediscutir a mestiçagem no Brasil, como propõe o professor Kabengele Munanga (2020). A chegada ou o retorno de Sanne Monteiro ao time fez com que as indagações fossem cada vez mais exercitadas. Os debates sobre raça, classe, gênero e outras matrizes de opressão foram ganhando espaço contiguamente aos treinamentos. Mas afinal, quem era Dom Quebrada? Seria ele um negro que é “interditado enquanto ser humano, enquanto sujeito de direito, enquanto sujeito moral, político e cognoscente” (Carneiro, 2023, p.121), um não-sujeito, alguém que não é justamente por não ter a resistência ontológica preconizada por Fanon?

E Sancho, nalgum grau conseguia dimensionar que sua carne, assim como a de seu chefe, seria a “mais barata do mercado”? Era possível que em um lampejo de pensamento pudesse compreender que tanto ele quanto Dom estivessem relegados “a uma terceira zona, entre o sujeito e o objeto” (Mbembe, 2018, p.39), sobrevivendo em um não-lugar? Começamos a mergulhar cada vez mais profundamente nas entrelinhas do texto, escavar de forma quase arqueológica atrás de respostas que não estavam ali na superfície. A literatura dava conta de muita coisa, é verdade, mas também nos fazia sangrar sempre que uma provocação era encontrada nos subtextos que nem eu mesmo, enquanto autor, havia me dado conta. As descobertas de variadas entrelinhas abriam mais e mais possibilidades, aos poucos creio que nós mesma/os, atores e pessoas encenadoras, fomos também sendo tomada/os por um certo grau de loucura.

A “loucura” de Quebrada veio à baila e nós debatemos com afinco sua condição neurodivergente. Estava mesmo louco? Fingia? Surtou por não suportar mais o peso da distopia na qual estava inserido? O volume de leitura na biblioteca da ONG era o deflagrador de sua enfermidade? Tínhamos a dimensão, como apontou Neusa Santos Souza (2021), de que um dos modos “de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no

conhecimento concreto da realidade” (p.45) da qual se fala. Sendo assim fomos atrás de respostas em campo. Luís junto a Casas de cosmogonias afroreferenciadas e templos neopentecostais; e eu, a convite de Ryggie Diamantino<sup>87</sup> – diretor musical do projeto – parti rumo ao Sol Nascente.<sup>88</sup>

### 3.3. Movimentos espiralares na Encruzilhada

Era um dia de sábado – em mais um fim de semana ensaiando *Ali Repousa o Coronel*, para variar – quando me sentei à mesa do restaurante universitário (RU) junto a um amigo do curso de Música. Aos poucos outras pessoas de diversas graduações distintas foram se achegando. Entre essas pessoas estava uma menina negra (não tão retinta), ostentando um lindo cabelo *black-power*, seu nome? Hebonny Bomfim.<sup>89</sup> Aquela que viria a ser a diretora de movimento de nossa Quebrada.

Os corpos limiaries dos quais nos fala Renata de Lima Silva (2016), foram sendo percebidos no decorrer do processo. A própria experiência de utilização da *Rasa* trouxe um pouco dessa consciência. Compreender nossos corpos enquanto meio possível para o trânsito, ou para a transmissão da mensagem, uma espécie “de ser corpo em estado cênico, onde o estado gera o corpo e o corpo gera o estado” (p.49) configurava-se como um grande desafio já nos primeiros encontros com Bomfim.

Em minhas primeiras conversas com Hebonny expus o que esperava de sua atuação enquanto diretora de movimento. Ela me disse que nunca havia exercido tal função, alegou desenvolver “apenas coreografias”, ao que respondi que aquele processo seria também um enorme aprendizado para todas as pessoas envolvidas, inclusive para mim. Falei a ela de meu desejo de possibilitar a construção de corpos transitórios, que tivessem fluência durante todo o espetáculo. Vale lembrar aqui que desde o primeiro elenco a direção de movimento permaneceu a mesma – na verdade ela segue no processo até os dias atuais – e isso facilitou bastante as adaptações a quem ia chegando para dar vida às personagens, bem como o trabalho da própria diretora de Movimento.

---

<sup>87</sup> Bacharel em música (violão clássico) pela UFG, diretor musical de “Dom Quebrada”.

<sup>88</sup> Localizada no Distrito Federal, a Favela do Sol Nascente é hoje a maior Favela da América-Latina e Ryggie Diamantino nasceu naquela localidade. Por sugestão do próprio, fui conhecer o local que, segundo ele, estava descrito em várias passagens do texto. A experiência resultou em um comprometimento ainda mais firme com nosso modo de fazer artístico calcado em um compromisso ético-estético-político.

<sup>89</sup> Graduanda do curso de licenciatura em Dança, pela FEFD/UFG. Dançarina de salão, coreógrafa e professora de dança.



Movimentação (Da esq. Para dir. Evanz, Bomfim e Santos); foto Luciano Cachimbo.

Quando o elenco que estreou o espetáculo se formou, Bomfim já compreendia em muito a visão geral que Sanne e eu tínhamos enquanto encenadora/encenador. Tal entendimento fez com que o trabalho desenvolvido junto a Luís Henrique tivesse direcionamento mais preciso. O corpo de Sancho era aquele que mais necessitava desse lugar de trânsito ao qual já me referi anteriormente. Era a partir do corpo do ator responsável pelo fiel escudeiro de Dom Quebrada que outras personagens existiriam. Hebonny me pediu então para explicar melhor como eu enxergava Sancho e a imagem que me veio primeiramente à vista foi a de um bufão, um verdadeiro iconoclasta que se vale do burlesco que “é um estilo e um princípio estético de composição que consiste em inverter os signos do universo representado, em tratar com nobreza o trivial e trivialmente o que é nobre” (Pavis, 2015, pp.35-36), como acontece – ao menos em meu ponto de vista

– com a malandragem carioca, mesmo que me contradiga Chico Buarque em sua “Homenagem ao malandro”.

No que se referia ao corpo de Dom, o *ethos* da guerra foi a premissa da qual partimos para a composição de Quebrada, um chefe do varejo de entorpecentes do Desmanche – uma fictícia Favela carioca – que, ao enlouquecer, acredita com veemência ser descendente direto de Virgulino Ferreira “mais conhecido como Lampião” (Cachimbo, 2018, p.2) e, exatamente por isso, guarda um duplo caráter combativo. O falso sincretismo religioso, imposto pelos fluxos colonizatórios, veio fortemente à baila, uma vez que *Ògun* e São Jorge são cultuados à exaustão no estado e, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Temos então aí o *Òrìsà* da tecnologia e da guerra caminhando ao lado do “Santo guerreiro” da Capadócia. A terceira dimensão beligerante vem do próprio discurso neopentecostal que chega à Favela montando em viaturas de policiais e milicianos. “Pelos mãos do Estado, São Jorge foi deposto e o Deus dos evangélicos assumiu seu lugar” (Costa, 2023, p.96) para liderar o exército do varejo de entorpecentes, além do comércio clandestino de serviços fornecidos às pessoas moradoras do lugar.

Como se constroem esse corpos? Era necessário responder esta pergunta. Uma das primeiras percepções que tivemos foi justamente o caráter da maleabilidade corporal. Como poderiam ser moldadas as ações corpóreas dos atores? A resposta para tal indagação começou pela junção de dois elementos bastante utilizados pelo Centelha: água e terra. Por ser um agrupamento artístico das margens, geográfica e socialmente falando, o Coletivo foi se entendendo como uma metáfora do curso de um rio e seus barrancos. Tal movimento foi também nos fazendo perceber o barro como poética de nossas construções, a ponto de compreendermos alguns de nossos fazeres como aquilo que intitulamos a “estética da lama”,<sup>90</sup> por tratar-se justamente de uma estética marginal, construída predominantemente por pessoas negras (retintas ou não), oriundas do Brasil profundo. Vale ressaltar que não necessariamente a lama ou o barro precisam estar fisicamente representada/o para que essa estética marginal seja percebida nos trabalhos do Centelha. De tal modo, a *Òrìsà* associada à junção dos dois elementos – terra e água – Nanã, foi a referência inicial de nossas pesquisas. Lembro aqui que em solo daomeano,

---

<sup>90</sup> O termo foi cunhando por mim e por Sanne Monteiro na tentativa de classificar minimamente os trabalhos que vínhamos desenvolvendo dentro e fora do contexto acadêmico. A performance intitulada “Molda-me”, apresentada no ano de 2019, na Mostra Pontos de Fuga da UFG, valia-se de meu corpo nu sendo moldado pelo público por mim convidado a me modelar com a lama. Também a vídeo-performance “Ribeira e Remanso”, de 2020, encenada por Monteiro e por mim, tinha como protagonista a argila trazida do rio Araguaia que ligava (ainda liga) nossos destinos. Outro projeto ligado ao barro é a série de aquarelas intituladas “Derrama-me”, de 2019/2020, onde trabalho basicamente com argila sobre papel aquarelável.

Nanã é considerada a primeira ancestre feminina do panteão *Anàgónu* (Santos, 1986, p.80), genitora que deu criação a tudo. A deidade está definitivamente associada a três elementos: a morte, a lama e a água, (*Idem*, p.81) ela mesma “recebe, em seu seio, os mortos que tornarão possíveis os renascimentos” (*Ibidem*) e isso tinha para a encenação de *Dom Quebrada* primordial importância.

Entretanto, em uma de nossas dinâmicas entre encenação e direção de movimento, exercendo sua autonomia criativa, Bomfim chamou atenção para um aspecto importante de compreensão acerca do cicerone da peça: se a Sancho cabia a tarefa de narrar ao público os fatos do enredo e guiar os passos do amigo enlouquecido, ele mesmo acabava por se assemelhar muito mais a *Èsù* que “é o princípio dinâmico da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar” (Santos, 1986, p.131), sendo por isso mesmo, o responsável por alinhar as tramas. A própria transmutação de personagens feita pelo ator responsável por Pança podia também ser lida como uma característica ligada ao “primogênito do universo” (*Idem*, p.134) para os *Nàgô*. *Èsù* – como a maioria das/os *Òrisàs* – é dotado de diversas qualidades distintas, pode ser muitos em apenas um. Luís Henrique Noronha emprestava corpo, mente e voz não apenas ao escudeiro de Quebrada, mas ao bispo, ao pastor, à Dona Amélia, à funkeira, entre outras personagens. Quem viesse a vivenciar as memórias de Pança necessitava, como *Èsù*, ser “veículo do processo de instauração do sentido, Exu estrutura a enunciação própria do negro na Américas [...] Essa característica metafórica, essa ginga (o mancar de Exu) é um elemento essencial na arte de teatralizar do negro” (Martins, 1995, p.57). Sendo imperativa a transmissão de tal exigência na cena.

Importante notar que o processo de associação aqui descrito, entre a sacralidade *Nàgô-Iorubana* e a cena construída em *Dom Quebrada* está diretamente ligado ao fato de não haver separação da vida cotidiana em relação aos aspectos da cosmogonia em questão, justamente por compreendermos nossa performance artística como parte integrante de um todo orgânico. Todo aquele movimento – me parece correto dizer agora – tratava-se de um esforço coletivo de pessoas afroconfluentes em diáspora, como nos ensina o mestre Antônio Bispo dos Santos. (2023, p.38)

Vale ainda chamar atenção para o corpo de guerra de Quebrada, pois outra associação cosmogônica permearia minha composição corpórea da personagem título. *Ògun* é uma deidade combativa, ele “é o passo pesado nos campos de batalha e seu divertimento predileto é a guerra” (Leite, 2008, p.137) e sua forma sincretizada cristã-

católica – São Jorge – aquele que havia sentado praça na Capadócia. Dom Quebrada também carrega em si o duplo da contenda, uma vez que é o chefe operacional do varejo de entorpecentes e acredita ser descendente direto do mais famoso líder do cangaço. Foi exatamente dessa percepção que partimos, Sanne, Hebonny e eu, para corporificar a personagem título da trama. O peito projetado para frente, os ombros levemente colocados em posição anterior ao restante do corpo, o queixo em 45°, o olhar quase sempre mirando à frente, pernas em angulação mais aberta e pés projetados lateralmente na parte interna. No que se refere aos braços e às mãos, movimentos firmes/rígidos, mas, por vezes, grandiloquentes, de quem se expressa com a firmeza de um líder militar em um campo de batalha.

Como fica evidente, são arquétipos de dois *Òrìsàs* – *Èsù* e *Ògun* – que permeiam as composições corporais de Sancho e Dom. *Ògun* é considerado, na visão *Nàgô-Iorubá*, um *Òrìsà* de vanguarda, o precedente, convertido em símbolo da primogenitura, é ele quem, com seu machete abre caminhos para suas/seus seguidoras/es, é um exímio caçador e fabricante de armamento, seja com pedra ou ferro (Santos, 1986, p.93). É seu lugar de primogênito, inclusive, que o transforma em quase gêmeo de *Èsù*, com quem chega a ser confundido por vezes (*Ibidem*). Chegando este, na qualidade de *Elegbara*, a ser confundido com aquele (*Idem*, p.134). Essa cumplicidade entre ambas as divindades supramencionadas é também o mote para a construção da relação entre o chefe do morro e seu fiel escudeiro. A devoção de Pança ao líder do varejo de entorpecentes é também demonstrada na forma como um guia e o outro é guiado, pelos caminhos tortuosos de becos e vielas do fictício Morro do Desmanche.

O espaço cênico denominado “arena” foi a escolha para representar as estreitas passagens da Favela. Em momento mais propício retomarei o raciocínio sobre tal escolha espacial. Por enquanto falo do “palco lótus” a partir da perspectiva da movimentação desenvolvida nele pelo elenco, em parceria com a diretora de movimento. Retomando a operação conceitual e semiótica da Encruzilhada (p.50), proposta por Leda Maria Martins (2021), recorro novamente à figura do *Òrìsà* da primazia filial, *Èsù*, em busca de explicitar as dinâmicas de movimento espiralar em *Dom Quebrada*.

Ocorre que logo no início do espetáculo – ao passo em que vão dizendo intercaladamente seus textos – as personagens Dom e Sancho circulam o palco lótus de forma inversamente proporcional. Enquanto Quebrada (vivenciando seu surto em uma realidade paralela) se move no sentido anti-horário, pelo lado esquerdo de seu eixo, Pança – encarando a dura realidade cotidiana – faz o movimento contrário, girando em sentido

horário (para a direita do próprio eixo), assim as personagens vão desenvolvendo um movimento de *Òkòtó*.



Movimentações contrapostas; foto: Aline Strozi.

Como já explicitado no prólogo deste escrito, o *Òkòtó* é uma espécie de pião – o brinquedo feito de madeira talhada em formato cônico, com a ponta de prego –, ao mesmo tempo que é um caracol. É, portanto, um pião-caracol que tem cume oco e gira em torno do próprio eixo e de maneira espiralada, sustentado em um só pé. Sua forma de se movimentar é inclusive o que proporciona que ele esteja aberto à mudança, à revolução, convertendo-se em uma circunferência que se abre ao infinito (Santos, 1986, p.133). Tal movimento demonstra que *Èsù*, mesmo sendo múltiplos, tem uma origem só, ele cresce e se multiplica de forma espiralar, porém sem deixar seu rizoma. Está aberto ao infinito, contudo sempre ligado ao que Ihe criou (*Ibidem*), sendo ele mesmo princípio, meio e fim, ou começo, meio e começo, como nos ensina Nêgo Bispo (2023). De tal sorte, na livre adaptação de *El engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* do CcCentelha, a movimentação contraposta entre as personagens Sancho e Dom, flui no sentido de gerar esse redemoinho no qual os fatos vão se desenrolando de acordo com a memória “que já não é tão boa assim” (Cachimbo, 2018, p.1) de um narrador cambaleante que vai e vem em seus pensamentos atravessados por

um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que incide em tudo. Um tempo

ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p.63)

O jogo proposto no movimento simultâneo entre Sancho e Dom busca fluir esse lugar de gira, de rotação constante do redemoinho, no qual tudo está ao alcance das mãos do cicerone e ele pode escolher como contar a história/estória a partir de sua perspectiva que, ao mesmo tempo estando dentro, consegue enxergar de fora.

Um exercício que, aliás foi muito utilizado por nós para sedimentar essa noção, foi desenvolvido conosco, em sala de ensaio/treinamento, por Victor Cavalcante,<sup>91</sup> o Kavú, responsável pela preparação física do elenco. Tendo chegado ao processo por meio de Hebonny, que considerava necessária uma preparação física que pudesse deixar os corpos em melhor estado de alerta, gerar no elenco efetivamente um corpo-Encruzilhada, ou seja um corpo que “além de se reportar diretamente ao trabalho do atuante em cena, resolve a dicotomia corpo cotidiano *versus* corpo extracotidiano” (Silva, 2016, p.50), com o intuito de turvar a noção do corpo de cena e o corpo fora de cena.

Os treinamentos desenvolvidos por Kavú tinham como base a dinâmica de cena em *Dom Quebrada*, contudo, vinham de sua experiência extrassala-de-aula. Os encontros com o preparador físico se davam no Lab 1, aconteciam três vezes por semana, tinham cerca de uma hora de duração, começando por volta de meio-dia e terminando às 13h e seu foco principal era a criação e sustentação do tônus muscular para aguentar os cerca de sessenta minutos ininterruptos de espetáculo, em que nós – os dois atores – ficávamos de pé o tempo praticamente inteiro. Para alcançar tal intento os exercícios propostos baseavam-se na utilização dos próprios corpos dos atores para o fortalecimento muscular. Havia segmentações distintas em cada um dos dias de exercícios. Primeiramente buscou-se alongar músculos, depois fortalecer grupos musculares específicos, posteriormente atingir exaustão para compreender como cada corpo se comportava. De tal maneira esse

trabalho de desenvolvimento técnico visto dessa perspectiva permite, além do tecnicismo, mecânico e expressivo, o aprimoramento da capacidade criativa e intelectual do atuante. Permite, assim, uma maior flexibilidade para se transitar em diferentes linguagens, sendo essa uma importante chave de

---

<sup>91</sup> Licenciado em Educação Física pela FEFD/UFG.

transdisciplinaridade em atendimento às novas demandas de hibridismo cultural [...] (*Idem*, p.57)

e cênico, com o qual trabalha o Centelha. É inclusive a perspectiva transdisciplinar que permeia o fazer artístico do Coletivo desde seu nascimento. A interseccionalidade transferida do contexto jurídico primeiramente, para o socioantropológico e, *a posteriori*, para o artístico, dá também essa dimensão de autonomias criativas a partir das perspectivas de cada elemento inserido no processo.

A significação é produzida por cada percepção individual, cada olhar, passo, forma e de tudo mais que passe pela Encruzilhada na qual se constitui o espetáculo construído por *Orís* historicamente marginalizados, que vão formando o amálgama da cena em um processo de justaposição e conexão, fermentação e crescimento, entendimento e aplicação técnica, fruição, organicidade.

Com efeito, o convite feito por Hebonny a Kavu não colocava o preparador físico em uma posição de subalternidade em relação à diretora de movimento, nem tampouco a encenação se sobrepunha ao trabalho autônomo tanto de Bonfim, quanto de Cavalcante e mesmo de Noronha. Não obstante, porém, a responsabilidade de cozer as linguagens deveria ser cumprida por mim e por Sanne Monteiro. Cabia a nós os arremates da costura cênica.

Quando estamos falando de corpos historicamente marginalizados, necessitamos tomar alguns cuidados para não incorrerem em (re)construções do (re)colonialismo, uma vez que as pessoas africanas trasladadas forçosamente para o continente americano, na diáspora negro-africana, sofreram uma desterritorialização do corpo individual e do *corpus* coletivo. (Martins, 2021, p.30)

Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. Este olhar, amparado numa visão etnocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente orais, menosprezou sua rica oralidade; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos [...] (*Ibidem*)

As noções de corpo e movimento em *Dom Quebrada* também foram estabelecidas a partir de dinâmicas que, mesmo conversando com práticas ocidentais/ocidentalizadas, buscaram estabelecer uma relação direta com raízes afrorreferenciadas, numa tentativa de reinscrever o *locus* originário – compreendendo a nova realidade – na rasura feita sobre ele pelas dinâmicas da escravatura. Tudo isso no contexto no qual os hibridismos culturais foram acontecendo, gerando assim, pelo processo de transculturação, um novo *corpus* coletivo.

Para o povo Iorubá o *Ara* (corpo) é a representação que pode ser vista do ser humano, concebida como uma complexidade interior e exterior, que se relacionam constantemente (Leite, 2008, p.29), uma espécie de simbiose entre externo e interno, ou seja: dois planos correlatos em uma mesma existência, um mesmo corpo individual.

O primeiro deles é percebido pela figura, estabelecendo-se uma distinção entre cabeça e o resto do corpo, talvez em razão de a cabeça aparecer em primeiro lugar nos partos normais e por tratar-se da sede de um outro princípio vital de notável importância: *Ori*. O complexo externo é também proposto pela noção de movimento, qualidade da capacidade motora propiciada pelos membros inferiores e principalmente pelos pés, *Ese* [...] (*Ibidem*)

No teatro ocidental/ocidentalizado o movimento é comumente compreendido como a forma “neutra e comum de designar a atividade do ator e mesmo seu treinamento” (Pavis, 2015, p.252) físico. Entretanto as performatividades não-ocidentais/ocidentalizadas costumam não dissociar corpo mente e voz. Mesmo em países ocidentais/ocidentalizados, após a segunda metade do século XX, com a profusão de pessoas encenadoras que rechaçam essa clivagem, passou-se a produzir um teatro mais orgânico, no qual se compreende que, no que se refere ao

estudo do movimento só pode ser efetuado de maneira convincente se for acompanhado de uma reflexão sobre a interioridade do sujeito em movimento, chama-se ela de emoção, imagem, mental ou vida anterior. Ela obriga a incessante vaivém entre moção e emoção. As diversas teorias e treinamentos do ator consistem em elucidar este vaivém que pode tornar-se busca da diferença (da dualidade) ou, ao contrário, da fusão, da organicidade entre corpo e espírito. (*Idem*, p.253)

No contexto das oralituras que o Centelha foi fluindo em busca de acertar o passo no tempo espiralar, onde nós confluíamos presente, passado e futuro. O entroncamento

entre a Favela carioca, o agreste nordestino e o chão vermelho de Goiás, traziam para dentro da sala de ensaio uma *sembereba*<sup>92</sup> de referências, de expressões corporais afroreferenciadas. Chamo especial atenção para o côco, a catira, a embolada e o congo, danças que nascem no bojo dos processos de adaptação simbólica e ressignificação, as congadas, ou reinados, representam “um deslocamento sígnico que possibilita traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma gnose ritual acentuadamente africana” (Martins, 2021, p.38), tanto na região Nordeste do Brasil, quanto no Centro-Oeste essas manifestações seguem sendo passadas de geração em geração.

Em *Dom Quebrada* podemos visualizar na interseccionalidade da dança, do canto e da rítmica, executadas no decorrer da canção “Reistência”, em que Dom, acompanhado por um pandeiro, marca com os pés o tempo da música. “Cantar/dançar, entrar no ritmo é como ouvir os batimentos do próprio coração” (Sodré, 1979, p.24), como na maior parte dos ritmos oriundos do continente africano que fizeram nova morada neste lado do Atlântico. A atualização das linguagens pode ser notada ao menos em dois momentos, através do *rap* “Nossa Quebrada”, prólogo executado enquanto o público espectador vai adentrando ao edifício teatral; bem como no “*Funk* da Baixa da Égua”, onde eu, enquanto ator, canto uma letra que questiona determinados lugares sociais.

Sancho Pança dança o *funk* ao som da batida do *cajon*. Esta canção foi a única efetivamente coreografada por Hebonny. O passinho carioca entra em cena e, no processo de construção coreográfica acabamos por nos dar conta de que as similaridades entre ritmos como côco, catira e congo e a dança que emergiu das Favelas. Abro um espaço para pontuar que o “passinho” nasceu no diminutivo mesmo, sem qualquer intuito depreciativo por conta de questões semânticas, por mais grandiloquentes que possam ser as movimentações da dança em questão.

Retornando à prática da sala de ensaio, pontuo que Luís Henrique Noronha parecia bem feliz durante o ensaio em que a coreografia foi sendo construída. Certamente, naquele momento, deixava orgulhosa a diretora de movimento que tanto lhe pedia para “focar mais no corpo” (Noronha, 2019, p.38), como ele próprio anotou em seu diário de bordo, numa sexta-feira, dia 19 de abril de 2019.

Nossas danças, como espirais do tempo, estão grafadas em nossos corpos, mas não quero com isso cair no senso comum de que qualquer pessoa negra sabe dançar samba

---

<sup>92</sup> Termo comumente utilizado por pessoas nativas de São Félix do Araguaia – MT para designar uma mistura de frutos do cerrado, batidos em liquidificador e servida como um suco bastante denso.

ou tocar atabaque. A semelhança entre os passos executados nas manifestações populares tradicionais e no passinho carioca, por exemplo, demonstram cabalmente que nossas reminiscências foram se propagando no tempo-espaço através de observações e da própria oralitura. As permanências sócio-históricas foram transformando nossos corpos em palimpsestos, escrituras feitas por cima da rasura de toda sorte de violência a que foram submetidos desde que o europeu da península ibérica determinou que parte do globo terrestre seria dividida em três lugares: 1) a mina, de onde se extraía um precioso mineral; 2) a casa de fundição, onde o mineral seria fundido, sendo assim transformado em *commoditie* e finalmente; 3) o banco, onde o valor pecuniário da mercadoria era convertido em moeda. (Mbembe, 2018, p.82)

Mbembe, em sua *Crítica da razão negra*, nos faz então refletir sobre a tríade geográfica do colonialismo ao referir-se de tal modo à África, às Américas e à Europa. É bem verdade, porém, que a Europa – tendo a Inglaterra como maior potência mercantil no contexto histórico da chamada primeira industrialização –, percebe rapidamente que extensão territorial é artigo de primeiríssima ordem para quem quer manter e expandir seus domínios, abrindo assim, no Norte das Américas, uma sucursal de seu conglomerado financeiro, de onde o controle poderia ser mantido ainda mais de perto.

Assim, compreendermos, por exemplo, nossos corpos como “objetos” de trabalho sempre foi uma questão nevrálgica em sala de ensaio. O processo de ocidentalização do *corpus* negro de origem africana, em diáspora, repercute no debate sobre a efetiva liberdade de nossas corporeidades. Não podemos deixar de levar em conta que, para pessoas que, se estivessem no século XIX, facilmente poderiam ser consideradas como bens semoventes, expressar-se de forma ritmada é quase um *habeas corpus* compulsório, porém, não enquanto coisa.

Feitas essas suaves elucidações, quero encerrar este tópico falando sobre um ponto de intersecção entre o olhar da encenadora Sanne Monteiro e o trabalho desenvolvido por Hebonny Bonfim. Um episódio que também demonstra o quanto o olhar externo atento ao enredo da trama pode potencializá-la. Quando Monteiro chegou/retornou ao processo, além de dividir comigo o pensamento geral do projeto, tinha como tarefa primordial me transformar mais em ator e menos em encenador – a quem dirá que essa tarefa é mais difícil que a travessia feita por *Sàngò* nas sete pedreiras – uma vez que àquela altura já não contávamos com assistência de direção. Com isso, algumas de suas pontuações foram sendo paulatinamente inseridas na dinâmica do movimento. Foi o que ocorreu, por exemplo, com o começo da cena do baile *funk*, onde Dom se sente deslocado daquele

“arrasta-pé mais esquisito” (Cachimbo, 2018, p.11) e mesmo tentando se encontrar com o ritmo, não obtém sucesso. O fato é que o corpo da personagem não corroborava o que era verbalizado. Se Quebrada acreditava estar em um forró, “por que ele não dá uma quebradinha de quadril?” indagou Monteiro. Fiz! Riram, riram bastante. A movimentação pélvica, ainda hoje, gera um grande volume de risos vindos da plateia e o olhar atento à verossimilhança de Sanne é o responsável por isso.



O gingado de Quebrada; foto: Aline Strozi.

### 3.4. Silêncios sons e cólera

Em nosso primeiro dia de ensaios com a direção musical, fomos para o Lab 1 e depois para uma das inúmeras salas de música da Emac, Luís Henrique, Ryggie Diamantino e eu, a ideia era desenvolvermos exercícios de improvisação que partissem de nossas vivências anteriores.



Em roda (frontalmente, à esq. Luís Henrique e à dir. Ryggie, eu, Cachimbo, de Costas); foto: Hebonny Bomfim.



Em cantos; foto: arquivo Centelha.

Interessava-me sobremaneira naquele momento pensar as dinâmicas de oprimido e opressor presentes na relação entre a personagem título e o cicerone do enredo. Boal veio à baila para que pensássemos o antagonismo existente na relação, sem, contudo, perder de vista a cumplicidade entre ambos. O intuito era deixar fluir emoções, para depois racionalizá-las. É certo que quando nos propomos a desempenhar qualquer

exercício intenso de memória emotiva, ou qualquer exercício de emoção em geral, é muito perigoso se não se fizer, posteriormente, uma racionalização do que se passou. O ator (a atriz) descobre coisas importantes quando se aventura a sentir emoções em determinadas circunstâncias. [...] A racionalização da emoção não se processa apenas depois que esta desaparece; é imanente à própria emoção. Razão e emoção são indissociáveis. Existe uma simultaneidade entre sentir e pensar. (Boal, 2009, p.69)

Assim, conduzidos por Diamantino, iniciamos o exercício pensando sons a partir dos movimentos e de nossas experiências que seguem em fluxo contínuo, não apartadas do contexto social, individual ou coletivo, elas vêm carregadas de memórias (Ramaldes, 2017, p.75) e, ato contínuo, as experiências interseccionadas dos dois atores configuraram-se como o próprio fluxo da Encruzilhada enquanto o exercício ia sendo desenvolvido. Após alongamento corporal e aquecimento vocal, começamos uma movimentação, inicialmente silenciosa, pelo Lab 1, a ideia era fazer com que nós – atores – dimensionássemos o espaço e encontrássemos conexões de olhares. Atenção à respiração, aceleração e diminuição de passos, aguçamento da percepção de expansão e contração dos pulmões, entre outros comandos emitidos pelo diretor musical.

Em nova sinalização, Diamantino pediu para que um de nós pensasse em uma canção e cantasse sem deixar de caminhar. “João e Maria”, de Chico Buarque de Holanda, foi proposta por Noronha, eu me surpreendi com a referência, mas embarquei plenamente no dueto com o colega de cena. Os gestos foram se encaminhando para um lugar de trocas afetivas/afetuosas, como se Dom e Dulce finalmente pudessem se encontrar e o “cangaceiro da insólita figura” pudesse finalmente tocar sua amada. Ocupando os espaços do laboratório e movimentando suavemente os corpos enquanto, à capela, executávamos a canção, terminamos o exercício em uma das paredes do Lab 1, com Luís Henrique Noronha sendo por mim levantado, cruzando as pernas em minha cintura enquanto nossos olhos se fitavam profundamente.

Quando nos desprendemos da imersão à qual fomos conduzidos, pudemos observar um Ryggie boquiaberto a nos perguntar: “De quem é esta música?”, sorrindo respondi e ele argumentou que o intuito primeiro não era buscar construir algo afetivo, mas o fluxo do antagonismo entre as duas personagens, todavia a cumplicidade entre os atores fez com que diversas imagens se formassem em sua mente. Noronha falou sobre como aquela canção traduzia beleza para ele e nos disse que se “arriscava” a gravar vídeos

fazendo *cover*.<sup>93</sup> Pedimos para ver e ficamos ainda mais satisfeitos com o novo integrante do projeto. A bem da verdade Ryggie e eu ficamos meio embasbacados mesmo. Chegamos a trocar impressões sobre como um garoto tão jovem poderia ser tão maduro em cena.

Diamantino compreendeu que poderia ir além do que imaginava. A rotina de ensaios seguia intensa e os processos de permeabilização de umas linguagens artísticas em outras foram se multiplicando cada vez mais. Prova disso é a mudança proposta por Ryggie, já no início do texto. Originalmente a literatura trazia separadas as falas de Dom, declamando uma poesia, e Sancho, explicando ao público sobre a loucura do chefe. Ryggie quebrou essa lógica argumentando que deveríamos ao menos flertar com a polifonia, como anotava Noronha em seu diário de bordo:

Sábado, 13 de abril de 2019

Chegamos às 8h para passarmos todo o 1º ato, enquanto montávamos as proporções do palco Ryggie chegou, então fomos aquecer, no jogo proposto trabalhamos com contraponto, de planos, velocidades do texto e de se movimentar, trabalhando respiração, nossa memória e a necessidade de termos atenção em tudo o que está ocorrendo, para podermos assimilar o que pode ocorrer em cena, após esse exercício e batermos cena do I ato baseado nele. Fomos trabalhar questões musicais e trazendo referências de raízes africanas etc. Após o exercício, onde trabalhamos a polifonia, Ryggie precisou sair, então voltamos a ensaiar o 1º ato algumas vezes [...] (2019, p.31)

Ainda sobre o trabalho com Diamantino eu mesmo cheguei a destacar que

Sábado 06 de abril de 2019

Dom Quebrada

[...] a sala de ensaio tem que acontecer e Ryggie tem um compromisso muito sério com o projeto. Nossos dias de Ryggie são repletos e intensos de trabalho e de elevado grau de exigência. Depois de nos exercitarmos em aquecimento e alongamento, partimos para a construção de vozes possíveis de nossas personagens, foram diversos testes [...] Importante o trabalho que vem sendo desenvolvido também acerca de nossas respirações, principalmente as intercostais [...] Nosso diretor musical não nos deu vida fácil e voltou com tudo após sua soneca vespertina... haja ímpeto! Focamos nas falas da cena dois do

---

<sup>93</sup> Luís Henrique Noronha tocava violão, fazia versões de canções já existentes e compunha algumas canções que gravava em vídeo e vinculava na rede mundial de computadores. Vale conferir em: <https://www.youtube.com/watch?v=xsYNYyKEqD0> Acesso em: 12 de abril de 2024.

primeiro ato e por fim fomos resgatados pelo elenco de Ali Repousa, por volta das 17h. (Cachimbo, 2019, p.23)

Ao trazer a proposta da polifonia, Diamantino quis corroborar justamente a dimensão do *Òkòtó*, o cone em formato de concha e de base aberta (Santos, 1986, p.133) que, no caso de *Dom Quebrada*, friso novamente, é compreendido como o redemoinho no qual todos os elementos estão girando e poderiam/deveriam ser utilizados na construção da cena por aquelas pessoas que a estavam construindo em ateliês e salas de ensaio. Todavia, é necessário entender a polifonia como a “pluralidade de sons relativa a um mesmo sinal” (Fernandes, 1998, p.485), isso, no texto verbalizado na cena, implica dizer que as falas de Sancho e Dom deveriam ser executadas de maneira quase justaposta a fim de causar uma confusão sonora inicial de entendimento do público, que deveria decidir qual dos dois escutar ou embarcar na proposta de contaminação de uma fala sobrepondo a outra.

Parece-me acertado dizer também que quando Diamantino nos solicitou que levássemos para a sala de ensaio referências africanas de musicalidade, seu intuito era demonstrar que “músicas africanas (negras) são fundamentalmente rítmicas e, no entanto, plenamente musicais” (Sodré, 1979, p.21), o que nos leva a compreender o quanto tais referenciais poderiam contribuir não só para o desenvolvimento do canto, mas também para a construção dos diálogos. Ryggie estava focado em demonstrar que era o ritmo uma “organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas” (*Ibidem*) ou preestabelecidas. Fomos compreendendo que “todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica” (*Idem*, p.22) que permeava a construção de som e imagem em *Dom Quebrada*.

Diamantino nos apresentou diversas outras possibilidades de verbalização das falas que entendemos em maior ou menor grau, mas por fim lembrou-se de um amigo que, segundo ele próprio, poderia contribuir ainda mais para nossa compreensão da voz e de como ela poderia ser melhor empregada na cena falada.

Tínhamos ao menos três encontros semanais de quatro horas para ensaios gerais, no mínimo dois encontros semanais com direções de movimento e musical (às vezes conjuntamente), treinamento físico com o estudante de Educação Física, Victor Cavalcante, também por três vezes na semana, e a preparação vocal, com um estudante

de Música, com habilitação em Canto Lírico, Rodrigo Monteiro.<sup>94</sup> Rodrigo é um jovem com uma poderosa voz de trovão – fosse ele um candomblecista, certamente seria associado a *Sàngò* – e uma amabilidade gigantesca no trato interpessoal. Vindo da periferia de Goiânia, ele transitava pela Emac/UFG trajando, normalmente, bermuda de *tactel* e variadas camisetas de times de futebol. Certamente aquele perfil que não renunciou à vestimenta que há muito usara ou escamoteou a estética periférica de sua indumentária, causou bastante estranheza aos olhares mais ocidentalizados da Universidade Federal de Goiás, mais precisamente daquele microcosmos chamado Escola de Música e Artes Cênicas.

Os encontros com Rodrigo consistiram basicamente em um trabalho de fortalecimento dos músculos utilizados por nós, respirações intercostais, diafragmáticas, projeção, traqueia, brônquios, cordas vocais, ressonâncias... abriu-se um universo em nossos horizontes e, por mais que minha experiência de cena viesse de longa data, senti como se estivesse reaprendendo a respirar, a falar. Fomos então levados a saber na prática como funcionava nossa anatomia vocal e isso fez com que déssemos um salto qualitativo na forma de verbalizar a fala enquanto estávamos em cena. Nossos aparelhos fonadores nos foram apresentados como jamais – nem Luís Henrique Noronha, nem eu – os havíamos conhecido.

### 3.4.1. Paisagem sonora e desenho de som

A cena final do espetáculo foi pensada para causar no público espectador o máximo impacto possível desde que concebi a literatura, o intuito era incomodar mesmo. No texto de Cervantes o episódio dos moinhos está colocado em meio a tantas outras peripécias de *Quijote*. Na nossa Quebrada, entretanto, era necessário que ela estivesse estrategicamente no fim, iniciando o desfecho da trama e culminando em um evento que marcasse definitivamente a retina e a mente de quem assistisse.

Já discorri brevemente sobre como Diamantino esmerou-se em empregar a polifonia na verbalização textual, contudo a profusão sonora me interessava ainda mais quando os helicópteros estivessem chegando ao Desmanche. Para que esse desejo lograsse êxito, o entroncamento no qual se interseccionavam literatura, sons, atores, plateia, encenação e adereços de cena, deveria funcionar com a mesma precisão.

---

<sup>94</sup> Bacharel em Música (Canto Lírico) da Emac/UFG, Rodrigo Monteiro foi uma grata surpresa naquele processo, também por sua origem e tudo o que carregava internamente consigo, tendo dividido conosco boa parte dos conhecimentos por ele adquiridos até ali.

Necessitávamos então que *Èsù* desempenhasse sua função de “solucionar, resolver todos os “trabalhos”, encontrar os caminhos apropriados, abri-los ou fechá-los” (Santos, 1986, p.132) permitindo o trânsito sígnico necessário ao entendimento da mensagem.

Ressalto, porém, que a presença de um músico, executando trilha e paisagem sonoras em tempo real, junto ao desenvolvimento da cena por um elenco, tem dimensão distinta daquela experimentada em uma sala de cinema, onde o trabalho da pós-produção sonora reverbera em poderosas caixas de amplificação sonora, estrategicamente distribuídas pela sala preta. Todavia é de estudos voltados para a produção sonora no audiovisual que parto para desenvolver aqui meu raciocínio acerca do tema. De antemão é necessário pontuar o que estou aqui chamando de paisagem sonora. Para isso recorro à história:

Em meados da década de 1960 teve início no Canadá, mais precisamente na Simon Fraser University, um movimento que se propunha realizar uma análise do ambiente acústico como um todo. Tal projeto foi denominado *Word Soundspace Project* e foi encabeçado pelo compositor canadense R. Murray Schafer. A palavra *Soundspace* foi um neologismo introduzido por Schafer que pretendia criar uma analogia com a palavra *Landscape* (paisagem). A paisagem sonora, segundo Schafer, seria então: “o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. (Schafer, 1997, p. 366).” (Toffolo; Oliveira; Zampronha, 2003, pp.1/2)

De tal modo pode-se depreender que, ao entrar no teatro para assistir *Dom Quebrada*, o público espectador já adentra também na paisagem sonora, mais que isso, ajuda a produzi-la com seus passos, vozes, ruídos, pois todo o espaço da sala é um *Soundspace*. Sendo assim, pode-se deduzir que mesmo ações não perceptíveis dentro do espaço de cena, se emitem som/ruído, compõem a paisagem sonora.

No que se refere ao desenho de som, é conveniente que se entenda como a metodologia

de análise de Schafer supõe como [*sic*] objecto de estudo paisagens sonoras do mundo real e, apesar de não mencionar a criação artificial de paisagens sonoras ou mundos sonoros imaginários ou de sequências temporais de eventos, o seu modelo de organização e classificação fornece uma moldura teórica que pode ser explorada em termos de *sound design* de uma forma ativa (Magalhães, 2012, p.13)

o que, no caso específico de *Dom Quebrada*, fornece subsídios para analisar como a paisagem sonora, enquanto lugar “natural” do ambiente teatral, pode ser modificada.

Convido você que me lê, a imaginar a cena final do espetáculo como uma tela em branco que foi sendo paulatinamente preenchida por cores pintadas, primeiramente pelo músico que recebe de Sancho Pança uma mangueira hidráulica e começa a girá-la e, posteriormente, por cada uma das pessoas da plateia que foi também recebendo o adereço cênico e foi reproduzindo o movimento iniciado pelo músico. O desenho de som naquele caso vai se conduzindo como uma constante, um *continuum* que, como “*Òkòtó* simboliza um processo de crescimento” (Santos, 1986, p.133) da intensidade do som e, conseqüentemente da tensão produzida pelo efeito sonoro causado pela junção dos ruídos causados pelas mangueiras hidráulicas sendo constantemente giradas por várias pessoas na sala.

Enquanto ator, vivendo Dom, prestes a ser abatido, a sensação mais presente em minha lembrança, ao passo em que o volume e a intensidade dos assobios das mangueiras hidráulicas iam se intensificando, foi a sensação da solidão. O desenho sonoro vindo das quatro direções do teatro, fustigava meus ouvidos e me fazia tensionar membros superiores e inferiores. A face enrijecia, o olhar vidrava, as veias saltavam do pescoço e da testa, tudo fluindo a partir de um ruído.

É importante lembrar que todo e qualquer “objeto sonoro carrega informação sobre a fonte que o produz e sobre o ambiente em que a fonte e o percebido estão situados” (Toffolo; Oliveira; Zamprona, 2003, p.4), não estando o ator imune a ser afetado por tal emissão. Qualquer ruído inesperado, portanto, pode afetar a performance da pessoa atuante. Ainda falando sobre o desenho do som, quero rememorar que a escolha do elemento que representaria as hélices dos helicópteros foi fruto de acalorados debates entre nós, pois sob dois aspectos geravam preocupação no diretor musical, Diamantino, e no diretor de arte, Menezes.

Quando propus as mangueiras hidráulicas o fiz com a consciência de quem busca a sensação de solidão que há pouco mencionei. Mas o fato é que eu sequer estava no elenco quando optei por tal elemento e um dos argumentos utilizados pelos outros dois diretores (de arte e musical) era a questão da segurança do público, caso, eventualmente uma daquelas mangueiras viesse a escapar das mãos de alguém ou mesmo se quebrar com o movimento circular. O que me fez escolher um utensílio utilizado em obras de alvenaria para passagem de fios elétricos, foi ter visto um músico se valer dele em uma apresentação musical, em um bar da capital goianiense. Diego Amaral<sup>95</sup> tinha utilizado a “gambiarra”

---

<sup>95</sup> Músico formado pela Emac/UFG e mestre em Performances culturais pela mesma universidade.

tanto girando, quanto soprando dentro da forma esférica vazada e em ambas as experimentações a sonoridade me marcou.

Ao chegar em sala de ensaio e ser perguntado por Ryggie pela enésima vez como resolveria “o problema dos helicópteros” disse a ele que usaríamos mangueiras. Diamantino pulou alto argumentando que dificilmente a ideia funcionaria. Sendo eu um “cabeça dura”, banquei a postura, mantendo a decisão. Fui a uma ferragista e no ensaio seguinte testamos a proposta. Como esse episódio diz respeito também à composição dos *props*<sup>96</sup> de cena, retomarei a discussão no tópico referente aos adereços de cena, pois essa é mais uma interseccionalidade da nossa Quebrada.

Quero ainda dedicar algumas linhas a outros dois desenhos de sons existentes no espetáculo que corroboram o caráter interseccional da cena e – como pesquisador – julgo terem relevância para melhor compreensão destes relatos. O primeiro deles ocorre quando Sancho conta a Dom que a volante está no encaicho de Dulce e o cangaceiro errante sai apressado em um galope rumo ao desconhecido. Como a indumentária de Quebrada foi pensada com botas, o próprio salto do calçado compunha a sonoridade do galope ao passo em que a personagem ia se deslocando na cena, mas as pontas dos dedos do músico batendo apressadamente no violão ou no *cajon*, favorecem ainda mais a escuta da corrida de Rocinante. Já no caso da marcha de Ruço o tempo da batida no *cajon* acompanha a lentidão do burrico, bem como a preguiça de seu montante.

Outro momento em que a harmonia das cordas do violão, junto da percepção rítmica estão presentes no desenhar sonoro, é o ponto em que Dom está na Cova dos Macucos – versão de Quebrada da Cova dos Montesinos – e pensa ter encontrado sua doce amada. O músico intercala barulhos de estrondos com uma sonorização de estilo livre remetendo a canções flamencas. Se o espaço teatral é uma tela em branco, nós queríamos mesmo era deixá-lo repleto dos tons/sons das mais variadas Quebradas.

### **3.4.2. Uma trilha fora dos trilhos**

Quando me deparei – ainda fazendo produção de arte e cultura no Rio de Janeiro – com os valores cobrados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), entendi a necessidade da organização entre artistas para que nosso trabalho seja devidamente remunerado. Também me ocorreu que eu mesmo deveria compor as trilhas

---

<sup>96</sup> Nomeclatura bastante disseminada no contexto do audiovisual, os *props* ou adereços são elementos de cena determinantes para a construção narrativa do enredo.

sonoras dos espetáculos que produzia. Assim, desde a versão carioca de *Ali Repousa o Coronel*, em 2012, venho me debruçando também na criação de poesia musical. Digo “poesia musical” justamente por não tocar instrumento harmônico e, conseqüentemente, não conseguir traduzir em música, escrita em partitura, meu raciocínio melódico.

Você pode, com razão, estar se perguntando como eu componho trilha, o que é muito justo. Então respondo: penso uma linha melódica enquanto vou escrevendo os versos em um papel qualquer, até mesmo em guardanapo de boteco, depois cantarolo o que escrevi para alguém que saiba converter a linha melódica em música instrumental. Assim foi concebida, por exemplo, a canção “Carrega a Dor”, única da trilha de *Dom Quebrada* fruto de uma parceria. Ocorre que Leonardo Gomes, o primeiro ator que convidei para viver Sancho, havia me prometido que desenvolveria comigo ao menos uma das canções do projeto. Creio que para se livrar de uma vez por todas de minha insistência, Léo – como é chamado por pessoas mais próximas – acabou aceitando meu convite para tomar uma cerveja no Eskinão, um/uma bar/distribuidora na frente do Campus 2 da UFG, enquanto fazíamos a letra.

Essa foi na realidade a última das músicas da trilha, justamente por não termos conseguido nos reunir para desenvolver a poesia. À época eu estava bastante influenciado pelas aulas da componente curricular intitulada “Teatro Goiano”, ministrada àquela altura pela professora Walquiria Batista.<sup>97</sup> Nas aulas, para além de estudarmos os casos de artistas e grupos goianos, nos debruçávamos sobre os contextos históricos do próprio estado e um pouco também sobre a formação do Distrito Federal – retângulo cravado no meio do desenho do mapa goiano. Revisitar a formação das capitais de Goiás e do Brasil me fizeram novamente ter a dimensão do êxodo nordestino que – precedido pela mão-de-obra escravizada – construiu, a duras penas, parte significativa deste país. De tal forma, disse a meu parceiro de obra poético-musical que isso deveria ser nosso eixo gravitacional. Destarte, depois de alguns copos de um certo líquido dourado, utilizado única e exclusivamente para matar nossa sede, construímos quatro estrofes e um refrão. Replico aqui este último:

**Um carregador de tudo, carrega a dor deste mundo  
Quando vai descarregar? Um peso bruto nas (das) costas**

---

<sup>97</sup> Prof. Ma. Walquiria Batista, docente na UFG desde 2009, lotada na Escola de Música e Artes Cênicas, onde atua na área de Artes da Cena; membro da Associação Nacional de História (ANPUH); desenvolve pesquisa e extensão no campo da História e da Teoria do Teatro.

**Problema, fratura exposta, quando é que vai descansar?<sup>98</sup>**

As demais canções foram sendo construídas ao passo em que íamos avançando nos ensaios. Eu debatia com a parceira de encenação e com o diretor musical quais as possíveis lacunas a serem preenchidas por músicas que seriam performadas por nós, do elenco. O prólogo, já era consenso entre pessoas encenadoras e diretor musical, seria um *rap*, intitulado “Nossa Quebrada” que receberia a plateia, sendo executado vocalmente pelo elenco, ainda não em estado de personagens. Foram quatro estrofes, sem refrão, cada um de nós – os dois atores – cantava duas estrofes previamente definidas nos ensaios, fazendo com que Sancho tivesse fôlego para iniciar o palavrório do texto ao fim da canção.

Duas canções – “Reistencia” e “Embola Crespo” – foram pensadas a partir de referências como côco, xaxado, carimbó e embolada. A primeira, cantada por mim, como Dom Quebrada, foi composta para ser uma ode ao povo nordestino que migrou, ainda na década de 1930 para Bandeira Verde, formando pequenos agrupamentos populacionais às margens do rio Araguaia, ela também acabou se tornando uma poesia de intersecção entre os três pontos geográficos presentes na trama: Rio de Janeiro, Goiás e o Sertão Nordeste. No caso da letra de “Embola Crespo”, executada por Luís Henrique, como Sancho, é válido frisar que uma situação na qual sofri racismo recreativo<sup>99</sup> por parte de uma pessoa conhecida que, ao tocar minha barba sem que eu tivesse permitido, disse a seu companheiro que “aquilo” era “um cabelo ruim”, ao que respondi prontamente que ruim mesmo era o preconceito e o racismo arraigados no país e em sua mente, deixando com ela o constrangimento e saindo do recinto.

Já o “*Funk* da Baixa da Égua” busca inverter a lógica colonialista, demonstrando que as percepções de pessoas historicamente subalternizadas acerca de como funciona a apropriação cultural estão cada vez mais aguçadas, senão vejamos:

Me taxam de ignorante e me olham com desdém  
 Dizem sou irrelevante, pois não tenho um vintém  
 Se gabam da sua cultura e do quanto são letrados  
 Desde que aqui chegou, branco é privilegiado

<sup>98</sup> Refrão da canção intitulada “Carrega a Dor”, pertencente à trilha sonora do espetáculo *Dom Quebrada*, de minha autoria em parceria com Leonardo Gomes.

<sup>99</sup> Para melhor entendimento do conceito, vale conferir a obra de Adilson Moreira. *Racismo recreativo/Adilson Moreira*, -- São Paulo: Sueli Carneiro; Pólem, 2019.

Gostam de pagar de cultos, falam mal da minha batida  
 Mas se o meu som dá lucro, vêm secos na investida  
 A tônica da dinâmica é embranquecer minha brisa  
 Manada (cambada) de sanguessuga, por favor, decoloniza.<sup>100</sup>

Gosto sempre de dizer que “Aconchego de Oxum” é uma canção para ninar gente grande. As duas estrofes cantadas pela *Òrìsà* da cachoeira, enquanto Quebrada vai ao seu encontro, foram construídas para ser um ponto de suavidade em meio ao caos das memórias de Sancho. A escolha de *Òsùn* para ser o contraponto à divindade grega da justiça se deu também em função do canto da *eborá*<sup>101</sup> das águas ter força de encantamento. Por fim, fechando o espetáculo, “Um Samba Ação” é a síntese poética de meu entendimento do conceito de necropolítica, mas falarei sobre isso daqui a pouco, antes preciso descrever uma experiência fundamental para o processo.

Enquanto produto de cena *Dom Quebrada* acabou reunindo um grupo de pessoas artistas/pesquisadoras que – cada uma a seu modo – construiu o resultado visto no palco com sangue, suor e lágrima. Não houve dissociação possível de nossas existências em relação à obra, uma vez que muitas de nossas experiências pretéritas estavam ali, presentes na cena.

No último parágrafo do tópico dedicado ao trabalho do elenco, sinalizei que tanto Luís Henrique quanto eu fomos em busca de referenciais que nos ajudassem a compor nossas personagens de forma mais fidedigna. De maneira introdutória e quase metafórica disse que fui em busca de *Nova Aurora*. Muito mais que uma metáfora, fiz um movimento de ir *in loco* conhecer aquela que hoje é a maior Favela da América Latina: Sol Nascente.

Ryggie Diamantino nasceu naquele lugar, na periferia da periferia do Distrito Federal, por lá viveu até radicar-se em Goiânia, mais precisamente na Casa do Estudante Universitário (CEU), do Campus 2 da UFG, com o intuito de cursar Música (Violão Clássico), contrariando estatísticas, quebrando padrões e paradigmas. Diamantino é o que o Brasil se acostumou a chamar de “mulato”, adjetivação que tanto rechaçamos e que, por óbvio, não dá conta de definir a nossa identidade negro-mestiça. O diretor musical do espetáculo me fora apresentado por Athos Araújo,<sup>102</sup> que foi o primeiro a desempenhar a função, mas deixou o projeto por motivos de agenda, indicando alguém que, segundo o

<sup>100</sup> Canção composta para a trilha sonora de *Dom Quebrada*, intitulada “*Funk da Baixa da Égua*”.

<sup>101</sup> Para melhor entendimento do termo ver Juana Elbien dos Santos. *Os Nagô e a morte: Pádê, Asèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis, Vozes, 1986.

<sup>102</sup> Licenciado em Música (Educação Musical) pela Emac/UFG.

próprio Araújo, estava ainda mais capacitado para desempenhar o trabalho, justamente por ser um músico vindo de uma tradição teatral.

Diamantino é fruto de um projeto de teatro por comunidade que transita entre o Distrito Federal e Goiás, mais especificamente entre o Centro Educacional 06 (CED 6) Ceilândia<sup>103</sup> e o Pontão de Cultura Cidade Livre,<sup>104</sup> em Aparecida de Goiânia. Ryggie é cria do diretor do CED 6, que também é membro fundador do Cidade Livre, Jeferson Lobato.<sup>105</sup> Vale ressaltar que o Pontão de Cultura Cidade Livre oferece Arte e formação de forma gratuita para a comunidade e é hoje uma das maiores referências do Estado de Goiás quando o assunto é desenvolvimento artístico e cultural. O Pontão se caracteriza por ser exatamente um *lócus* de teatro por comunidade, onde a “investigação/contextualização é realizada pela própria comunidade, que se torna autora e agente da cena, por conseguinte a sua protagonista” (Batista, 2022, p.36) a despeito de toda e qualquer precarização oriunda da invisibilidade gerada pela discrepância de classe nesta cidade, neste estado, neste país. Ter visto o lugar onde Diamantino foi criado foi uma experiência muito decisiva para a construção, inclusive plástico-visual- inanimada, do projeto. Falarei sobre isso oportunamente.

No Centelha o teatro por comunidade ganhou contornos de *akilombamento* justamente por contar com pessoas membras de extratos historicamente marginalizados da sociedade que foram se encontrar em um terreno hostil – uma Universidade pública, com uma comunidade acadêmica composta majoritariamente por pessoas lidas socialmente como brancas –, que repelia, no mais das vezes, nossas intelectualidades, nossas expressões, nossos corpos, enfim, nossas existências ali colocadas no mesmo patamar por elas ocupado.

Foram os encontros proporcionados por *Èsù* que, estando acima dos 200 *igba*, as entidades promotoras do caos, e dos 400 *irinwo*, entidades que promovem a harmonia (Aderonmu, 2023, p.75), viabilizaram, inclusive, que Sanne Monteiro me dissesse – dentro de uma das últimas salas de ensaio que tivemos – que “Um Samba Ação”, canção que fecha o espetáculo, “é necropolítica pura”. Lembro-me perfeitamente de quando entreguei a poesia ao grupo. Na sala 124 da Emac/UFG estávamos Sanne, Ryggie, Luís

---

<sup>103</sup> O Centro Educacional 06 – Ceilândia – DF, é uma experiência multidisciplinar bastante exitosa no Distrito Federal. Atualmente dirigido por Jeferson Lobato. Vale conferir o *instagram*: [https://www.instagram.com/ced06\\_on\\_line/](https://www.instagram.com/ced06_on_line/)

<sup>104</sup> O Pontão é um projeto chancelado pelo Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva/2004. Vale conferir o *instagram* do projeto: <https://www.instagram.com/pontaodeculturacidadelivre/>

<sup>105</sup> Professor de física e ator que transita entre o Ponto de Cultura Cidade Livre e o CED 6, até que a aposentadoria da Escola (que está próxima) permita que ele se dedique “apenas” às artes da cena.

Henrique, Giulio César<sup>106</sup> e eu. Minha promessa para o final daquele ensaio era cantar o verbo derradeiro da cena. Assim o fiz. Quase não pude conter as lágrimas que embargaram a voz durante a execução à capela do tema. Segue abaixo sua poesia na íntegra:

### **Um Samba Ação**

Nascido em eu não sei onde  
Filho de estupro estatal  
Um corpo alvo não se esconde  
E sua morte é natural

Um preto torto abatido  
Quantos ainda vão tombar  
Lobo ou cordeiro imolado  
O Estado sabe quem matar

O sangue que rega sua vida  
Foi derramado pelos meus  
Mas à retórica homicida  
Agora diremos adeus

Chegou a hora do levante  
As legiões vão se juntar  
A sua lógica excludente  
Já não vai nos representar

---

<sup>106</sup> Estudante do curso de licenciatura em Teatro da Emac/UFG que durante um tempo esteve também inserido no processo.

#### 4. ATO III (Autonomias e interseccionalidades inanimadas)

##### 4.1. A direção de arte, uma Encruzilhada em perspectiva

Escolho utilizar o termo *visualidades plástico-inanimadas* ao invés de apenas *visualidades plásticas*, em função de uma provocação de meu orientador no mestrado – por sinal também um ator, que me indagava se, “porventura pessoas atuantes se movimentando, ou mesmo paradas em cena, não compõem uma visualidade plástica?” – falou e “saiu correndo”, deixando que eu me debatesse para encontrar uma resposta que sustentasse meu pensamento acerca da nomenclatura devida para definir minimamente o campo da Direção de Arte e suas funções correlatas. Esse incômodo espinho ficou martelando insistentemente meu *Orí* como fosse eu um Prometeu, agrilhado a mando de Júpiter no Cáucaso, tendo o fígado arrancado diuturnamente por um abutre (Bulfinch, 1999, p.26). A busca por uma substantivação/adjetivação que desse conta de definir mais precisamente os elementos de cena que necessitam da ação humana para efetivamente acontecerem enquanto dramaturgia, transformou-se em questão central desta etapa do trabalho investigativo. Urgiu a necessidade de romper os grilhões.

Na esteira das espirais permanentemente movimentadas neste processo de revisitação crítico-analítica do espetáculo *Dom Quebrada*, acabei por rememorar um episódio que começou a lançar luz sobre os primeiros lampejos responsivos à provocação de meu orientador. Quando convidei Kássio Menezes para dividir comigo as concepções plástico-visuais-inanimadas da cena do projeto, o fiz alegando que aquele seria “um espetáculo da Direção de Arte”, não creio que, o hoje amigo, tenha aquiescido ao chamado por conta dessa argumentação. A pressão das duas amigas que com ele formavam a Tríade Essencial,<sup>107</sup> foi o que acabou – meio aos empurrões – fazendo com que ele aceitasse o desafio. Menezes é um perfil discreto e sério, bastante introspectivo, tímido mesmo. Algumas pessoas haviam me falado sobre sua capacidade criativa e do compromisso ético-estético que dedicava às suas produções artística e acadêmica. Por mais que os cabelos tingidos de azul caneta *bic* e a estrutura longilínea do corpo esguio do artista/estudante dessem a ele um destaque no meio da multidão, esconder-se era uma de suas mais marcantes habilidades.

---

<sup>107</sup> Grupo composto por Kássio Menezes, Bruna Neves e Karina Ferreira, à época três estudantes do bacharelado em Direção de Arte da Emac/UFG.

Depois de algumas reuniões improvisadas no pátio da Emac, começamos a montar a equipe de arte-inanimada do projeto, com foco em meu desejo de compor um grupo predominantemente negro, pois também nos bastidores da cena o Centelha se propunha a comprometer-se com uma maior inserção de pessoas profissionais negras desenvolvendo suas montagens. Descentralizar funções e autorias também era um imperativo para o momento do Coletivo. Em muitos dos debates que tive com Sanne Monteiro, ela fazia questão de enfatizar que minha inclinação pela encenação/direção era um modo de subalternização das demais linguagens existentes e necessárias à construção de uma montagem teatral.

Mas voltando ao início desta discussão introdutória, quando fui instigado a pensar uma forma classificatória mais apropriada às linguagens concernentes ao trabalho dos ateliês, vislumbrei justamente a rasura do papiro *kemético*<sup>108</sup> e a sobreposição da rasura, feita por outra. O palimpsesto cênico é uma possibilidade de conexão e trânsito entre a literatura, as direções, a ação da pessoa atuante na cena e as possíveis significações do objeto manipulado pela pessoa intérprete ou por quem executa funções da arte inanimada nos bastidores. Assim, considero que a direção de arte – espaço, máscaras, cenografia, títeres, figurino, maquiagem, pintura, visagismo, costura, instalação, carpintaria, fotografia, serralheria, peluqueria, adereços, bordados, iluminação, entre outros – é responsável por sobrescrever a cena, justapondo elementos inanimados à ação dramática desenvolvida pelo corpo cênico, seja no teatro, na dança, no audiovisual, na performance, no circo ou em qualquer plataforma onde se produza cena. A direção de arte não é uma microdramaturgia a serviço de demais linguagens artísticas que compõem uma obra cênica, ela é concreção dramatúrgica interdependente, interseccionante e interseccionada, sendo assim uma Encruzilhada cênico-discursiva que, para além de agregar símbolos e/ou signos ceno-plástico-inanimados, gera significância.

Antes de seguir com o raciocínio vale a pena uma breve visita à própria construção semântica e historiográfica da denominação “direção de arte”. Para isso recorro novamente aos apontamentos de Alexandre Silva Nunes:

A língua inglesa possui uma grande quantidade de denominações, estabelecendo distinções e subdivisões no campo da direção de arte. Assim, temos, por exemplo, a denominação *stage design*, utilizada especificamente

---

<sup>108</sup> Gentílico utilizado para pessoas oriundas de *Kemet* “a terra do povo preto”, local que o Ocidente denomina Egito.

para se fazer referência à produção de cenários de espetáculos teatrais; a expressão set design, para designar a produção de cenários no âmbito cinematográfico; a expressão costume design, para designar a produção de figurinos; a expressão production design, para designar o que no Brasil chamamos de direção de arte (mas apenas em contexto cinematográfico, já que no caso teatral opta-se pelo termo scenography). Já a expressão art direction, que em tradução direta poderia ser entendida por direção de arte, passou a se aplicar mais ao campo do design publicitário, para se estabelecer distinções entre a cinematografia e a publicidade. (2019, p.106)

Ainda sobre o aspecto semântico nos lembra Nunes que em terras lusitanas

tem-se adotado a expressão design de cena, de modo similar ao modo como a expressão vem sendo aplicada em algumas universidades brasileiras. Já a Quadrienal de Praga passou a adotar a expressão Performance Design and Space, numa tentativa de conciliação de toda multiplicidade de visões que a área comporta. Essa diversidade expressa duas coisas: 1) a dificuldade internacional em se trabalhar com uma única designação, capaz de congrega a diversidade de perspectivas; 2) a riqueza de ideias e experiências que a área comporta. (*Idem*, p.107)

Todas essas variações e possibilidades demonstram cabalmente que a direção de arte, enquanto aplicabilidade terminológica e escopo de atuação prática, ainda é um fenômeno em construção e disputa no Brasil e no mundo. Mas como esta análise está preestabelecida sobre uma base teatral – o espetáculo *Dom Quebrada* – quero retornar ao solo, ao chão da fábrica/ateliê e ao tablado para prosseguir o debate.

Relembro que, historicamente, quando se fala de teatro moderno ocidental/ocidentalizado, as funções concernentes a essa área específica – direção de arte – das artes da cena foram (e seguem sendo) comumente subalternizadas, como se se tratassem, apenas e tão somente, de “perfumarias” que podem ser perfeitamente dispensáveis à concreção cênica. Todavia é válido salientar que, mesmo não havendo uma pessoa especializada na criação e na produção de arte plástico-inanimada em um projeto de cena, as escolhas vinculadas a tal campo deverão ser feitas. Mesmo que uma pessoa encenadora, por exemplo, opte por não utilizar iluminação de refletor sobre o elenco, o pensamento luminotécnico se faz presente na própria escolha pelo breu, ou pela luz solar, caso de opte por um espetáculo ao ar livre apresentado durante o dia. Caso um elenco entre e permaneça completamente despido na cena, uma escolha de caracterização (a

nudez) foi feita. Da mesma maneira, uma especialidade não deixa de existir pela falta de contratação de profissional especialista responsável pela referida especificidade. O que pode ocorrer, no máximo, é uma concepção/execução não especializada da tarefa.

Se uma pessoa médica, ginecologista, por exemplo, apesar de ter a mesma formação base de uma pessoa cirurgiã plástica, não pode (sem especializar-se primeiramente) proceder uma rinoplastia ou uma redução bariátrica, por que então, uma pessoa atuante, não entendedora das visualidades plástico-inanimadas da cena, poderia se arvorar ao direito de determinar como deve ser composto um figurino? Tensiono propositadamente este debate por ser também um ator que, até cursar direção de arte, nada compreendia dos processos criativos e executivos dos ateliês de arte plástico-inanimada.

Como disse anteriormente, a direção de arte é um campo em disputa, tanto no que se refere às questões semânticas, quanto no que diz respeito a seu *locus* de atuação. E, nesse sentido, quero deixar evidente minha posição acerca da necessidade de uma não hierarquização das linguagens que podem compor a direção de arte. Não julgo que a pessoa profissional do referido campo possa/deva sobrepor-se hierarquicamente às demais especialidades a ele concernentes. Vejo a pessoa profissional da direção de arte como quem media cada uma das linguagens artísticas plástico-visuais-inanimadas presentes em uma obra cênica. Na tradição *Nàgô-iorubana*, *Èsù Òjísè* é quem proporciona os procedimentos semióticos, aquele que produz os sentidos, que responde pelos atos comunicacionais (Martins, 2021, p.33), a pessoa responsável pela direção de arte é, para mim, como essa qualidade de *Èsù*, e pensará como decodificar tanto texto quanto pensamento da encenação, por vezes transformando tal pensamento em pranchas técnicas e croquis e, porventura, até mesmo confeccionando objetos para a utilização em cena.

A direção de arte é por mister uma Encruzilhada semiótica. É em função do pensamento desenvolvido para a concreção dos elementos inanimados da cena que se produz significância, nos silêncios, nos entremeios, nas entrelinhas. E é nessa Encruzilhada “traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de intersecção” (Martins, 2021, p.51) que os signos e as variações de significados estão justapostos por meio da expressão utilizada por cada uma das linguagens artísticas que compõem as visualidades plástico-inanimadas da cena.

Mas, permita-me dizer do necessário entendimento da semiótica como elemento constitutivo e deflagrador do pensamento e das construções de visualidades plástico-

inanimadas da cena. Afinal de contas o trabalho da direção de arte em *Dom Quebrada* se constitui primordialmente sobre essa base.

Para Charles Sanders Peirce (1931/2005) a semiótica nada mais é do que a lógica. Um complexo de signos, significantes e significados. Certamente o pensamento de Peirce é muito mais profundo que a frase que pretende, pretensamente, definir um trabalho de anos do autor, mas é a partir da lógica de Peirce que passo agora a me valer para compreender um pouco mais a Encruzilhada cênica *Dom Quebrada*.

Ainda na primeira parte deste texto – no capítulo dedicado ao entendimento dos três conceitos balizadores do estudo – tentei demonstrar como podemos conceber a Encruzilhada conceitualmente, para tanto, me baseei em autoras/es que já versavam sobre a temática bem antes de mim. Uma dessas pessoas teóricas utiliza a Encruzilhada como conceito e operação semiótica ao menos desde 1991. É, portanto, Leda Maria Martins quem me desperta do mundo de Morpheus (o grego) e, tomando-me pela mão, me guia a *Elegbara* para que o próprio Senhor-da-Encruzilhada me permita (nos permita) ver além da superfície. Porém, Martins não o faz sem antes me alertar para “os riscos da Encruzilhada”, assim tomarei o máximo cuidado para não me perder em descaminhos.

Ao iniciar seus estudos sobre a semiótica, Peirce recorre a Aristóteles para demonstrar quais são os três tipos diferentes de raciocínio que fundamentam as ciências no Ocidente. Tendo no trinômio dedução, indução e retrodução as bases de seu pensamento, a lógica aristotélica está configurada na obra de Peirce como um guia para o desenvolvimento de sua semiótica.

Mas entendamos separadamente cada uma das partes da trilogia aqui discutida: 1) Por dedução o autor compreende “o modo de raciocínio que examina o estado de coisas colocado nas premissas” (1931/2005, p.5), ou seja, em termos gerais estamos falando de uma primeira fase analítica superficial onde se olha, se vê e se processam as primeiras impressões acerca do que está posto para a análise (mesmo não sendo uma análise dita científica); 2) já a indução “é o modo de raciocínio que adota uma conclusão como aproximada por resultar ela de um método de inferência que, de modo geral, deve no final conduzir à verdade” (*Idem*, p.6), sendo assim, tratamos aqui de uma fase mais profunda ou aprofundada do tema que se está tratando, uma vez que quem desenvolve o raciocínio propõe modos de aferir veracidade ao que primeiramente deduziu e, *a posteriori*, buscou concluir com o mínimo de precisão; 3) no caso da retrodução, o autor chama atenção para o fato de Aristóteles apontar que o termo foi/tem sido erroneamente utilizado em alguns estudos, mas em suma essa fase é constituída pela “adoção provisória de uma hipótese

em virtude de serem passíveis de verificação experimental todas suas possíveis consequências, de modo que se possa esperar que a persistência na aplicação do mesmo método acabe por revelar seu desacordo com os fatos, se desacordo houver” (*Ibidem*), assim a retrodução cumpre uma função de fechamento cíclico do raciocínio, mas, ao mesmo tempo, como *Òkòtó*, abre-se a novas possibilidades investigativas. Ainda na esteira desse pensamento, Pierce chama atenção para a analogia que é a possibilidade de que “a inferência de que num conjunto não muito extenso de objetos [...] podem estar em concordância também sob um outro aspecto” (*Ibidem*), sendo de tal modo possível conferir veracidade tanto a um quanto a outro estudo em função de suas similaridades.

Recorrendo também a Immanuel Kant para desenvolver um pensamento acerca do que é um silogismo – raciocínio dedutivo estruturado formalmente a partir de duas proposições das quais se obtém por inferência, uma terceira. Ou seja: duas premissas que geram uma conclusão – como exemplo posso elencar o fato de que se Jéssica é filha de Laura, bem como Leandro também é filho da mesma genitora, destarte, Jéssica e Leandro são irmãos. Pierce considera ainda as variações possíveis no silogismo. Posteriormente, elencando a tricotomia, Pierce recorre ao “princípio do dilema” para demonstrar que a tríade dedução, indução e hipótese (retrodução) busca, a partir das indagações por ela conjecturada, respostas afirmativas, negativas e/ou incertas. Vale lembrar a importância de uma trilogia especificamente relevante para a tríade dos signos sendo

o signo diagramático ou *ícone* que ostenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso [...] o índice que, tal como um pronome demonstrativo, atraia a atenção para o objeto particular que estamos visando sem descrevê-lo: o terceiro (ou símbolo) é o nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado. (*Idem*, p.10)

Ou seja: ícone configura a primeira etapa, na qual percebe-se a existência de algo; índice é a segunda etapa, em que há uma primeira (superficial) percepção acerca do algo que se percebeu e por fim o símbolo é a etapa de classificação simbólica do que foi percebido, ou ainda a sua determinação a partir de uma fruição ideal da mente, que – como na Encruzilhada – formula seus juízos de valores a partir de ferramentas/caminhos/percursos cognitivos preexistentes que se conectam mutuamente para gerar significância.

Acerca de outra tríade o autor pontua os caracteres singulares, duplos e plurais ou compostos/mistos. Leiamos por caracteres singulares aqueles que tem existência unitária ou podem/devem ser compreendidos singularmente, já caracteres duplos referem-se a existências que podem ser comparadas ou percebidas por analogia com outra existência; já no caso dos caracteres plurais (que podem ser reduzidos até uma tríade, mas não a dúplice) temos uma leitura que resulta da relação entre dois ou mais outros caracteres dessa dinâmica. Para Pierce “um caráter triplo envolve a concepção de síntese [...] todos os fatos plurais podem ser assim reduzidos a fatos triplos. Uma estrada com uma bifurcação é um análogo do fato triplo” (*Idem*, p.11), assim como a Encruzilhada é um análogo de um fato plural ou múltiplo.

Ao desenhar uma rede de estradas o autor diz que “os três elementos essenciais de uma rede de estradas são *estrada para um terminal, conexão de estradas, ramificação*” (*Ibidem.*), demonstrando assim também uma tríade lógica. Nesse ponto me parece bastante adequado pensar de forma análoga a operação semiótica da Encruzilhada da qual trata Leda Maria Martins. Não nos esqueçamos que “há uma conexão tripla de signo, coisa pensada, cognição produzida na mente” (*Ibidem.*), assim, recorro novamente a Antônio Risério, nos lembrando que a comunicação só se completa efetivamente quando a pessoa receptora da mensagem emanada pela pessoa emissora tenha domínio do sistema de codificação de onde parte a mensagem (1993, p.57) ou se pode incorrer no risco de uma deturpação significativa. Quando uma encenação é concebida e montada, geralmente ela está colocada enquanto proposição, proposta, intento. Lembremo-nos, pois, que a

proposição também é uma descrição geral, mas difere de um termo pelo fato de ter a intenção de estar numa relação real com o fato, de ser por ele realmente determinado, destarte, uma proposição só pode ser formada pela conjunção de um nome com um índice. (PIERCE, 1931/2005, p.12)

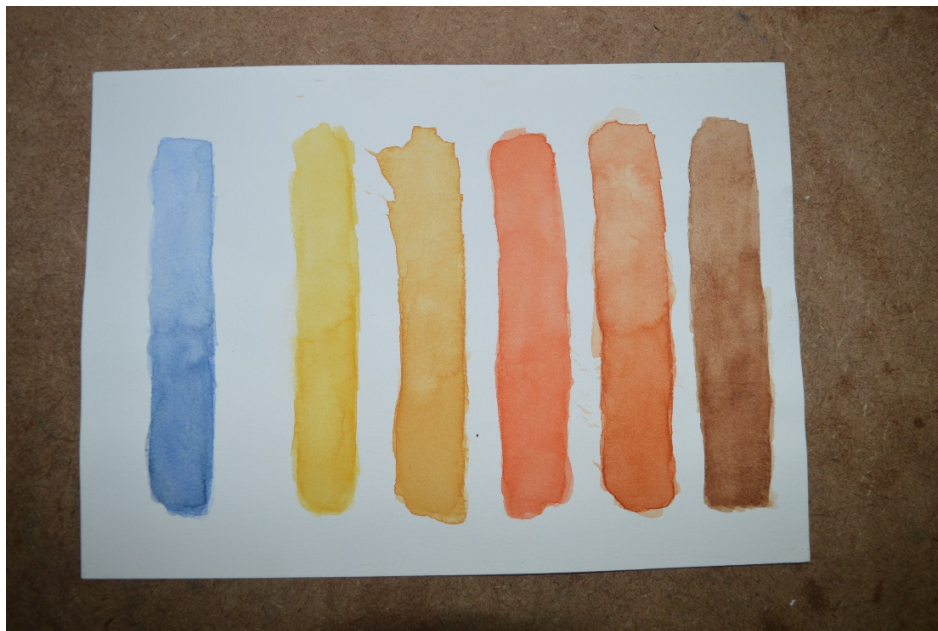
Após este breve e resumido panorama da obra Pierce, pode-se minimamente depreender que a Encruzilhada de fato deve ser concebida como um conjunto, um emaranhado de ícones, índices, signos, símbolos e significâncias. E no caso da Encruzilhada cênica *Dom Quebrada*, interessa-me aprofundar o estudo das relações interlinguísticas das linguagens artísticas nela presentes, sendo, para mim, as visualidades plástico-inanimadas um bom ponto de partida (quem sabe até de chegada) para tanto.

Reforço ainda que ao cunhar o termo *visualidade plástico-inanimada* (e suas variações possíveis) o faço a partir de uma perspectiva ocidentalizada que não necessariamente lega ao objeto uma conotação de sacralidade, como em culturas não-ocidentais/ocidentalizadas. Assumo que a contaminação colonialista está presente neste pensamento-termo e o debate acerca do tema deve ser cada vez mais aprofundado.

#### **4.2. Cor, uma necessidade elementar**

Entre as divisões de tarefas feitas entre nós, responsáveis pela direção de arte, a criação de uma paleta de cores ficou a cargo de Kássio Menezes. De posse de informações que foram sendo repassadas por mim e outras que ele fora coletando desde que havia aceitado o convite para fazer parte do projeto, Menezes buscou primeiramente mimetizar em tons o pensamento geral da arte plástico-inanimada.

Ressalto aqui a importância das fruições metodológicas oriundas da sala de aula na graduação em Direção de Arte da UFG, pois, desde o início do curso, pessoas estudantes eram incentivadas pelo corpo docente a pensar quais caminhos trilhar para o desenvolvimento dos projetos a serem aplicados na cena, independentemente da plataforma em que ele ocorresse. Não faço este apontamento com intuito propagandístico, mas como forma de registrar um pouco do cotidiano experienciado tanto por Kássio quanto por mim e outras pessoas colegas, no decorrer da graduação. Uma das formas mais incentivadas para começar os trabalhos de arte plástico-inanimada era a composição cromática, ou, em outros termos: a paleta de cores. A partir de um padrão cromático cada elemento seria pensado e executado visando uma organicidade que, para além de compor ou preencher a cena, tomasse parte nela. Assim, Menezes seguiu a receita e propôs uma paleta que, segundo ele próprio, desse conta de reunir os três pontos geográficos do enredo – as *Favelas cariocas*, o *Sertão do cangaço* e o *Chão vermelho* da terra do pequi – em um só universo de cor.



Paleta de cores Dom Quebrada; foto: Luciano Cachimbo.

A imagem acima demonstra que os tons terrosos e quentes são escolha predominante, mas a cor azul “quebra” tal lógica. Menezes fez questão de enfatizar esse rompimento para marcar a diferença entre o universo idílico da insanidade vivida pela personagem título e a realidade nua e crua vivenciada por um Sancho Pança, *trickster* e cicerone da plateia a guiar tanto público espectador quanto o enlouquecido chefe do varejo de entorpecentes do fictício Morro do Desmanche. Assim a lógica terrosa e aquecida da cor é atravessada por um tom que ao mesmo tempo em que destoa dos demais, compõe a dramaturgia cromática. Nesse sentido vale ponderar que a cor exerce então uma autonomia interdependente, existindo enquanto individualidade e formando o todo, junto aos demais elementos da cena.

Começo a análise da imagem da direita para a esquerda, tendo como primeira cor o marrom, sendo ela uma cor terciária – junção de cores primária e secundária gerando uma terceira – aí representando o elemento terra. Nesse sentido índice, signo e significante buscam facilitar a leitura das pessoas espectadoras acerca da marcação do elemento natural que dá nome ao planeta que habitamos. É importante ressaltar, entretanto, que os solos encontrados nas Favelas cariocas, na região por onde passou o bando de Virgulino Ferreira e o Brasil Central, guardam diferenças significativas em suas colorações. De tal modo optou-se pelo marrom justamente por ser ele um tom que “universaliza” mais amplamente o conceito de terra na cena. Em uma de nossas conversas informais havia dito a Kássio que a verossimilhança me interessava bastante

efetivamente, pois não estava buscando “reinventar a roda” e, mesmo que em outros momentos ou por outros aspectos da cena pudéssemos – Sanne e eu – criar metáforas que requereriam maiores conhecimento e atenção de quem assistiria ao espetáculo, no que se referia à coloração, julgamos ser mais adequado valermos-nos de um padrão que comunicasse mais diretamente a mensagem desejada.

Mas, retomando o raciocínio da cor marrom para representar o solo, a recorrência dos tons amarronzados desde os desenhos da pré-escola até os *storyboard's* mais elaborados, demonstravam cabalmente que a escolha segura não necessariamente representaria um clichê. Reforço que a paleta cromática foi pensada e executada por Menezes, mas isso não impediu que a encenação buscasse fruições significantes para cada uma das cores nela propostas.

A cor laranja é a subsequente na ordem de análise aqui desenvolvida. O tom alaranjado conecta tanto os tijolos a vista, presentes nas construções dos barracos das Favelas, quanto a terra vermelha do Centro-Oeste. Lembro que essa coloração é formada pela junção de duas cores primárias, quais sejam: amarelo e vermelho, constituindo-se, portanto, como cor secundária.



A Favela e a Floresta; foto: Luciano Cachimbo.

Contudo é justamente da estética da Favela que Menezes se vale para introjetar em seu pensamento cromático o tom alaranjado que em nossas dinâmicas de cena buscou transmitir um ar áspero, rugoso, quase incômodo. Lembro-me de dizer ao parceiro de

direção de arte que aquilo me fazia pensar “tijolo por tijolo num desenho lógico”,<sup>109</sup> numa marcha fúnebre prenunciando que a personagem título morreria “na contramão atrapalhando o tráfego”,<sup>110</sup> sem mais nem porquê, regressando ao pó.

Também o pó vermelho do chão goiano permeou nossos debates, não só na escala cromática, mas inclusive nela. Um episódio em especial foi por nós revisitado com certa frequência durante os processos da montagem. Ocorre que naquele semestre letivo um professor acabara de ser admitido pela UFG, como docente da Emac, na vaga destinada a componentes curriculares ligadas primordialmente à indumentária, o novato era Dalmir Rogério<sup>111</sup> (rapidamente apelidado de Dal por estudantes e colegas de magistério), um paulista, paulistano que cursou graduação, mestrado e doutorado na USP, ficou extremamente impactado com a poeira vermelha que pousava sobre os móveis do apartamento que alugara em um nobre bairro da capital *Goyá*. Pereira contou repetidas vezes, em ateliês, na sala de aula e nos corredores da Emac, sobre como a “sujeira” em São Paulo era pura fuligem. Segundo ele havia uma poética na poeira vermelha sobre a mobília. Para a muitas de nós, pessoas que já viviam há um tempo no Centro-Oeste do Brasil, a poeira era apenas um grande incômodo que ajudava a entupir vias respiratórias, deixava as coisas paulatinamente encardidas, ajudava a abaixar ainda mais a umidade relativa do ar... enfim, causava inúmeros impropérios nada poéticos. Talvez, talvez não, com certeza há quem, tendo nascido e crescido por estas bandas, também veja poesia na poeira que ajuda a tornar o céu do Centro-Oeste um dos mais belos do mundo, principalmente no lusco-fusco. Mas me pego pensando que, se fizessemos o caminho inverso ao dos “bandeirantes bandoleiros, cretinos de instinto algoz”,<sup>112</sup> pudéssemos ver algum grau e poesia no brutalismo (arquitetônico) da maior cidade da América Latina, quiçá não. Sem maiores divagações e pensando na junção da terra vermelha goiana com um fruto também característico do bioma predominantemente aqui encontrado, o amarelo pequi, produziremos facilmente uma tonalidade alaranjada. Foi exatamente o que pensei enquanto Dalmir falava mais uma vez sobre a poesia da poeira.

---

<sup>109</sup> Trecho da poesia musical *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda, um carioca sempre a permear o processo de montagem de *Dom Quebrada*.

<sup>110</sup> Muitas vezes as pessoas falam da genialidade de Chico ao compor essa canção na qual as estrofes são finalizadas com palavras proparoxítonas. Particularmente saúdo a música por ser um retrato bastante preciso de algumas de nossas mazelas no Brasil.

<sup>111</sup> Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira é docente nas graduações em Direção de Arte e Teatro, bem como no PPGAC da UFG.

<sup>112</sup> Trecho da canção “Pindorama” de Manoel Alves de Jesus (o palhaço Sapequinha).

A terceira coloração é o que Menezes chamou de “coral”, para mim, lida como uma variação possível de vermelho, uma cor primária que pode metamorfosear-se em diversas tonalidades, mais ou menos intensas. Esse tom coral, no entanto, demonstra como outra escolha cromática do espetáculo se fazia presente já na paleta: o esmaecimento. Por esmaecimento entendamos aqui, eu e tu que me lês, uma palidez das cores. Cores com menos viço, menor vivacidade. Nossa escolha por esmaecer cores foi estabelecida a partir de uma concepção lógica do cotidiano dos espaços onde a necropolítica se aplica, tendo por base primordial a ideia de uma vida abafada dentro de mochilas e marmitas que viajam nas costas de pessoas trabalhadoras que se utilizam do transporte público para cruzar as cidades.

Mas, retomando a análise acerca da cor coral, há uma outra lógica aí utilizada para que ela preenchesse a paleta, pois também remeteria ao sangue. Como o *ebò* cênico, ou a imolação da personagem título, estava presente já na literatura do gênero dramático, a forma como o sacrifício seria representado passava impreterivelmente pela escolha da cor a representar o sangue. O debate sobre o tombamento de mais um corpo negro pelo braço armado do Estado, inclusive, foi razão para inúmeras discussões que se sucederam no decorrer da montagem ora estudada. Nesse sentido julgo pertinente que se busque conhecer o que disse Julio Moracen Narjanjo no III Fórum de Performances Negras (2009) acerca da constante presença do *ebò*<sup>113</sup> na teatralidade negro-latino-americana, desde o Caribe até o Brasil. Naranjo faz uma análise sobre a pertinência ou a conveniência do evento morte em textos e encenações do teatro negro em diáspora. Em momento oportuno retomarei a discussão sobre a morte de Dom Quebrada com base em um episódio específico vivenciado em sala de ensaio.

Me ocupo agora da quarta cor da paleta: ocre. Muitas vezes o ocre permeia minha mente a partir de uma memória afetiva da infância que me segue até os dias atuais, o picolé de côco-queimado<sup>114</sup> me remete imediatamente à essa variante da cor amarela, na caixa de lápis de cor, chamada pelas professoras dos primeiros anos escolares, amarelo-queimado. Ou seja, o ocre seria/é um tom escurecido de amarelo, convertendo-se então numa variação ou uma transmutação daquela cor primária. A decisão por essa tonalidade está diretamente ligada à personagem *Òsùn*, da qual tratarei mais apropriadamente no

---

<sup>113</sup> Nas cosmogonias afroreferenciadas o *ebò* ou *ebbó* é o sacrifício oferecido à deidade como forma de súplica ou agradecimento.

<sup>114</sup> Por mais que o acordo ortográfico celebrado por países que falam predominantemente a língua portuguesa tenha suprimido diversas acentuações, não julgo necessário fazer isso com a palavra côco.

tópico em discorrerei sobre as indumentárias. *Òsùn* é compreendida pela maior parte das cosmogonias afrorreferenciadas das Américas como a *Òrìsà* das águas doces, da cachoeira, povoa o imaginário afrobrasiliano como um ser de beleza imensurável e está coberta de ouro.

O debate sobre a personalidade da divindade pode se estender por dias e dias a fio, todavia, em suas representações pictóricas e mesmo nos processos de *presentificação* e *representificação*<sup>115</sup> em terreiros ou na cena, ela está sempre trajada basicamente com a cor amarela e suas variações possíveis. Certamente nos transcurso Atlânticos muitas significações sofreram mutações, outras tantas se perderam e muitas outras foram incorporadas ao que temos acesso hoje na diáspora africana nas Américas, contudo a preservação da cor utilizada para vestir/representar a deidade oriunda do continente africano permanece.

Mostarda, quinta cor da paleta, segue a lógica da multiplicação das tonalidades oriundas da cor primária amarela. Para as pessoas mais desavisadas pode parecer um mero preciosismo de pessoas responsáveis pela direção de arte a segmentação tão estratificada dos tons, porém a sutileza da intensidade de tons vai interferir diretamente no modo como a retina vai enxergar a cor no evento espetacular, na forma como a pupila dilata ou se contrai quando a luz incide sobre o objeto ou sobre a pessoa em cena.

Quero chamar atenção aqui para as possibilidades cromáticas que estão à nossa disposição sem que nos demos conta em nossas extenuantes rotinas cotidianas. Pois sendo a mostarda uma hortaliça folhosa, talvez pudesse nos remeter à cor verde, entretanto ao ser beneficiada, ou manufaturada, converte-se em uma coloração amarelada bastante intensa. O mundo vegetal fornece-nos uma cor, uma variante – como o ocre – também mais escurecida de amarelo. Nesse ponto a Encruzilhada cênica – em um de seus tantos caminhos possíveis – nos guia à uma estrada vicinal para que possamos melhor pavimentar a via primordial da qual partimos.

Vale ainda salientar o caráter complementar da paleta de cores em *Dom Quebrada*. Até aqui pôde-se perceber que um tom vai se aproximando propositadamente de outro, tendo o segundo quase o intuito de preencher lacunas deixadas pelo primeiro. Essa complementariedade também pode e deve ser compreendida como organicidade. Tal organicidade é pensada a partir da cor, justamente para que, quando a pintura de arte for executada, confira fluidez organizacional ao evento espetacular, seja por meio da

---

<sup>115</sup> Tratarei mais detidamente de ambos os conceitos propostos por Naranjo quando estiver abordando a caracterização de elenco.

cenografia, dos adereços, da maquiagem, da indumentária, da luz, ou quaisquer outros elementos de composição dramaturgica.

Mostarda e ocre vão formando um amálgama muitas vezes durante a execução do espetáculo, são tons que passam quase despercebidos, mas estão ali milimetricamente colocados para reforçar o caráter de unicidade da obra junto às demais cores. Entre as tantas possíveis variações de amarelo ainda é necessário notar o âmbar, a tonalidade não consta da paleta, mas está definitivamente presente na iluminação do espetáculo. Âmbar, um tom entre amarelo e laranja, é também muito associado a *Òsùn* e, portanto, compõem a escala das tonalidades amareladas em *Dom Quebrada*, muito especialmente a partir da luz. De modo que me debruçarei mais sobre tal tonalização na oportunidade em que discorrerei sobre a dramaturgia luminotécnica.

Sugiro que, neste exato momento, quem me lê retorne à imagem da paleta e observe a proposital distância entre o azul marinho (assim Kássio Menezes classificou a cor) e as demais colorações fixadas sobre o papel aquarelável que serviu de base para a composição cromática. Ao propor a colocação da cor azul mais apartada das demais cores, Menezes buscou chamar atenção para o caráter disruptivo que o elemento/tom cromático exerceria na dramaturgia. Por disruptivo deve-se entender aquilo que não está posto de forma complementar, ou seja, as tonalidades de azul seriam utilizadas para pontuar momentos específicos do espetáculo.

Como já dito anteriormente, a cor, melhor dizendo: a paleta de cores serve como ferramenta de unicidade dramaturgica em *Dom Quebrada*, porém a dissociação entre a cor azul, uma cor lida como fria por especialistas, e as cores consideradas quentes, é um marcador dramaturgico importante para a efetiva concreção do enredo. As tonalidades aquecidas são predominantes na cena, ocupam cerca de 90% do espetáculo, todavia os momentos e elementos pontuados em azul buscam denotar a frieza cotidiana das vidas de ambas as personagens, sobreviventes daquilo que Foucault (2013) facilmente chamaria heterotopia, mas que classifico como distopia cotidiana: a Favela.

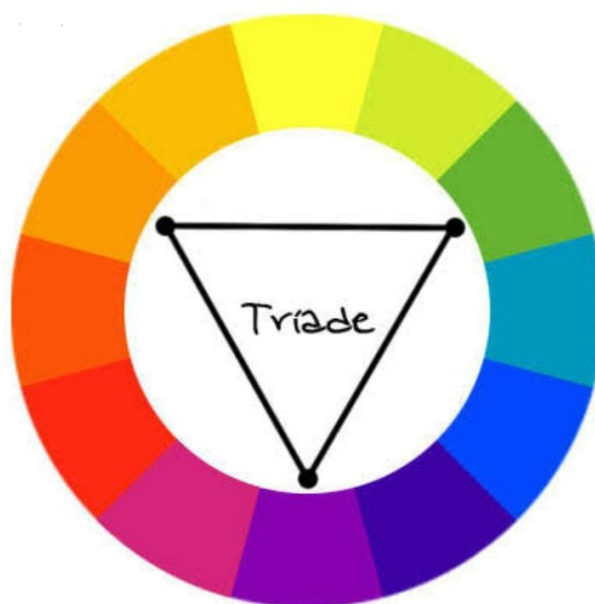
O azul marinho não está tão escurecido na paleta em si, isso ocorre pelo fato de Menezes ter-se valido de tinta de aquarela para fixar os tons no papel, entretanto as variações de azul partem do tom marinho em função das caixas d'água aparentes nas lajes da maior parte dos barracos existentes nas Favelas. Vale pontuar que, fosse noutro tempo histórico, provavelmente esses recipientes teriam coloração acinzentada, uma vez que tais reservatórios eram fabricados de amianto (material bastante utilizado na construção civil,

com altos teores de substâncias cancerígenas). Assim deixo aqui a pergunta: a escolha de arte nesse caso seria também a cor cinza?

Encerro a análise da paleta com uma anti-cor, ou com uma ausência presente. Explico: o tom bege do papel utilizado para produzir a escala cromática acabou por também assumir uma posição de cor, representada na cena principalmente pelas calças utilizadas tanto por Dom e Sancho, quanto pelo músico que executa a trilha sonora ao vivo (trajando também uma camiseta), confeccionadas com um tecido de algodão cru. Com o tempo, o uso e as consecutivas lavagens, o esmaecimento da cor é inevitável e ambas as vestimentas vão sendo muito mais lidas como brancas, assim como a túnica e a venda da representação da *Themis*. Julgo necessária a pontuação para reforçar que, quando se trata de construção de dramaturgias plástico-visuais inanimadas, incidentalmente algumas fruições podem surgir e compor o enredo, preenchendo-o de significância de modo inesperado. Reforço também a necessidade de planejamento prévio, justamente para que não se fique refém dos incidentes ocasionais que possam ocorrer no percurso da montagem em si, pois, seguindo o conselho de Pierce (1931/2005), não quero confundir plausibilidade com probabilidade.

Ao mergulhar um pouco mais profundamente no universo das cores uma aferição restou provada: a cor é *per si* dramaturgia. Não resta dúvida! Por mais que o pré-texto desta pesquisa seja um espetáculo em específico, me arrisco a dizer que nenhuma cena concreta pode prescindir da cor para existir. Uma escala cromática malfeita ou displicente pode muito mais confundir (inadvertidamente) do que elucidar. De tal sorte a cor não é simples ferramenta secundária na cena, ela permeia e compõe narrativas dramáticas junto aos demais elementos da encenação.

Retorno os olhos ao retrovisor para rememorar uma das componentes curriculares do primeiro semestre da graduação em Direção de Arte da UFG. Denominada “Princípios da linguagem visual” essa componente visava prioritariamente guarnecer pessoas estudantes recém-chegadas ao bacharelado, de uma gama de noções técnicas primárias para o desenvolvimento de um projeto ceno-plástico visual inanimado. Tanto isso se dava que o círculo cromático nos era apresentado já nos primeiros momentos do semestre letivo.

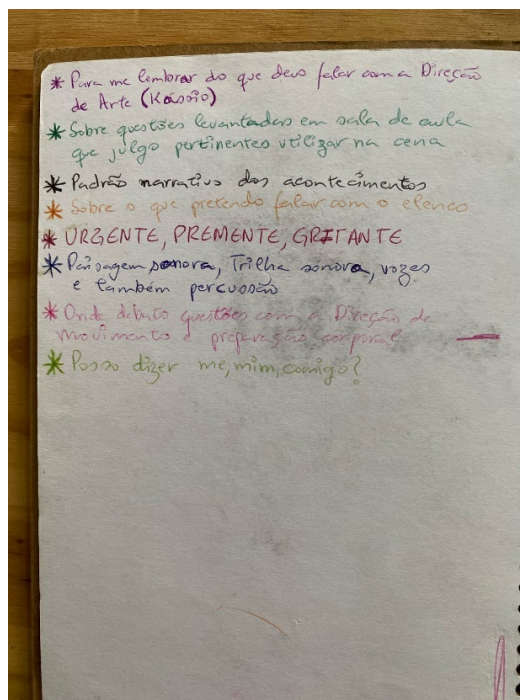


Círculo cromático; imagem extraída da internet.

Nesta presente análise percebo o quão importante foi o empenho de meu parceiro na direção de arte em *Dom Quebrada* no decorrer da graduação, o olhar atento e a dificuldade em fugir do que era proposto em sala de aula fizeram com que Kássio quisesse manter um rígido controle de qualidade desde o momento em que aceitou o desafio, inclusive de dividir as concepções de arte ceno-plástico inanimada. Fosse única e exclusivamente por mim, é provável que teríamos ido por uma caminho mais intuitivo e tortuoso. Mas já que estou falando de Menezes, cabe ainda uma última “historinha” neste momento: como disse anteriormente, a cor azul busca representar, no espetáculo ora estudado, a realidade cotidiana do *Ser* favelizado. Todavia, um outro professor que também nos instruiu na graduação, o Me. Francisco Guilherme Oliveira Junior,<sup>116</sup> afirmava que Kássio via mesmo era limpeza e organização na cor em questão. Receio que Guilherme esteja cirurgicamente correto a esse respeito. Assim, posso concluir que éramos dois perfis com muita possibilidade de choques duros e eminentes. Fosse como no teatro dos gregos seríamos o apolíneo (ele) e o dionisíaco (eu), em constantes embates sem soluções possíveis. Mas – por mais que não renegue a importância e a influência grega no teatro feito no mundo ocidentalizado – me parece figura mais justa assemelhar-me a *Òkòtó* girando em um só ponto de apoio de mãos dadas com *Ògún*, singrando de modo complementar por mares e rios presentes na Encruzilhada cênica *Dom Quebrada*.

<sup>116</sup> Professor Mestre, docente dos cursos de Direção de Arte (bacharelado) e Teatro (licenciatura) da UFG.

Uma outra função da cor está diretamente ligada a meu *modus operandi* organizacional. Ao iniciar meus escritos de diário de bordo, ainda fora do corpo cênico da peça, defini que escreveria acerca de cada linguagem envolvida no processo com canetas de cores diferentes para que pudesse acessar mais facilmente, no (s) futuro (s), os raciocínios ali descritos, tanto no bojo do próprio processo de montagem do espetáculo, quanto em uma eventual pesquisa acadêmica.



Escolha das cores do primeiro diário de bordo; foto: Luciano Cachimbo.

Em meu primeiro diário dedicaria a cor roxa aos assuntos ligados à direção de arte, que, no mais das vezes eram pensamentos que discutiria posteriormente com Kássio Menezes; a cor verde-escuro foi escolhida para apontar as fruições de sala de aula e ateliês que julgasse pertinentes para a utilização cênica; a cor preta determinava um padrão narrativo geral, sem tratar de linguagem artística específica; já a coloração laranja dava conta do debate com e sobre o elenco; vermelha era a cor utilizada para determinar a urgência de um determinado pensamento que viesse a surgir, fosse nos ateliês, no ônibus, limpando a casa ou em qualquer situação em que surgisse uma inspiração; as questões ligadas à direção musical foram inicialmente tratadas na cor azul-escuro; rosa foi a cor determinada para as conversações com a direção de movimento e suas especificidades e, por fim, verde-claro era o tom pelo qual escrevia de mim para mim mesmo, em minhas incontáveis divagações. Mas algo aconteceu e, no meio do caminho fui presenteado em

meu aniversário por Kássio Menezes com um caderno feito por ele, especialmente para que eu utilizasse como diário de bordo.



Capa de meu segundo diário de bordo; foto: Luciano Cachimbo.

Com a chegada do mimo, tão delicadamente confeccionado pelo amigo, resolvi proceder uma alteração no uso de uma das cores já utilizadas no diário anterior. O tom verde-escuro passou a ser utilizado para escrever sobre questões pertinentes ao audiovisual. Isso de escolher cores para segmentar assuntos pode parecer algo supérfluo ou quase inócuo para alguém, mas, para mim, no processo de montagem, foi um sistema organizacional de suma importância para otimização dos temas a serem tratados com cada direção e elenco e, no caso da presente pesquisa, me auxilia a encontrar com maior facilidade os trechos que ressaltam das narrativas de ateliês e sala de ensaio.

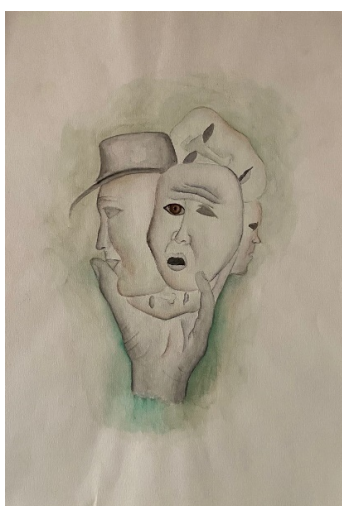
#### 4.3. Em cartaz

Quando saí de casa, melhor dizendo: ao acordar, às 04h da manhã, levantei-me e preparei o café nosso de todos os dias de ensaio, fiz os sanduíches com o bom e velho patê de frango e coloquei na matula junto com o vinho, a câmera, roupa de ensaio, caixa de som... teremos Dayky e Kellen conosco pela manhã... (Cachimbo, 2019, p.6)

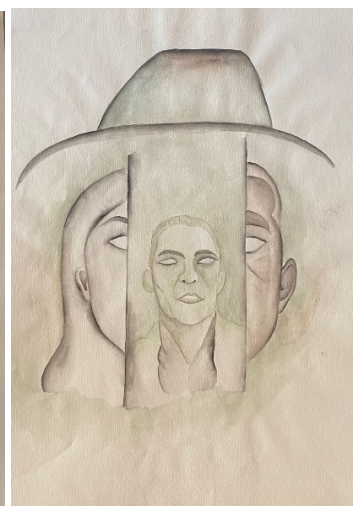
Dionísio esteve muito presente na fase anterior à entrada de Luís Henrique Noronha no projeto, quando Gabriel Santos e Abimael Evanz eram respectivamente Dom Quebrada e Sancho Pança. O vinho amaciava um pouco a exaustiva rotina de ensaios depois de uma longa semana de “trabalhos formais” de ambos os atores. Como disse ainda no segundo ato deste texto, foram Gabriel e Abimael os primeiros a emprestar os rostos à minha concepção de cartaz. O trecho acima ainda aponta a presença de Dayky Lorrane (fundadora do Centelha) e Kellen Lomazzi, nossa colega na graduação em Direção de Arte e artista responsável pela gravura que compôs o cartaz do primeiro espetáculo do Centelha, *Ali Repousa o Coronel* entre 2017 e 2018. Na realidade Lomazzi doou três desenhos ao Coletivo, para que escolhêssemos o que seria utilizado no cartaz.



Psicodélica.

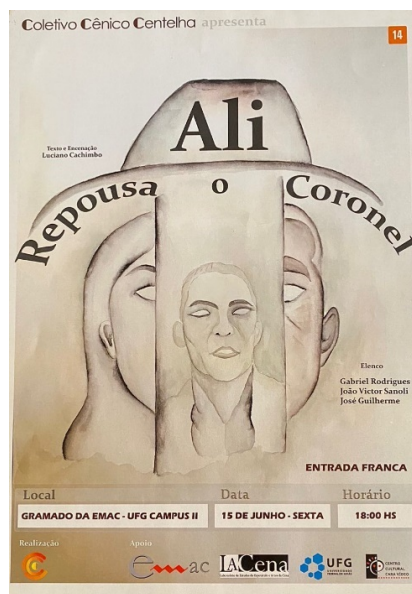


Na mão.



Vazados.

No processo de montagem do primeiro espetáculo do CcCentelha – *Ali Repousa o Coronel* –, Kellen Lomazzi esteve presente em muitos dos ensaios e creio que essa presença maciça fez com que ela tivesse uma intensa fruição artística, pois seu entendimento da obra estava dado a partir da experiência por ela vivenciada na sala de ensaio. Quando a artista nos entregou três possibilidades de arte, ficamos em dúvida, pois o ar sombrio e nebuloso do enredo estava presente em cada uma das propostas. Sem que eu dissesse uma só palavra, Lomazzi captou com exatidão matemática o âmago da trama e o traduziu em três obras de arte que seguem instigando sentidos em dias atuais. A escolha foi feita e o cartaz foi produzido por João Victor Sanoli.



Cartaz Ali Repousa o Coronel

No processo de *Dom Quebrada* não havia dúvida em meu *Orí* de que seria novamente Kellen a tradutora da arte em gravura, quem havia captado tão bem a essência da montagem anterior seria ainda mais precisa na nova montagem. Porém, na *Quebrada*, o percurso estava bem mais dificultoso sob diversos aspectos, as constantes mudanças de elenco, a quase impossibilidade de sincronizar agendas, os compromissos que iam se sobrepondo ao projeto, a própria exigência acadêmica de entregas de trabalhos e provas, um sem-número de empecilhos fizeram com que a artista visual não pudesse estar conosco por mais de duas ocasiões em sala de ensaio. Mas como havia entregado à colega o texto do projeto, decidimos que ela comporia o desenho a partir da literatura do gênero dramático. Entreguei também à Lomazzi um bloco de folhas A3 aquareláveis, de gramatura 300 e um volume bastante expressivo de tintas acrílicas (erroneamente chamadas de tintas para artesanato), em várias cores distintas. Disse a ela que confiava em suas leituras literal, filosófica, política e artística do projeto. Cerca de três ou quatro semanas depois a artista surgiu com sua primeira proposta.<sup>117</sup> Havia um morro cheio de moradias precarizadas ao fundo e, em primeiro plano, um combalido *Don Quijote* trajando armadura acinzentada, trazendo pelo cabresto um alazão tão esqualido quanto ele próprio, bem como um Sancho Pança de corpo obeso ao lado de um burrico, tudo em um quadro horizontal, no formato paisagem.

<sup>117</sup> Infelizmente não tenho acesso à imagem para explicitar neste trabalho.

O fidalgo de La Mancha e seu fiel escudeiro – ambos homens brancos, europeus – pareciam ter vindo passear em nosso fictício Desmanche. Foi essa minha primeira sensação ao enxergar a proposta. Meu segundo e concatenado pensamento foi o de que necessitava que a obra fosse realizada a mais de duas mãos. Fundamentalmente o projeto estava muito bem sedimentado pelo conceito de Mbembe, a *necropolítica* (2018) mote do qual deveríamos partir sempre para qualquer proposição artística. Era imperioso que o cartão de visitas do espetáculo – o cartaz – contivesse em si aspectos muito bem delimitados daquele território que não gozava/goza da soberania enquanto “autoinstituição” e “autolimitação”.

Como em nossas leituras – enquanto Coletivo – a Favela configura-se quase que como um Estado dentro do Estado, julgo pertinente explicitar um tanto mais minha própria leitura do conceito basilar do espetáculo, peço licença a você que me lê, pois precisarei de alguns parágrafos para fazê-lo.

Achille Mbembe é um historiador camaronês que vem (re) discutindo alguns conceitos amplamente difundidos no universo acadêmico. Ao cunhar o termo *necropolítica* ele propõe um debate focado no conceito foucaultiano de *biopolítica*. Por mais que saibamos da importância do autor francês para os avanços dos estudos étnico-raciais, as ponderações de Mbembe propõem uma ampliação e/ou um deslocamento de raciocínio em relação ao pensamento do autor branco-europeu. Nos lembra Mbembe que, para Foucault, “o Estado nazista foi o mais completo exemplo de um Estado exercendo o direito de matar” (p.19), sendo assim uma experiência genuína do exercício do biopoder.

Ocorre que Mbembe vale-se prioritariamente da situação vivenciada no Oriente Médio – ao menos desde o final da chamada segunda grande guerra –, mais precisamente do conflito na Faixa de Gaza, para exemplificar e estabelecer seu conceito. Não obstante o autor africano também recorre às guerras ocorridas atualmente em diversas nações de seu continente de origem, como o *apartheid* na África do Sul e os conflitos em Ruanda e, mesmo à própria escravidão de seres humanos africanos perpetrada inicialmente por países da Península ibérica.

O estabelecimento do Estado sionista israelense causa, há pelo menos cerca de oito décadas, um processo de gentrificação, desumanização, subalternização e classificação de corpos palestinos. Mas não vou aqui me demorar na conceituação do sionismo uma vez que, tanto Marcos Margulies, na obra intitulada *Do racismo ao sionismo* (1976), quanto Breno Altman, no livro *Contra o sionismo: retrato de uma*

*doutrina colonial racista* (2023) o fazem mais adequadamente, ademais não é este o foco da presente discussão.

Todavia quero chamar atenção para os pontos de intersecção da Encruzilhada que conectam o Oriente Médio e a Favela. Para isso preciso recorrer novamente a um *griot* martinicano que dedicou muito de seu tempo e esforço para elucidar como classificações discriminatórias repercutem na origem, na tez, no traço fenotípico de seres condenados à *outridade* da qual fala Grada Kilomba (2019). Nesse sentido, compreendamos a *outridade* como um lugar ou uma existência em que as autonomias são peremptoriamente negadas ou não podem ser exercidas em sua plenitude. Fanon, ao dedicar um capítulo de seu *Pele negra máscaras brancas* (2009) à “experiência vivida do negro”, coloca-se em primeira pessoa para descrever de forma mais cotidiana a experiência do racismo, dando à mazela um rosto, histórias, vivências corriqueiras.

Classificar outro ser humano é, antes de tudo, partir de uma perspectiva de si como o *Ser* humano universal. Dessa percepção se valeram os invasores europeus nos continentes por eles expropriados, também dela se valeram os nazistas alemães, os ingleses no *apartheid* sul-africano e os sionistas em Gaza. Esses exemplos trazem situações consideradas extraordinárias, excepcionais, mas desde a assinatura da Lei Áurea, em 1888, as pessoas escravizadas foram expurgadas das propriedades às quais forçosamente serviram por toda a vida. Esse imenso contingente populacional – sem subsídio estatal, como os recebidos por pessoas imigrantes europeias – buscou abrigo do modo que pôde e estabeleceu-se (principalmente no Rio de Janeiro) em cortiços e morros distantes dos centros das cidades.

Na cidade do Rio de Janeiro as Favelas foram se estabelecendo sobre uma geologia acidentada e se espraiaram pelos quatro cantos do lugar. Como nunca foram consideradas parte da urbanidade, viveram e vivem sob uma dupla égide dicotômica e incongruente: do descaso e do controle estatal, pela via de seu braço armado. Duas dissertações traçam um bom panorama da situação atual dessas cidades dentro da cidade, a primeira delas foi escrita por Marielle Franco e remonta ao início da implementação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) nos morros fluminenses, não à toa a autora já demonstra no título da obra quão reducionista era a política que se intentava aplicar. *UPP a redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro* (2018) aponta como a simples instalação de bases policiais em Favelas, sem o desenvolvimento de políticas públicas básicas não poderia sanear problemas

históricos vivenciados naqueles territórios conflagrados pelo abandono e pela violência cotidiana normalizada.

Outra obra (que me chega já em meio à presente escrita dissertativa) de especial importância para a compreensão da realidade de descaso estatal das Favelas é o trabalho de Viviane Costa, intitulado: *Traficantes evangélicos: quem são e a quem servem os novos bandidos de Deus* (2023), nele a pastora e pesquisadora aborda, entre outras questões, um peculiar processo de gentrificação vivenciado por líderes espirituais das cosmogonias afroreferenciadas que historicamente se estabeleceram nos morros. Nas Encruzilhadas da Favela também se cruzam caminhos de varejistas de entorpecentes, milicianos, policiais corruptos e lideranças religiosas neopentecostais. Uma complexa teia de relações é avaliada pela autora a partir do hoje chamado Complexo de Israel, o conjunto de Favelas por ela espiritualmente assistido e pré-texto de sua pesquisa de mestrado.

As Favelas tanto sob Marielle Franco, quanto sob Viviane Costa são compreendidas como territórios onde a necropolítica é cotidianamente vivenciada. Nesse não-lugar,<sup>118</sup> um Estado dentro do Estado, as leis são estabelecidas de maneira impositiva por quem detém o domínio da força, como na música de Bezerra da Silva “está escrito assim, todos tem que respeitar”,<sup>119</sup> os códigos de conduta são culturalmente estabelecidos e as populações locais ficam sujeitas tanto a mandamentos tácitos dos grupos que dominam o varejo de entorpecentes e outros produtos comercializáveis, quanto às incursões policiais que no mais das vezes se dão sem garantias mínimas de direitos de pessoas moradoras desses lugares. Vive-se aí uma dinâmica constantemente limítrofe, uma eterna “corda bamba” onde a supressão do arcabouço legal vigente no país é duplamente ignorada, nesse sentido o ser humano negro e favelado é duas vezes marcado pelo restante da *urbes*: pela cor da pele e por seu domicílio. Não há possibilidade de individualização, ele será sempre um número, uma estatística, a ascensão econômica fica quase impossibilitada e o trânsito de seu corpo pela cidade fica circunscrito, no mais das vezes, a um espaço específico. A experiência vivida do *Ser* negro em um território de Favela torna-se duplamente desafiadora. Certamente há diferenças consideráveis entre a rotina de uma pessoa negra e favelada no Rio de Janeiro e a de Fanon, mas aqui interessa-me mais as similaridades que as conectam.

---

<sup>118</sup> Ressalto que chamo aqui a Favela de “não-lugar” para reforçar sua invisibilidade no contexto da cidade e da implementação de políticas públicas devidas.

<sup>119</sup> A canção “Jornal da pedra” está no álbum *É esse aí que é o homem*.

Então o que a experiência do médico Franzt, que viveu um bom tempo em uma Paris racista no século XX tem a ver com a necropolítica e, mais ainda, com a fictícia existência de um varejista de entorpecentes de uma Favela carioca? Tudo! Existir negro na contemporaneidade segue sendo viver com uma marca, uma classificação subalternizante perene. A ficção onde estão inseridos Dom Quebrada e Sancho Pança – moradores do Desmanche, que costumam ser vistos enquanto estatísticas como aquela que dá conta que um jovem negro morre assassinado a cada 23 minutos,<sup>120</sup> ou outra que diz que cerca de 70% da população carcerária do país é negra<sup>121</sup> – busca ser, antes de tudo, um marcador das personalidades corriqueiras nas rotinas de Favelas e periferias das grandes cidades. Pondero que essa busca pela pessoalização, pelo protagonismo, tem raízes muito bem fincadas nas lutas dos movimentos negros, nos debates acolhedores com gente negra de diversos lugares do país. Mas quero aqui chamar especial atenção para as conversas que estabeleci/estabeleço com uma das maiores artistas que este país já produziu: Iléa Ferraz.<sup>122</sup> Iléa é uma pessoa de quem, já na infância, eu era (sigo sendo) profundo admirador do trabalho e nas espirais do tempo acabou tornando-se uma amiga. Com ela os compartilhamentos sempre desembocavam na questão da falta de protagonismo negro ou no generalismo ao qual eram/são relegadas as personagens negras. Nunca uma empregada tinha vida fora da casa das pessoas patroas, nunca um mordomo saía para desenvolver outras atividades que não as laborais, ligadas a um núcleo de protagonismo branco. Pessoas negras ocupando posições de poder? Quase impossível e, quando acontecia, estavam condenadas a um lugar coadjuvante.

Mas colocar novamente um negro como bandido não é reforçar a retórica contra a qual o próprio Centelha luta? Não! Os aspectos históricos que empurram pessoas negras para os bolsões de pobreza Brasil adentro são responsáveis também pelo contexto de criminalidade nos quais acabam se inserindo algumas delas. A marginalização do modo de vida acaba gerando a figura que vive à margem da lei. Por óbvio não estou aqui defendendo o crime enquanto meio de vida, nem tampouco o *modus operandi* que acusa, julga, condena e executa pessoas de acordo com seus próprios desígnios. O local ocupado

---

<sup>120</sup> Uma campanha da ONU (Organização das Nações Unidas) buscou lançar luz sobre a questão em 2017. Pouco mudou acerca do extermínio da juventude negra de lá para cá.

<sup>121</sup> Vale a pena uma visita ao sítio do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) ou uma rápida pesquisa sobre reportagens tratando do tema.

<sup>122</sup> Iléa Eulinda Ferraz é uma multiartista que, enquanto atriz, teve forte presença na teledramaturgia do Brasil nas décadas de 1980 e 1990. Atualmente morando em São Paulo, desenvolve projetos como diretora residente em espetáculos como *Marrom, o musical* e *Martinho, coração de rei*. Estreou em dezembro de 2024 o monólogo *Deixa Comigo*.

pelo chefe do morro, no mais das vezes, é o do déspota, uma figura que, por mais benevolente que possa parecer, não deixa de exercer seu poder sobre quem vive no território por ele “chefiado”. No caso dos territórios que vivem sob permanente estado de exceção as vontades do líder despótico é exercida, inclusive, de modo sexual, “a sexualidade do autocrata funciona a partir do princípio de devoração e deglutição” (Mbembe, 2019, p.222) e todas as pessoas estão sujeitas a seus ímpetos. O intento da cena do espetáculo é lançar luz sobre outros aspectos que julgamos pertinentes de serem debatidos na contemporaneidade.

Em *Dom Quebrada*, era indispensável a face, primordial o protagonismo, inegociável a centralidade das personagens negras na trama. E isso começaria pelo cartaz. Muito mais do que elementos humanos correndo entre becos e vielas da Favela, tocavamos demonstrar cabalmente que os corpos excedentes, historicamente expurgados para bolsões de pobreza tinham um rosto, ao mesmo tempo em que eram a cara da própria Favela. Nesse sentido é de *afropolitismo* que busca tratar a peça. Entendamos – tu que me lês e eu mesmo em minhas digressões – que

o afropolitismo não é a mesma coisa que o pan-africanismo ou a Negritude. O afropolitismo é uma estilística e uma política, uma estética e uma certa poética do mundo. É uma maneira de ser no mundo que recusa, por princípio, toda forma de identidade de vítima – o que não significa que não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infligiu a esse continente (África e sua diáspora)<sup>123</sup> e sua gente. (*Idem*, p.237)

De tal modo, por mais que Mbembe recorra muitas vezes à autora judia e negrófaba, Hanna Arendt, para fundamentar a necropolítica e, mesmo que o camaronês esteja priorizando o exemplo do Oriente Médio, o Rio de Janeiro que inspira tanto escrita de literatura, quanto montagem de *Dom Quebrada*, tem sua própria Faixa de Gaza e é dessa experiência vivida por pessoas negras como as que sobrevivem nesse território, que trata a encenação. Espero ter elucidado devidamente o mote que baseia a montagem aqui estudada.

Retomando o raciocínio historiográfico da construção do cartaz propriamente dito, o afropolitismo era algo já bastante debatido no Centelha ao final do processo de montagem de *Ali Repousa o Coronel*. Para nós, integrantes negra/os do Coletivo, as questões raciais foram tomando cada vez mais consistência ao passo em que nos

---

<sup>123</sup> Parênteses meus.

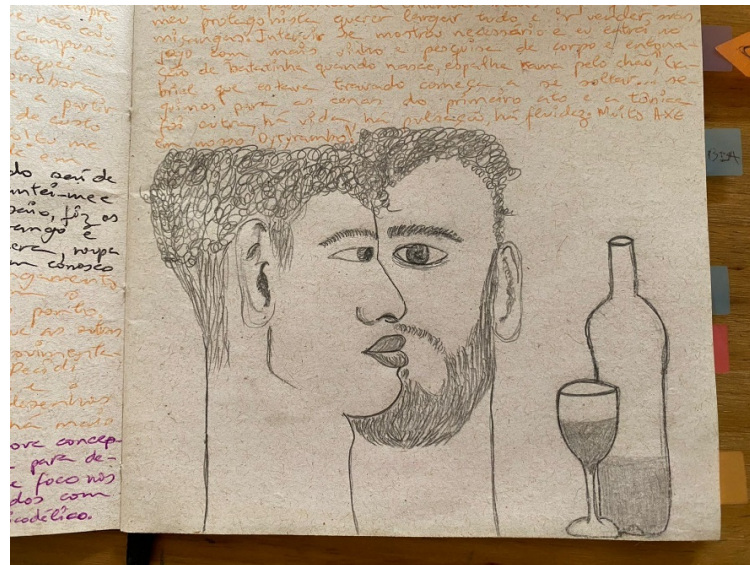
aprofundávamos em determinados estudos. Ao nos depararmos com o conceito de afropolitismo compreendemos que nossas fruições artísticas se conectavam umbilicalmente ao que a conceituação preconizava. Não nos interessava retornar a uma África idílica, nem tampouco deixar de demonstrar como o colonialismo seguia exercendo um papel determinante na histórica subalternização de existências negras neste afrodiaspórico Brasil.

No dia 03 de fevereiro de 2019, imbuído desse pensamento, dizia em meu diário de bordo que havia falado “com Kellen sobre a nova concepção do cartaz e vou fazer uma fotografia para demonstrar a ela o que quero da perspectiva de foco nos rostos dos atores. Rostos sobrepostos, recortados com barracos que compõem as faces num mosaico psicodélico” (Cachimbo, 2019, p.6). Lembro-me muito nitidamente da colega me perguntando ao ver a fotografia com os rostos dos dois atores: “onde vai a favela?”, ao que prontamente respondi que “eles são a Favela, as faces serão os barracos” e nada poderia traduzir melhor a dupla marcação de raça e classe naquele contexto.



Sancho e Dom/Abimael e Gabriel; foto: Luciano Cachimbo.

Esbocei ainda em meu diário de bordo um desenho também baseado na imagem que fiz de Abimael e Gabriel:



Esboço para cartaz de Dom Quebrada; foto: Luciano Cachimbo.

Depois disso enviei também a Kássio Menezes a fotografia e mostrei a ele o desenho que fizera, à mão livre, das faces de ambos os atores. Pedi ao parceiro de direção de arte que assumisse o diálogo com Lomazzi a partir dali e tangenciasse a feitura da gravura com bastante proximidade, o que implica dizer que mais duas mãos seriam responsáveis pela obra. No meio do caminho, entretanto, tanto Gabriel quanto Abimael deixaram o processo. Lomazzi já havia feito dois ou três esboços com as faces de ambos. Temporariamente assumi a personagem título – na esperança de encontrar outro ator, mais retinto para viver Dom Quebrada – e, quando o novo semestre letivo começou, Luís Henrique Noronha completou o elenco que estrearia a peça.

Kássio Menezes reproduziu com o novo elenco – Luís Henrique e eu – a fotografia feita com o elenco anterior.



Sancho e Dom/ Luís Henrique e Luciano; foto: Kássio Menezes.

Preciso ressaltar outro elemento que – em minha concepção – era de máxima importância para a composição da gravura: os helicópteros. Como no enredo Dom morreria alvejado por uma metralhadora fixada na aeronave policial, os helicópteros representavam relevante elemento dramático, não apenas por sua importância no desfecho final da trama, mas também por configurarem uma operação semiótica em relação aos moinhos de vento enfrentados por *Don Quijote* de La Mancha.

A partir de março de 2019, teríamos quatro meses para levantar o espetáculo e o cartaz deveria estar pronto com no mínimo um mês de antecedência da data de estreia. Assim Menezes e Lomazzi estavam cientes de que a gravura deveria estar à disposição para a confecção de cartaz e programa com ainda maior antecedência para que se pudesse desenvolver a arte gráfica. Vale salientar que a confecção de programa e cartaz seria feita inicialmente por Frankli Sausmikat,<sup>124</sup> porém o colega deixou tanto o processo de

---

<sup>124</sup> Estudante da graduação em Direção de Arte da UFG.

montagem do espetáculo, quanto a graduação em Direção de Arte naquele semestre, gerando assim mais uma função a ser desempenhada por Kássio Menezes.

Cerca de três meses e meio após a última mudança de elenco e alguns prazos renegociados, Lomazzi nos entregou a gravura.



Gravura para cartaz de Dom Quebrada.

O trabalho, política, filosófica e esteticamente pensado por mim e, estilística e cromaticamente desenvolvido por Kássio, fora muito bem executado por Lomazzi. Apenas três senões foram feitos por mim e pelo parceiro de direção de arte do projeto. Minha pontuação referia-se à falta dos helicópteros e Menezes ressentiu-se um pouco da barba de Dom Quebrada, que tinha uma coloração esverdeada, bem como do céu noturno nos cabelos de Sancho Pança, ambas destoantes da paleta por ele proposta. Ainda assim a sensação foi a de que o trabalho de desenho e pintura havia sido desenvolvido com excelência pela colega de curso.

Confesso que quando Lomazzi sugeriu o verde para colorir a barba, julguei pertinente em função de várias das Favelas cariocas estarem próximas da mata atlântica,

por vezes até encravadas nela. Eu mesmo não havia me atentado para a unidade cromática tão cara a Menezes. Isso não se configurou como grande problema, pois o próprio Kássio cuidou de tratar a coloratura da barba em um programa de edição de imagem, solucionando o imbróglio referente à pelagem facial. No caso do céu noturno entendemos que conversava com o azul na cena em que Dom é morto, quase que como o estabelecimento do breu, das trevas pós-assassínio. A questão das aeronaves que sobrevoariam a Favela tornou-se um ponto menos decisivo também em função do tempo escasso para qualquer modificação da obra visual.

Mas falando especificamente da gravura, chamo atenção para os pontos que mais conseguem traduzir o pensamento político-filosófico sobre o qual versei a pouco. Quero começar pontuando o chapéu de cangaceiro utilizado por Dom Quebrada (eu mesmo). O cangaço foi um movimento de banditismo social – é sabido – nem sempre benevolente com determinadas populações tão marginalizadas quanto as/os próprias/os cangaceiras/os, guardando aí algumas similaridades com o universo do varejo de entorpecentes nos morros fluminenses.

O chapéu é ainda um deslocamento imagético da Espanha para o Brasil. Substituiu-se o elmo da velha armadura do fidalgo de La Mancha por um símbolo mais característico ostentado por Virgulino Ferreira, de quem o enlouquecido “dono” do Desmanche jurava ser sobrinho. Propôs-se então uma inversão da lógica do palimpsesto: o elmo é sobrescrito pelo chapéu de cangaceiro e Virgulino substituído por um chefe do varejo de entorpecentes. Neste caso *Elegbara* (uma das qualidades de *Èsù*) entrecruza caminhos da obra de Cervantes, rasurado pela literatura do gênero dramático escrita na Diáspora africana, acessando estradas vicinais com o intuito de redimensionar a universalidade a partir de marcadores históricos e contemporâneos, traços de permanências históricas vivenciadas na (re)colônia em tempo-espaço distintos, onde pauperização do Nordeste do Brasil e favelização nos grandes centros do país interligam-se ganhando protagonismo cênico desde o cartão de visitas do espetáculo. Romance sobrescrito por texto teatral, interseccionado por elementos sociológicos, políticos, antropológicos e artísticos compõem a Encruzilhada presente em cada textura da gravura.

Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes afrodiaspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que

emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (Martins, 2021, p.51)

Parece-me correto afirmar que a Encruzilhada pode facilmente ser compreendida como uma fruição afropolitista, na qual o trânsito epistemológico é uma constante. Em *Dom Quebrada* os elementos historiográficos são demonstrados a partir de signos também dotados de possibilidades de transmutações de significâncias.

Na imagem da gravura pode-se observar ainda que os cabelos de Sancho Pança (Luís Henrique Noronha) dão suporte a um céu empretecido na margem externa, mas que vai ganhando coloração azulada, até chegar a um tom roxo (também incongruente com a paleta de Menezes) ao passo em que as madeixas se aproximam do rosto. Ressalto que azul é a cor escolhida por Kássio Menezes para representar a realidade da qual Sancho Pança faz parte e que permeia uma ou outra cena nas quais Quebrada deixa – mesmo que rapidamente – o universo de sua loucura. Azul é a cor escolhida para o encerramento da trama, mas sobre isso falarei em momento mais oportuno, uma vez que outra linguagem artística integrante do espetáculo é mais apropriada para tanto.

Retorno à figura do palimpsesto para dedicar algumas linhas a respeito da sobreposição dos barracos nos rostos de Dom e Sancho. Ter a Favela apenas como pano de fundo e recortar as personagens de Saavedra, colocando-as em primeiro plano, nunca foi uma opção em nossa concepção político-estética, isso já resta provado; entretanto, ao passo em que os barracos são sobrepostos nos rostos das personagens busca-se enfatizar o princípio do *Asè*, que parte do indivíduo para a coletividade. Tanto Quebrada, quanto Pança estão imbuídos de resistência ontológica, eles são individualidades postas, todavia, quando têm em seus rostos a projeção das moradias da Favela, tornam-se também uma representação da coletividade na qual estão inseridos, inculcando assim na própria comunidade a capacidade de ser *per si*.

De outro modo, pode-se pensar metaforicamente no *itan*<sup>125</sup> de *Èsù Yangi* que, partido pela espada de *Òrúnmilà*, seu progenitor, é fragmentado e dividido em 200 outros *Èsùs* que povoam *Àiyé* e *Òrun* participando impreterivelmente da existência de todos os seres em ambos os mundos (Santos, 1986, p.130ss). Por analogia é possível considerar que a multiplicação de casebres nos rostos das personagens contidas na gravura

---

<sup>125</sup> *Itans* são contos, geralmente relacionados a figuras de Orixás.

corresponde à multiplicação do *Asê* enquanto cosmogonia presente na Favela. A proliferação de moradias carrega em si o espalhamento das cosmovisões afrodiaspóricas e, portanto, fazem parte do cotidiano e das individualidades de cada ser que ali vive. Ainda nessa linha da multiplicação, o trecho de uma canção de Bia Ferreira (que tanto esteve presente com sua música em nossa sala de ensaio) alerta para o fato de que “nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai”<sup>126</sup> é uma possibilidade desse sinédoque.

Como a natureza sempre teve essencial importância nos ritos afroreferenciados, a mata nativa dos morros cariocas exerce preponderante papel nas dinâmicas dos cultos e festividades dos povos de terreiro, assim, quando Lomazzi propôs transformar em vegetação os fios da barba da personagem título da trama, não encontrei impeditivos, contudo a cor verde além de não estar na paleta proposta, fugia do imperativo de organicidade e fluidez cromática de tons quentes e terrosos que eram complementares entre si, sendo tal unidade interrompida única e exclusivamente pelos tons de azul presentes em diversas dramaturgias da montagem. Naquele momento o verde mais confundiria que agregaria.

De posse da versão digital da gravura, Menezes passou a trabalhar na arte gráfica do cartaz e do programa. Enquanto ele ainda exercitava a mente para entender como preencheria principalmente a parte interna do programa, Lomazzi surgiu com mais uma gravura, quase que como uma sugestão de contracapa da obra desenvolvida a seis mãos, porém, no caso daquela segunda, feita exclusivamente por iniciativa da artista.

---

<sup>126</sup> Trecho da canção “Cota não é esmola” de Bia Ferreira.



Favela e chapéu, por Lomazzi.

Kássio decidiu utilizar o desenho como pano de fundo no programa. Mas antes de falar mais pormenorizadamente dele, quero concentrar esforços na Arte do cartaz.



Cartaz de estreia de Dom Quebrada.

Como se vê, há algumas diferenças entre a gravura e a finalização para a aplicação em nossa peça de divulgação do espetáculo. Primeiramente Menezes fez bastante questão de retirar toda e qualquer coloração que não fizesse parte de sua paleta de cores. Ele dizia reiteradamente que “manter a unidade cromática era imprescindível” e, mesmo sem perceber, Kássio estava sinalizando que essa própria unidade de tons quentes e terrosos, interrompida pontualmente pela cor fria azul, era uma dramaturgia. Assim, tanto as madeixas de Sancho Pança, quanto os fios da barba de Dom quebrada ficaram pretas/os. Na gravura havia ainda alguns barracos esverdeados que também tiveram suas tonalidades alteradas digitalmente. Menezes ainda esmaeceu os tons que em seu julgamento estavam muito vívidos na gravura. Por fim ampliou o fundo com um tom ocre e fez aplicação das informações devidas utilizando apenas duas fontes de letra.

O cartaz tem em sua parte superior o nome do Coletivo Cênico Centelha (única escritura com fonte distinta do restante), abaixo dele “apresenta” em negrito, logo abaixo “uma livre adaptação da obra de Miguel de Cervantes”, no lado direito, próximo do rosto de Dom Quebrada está grafado: “Dramaturgia: Luciano Cachimbo”, quero chamar atenção para a confusão que eu mesmo fiz nesse sentido, colocando “dramaturgia” ao invés de texto. Nunca é demais lembrar que são várias as dramaturgias e autorias da cena e a literatura é apenas uma das tantas. Embaixo dos bustos das personagens está o nome do espetáculo, grafado em marrom claro em tamanho de fonte maior que as demais informações já citadas; seguindo o padrão das outras autorias a “encenação de Luciano Cachimbo e Sanne Monteiro” e “elenco com Luciano Cachimbo e Luís Henrique Noronha”. Uma tarja marrom foi colocada abaixo para destacar data, horário e local da apresentação. Por fim, já no rodapé do cartaz estão dispostas – da esquerda para a direita – as logomarcas do Centelha, da Emac, da Proec (Pró-reitoria de Extensão e Cultura) e da UFG.

O programa foi desenvolvido basicamente a partir do cartaz.

### DOM QUEBRADA

**E se La Mancha fosse aqui? O Morro do Desmanche é o cenário de uma tônica universal. As memórias de Sancho afloram de forma aparentemente desconexas e nos apresentam um retrato caótico de parte de nossa complexa tessitura social. Nossa Quebrada é uma singela representação da vida cotidiana de tantas pessoas que fazem a moenda girar sem sequer serem notadas, gentes que vão e vem, balançando em ônibus, trens, metrô que as levam a diversos não lugares. Este projeto mistura pequi, dandê e biscoito, é o Paripe, o Sol Nascente, a Cidade de Deus... Ele é a concretização de sonhos de variadas mentes que lutam diariamente contra seus próprios gigantes e não desistem de crer em uma realidade mais equânime. O embornal está carregado de significações, de Luiz Gonzaga a Achille Mbembe, passando até mesmo por Foucault, de Fanon a Corralina. É nosso maior desejo que você aprecie a semente sem moderação.**

**Axé, Umbutu, Awyre, Evoé!**

### FICHA TÉCNICA

Adaptação	Luciano Cachimbo
Encenação	Luciano Cachimbo e Sanne Monteiro
Assistência de Encenação	Paulo Paulo Teixeira
Direção de Arte	Kássio Meneses e Luciano Cachimbo
Assistência de Direção de Arte	Bruna Martins e Karylla Fomera
Direção Musical	Ryggie Diamantino
Direção de Movimento	Hebanny Borfem
Direção de Audiovisual	Franklin Saizemkat
Preparação Corporal	Hebanny Borfem
Preparação Física	Victor Cavalcanti
Preparação Vocal	Sanne Monteiro e Ryggie Diamantino
Preparação de Percussão	Washington Oliveira
Trilha Sonora	Leonardo Gomes, Luciano Cachimbo e Ryggie Diamantino
Sonoplastia	Ryggie Diamantino
Maquagem	Kellen Lomazzi
Figurino	Kássio Meneses
Iluminação	Kássio Meneses e Luciano Cachimbo
Cenografia	Kássio Meneses e Luciano Cachimbo
Assistência de Cenografia	Luís Henrique Noronha, Sanne Monteiro
Adequação	Kássio Meneses e Luciano Cachimbo
Arte e Programação Visual	Kellen Lomazzi
Ass. de Comunicação e Imprensa	Kellen Lomazzi e Sanne Monteiro
Social Mídia	Fabiana Vieira, Kássio Meneses e Sanne Monteiro
Fotografia	Wesley Brandt, Gabriel Silveira, Kássio Meneses, Luciano Cachimbo e Sanne Monteiro
Costura	Eliana Meneses e Kássio Meneses
Pré-Execução	Luciano Cachimbo e Sanne Monteiro

### Coletivo Cênico Centelha apresenta

Uma livre adaptação de Miguel de Cervantes

## DOM QUEBRADA



**Dramaturgia**  
Luciano Cachimbo

<b>Elenco</b> Luciano Cachimbo Luis Henrique Noronha	<b>Encenação</b> Luciano Cachimbo Sanne Monteiro
--	--

Programa Dom Quebrada – Frente.

### Sanne

**Encenação**

Em meio a uma tormenta como poucas vezes experimentamos, decidimos adaptar Cervantes... Por motivos diversos, por números fatiosos. Nossos gigantes diluíssemos sendo enfiados com a perseverança e a resiliência de quem traz na pele as marcas de lutas tantas travadas desde nossos ancestrais. Nosso Dom Quixote é preto como a poesia de Conceição Evaristo, como um misterioso céu sem luz rompendo barreiras entre centro-oeste, nordeste e Rio.

### Hebanny

**Direção de Movimento**

Movimentar-se é escrever no espaço vazio, é desenhar numa superfície ampla e aberta. Tomar a movimentação de um elenco de teatro, uma fluidez, requer decisão e comprometimento de ambas as partes. Não se poderia propor qualquer tipo de construção corporal sem que houvesse a disposição de desconstruir os corpos cotidianos, qualificados de significados, para construir outras potencialidades possíveis. Os desafios foram imensos, mas o desejo de superá-los, ainda maior.

### Luciano

**Elenco**

Retomar à raiz, ao princípio, ao cerne... foi a sensação que tive quando assumi a construção de nossa personagem título. Desde que fiz as primeiras experimentações em sala de ensaio, ansava um dia viver as peripécias do fidalgo de La Mancha, atirar hoje um objetivo ainda maior: La Mancha que não sou, mas poderia ter sido. Tudo o que resulta deste processo é uma construção coletiva, enquanto indivíduo, ator, parte de um corpo coletivo... pulsar coletividade implica por vezes abdicar de conceitos, desconstituir-se em função de todo, reconstruir uma nova retórica. Encontros importantes solidificaram a base para que pudéssemos entregar um trabalho consistente. Obrigado a todos que se dispuseram a embarcar nesta aventura.

### Kássio

**Direção de Arte**

Partindo de referências como as pulsantes comunidades cariocas, a imensidão do sertão nordestino e o vermelho chão goiano, tanto o elemento chave na concepção cênica, fomos conscientemente desafiados a realizar uma tradução extremamente desafiada de nosso Dom Quebrada. Através das microdramaturgias, que vão dos tons azuis de nossa paleta de cores às centenas de rostos representados pelas máscaras nas de rostos representados pelas máscaras nas possibilidades.

### Athos

**Direção Musical**

Após ter assistido Dom Quebrada, fui convidado a trabalhar no espetáculo como diretor musical. Ter partido de cima de um espectador me possibilitou redimensionar e criar novas e diferentes camadas consonantes com a estética do espetáculo. Minha percepção externa misturou-se ao que já havia anteriormente na obra e, dessa maneira, me fez compreender de forma ainda mais intensa o significado da montagem. Com todo o processo criativo multiforme, é bastante interessante perceber como várias formas artísticas se reúnem com um mesmo propósito.

### Luis Henrique

**Elenco**

Entri na metade do processo, e as discussões desde a proposta do Cachimbo para participar do projeto, até os assuntos, temas e autores trazidos para a sala de ensaio, me entusiasmarei muito, as salas de ensaio desenvolveram amizades e bases uns para os outros. É muito enriquecedor, para um recém-chegado na universidade desenvolver um trabalho tão profissional, que possibilitou a melhoria tanto em questões técnicas como pessoais, de fato essa jornada e a construção dessas personagens nos permite ao dia-a-dia, agradecer por todo o caminho que torna a chegada apenas um mar de detalhes dessas imensas jornadas. GRATIDÃO!

Programa Dom Quebrada – Verso.

Feito no formato de papel A4 e no modo paisagem, o programa tem duas dobraduras, o que faz com que seja dividido em seis sessões, três na parte externa e três na parte interna. Externamente, contém – da esquerda para a direita – na primeira sessão a apresentação que ora transcrevo na íntegra:

### Dom Quebrada

E se La Mancha fosse aqui? O morro do Desmanche é o cenário de uma tônica universal. As memórias de Sancho afloram de forma aparentemente desconexas e nos apresentam um retrato caótico de parte de nossa complexa tessitura social. Nossa quebrada é uma singela representação da vida cotidiana de tantas pessoas que fazem a moenda girar sem sequer serem notadas, gentes que vão e vem, balançando em ônibus, trens, metrô que as levam a não

lugares. Este projeto mistura pequi, dendê e biscoito, é o Paripe, o Sol Nascente, a Cidade de Deus... Ele é a concretização de sonhos de variadas mentes que lutam diariamente contra seus próprios gigantes e não desistem de crer em uma realidade mais equânime. O embornal está carregado de significações, de Luiz Gonzaga a Achille Mbembe, passando até mesmo por Foucault, de Fanon a Coralina. É nosso maior desejo que você aprecie a sembereba sem moderação.

Axé, Ubuntu, Awyre, Evoé!

Na sessão central apresenta a ficha técnica, que também julgo necessária transcrição na íntegra.

#### Ficha Técnica

Dramaturgia: Luciano Cachimbo

Encenação: Luciano Cachimbo e Sanne Monteiro

Assistência de Encenação: Pedro Paulo Teixeira

Direção de Arte: Kássio Menezes e Luciano Cachimbo

Assistência de Direção de Arte: Bruna Neves e Karina Ferreira

Direção Musical: Athos Araújo

Direção de Movimento: Hebonny Bomfim

Preparação Vocal: Rodrigo Monteiro e Ryggie Diamantino

Preparação Corporal: Victor Cavalcante (Kavu)

Sonoplastia: Athos Araújo

Trilha Sonora: Leonardo Gomes, Luciano Cachimbo e Ryggie Diamantino

Maquiagem: Luciano Cachimbo

Figurino: Kássio Menezes

Concepção, Paleta e Execução de Arte: Kássio Menezes, Kellen Lomazzi e Luciano Cachimbo

Iluminação: Kássio Menezes e Luciano Cachimbo

Operação de Luz: Rodrigo Horse

Cenografia: Kássio Menezes e Luciano Cachimbo

Adereços: Kássio Menezes e Luciano Cachimbo

Assistência de Cenografia: Karliiz Legbara, Lhairton Kevin, Ricardo Bueno e Suellen Horácio

Programação Visual: Kássio Menezes e Kellen Lomazzi

Social Mídia: Fabiana Viana e Kássio Menezes

Cabelos: João Prado

Fotografia: Aline Estrozi, Gabriel Silva, Kássio Menezes, Luciano Cachimbo e Stella Cravo

Assistência de Produção: João Prado, Thamires Souza e Giulio César

Costura: Eliana Menezes e Kássio Menezes

Produção Executiva: Luciano Cachimbo e Sanne Monteiro

A ficha técnica não traz o nome do elenco, pois ele ficou grafado na terceira sessão, a de capa, basicamente uma reprodução do cartaz, com mínimas modificações.

Internamente, também da esquerda para a direita, o programa conta, na primeira sessão, com textos da encenadora Sanne Monteiro, do diretor de arte Kássio Menezes, na segunda sessão escrevem a diretora de movimento Hebonny Bomfim e o diretor musical Athos Araújo e na derradeira sessão escrevíamos Luís Henrique Noronha e eu, o elenco. O programa acima não é o de estreia, há algumas substituições, como a de Ryggie Diamantino por Athos Araújo na direção musical e sonoplastia. Ainda no que diz respeito à programação visual, o documento tem como marca d'água os barracos da terceira gravura confeccionada por Lomazzi. Menezes sobrepôs os barracos a um fundo de céu azul, com algumas nuvens nas duas primeiras sessões externas e repetiu a ação nas três sessões internas do programa.

Também os ingressos da estreia foram confeccionados a partir da programação visual, mas cabe dizer, mesmo que rapidamente do pensamento perspicaz da encenadora ao produzir as peças em impressão simples, em branco e preto, mas com bordas queimadas, numa alusão aos livros que Sancho Pança mandou pelos ares ao queimar a biblioteca da ONG com seu cigarro.



Ingresso de estreia; foto: Luciano Cachimbo.

Sanne Monteiro costuma ser bastante detalhista em suas produções artísticas e, por mais que já não tivéssemos um tostão furado sequer para impressão colorida dos ingressos, ela sacou da própria literatura uma solução simples e funcional para resolver a

questão. Já a impressão colorida dos programas foi um apoio cultural da então vice-reitoria da UFG, profa. Dra. Sandramara Matias Chaves.

Abro agora um parêntese para debater a obra coletiva. Explico melhor: como já está bastante evidenciado nas linhas escritas anteriormente, a arte da gravura configurava-se como um trabalho desenvolvido a seis mãos ou a três mentes, caso você que me lê, prefira. Ocorre que em um determinado momento a autoria da obra passou a ser um grande problema. Alegando ter sido convidada para expor suas obras em um evento, Lomazzi me pediu que cedesse temporariamente tanto as gravuras doadas ao Centelha por ocasião da montagem de *Ali Repousa o Coronel*, quanto as confeccionadas para *Dom Quebrada*, além de uma outra obra sua que eu havia adquirido. Prontamente cedi os desenhos.

Depois de um tempo, findada a exposição, solicitei a devolução das obras até para que pudéssemos apresentá-las em uma gravação que seria feita pela TV-UFG, com o Centelha. Alguns dias depois a colega trouxe um envelope contendo as obras, exceto uma, justamente a gravura de Dom e Sancho. Lomazzi alegou que havia presenteado sua progenitora com o desenho. Acionei Kássio Menezes e Luís Henrique Noronha, o primeiro por ser coautor e o segundo por ter sua imagem projetado na gravura, com o intuito de saber o que pensavam da questão. Ambos disseram que não cederiam suas propriedade intelectual e direito autoral, e direito de imagem sem no mínimo uma “explicação plausível”. Também eu não estava disposto a ceder nem direito de uso de imagem, nem tampouco propriedade intelectual e direito autoral, não fosse para o próprio Centelha.

Depois de muita negociação consegui que Lomazzi trouxesse de volta a obra coletiva. A gravação para o programa da TV-UFG já havia sido feita, mas decidimos gravar imagens para acervo do Coletivo. Lomazzi foi a primeira a ser entrevistada e solicitei que a obra ficasse exposta ao fundo do quadro das gravações para as entrevistas posteriores. Ela consentiu. Depois de alguns dias Lomazzi solicitou novamente a obra, ao que respondi ter conversado tanto com Kássio, quanto com Luís Henrique e ponderei que ambos haviam informado que não cederiam nem propriedade intelectual/direito autoral, nem direito de imagem a não ser para o Centelha, afirmei também que compartilhava da posição de ambos. Essa situação gerou uma ruptura definitiva na relação com Lomazzi. Todo esse imbróglio foi extremamente desgastante, porém resultou em uma importante lição: documentar toda e qualquer relação jurídico-artística é necessário para que laços não sejam rompidos e relações possam ser preservadas e, mesmo que as amizades não

permaneçam, haja segurança jurídica para as partes. Obviamente a situação gerou em nós, que seguimos no projeto, o desejo de desenvolver uma nova gravura. Sanne, Kássio e eu passamos a discutir se valia a pena imprimir rostos de atores/personagens na arte, chegamos à conclusão de que o melhor era optar por algo mais genérico e assim fui começando a raciocinar sobre um novo desenho.

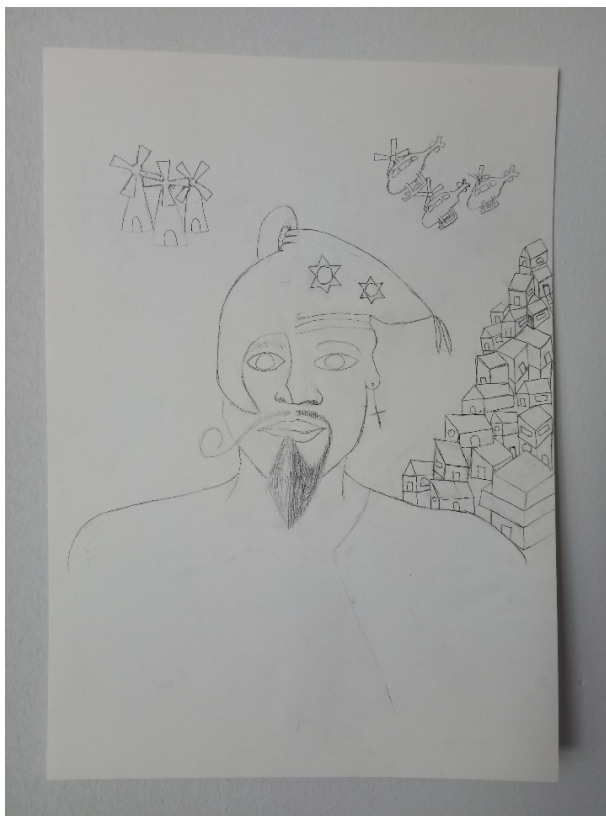
O quadro pandêmico da Covid-19 também atravessou nossos caminhos, deixando em suspenso todos os planos de circulação do projeto. Quando a pandemia começava a arrefecer, fomos convidados para participar de um festival de teatro. Seria o momento propício para criar a nova arte para o cartaz. Porém um fato bastante sensível mudaria novamente o curso das coisas. Em junho/julho de 2022, quando estávamos nos preparando para retornar à cena com o espetáculo, Luís Henrique Noronha foi acometido por uma bactéria que rapidamente espalhou-se por seu organismo, levando-o ao falecimento físico. Esse processo de perda de um colega de trabalho que foi se transformando em amigo abalou profundamente cada pessoa envolvida no projeto, a mim sobremaneira.

Aquela morte surtiu em mim um efeito avassaladoramente devastador. Um processo de montagem geralmente faz com que as pessoas se aproximem e Luís e eu nos aproximamos por conta de inúmeras afinidades de pensamento. Nossa amizade tinha lá seus momentos de tensão, mas o cuidado mútuo estava sempre presente. Rememoro e escrevo com nó na garganta e olhos marejados, talvez precise mesmo escrever para expurgar a dor... eu conversava com diversas pessoas, demorei a verter as primeiras lágrimas (sou meio um vapor barato que chora por qualquer beijo de novela), mas quando elas vieram, foram torrente.

Certa feita Frankli Sausmikat me disse em uma de nossas conversas sobre a partida de Luís: “[...] ele viveu na pele a necropolítica”, ao que retruquei negativamente e complementei o raciocínio dizendo que “ele morreu na pele a necropolítica” em função da espera por atendimento médico adequado. A omissão do Estado também é modo de exercer controle sobre determinados corpos. Tudo isso embaralhava ainda mais meus pensamentos, a Encruzilhada parecia mais um labirinto desforme, cheio de entradas sem saída. Só depois de uma longa conversa com a mãe – Fernanda Noronha – de Luís, pude perceber quão necessário era reerguer a cena. Segundo ela, seria a melhor forma de homenageá-lo.

Remontar era preciso. Convocamos novo elenco e preferi dedicar esforços exclusivos à encenação. Logo ficamos novamente sem atores e aquela debandada

pareceu-me obra de Noronha, desde o *Òrun*, a sinalizar que se não fosse eu, ao menos naquele momento, outro ator não poderia viver Sancho. Mas falarei da nova formação no tempo devido. O foco aqui é a nova gravura do novo cartaz.



Esboço de gravura para novo cartaz de Dom Quebrada; foto Luciano Cachimbo.

Em uma folha aquarelável de tamanho A3, fiz o primeiro esboço da obra. Nele estavam contidos os elementos que julgava imprescindíveis à composição da mensagem a ser transmitida. Naquele momento me interessava referenciar de algum modo a existência de um sábio sacerdote que me apresentara a poesia de Cervantes. Pedro Casaldáliga havia falecido havia quase dois anos e nossa conexão não cessava em minha mente (sigo a ele interligado), de tal modo decidi que o novo desenho traria um paralelo entre a personagem de Cervantes e nosso Quebrada. La Mancha e Desmanche estavam ali representadas. Os moinhos de vento do lado espanhol e os helicópteros do lado da Favela, o elmo e a armadura no *Don* ibérico; chapéu de cangaceiro e gibão no Dom brasileiro. Entreguei o esboço a Kássio e disse que a finalização estava a cargo dele. Algum tempo depois e após muitos prazos não cumpridos, eis que surge uma obra tão melhorada que só pude ter a certeza de que *Èsù Bara* abrisse as portas certas.



Arte para novo cartaz de Dom Quebrada.

Menezes havia iniciado o trabalho de finalização de modo manual, mas acabou optando por uma plataforma digital para a conclusão da obra. Dois mundos distintos uniam-se assim. O desenho, feito à mão livre, que entreguei ao parceiro de direção de arte foi digitalizado e a partir disso os montes de La Mancha receberam Sancho Pança, montado em seu burrico que parece cavalgar na direção dos moinhos. É possível perceber que o escudeiro de *Quijote* não está tão nutrido como na estória de Saavedra, pontuei o lapso, mas o tempo novamente não permitia operar uma modificação na personagem que estava em um plano de fundo. Do lado oposto o Pança do morro está em cima de um barraco apoiando a mão sobre a testa, na tentativa de avistar os helicópteros que sobrevoam a Favela. Em primeiro plano Quebrada é um homem preto, retinto, como seu fiel escudeiro (talvez em função da inalterada vontade de empretecer mais a tez da cena), o cangaceiro usa guia azul e gibão marrom-escuro, tom que chega a se confundir com sua própria pele, o chapéu tem uma coloração ocre; do outro lado *Quijote* usa armadura

envelhecida e possui um longo cavanhaque grisalho, a pele parece empoeirada e as olheiras estão bastante pronunciadas.

Na retomada do projeto, Frankli Sausmikat passou a compor novamente a equipe, assinando, entre outras coisas a programação visual. Sob a supervisão de Kássio Menezes ele foi o responsável pela feitura do novo cartaz.



Novo cartaz de Dom Quebrada.

Foi de Sausmikat a ideia de inserir uma moldura remetendo àquelas encontradas ainda em dias atuais nas casas de famílias nordestinas, geralmente retratando pessoas antepassadas como avós e bisavós. A sugestão me remeteu imediatamente às residências tanto de minha avó materna, quanto paterna, em ambas as casas esses retratos contavam um pouco da história de minhas/meus ancestres. Naqueles lugares cresci e fitando tais retratos fui criado. Como eu e tantas outras crianças afrodiaspóricas do Brasil, Sancho e Dom também poderiam ter vivido em espaços similares, onde, apesar das dores e mazelas colonialistas, resistiam nossas histórias e nossos afetos.

#### 4.4. Espaço e cenografia

##### 4.4.1. A espacialidade da Quebrada

E é exatamente de espaço que passo a discorrer agora. Sobre o tema há uma canção de Gilberto Gil que gosto bastante. Ela diz que “é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar”.<sup>127</sup> O espaço vazio para a cenografia representa uma folha em branco sobre a qual a tinta escura vai elucidando a narrativa ao público que acessa tal espaço antes mesmo do primeiro gesto ser feito ou da primeira palavra ser proferida.

No dicionário de língua portuguesa o verbete está descrito da seguinte forma:

**ESPAÇO**, *s. m.* Extensão indefinida; firmamento; extensão superficial limitada; extensão de tempo; intervalo; decurso; demora; duração; (*tip.*) peça com que se formam intervalos na composição; de espaço (*loc. adv.*): devagar, demoradamente; a espaços (*loc. adv.*): de tempos em tempos; com intervalos. (Do lat. *spatiu.*). (Fernandes, 1998, p.262)

Certamente não farei aqui nenhuma “canção, dizendo tudo a ela, que ainda estou sozinho, apaixonado, para lançar no espaço sideral”,<sup>128</sup> até porque minha paixão neste exato momento é o espaço teatral. O espaço no qual acontece a encenação pode ser uma caixa preta dotada de equipamentagem luminotécnica e de sonoplastia, uma praça, um barco rio acima, um altar de uma igreja, uma arena aberta ao tempo, uma infinidade de possibilidades. Para melhor elucidar o entendimento de espaço teatral e/ou espaço cênico, recorrerei novamente à propositura esquemática de Patrice Pavis e seu *Dicionário de teatro* (2015), ao passo em que buscarei demonstrar, a partir da cena de *Dom Quebrada*, como cada conceito pode ser materializado. Na realidade, neste tópico me valerei de três verbetes discutidos por Pavis: cenário, cenografia e espaço. Não obstante também outras pessoas pensadoras do tema (ou não), ajudarão a compor minhas linhas de raciocínio.

Como *Dom Quebrada* é um espetáculo montado a partir de uma literatura do gênero dramático, quero primeiramente começar as elaborações pelo espaço dramático, ou seja, pelo “espaço dramático do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação” (p.132) e, reconduzido ao tempo presente, através da espiral, o espaço dramático da peça começa com a obra de Cervantes, o próprio

<sup>127</sup> “Copo vazio” é o nome da canção em questão. Ela me parece uma justa metáfora para começar esta sessão.

<sup>128</sup> “Não identificado”, de Caetano Veloso corrobora poeticamente este momento de escrita.

Pavis lembra que esse espaço é fictício, sendo individualmente acessado em um romance, numa crônica, em poemas ou em qualquer documento linguístico passível de tradução cênico-imaginativa (*Idem*, p.135). Acrescentaria ainda que o espaço dramático também pode ser formulado, por exemplo, ao passo em que uma pessoa griô verbaliza um *itan*, ou mesmo conta um caso de tempos idos.

Retomando a via que guiava à literatura de Saavedra, para poder construir uma adaptação era necessário regressar ao romance espanhol. A última vez que havia lido *El ingenioso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* fora ainda em minha adolescência e, certamente muitas passagens já me escapavam à mente. Todavia, mesmo antes de começar a nova leitura já havia decidido concluir meu texto com a mais “clichê” de todas as passagens: a dos moinhos de vento – como já explicitado em ocasião anterior neste texto. Em minha percepção o espaço dramático em Cervantes remetia a vastos campos de trigo (não sei ao certo o porquê) em uma propriedade rural com frondosas construções cilíndricas, feitas com tijolo à vista, tendo no cume grandes pás que se valiam da circulação do ar para cumprir sua função de bombear água. Mas como transformar a paisagem campestre e bucólica em outra urbana, caótica, cheia de becos e vielas? Os elementos de ligação entre La Mancha e Desmanche eram as hélices que lá (Espanha), cumpriam a função de ajudar a irrigar a lavoura e aqui (Brasil) sustentariam as aeronaves que sobrevoariam a Favela no desfecho derradeiro. Enquanto escrevia a cena final de *Dom Quebrada*, tinha o *Orí* completamente tomado por imagens de incursões policiais nos morros da cidade do Rio de Janeiro e minha mente estava também tomada pelo trecho da canção de O Rappa, “Cristo e Oxalá”, na parte do verso “o Cristo partiu do alto do morro que nós somos rodeado de helicópteros que caçavam marginais”, o espaço dramático estava posto e intuitivamente escrevi.

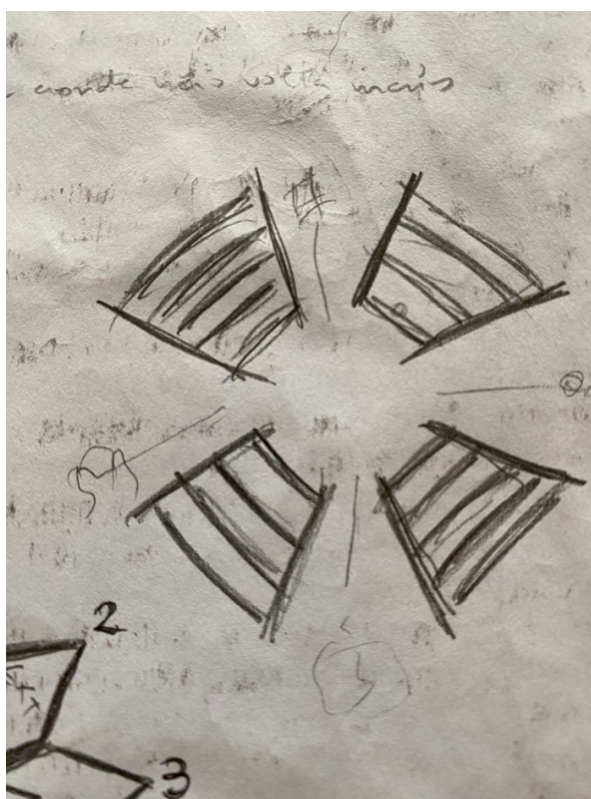
Como equipe de cenografia, ao pensarmos o espaço-Favela transportado para dentro do edifício teatral, logo vislumbramos blocos retangulares e quadrados compondo a ambiência. Kássio Menezes estava muito impactado pela cenografia da abertura dos Jogos Olímpicos, Rio 2016, mais precisamente por blocos/prédios que iam sendo elevados enquanto um grupo de pessoas dançantes performava sobre eles;<sup>129</sup> de minha parte a Encruzilhada já permeava meus pensamentos há tempos. Em uma das conversas

---

<sup>129</sup> No vídeo de abertura o momento pode ser localizado a partir de 32’21”. O vídeo pode ser conferido nas referências deste trabalho como “Abertura Rio 2016”.

com Kássio acabei rememorando *Njilas*,<sup>130</sup> o primeiro espetáculo que vi no LaCena. A peça do LaborSartori (grupo de Pesquisa e Extensão, coordenado pelo prof. Dr. Alexandre Silva Nunes), dirigida por Alexandre Nunes só pode ser executada em um “palco” onde se possa montar uma Encruzilhada, ou seja, o formato à italiana de palco não contempla a montagem.

A não-frontalidade também era uma condicionante espacial para nós, a equipe de cenografia de *Dom Quebrada*. Meu desejo particular era que o elenco tivesse quase uma sensação de claustrofobia em relação à plateia, sendo ela mesma, também a Favela. O espaço cênico, em formato arena-Encruzilhada estava definido.



Esboço de espaço idealizado para execução da cena; foto: Luciano Cachimbo.

Vale pontuar que por espaço cênico Pavis entende aquele “espaço real do palco onde evoluem os atores quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (p.132), como se dá no espetáculo ora pesquisado. Mas não estávamos pensando em uma arena única e exclusivamente para fugir da relação frontal elenco-público, a ideia era justamente dar entrada e saída aos

<sup>130</sup> Espetáculo construído pelo grupo LaborSartori que entrecruza os mitos de *Èsù* e Dionísio para contar o enredo de uma cidade que vive um surto de dança.

atores que performassem a cena, como num jogo de esconder e revelar, em função da própria Encruzilhada das memórias do cicerone da peça, Sancho Pança.

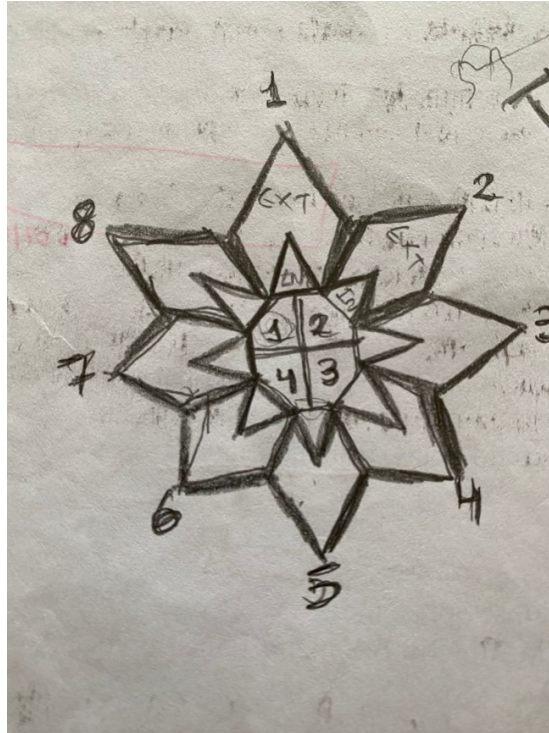
Ao discorrerem sobre a experiência de assistir ao espetáculo, algumas pessoas estudantes – às quais seguirei identificando apenas pelas iniciais de seus nomes – da componente curricular Teatro Goiano (turma mista de Direção de Arte e Teatro), em que cumpri meu estágio obrigatório de docência, falem acerca do espaço:

O palco, configurado no formato de arena, realiza uma recriação impactante de um ambiente que mescla elementos das favelas, representados pelo empilhamento de caixas. Essa composição evoca o agrupamento de casas sobrepostas presente nas favelas e periferias das grandes cidades. A tonalidade terrosa transmite à plateia uma sensação de calor, seca e uma atmosfera do cangaço nordestino. (L.C.S.)

Outra pessoa diz:

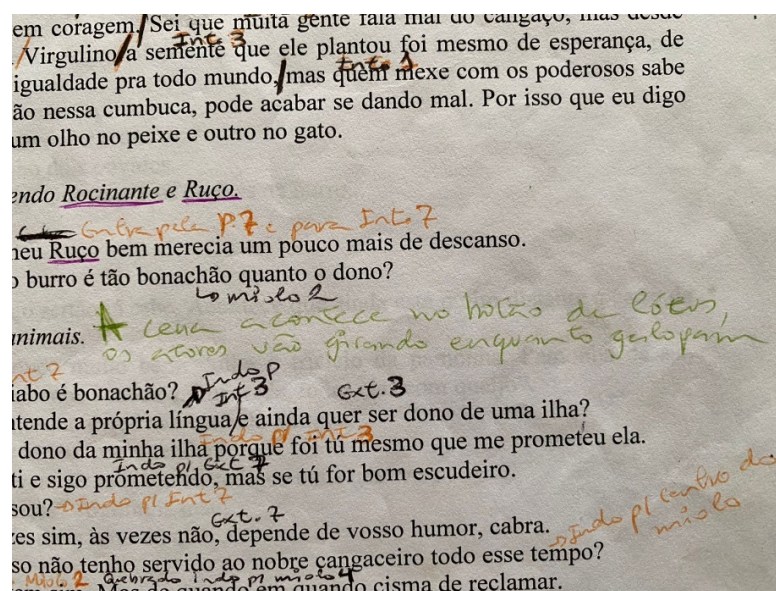
O espetáculo apresentado em formato de palco arena fazia com que os atores atuassem de forma circular e isso acabava por aproximar o público aos personagens, e em particular foi devido a essa sensação de aproximação que me (*sic*) faz sentir o impacto da morte do Dom Quebrada. Uma bela rasteira de tristeza que o público leva com esse final que se contrasta com o clima de comédia dos primeiros atos. (B.L.F.O.)

Os relatos acima demonstram que (ao menos para parte do público) a proximidade que buscávamos quando ainda estávamos definindo especialidade foi perceptível. A “forma circular” da qual fala a pessoa na segunda citação deve-se primordialmente por uma propositura de sala de ensaio: a lótus. Ao definirmos a espacialidade cênica enquanto arena, buscamos um equilíbrio de palco que contemplasse equitativamente cada formação de plateia. Assim, mesmo não tendo definido o posicionamento da cenografia, poderíamos pensar a movimentação de maneira circulante e interseccionada. Desse modo propus um desenho esquemático que chamei de “palco lótus”, em referência às várias camadas da flor.



Esboço do “palco lótus”; foto: Luciano Cachimbo.

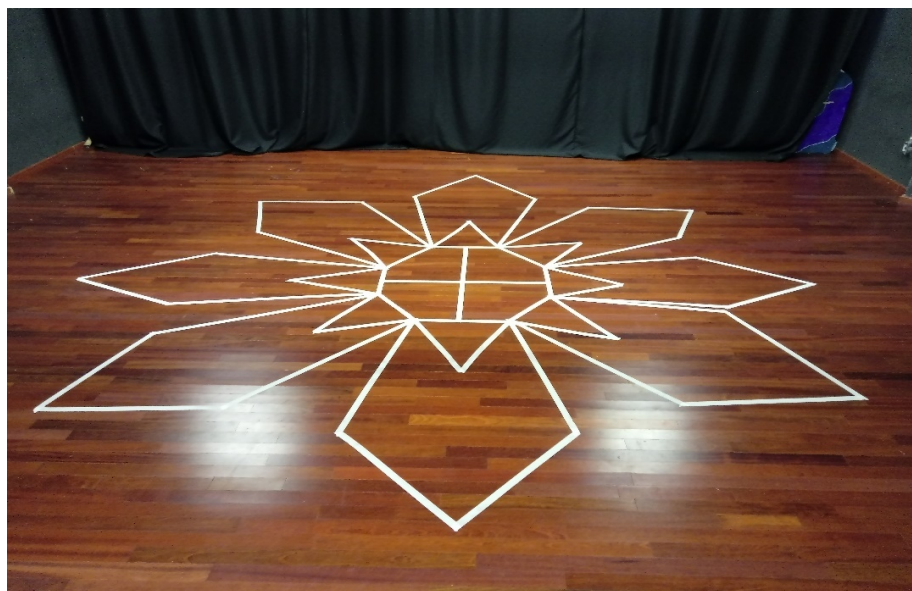
A lótus foi dividida em oito pétalas externas, oito pétalas internas e quatro partes de miolo (botão), assim as marcações tinham vinte posições primordiais que eram utilizadas para as posteriores movimentações, como se vê na imagem acima.



Marcações em laranja e verde-claro; foto Luciano Cachimbo.

Pode-se perceber em minhas marcações de texto, sinalizadas pela cor laranja as entradas, movimentações internas e saídas de cena, entre pétalas e miolo da lótus; já em verde-claro, que se lê que “a cena acontece no botão da lótus, os atores vão girando enquanto galopam”. Relembro que a cor, ou as cores utilizadas para marcar o texto me ajudavam a localizar com quem e sobre o que estava falando/escrevendo.

Em termos de marcações a ideia era que o elenco se apropriasse da espacialidade da lótus na busca do equilíbrio do palco. Inicialmente essas marcas foram rigorosamente obedecidas, porém, com o passar dos ensaios e o entendimento maior da movimentação, as marcas foram ficando imperceptíveis, o que facilitou sobremaneira a adaptação a espaços distintos, como foi o caso das apresentações feitas no Ced 6, em Ceilândia – DF. Recordo tal experiência justamente para demonstrar que o domínio de espaço cênico pelo elenco é uma premissa para que as mudanças de edifícios teatrais não signifiquem um obstáculo intransponível para a execução do espetáculo. O espaço cênico influencia diretamente na forma e na intensidade como o elenco se movimenta, não resta dúvida. Se em um espaço diminuído a velocidade é menor, em espaços maiores deve-se atentar às distâncias e aumentar a velocidade dos passos, por exemplo.



Palco lótus no Lab 1; foto Luciano Cachimbo.

Entrecruzando a via físico-espacial com a via literária, falo agora sobre o espaço interior. Para isso partirei da cena estabelecida na Cova dos Macucos. Nela Dom Quebrada – após cair em um buraco profundo e desmaiar – acorda atordoado e tem a sensação de escutar vozes. Não existe nenhuma construção cenográfica que demarque

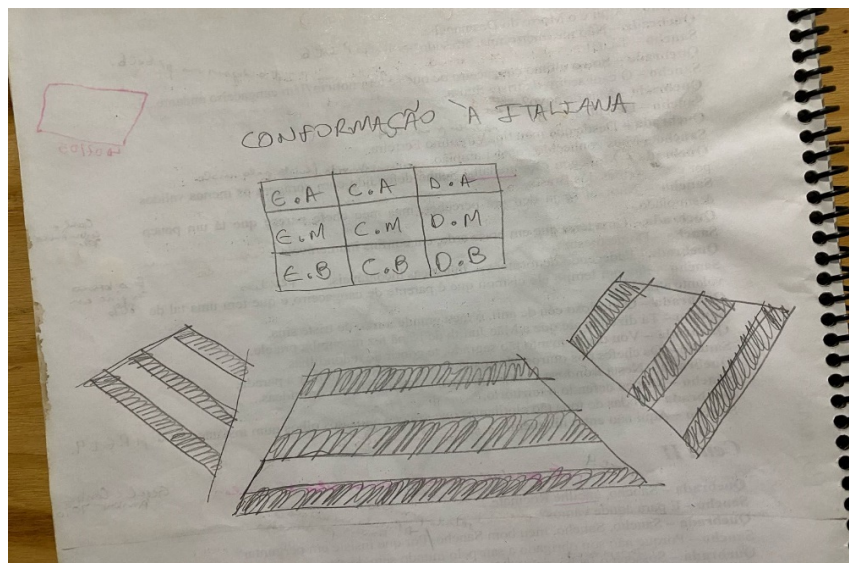
fisicamente a cova, isso acontece exatamente para que a indefinição sobre sonho e realidade permeie o momento. Entramos aí na esfera do espaço lúdico, aquele “criado pelo ator, por sua presença e seus deslocamentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco” (Pavis, 2015, p.132), sua forma de comprimir ou expandir movimentos.



Penumbra nos Macucos; foto Aline Estrozi.

A cena na Cova dos Macucos é, portanto, uma mistura do que Pavis classifica como espaço interior e espaço lúdico/gestual. Esses dois espaços podem ser facilmente confundidos, pois em termos conceituais guardam certa proximidade, entretanto é importante atentar para o que os diferencia. Enquanto o espaço lúdico está diretamente ligado à ação, ao movimento da pessoa que performa cenicamente, o espaço interior busca traduzir em cena uma ilusão, um lugar fantasioso pensado por quem escreveu a literatura, por quem concebeu a encenação ou mesmo pela personagem (*Idem*, p.133), de tal modo ambos os espaços muitas vezes serão complementares entre si.

Quero dedicar algumas linhas ao palco e/ou espaço à moda italiana, por mais que não tenha sido ele a escolha de encenação em *Dom Quebrada*. Faço isso com o intuito mais de demonstrar pormenorizadamente os porquês de nossa escolha espacial por outra conformação e evidenciar – a quem possa interessar – as diferenças dele para o espaço arena.



Esboço de conformação à italiana; foto: Luciano Cachimbo.

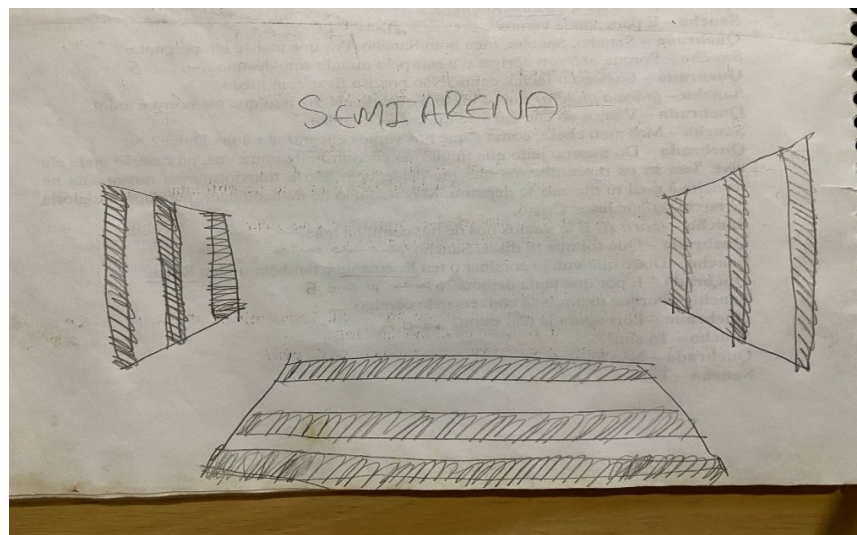
A divisão do palco à moda italiana se dá em esquerda alta (E.A), esquerda média (E.M), esquerda baixa (E.B); centro alto (C.A), centro médio (C.M), centro baixo (C.B) e direita alta (D.A), direita média (D.M), direita baixa (D.B) em relação ao ponto de vista de quem assiste ao espetáculo.

É importante lembrar novamente que tanto Sanne Monteiro, quanto Kássio Menezes e eu, temos bacharelado em Direção de Arte pela UFG e, à época da montagem do espetáculo estávamos estudantes da referida graduação, assim como o restante da equipe que ainda se graduava em outros cursos da UFG, como era o caso de Luís Henrique Noronha. A equipe era heterogênea em diversos aspectos, inclusive no que se refere ao grau de conhecimento acerca das possibilidades espaciais. Sanne e Kássio, por exemplo, só tiveram dimensão do que era um palco à italiana no bojo de suas formações universitárias. Como no caso de minha/meu colega, julgo que uma ou outra pessoa que possa vir a ler este trabalho também não compreenda tais diferenciações, portanto, nunca é demais lembrar algumas das possibilidades espaciais à mão das pessoas cenógrafas.

Sendo o teatro o local de onde se vê (plateia) e onde se é visto (elenco) em cena (*Ibidem*) o ponto de vista de quem assiste ao espetáculo acaba se tornando também uma componente espacial importante para a recepção da mensagem emitida por quem performa a cena no espaço teatral, seja ele à italiana, arena, semiarena, ou outra conformação.

Desde que retornou de seu doutorado, na Cidade do Porto, em Portugal, o professor Newton de Souza<sup>131</sup> vêm “martelando” a tecla de que, em Goiânia – esta nossa capital do pequi – não há palco à italiana. Em termos considero que a afirmação é correta, uma vez que, em se tratando de “palco italiano, a ação e os atores ficam confinados numa caixa aberta frontal ao olhar do público e do príncipe, cuja posição de audição e observação é privilegiada.” (*Ibidem*). Certamente não temos em Goiás nenhum príncipe que vá acessar o camarote do espaço, repiso, espaço à italiana, todavia, é necessário consignar que a construção do palco propriamente dito (tablado de madeira onde a cena acontece), em muitos dos teatros da capital *Goyá* copia dos italianos seu formato. De tal sorte julgo pertinente ponderar que em Goiás não há de fato espaço à italiana, mas pode haver sim (respeitados os devidos parâmetros técnicos) palcos à moda italiana em alguns espaços arquitetônicos-teatrais do estado.

Em termos de espaço quero ainda dedicar dois ou três parágrafos à semiarena. Pois em duas ocasiões distintas foi essa a configuração que encontramos para montar a cenografia, a primeira, já referenciada, nas duas apresentações do Ced 6, em Ceilândia, ainda com Luís Henrique Noronha no elenco, não tendo imagens da ocasião e a segunda, na reestrela, no teatro do Sesc-GO, no Centro de Goiânia, já com Luiz Fernando Siqueira vivendo Dom Quebrada.



Esboço de espaço semiarena; foto: Luciano Cachimbo.

<sup>131</sup> Prof. Dr. Newton de Souza, é docente nas graduações em Artes da Cena da UFG, bem como do PPGAC da mesma instituição.

Para nós, equipe de cenografia de *Dom Quebrada*, a arena plena é o espaço ideal para montagem do espetáculo, contudo, ainda julgamos possível o formato de semiarena uma vez que também ele propicia maior proximidade plateia/elenco. Nesse sentido a memória me faz retornar à Capital Federal, no ponto no qual Sancho pergunta a Dom qual tipo de visão o chefe teve na caverna similar à Cova dos Montesinos (Cova dos Macucos).

**Sancho** – Tô falando... o que mais tú viu naquela Cova dos Macucos?

**Quebrada** – Vi minha doce Dulce, a donzela a que todo cangaceiro que se preze tem o direito de roubar pra si.

*Sancho se transforma em Dulce/Oxum.*

**Quebrada** – A mais bela dentre todas e ninguém poderia dizer o contrário. No início parecia que vestia branco, mas quando vi melhor, percebi que resplandecia em amarelo, próxima a uma cachoeira. (Cachimbo, 2018, p.20)

Enquanto *Òsùn* vai cantando duas estrofes, Dom se encaminha em sua direção até ficar frente a frente com sua amada, beijando-a. O beijo é logo interrompido por Sancho que empurra Quebrada, argumentando indignado que “eu sei que o sonho é teu, mas quem tá fazendo essas outras personagens sou eu e não sou obrigado a ficar te beijando não, meu irmão. Não sou obrigado a ficar te beijando!” (*Ibidem*), retornando a cena ao tempo presente de sua explanação.

Quando estávamos executando essa cena, mesmo tomado pela emoção da personagem à qual emprestava corpo, mente e voz, pude ouvir o burburinho da turma de adolescentes dos sexto e sétimo anos do ensino médio em função da aproximação de Quebrada a *Òsùn*, como no Ced 6 os espaços teatral e cênico eram menores em relação aos palcos de outras apresentações, o passo precisava tornar-se mais lento, o que contribuiu para a criação da atmosfera – junto à música suave – de afeto. Ao passo em que uma personagem se aproximava da outra, com um Dom fixando fortemente o olhar sobre a amada, os “não, não, nãããooo!” de parte da plateia ficaram bastante audíveis. Como o clima cômico pós-beijo, em função do empurrão de Sancho em Dom, retorna rapidamente, a apresentação seguiu sem maiores intervenções do público.

Em nosso retorno à Goiânia eu comentava sobre o episódio com Athos Araújo (então diretor musical) e ele complementava o que não pudemos perceber em cena. Segundo Athos, enquanto alguns meninos diziam seus “nãos” algumas meninas suspiraram no exato momento do beijo. Logicamente o “aaah!” das meninas ocorreu

muito mais rapidamente no espaço-tempo, mas valeu enquanto contraponto à negativa construída durante o caminhar da personagem título em direção à sua amada.

Convido agora, você que me lê, a pensar comigo também o que Pavis chama de espaço textual, para ele “o texto dramático também contém determinadas expressões de espaço (adjuntos adverbiais de lugar, os elementos de ligação, pronomes pessoais, por exemplo) que ligam toda enunciação a seu lugar no tempo” (p.138), como é o caso da Encruzilhada cênica da qual trato aqui. Em *Dom Quebrada* considero esse “espaço textual” do qual fala o autor francês, como espaço geográfico ou demarcação geopolítica espacial. Categorizo assim por entender que a diferenciação entre o sotaque nordestino (estou generalizando, mas com a consciência de que há vários falares na região Nordeste do país) de Dom Quebrada e o sotaque carioca (também há diversos sotaques na própria cidade do Rio de Janeiro) de Sancho Pança, transitam diversas nuances que determinam se a trama está mais inclinada ao sonho da personagem título ou à realidade vivida do morro. Há ainda um terceiro marcador geopolítico, timidamente verbalizado textualmente em cena, quando o escudeiro diz faminto: “olha o triciclo da pamonha. Pamonha de sal, pamonha de doce, pamonha à moda apimentada, todas elas com queijo” (Cachimbo, 2018, p.5), frase completada por um “aqui, no carro de som”. Esse reclame, constantemente ouvido no Centro-Oeste do país foi se espalhando Brasil afora, mas seu embrião é goiano e de “pé rachado”.

Não me demoro mais discorrendo sobre a espacialidade teatral, quero apenas ponderar que, segundo o próprio Pavis, espaço teatral é um verbete que têm sido utilizado amiúde como um substituto do próprio termo teatro – enquanto edificação voltada para finalidade cênica – precisamente em função da implosão da frontalidade comum às caixas à italiana, bem como pela busca por novos espaços e/ou outras espacialidades possíveis (praia, corredores, apartamentos, praças de alimentação, entre outras) a teatralidade pode ser exercida onde lhe aprouver, buscando tornar a cena mais próxima de quem a assiste em uma fuga dos moldes tradicionais (p.138). Mas o espaço teatral não deixa de existir no edifício projetado para tal fim, todavia a própria constituição arquitetônica desse espaço tende – na contemporaneidade – a permitir maior maleabilidade e, conseqüentemente, possibilitar maior fluidez espacial para a concreção cênica.

Passemos então à próxima etapa para discutirmos como se deu a escrita cenográfica em *Dom Quebrada* e aproveitemos a ocasião para seguir debatendo alguns outros verbetes.

#### 4.4.2. Reinscrevendo a Quebrada na cena

Dedico então à escrita da cena por meio da materialidade cenográfica os próximos parágrafos. A cenografia em *Dom Quebrada* é, para mim, o elemento dramático que melhor traduz o uso da Encruzilhada enquanto a operação semiótica de que trata Leda Maria Martins (1995 e 2021), bem como daquilo que chamo de “palimpsesto cênico”. Mas permita-me estabelecer anteriormente as diferenciações entre os termos *cenário* e *cenografia*. Segundo Pavis, para uma

consciência ingênua, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio\*. Ora, isto é apenas uma estética particular – a do naturalismo\* do século XIX – e uma opção artística muito estreita. Daí resultam as tentativas dos críticos de superar este termo e substituí-lo por cenografia\*, plástica, dispositivo cênico\*, área de atuação\* ou objeto\* cênico etc. (p.42)

O pensamento retrógrado e demodê que acompanha o próprio verbete “cenário” enquanto figuração dispensável, ainda encontra algum lastro, mesmo em dias atuais, em mentes que não compreendem que autonomia criativa e autorias múltiplas da cena são imperativos categóricos para que o teatro siga existindo. O lugar acessório do painel bidimensional é substituído por uma materialidade composta por cores, proporções, texturas, pesos etc. Na contemporaneidade o cenário deve ser lido como uma dramaturgia autônoma, interdependente e interseccionada às demais linguagens de construção cênica. Um cenário exposto solitariamente pode vir a ser uma instalação, por exemplo, mas o pensamento cenográfico que faz a tridimensionalidade comunicar ao público desde a primeira mirada, expande a noção de “início” do espetáculo.

Em *Dom Quebrada* pensamos na ambiência ou na atmosfera cênica anterior à entrada das pessoas espectadoras no espaço onde se daria a performance do elenco. Excetuando-se as duas apresentações da estreia, em todas as outras ocasiões um corredor feito com caixas de papelão, coloridas de acordo com a paleta de cores do projeto, instruíam o caminho ao mesmo tempo em que sinalizavam uma mudança de ambiente em relação ao *hall* de espera dos edifícios teatrais onde a peça fora apresentada. Esse prelúdio ambiental buscava justamente introjetar o público no Morro do Desmanche. Retomando as análises feitas por estudantes da componente curricular “Teatro goiano”, um relato ganha relevo quando a pessoa estudante escreve: “a cenografia do Dom Quebrada é muito [*sic*] bem feita, os barracos feitos de papelão espalhados por vários lugares, representaram

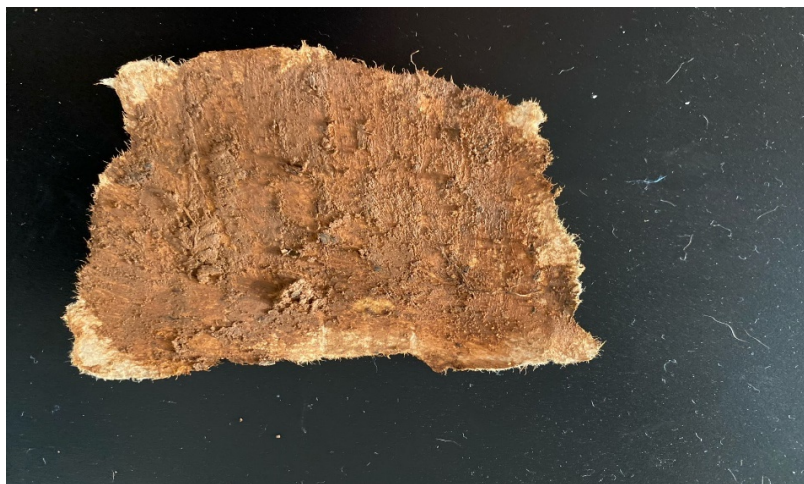
muito bem uma favela.” (P.C.S.), o que demonstra que a expansão do espaço ocupado pelos barracos (caixas de papelão) cumpre sua função de ambiência anterior. O cenário, nesse contexto “não apenas se liberta de sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno. Ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico” (Pavis, 2015, p.43) que já não está circunscrito ao espaço onde o elenco executa sua função. A cenografia comunica autônoma e dramaturgicamente em qual espaço o público será inserido.

Faço agora um pequeno desvio para falar de como chegamos à materialidade das caixas de papelão. Nossa equipe de cenografia era composta, inicialmente por Fabiana Viana, Kássio Menezes e por mim, com Fabiana sendo a cenógrafa responsável, porém, por conta de outros compromissos assumidos Fabi (como seguimos chamando carinhosamente a colega) deixou a função e foi realocada como social-mídia do projeto.

Em termos de visualidades plástico-inanimadas para a representação das moradias de Favela, os blocos já haviam sido previamente definidos e minha sugestão foi utilizarmos caixas de papelão que seriam fácil e gratuitamente recolhidas em supermercados da cidade. Naquele momento Sanne Monteiro ainda não dividia comigo a encenação do espetáculo, mas contribuiu decisivamente para a confecção dos primeiros barracos cenográficos. Monteiro dominava muito bem a técnica do “grude” (mistura de polvilho e água que resulta em uma terceira substância pastosa que pode substituir a cola branca) e, como havíamos pedido para Viana fazer testes sobre o papelão com terra seca, terra e água, terra e cola, julgamos pertinente também a utilização de grude e terra nas tentativas.



Terra seca sobre papelão; foto: Luciano Cachimbo.



Terra e água sobre papelão; foto: Luciano Cachimbo.



Terra e cola sobre papelão; foto: Luciano Cachimbo.



Terra e grude sobre papelão: foto: Luciano Cachimbo.

A terra seca, diretamente aplicada sobre o papelão não dava cobertura; a terra misturada com água cobria superficialmente; terra misturada à cola branca além de cobrir

bem dava boa finalização ou acabamento estético; terra misturada ao grude dava boa cobertura, porém o acabamento ficava bastante rugoso. Como o Centelha era/é um grupo com poucos recursos financeiros, optamos pela terra misturada ao grude para a construção dos primeiros blocos.



Composição de caixas cobertas com terra e grude; acervo Centelha.

Sanne ainda viria a sugerir posteriormente que utilizássemos as caixas sem pintura de Arte, uma vez que também tal escolha representaria muito bem as moradias improvisadas das Favelas. O argumento era plausível, mas acabaríamos por fazer propaganda gratuita de diversas marcas e a ideia não foi aplicada. Após as duas primeiras apresentações restou provado que grude e terra deixavam muitos resíduos nos espaços de apresentação e, depois de viajarmos para Brasília, percebemos que o fato de não podermos desmontar as caixas cobertas com a mistura (grude e terra) transformou-se em um empecilho logístico grande. Assim decidimos partir para a pintura com tinta.



Composição de caixas com pintura de arte; acervo Centelha.

Como Kássio não esteve nessa etapa do processo, as variações da paleta de cores por ele proposta fluíram um tanto demasiadamente e meu parceiro de direção de arte reclamou um pouco (na verdade reclamou bastante) mas ao perceber o resultado em nova apresentação, acabou gostando do que viu.

São as caixas que também cumprem a função de demarcar a Encruzilha, junto à iluminação e ao formato do palco – quando estamos em arena plena.



Um palco Encruzilhada; acervo Centelha.

Além disso elas também cumprem função essencial no prelúdio da cena derradeira demonstrando que

sem restrições do palco como máquina de representar: o cenário não mais pretende transmitir uma representação mimética; ele é apenas um conjunto de planos, passarelas, construções que dão aos atores uma plataforma para suas evoluções. Os atores constroem os lugares e os momentos da ação a partir de seu espaço gestual (*Ibidem*)

em uma lógica na qual a contrarregragem também é uma significante efetiva, não está ali colocada como acessório, ela existe em razão de um porquê específico que é essencial ao desenrolar da trama. Senão, vejamos um relato de mais uma pessoa estudante ao analisar o cenário da peça:

**O cenário** de início parece ser improvisado, mas que funciona como praticável quase no final da peça, onde os atores o utilizam as caixas de papelão para simbolizar outras coisas, mas funcional de forma geral, onde o foco permanece na atuação durante quase todo o espetáculo e o cenário serve como preenchedor de espaço, o plano de fundo. (N.D.S.)

Apesar de considerar equivocadas pontuações como a que afirma ser o cenário um “plano de fundo” ou ser a atuação uma espécie de “foco principal” do espetáculo, julgo pertinente trazer o relato dessa pessoa na íntegra, em razão de algumas nuances que corroboram a percepção de que a escrita cenográfica permeia o enredo do início ao fim. Ao classificar o cenário como “improvisado”, a pessoa lê/percebe o exato intuito da colocação dos blocos de papelão espalhados pelo espaço, eles de fato, buscam representar um tipo de moradia e arquitetura improvisadas. Mais adiante ao afirmar que as caixas funcionam como “praticável” (receio que tenha se confundido com a terminologia, pois praticável, no teatro, é uma estrutura de elevação que geralmente é base para colocação de cadeiras que acomodam o público) sinaliza que a maleabilidade cenográfica está presente. Desta feita, a pessoa cenógrafa “escolhe alguns objetos e lugares sugeridos pelo texto: [...] “atualiza” – ou, antes, dá a ilusão de mostrar mimeticamente o quadro do universo dramático. Esta figuração é sempre uma estilização e uma escolha pertinente de signos, porém varia de uma abordagem naturalista” (Pavis, 2015, p.43) que a ela serviu de base.

Destarte, classifico a cenografia de *Dom Quebrada* como uma *cenografia maleável* por três fatores, quais sejam: 1) a capacidade de formação, deformação e reformação de cenários ou quadros cênicos; 2) a adaptabilidade a espaços nos quais os

edifícios teatrais não fornecem possibilidade de montagem em arena plena; 3) a capacidade de supressão (dobradura) da matéria-prima – caixas de papelão – para transporte.

Certamente cada pessoa, em sua subjetividade, lê o cenário de um modo específico. Creio que os relatos de estudantes aqui vinculados são prova cabal disto. Esse é outro aspecto que reforça para mim o lugar autônomo e interseccional da cenografia, bem como de toda a encenação. Afinal de contas, as coisas, ou ações ganham significado quando o entendimento de quem assiste/ouve à obra se dá. Por óbvio uma convenção mínima deve ser buscada para estabelecer um grau de comunicabilidade sígnica.

Na cena em que o carregador (interpretado pelo ator que faz Sancho) carrega blocos que estão divididos em barracos e prédios a intenção é demonstrar o processo de gentrificação vivenciado por populações periféricas, com o advento de grandes condomínios (horizontais ou verticais) de alto valor pecuniário.



Duas faces opostas; acervo Centelha.

Receio fortemente nunca ter comunicado (nesta cena em particular) até aqui o intuito primordial. Ao menos nunca fui abordado por quem quer que fosse, depois de uma apresentação, que tivesse chamado atenção para tal momento, nem tampouco encontrei nos relatos feitos por estudantes algo parecido. De todo modo a cena é importante para a trama, uma vez que se interliga a outros fatores sócio-históricos como a subalternização

da mão-de-obra “não especializada”, corroborando o que cantou Elza Soares: “a carne mais barata do mercado é a negra”,<sup>132</sup> sendo a mais presente também no subemprego.



O carregador em ação; foto Aline Estrozi.

Em termos gerais, por mais avançados que sejam os recursos luminotécnicos dos quais podemos nos valer para conduzir o olhar do público, a cenografia concebida e construída para o teatro é formulada para que cada pessoa espectadora faça seus próprios recortes, não se dá como no cinema, por exemplo, onde os cenários podem ser parcialmente construídos e o enquadramento fotográfico dá conta de recortar o que será projetado na tela. Mas há pessoas cenógrafas na sétima arte que preferem trabalhar com a completude cenográfica, como é o caso de Pierino Massenzi,<sup>133</sup> que

[...] recebia o roteiro, e a primeira coisa que eu fazia era penetrar na história para imaginar o ambiente. Esquecia tudo o que estava fora da brochura, me entregava por completo ao roteiro: era uma comédia ou um drama? Eu vivia a época, vivia o local em que se desenvolvia a história – meu estudo principal era esse, depois eu criava os ambientes. (HAMBURGER, 2014, p.60)

O relato acima dá boa dimensão do cenário dramático acontecendo na mente do artista, mas ele prossegue:

<sup>132</sup> Elza Soares eternizou a canção, mas nunca é demais lembrar que a composição é de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappelletti.

<sup>133</sup> Cenógrafo italiano, radicado no Brasil, é considerado um dos mais proeminentes artistas anteriores à direção de arte (conceito/função) no cinema.

Eu me preocupava em criar um cenário completo, com todos os movimentos, onde o diretor ficasse livre para construir melhor a cena, e o ator se sentisse à vontade e pudesse, inconscientemente, interpretar o seu papel num ambiente adequado à história. Uma coisa natural, psicológica [...] criava um ambiente com condições de filmar todos os lados e detalhes, não duas ou três paredes. Se o diretor queria a câmera ali, não tinha problema – as paredes eram painéis móveis [...] as paredes que eu desenhava mostravam-se, realmente, quando construídas e acabadas. Então o fotógrafo e o diretor exploravam os cenários, libertando-se das marcações anteriores, descritas no roteiro. Eles enriqueciam o meu trabalho, e eu, o deles. (*Idem*, p.61)

Massenzi trabalhava com a cabeça de uma pessoa cenógrafa de teatro. Nesse fluxo de pensamento-execução, a ambiência existe para que as pessoas atuantes performem não uma interpretação, mas uma vivência propriamente dita do enredo e tanto quem pensa a fotografia, quanto quem dirige tem à disposição planificações e quadros colocados em sua totalidade. Quando esse tipo de pensamento cenográfico é executado, temos ao menos três intersecções importantes de linguagens: cenário/elenco, cenário/fotografia, cenário/direção. Logicamente outras linguagens também adentrarão à Encruzilhada cenográfica, como por exemplo a iluminação, que muda a depender de como os elementos da cenografia estão dispostos no *set* de gravação.

O teatro, como conhecemos em países ocidentalizados, está formulado a partir da égide grega, não esqueçamos. Todavia as expressões performáticas existem em toda e qualquer sociedade que produza cultura – nos termos que nos traz Raymond Williams (1992). Os próprios ritos gregos guardam bastante semelhança com alguns dos mitos *keméticos* (já sinalizei que *Kemet* é o lugar chamado pelo Ocidente de Egito) e deles se abeberaram em muitos aspectos. É como se a Grécia – principalmente depois da era alexandrina – tomasse para si o papiro *kemético* e o rasurasse, formulando “novas” mitologias, levando o rito a um *locus* específico, o *theatron*, onde o percurso do mito poderia ser contemplado sem necessariamente estar vinculado a outros fazeres sociais ritualísticos daquele grupo.

A travessia da *Kalunga* – o grande, imenso mar – por pessoas forçosamente trazidas do continente africano para o chamado “Novo Mundo”, não foi realizada sem que esses seres humanos escravizados trouxessem consigo suas práticas performativas que foram misturando-se, em processos de transculturação, tanto a demais culturas africanas, quanto aos usos e costumes das múltiplas nações existentes no território hoje denominado América. Entendo que a transculturação, como concebeu Fernando Ortiz

(1881-1969), só pode ser exercida quando não há imposição de uma cultura sobre outra e, exatamente por isso, não inclui a cultura colonizadora nessas dinâmicas, apesar de compreender que ela atravessa toda e qualquer redefinição cultural dos povos colonizados.

Mas lembra Leda Maria Martins que “o vigor das fundações e raízes africanas e a permanência de seus textos, mesmo quando atravessados pelo palimpsesto do outro” (2021, p.31) sobre o qual reinscrevemos nossa história, permanece. Assim, sobre o *modus operandi* do teatro ocidental/ocidentalizado a performatividade afrorreferenciada se apresenta baseada em suas tradições sem deixar de “modernizar” suas expressões. O teatro negro, no Brasil, vai reinventando, de modo espiralar, suas práticas performativas e, a partir delas, vai discutindo sua própria ontologia, seu modo de ser/estar no mundo, formando assim o palimpsesto cênico ou performático. Em *Dom Quebrada* essa nova inscrição sobre a rasura colonialista do papiro *kemético*, demonstra o compromisso afropolitista do Coletivo Cênico Centelha e essa demonstração não poderia se dar em outro *locus* que não a Encruzilhada.

Esse processo de cruzamento tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de performance culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção, traduzindo-se numa reengenharia de operação sígnica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significância. (*Idem*, p.32)

No espetáculo ora estudado a Encruzilhada está fisicamente colocada pelas formações cenográfica e luminotécnica, ela está inscrita no espaço através da demarcação realizada por caixas e pelos refletores que formam duas vias cruzadas. Entretanto é necessário compreender a Encruzilhada para além das duas vias primordiais entrecruzadas, pois ela é uma trama muito mais complexa, como a própria Favela, formada por ramificações de diversas vias subjacentes, camadas e mais camadas que vão se justapondo e interligam-se umas às outras sem necessariamente passar pelas vias “principais” da trama. Uma verdadeira profusão de signos, sentidos, significâncias que ora querem exprimir uma mensagem e noutra ponto transmutam-se em algo distinto daquilo que fora primeiramente.

A representação cenográfica do Congresso Nacional é um bom exemplo do transcurso sígnico a que me refiro. A certa altura da peça, o bispo neopentecostal (candidato a senador) – vivido pelo ator que também dá vida a Sancho Pança – inicia uma

movimentação na qual executa uma contrarregragem que necessariamente interferirá no espaço geopolítico. Ao iniciar seu discurso, direcionado a Dom e ao público, o religioso apanha uma das tigelas que Sancho havia utilizado em cenas anteriores e a dispõe no espaço de modo convexo, com a “boca” para baixo, depois pega outra tigela, colocando paralelamente à primeira, mas de modo côncavo, com a “boca” para cima. Enquanto segue argumentando, ele retira uma torre com o desenho de uma Constituição da República Federativa do Brasil, posicionando-a entre as duas tigelas e, por fim, traz à cena outra torre na qual está inscrito: “Bíblia Sagrada”, dispondo paralelamente à primeira.



O bispo e a bíblia; em cena: Noronha e Cachimbo; foto: Aline Estrozi.



Enfim o Planalto; em cena Siqueira e Cachimbo; foto: Aline Martins.

Brasília está posta ao público. Dificilmente, no Brasil, alguém deixaria de associar as cúpulas e as torres, dispostas paralelamente, ao Congresso Nacional, tal composição arquitetônica é um símbolo muito efetivo do poder exercido a partir do Planalto Central. Mas nas apresentações realizadas enquanto estávamos Luís Henrique Noronha e eu compondo elenco, ela parecia não comunicar tão efetivamente quanto gostaríamos.

A única apresentação em que – em função da acertada operação luminotécnica de Gabriela Silva<sup>134</sup> – o público reagiu imediatamente à composição, foi na ocasião em que Luiz Fernando Siqueira dava vida a Dom. Na apresentação em questão a plateia colocou-se de pé, aplaudindo efusivamente a cena, o que acarretou uma breve interrupção da peça por cerca de um ou dois minutos. Registra uma pessoa estudante que havia “caixas que representam o congresso nacional, com a Bíblia Sagrada e a Constituição Brasileira ilustradas, o que trouxe Brasília para o centro da cenografia” (S. R. M.), outra pessoa aponta que “o Sancho [*sic*] trás dois livros grandes, um representando a constituição e outro a Bíblia, trazendo assim a crítica sobre a bancada evangélica, que muitas vezes interfere nas leis do país.” (W.K.), demonstrando que a mensagem ali contida ficou registrada na memória. A crítica não está necessariamente voltada à chamada bancada evangélica, mas à não-laicização estatal que vivenciamos no Brasil. Vale lembrar que essa cena, especificamente, nos conduz também à compreensão dos cenários simultâneos, “que permanecem visíveis ao longo de toda a representação, sendo distribuídos no espaço em que os atores representam simultaneamente ou alternadamente, conduzindo às vezes o público de um lugar para o outro” (Pavis, 2015, p.44) sem que para isso precise haver deslocamento físico da plateia.

As cúpulas são parte componente da cenografia em *Dom Quebrada*, quanto a isso não resta dúvida, todavia esses elementos podem/devem ser também lidos como adereços e *props*, pois servem a outras finalidades de significância no desenrolar do enredo. Desse modo há uma interseção entre linguagens, materializada por um elemento de maleabilidade significante.

#### 4.5. Adereços e *props*

Então convido você, que segue lendo estas linhas de minha análise, a observar como os adereços e *props* ganham autonomia dramaturgica na obra cênica aqui estudada.

---

<sup>134</sup> Gabriela Silva é iluminadora, bacharela em Direção de Arte, bem como está mestranda no PPGAC/UFG e atualmente está assumindo a operação de luz do espetáculo *Dom Quebrada*.

Como já relatado, as cúpulas serviram à cena de *Dom Quebrada* em ao menos três momentos distintos e exerceram, em cada um desses episódios, significados diferentes entre si. A primeira vez que esses adereços surgem no espetáculo é no ponto em que Sancho busca tirar o chefe de dentro da Cova dos Macucos.

**Sancho** – Durante vinte e quatro horas, eu disse vinte e quatro horas, esperei, esperei, esperei... e nada. Mas vocês estão achando que esperei sem comer? Vocês tem noção de quanto tempo não como nesta peça?

*Sancho apanha uma tigela gigante e começa a comer.*

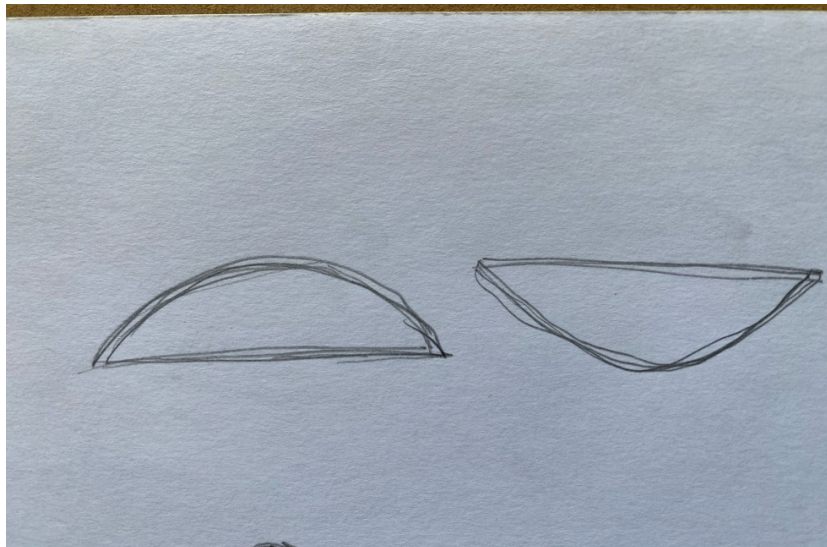
**Sancho** – Antes de sair do baile, dei um jeito de me apropriar de uns petiscos. (Cachimbo, 2018, p.15)

O Pança da Quebrada é um glutão, uma espécie de *Èsù* que guarda semelhança com a qualidade devoradora da deidade, *Yangi* – exceto por não regurgitar nenhum grama do que ingere. Nada mais justo para esse perfil que uma tigela de grandes proporções em relação a seu próprio corpo. Sancho necessita de “um prato fundo pra toda fome que há no mundo”, esta frase da canção “Quase nada”, do álbum *Líricas* (2000), de Zeca Baleiro, foi, inclusive, inspiração para a confecção do adereço/*prop*, lembro-me de cantarolar a música enquanto buscava solução para alguns dos problemas encontrados na confecção dos elementos.

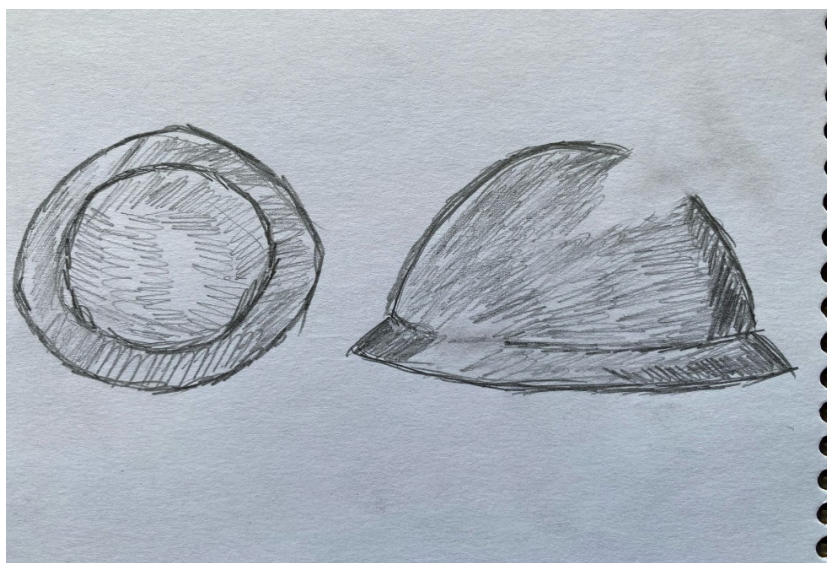


Sancho Pança e seu prato fundo; acervo Centelha.

Na divisão de funções as cúpulas deveriam ser projetadas e confeccionadas por mim. Àquela altura de nossas formações eu já dimensionava melhor como aplicar efeitos de luz e sombra aos desenhos, então parti para o diário de bordo. Meus desenhos eram mais ilustrações diretivas que croquis bem finalizados como os de meu parceiro Kássio Menezes, mas eu me esforçava (*risos*).



Primeiro esboço de cúpulas; foto: Luciano Cachimbo.



Segundo esboço de cúpulas; foto: Luciano Cachimbo.

Pode-se notar na primeira das duas imagens acima o risco “bambo” e simples, buscando reproduzir minimamente o traço do arquiteto – Niemeyer que me perdoe – que projetara Brasília. Minha ideia era tentar a máxima aproximação mimética com a arquitetura local. Inicialmente pensei em construir um molde positivo de gesso de secagem rápida – mesmo material que utilizamos para os moldes das máscaras sobre as

quais falarei adiante. Porém, Kássio me advertiu para o imenso volume de gesso que teria de ser empregado na confecção daquele molde e o grau de obsolescência do mesmo após a utilização para a confecção apenas duas cúpulas de papetagem/papelagem. Perguntei ao amigo o que fazer e ele me sugeriu realizar o procedimento sobre uma bola de ar gigante, como aquelas usadas por Quico, personagem do seriado mexicano Chaves.

Fui a uma loja de utensílios populares e adquiri logo dois exemplares das bolas. Isso adiantaria o processo. Em casa/ateliê, apliquei margarina sobre a superfície convexa e iniciei o processo de papetagem/papelagem com cola e jornal, à primeira camada seguiu-se uma segunda, feita com cola e papel *craft* e uma terceira também de jornal. Antes da secagem total da cola, retirei o meio globo de papel de cima da bola e coloquei de frente a um ventilador para acelerar a secagem. A espessura já estava um tanto firme e então apliquei mais duas camadas de papetagem/papelagem. Ao posicionar a cúpula com a parte côncava (boca para baixo) direcionada ao solo percebi que não havia desequilíbrio, porém, quando o posicionamento em relação ao solo se dava pela parte convexa (boca para cima), não havia meio de sustentação sem que a cúpula se deslocasse.



Cúpula sobre bola; foto: Lucian Cachimbo.

Como resolver mais uma questão? Kássio sugeriu criarmos bordas e eu quis saber como, ao que o responso foi um sonoro “aí você já quer muito, amigo.”, que me fez refletir, refletir, refletir. Arame e fita crepe resolveriam. Criei dois círculos com arame galvanizado 10mm e os conectei às cúpulas com fita crepe em pontos da circunferência papelada/papetada.



Cúpulas em processo; foto: Luciano Cachimbo.

O equilíbrio esperado aconteceu e as bordas davam ainda mais conotação de tigela às cúpulas. Pensamos que o elemento também se assemelhava a um capacete de soldado. Em muitas de minhas conversas com o parceiro de direção de arte, falei sobre como a guerra do Paraguai ajudou a dizimar parte da população masculina negra que fora recrutada para o *front* com a promessa de liberdade e moradia posteriores por parte das pessoas poderosas de turno. A aplicação da necropolítica se prolonga no tempo desde o primeiro lampejo colonizador. A referência à contenda com o país vizinho acabou não sendo inserida, pois julgamos já termos vasto referencial com os referidos adereços.

Um pouco depois da cena em que Pança utiliza as cúpulas como tigelas, dentro da caverna, Quebrada acredita ver sua amada, nesse momento uma *Themis* surge diante de seus olhos com um bastão de madeira que tem em cada uma das extremidades arames que interligam as duas cúpulas, formando a balança da justiça.



Themis e a balança; foto: Aline Estrozi.

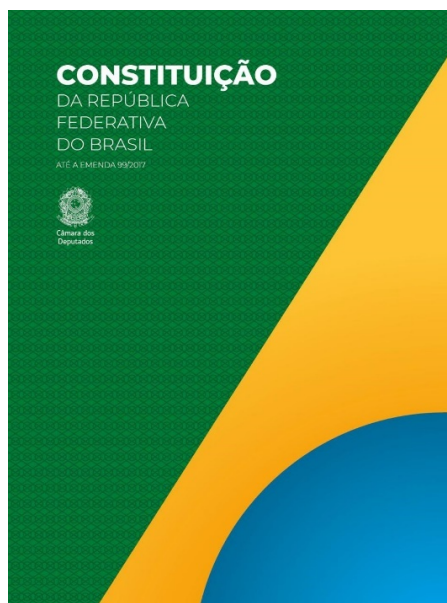
Logo na estreia do espetáculo ficou evidente que a montagem da balança não funcionava, mesmo com auxílio de duas pessoas assistentes de direção de arte, o processo foi lento e demorado. De tal modo, assim que remontamos a peça, optamos pela não utilização do bastão e a divindade grega segura os pratos da justiça em seus próprios braços.



Themis sem fiel na balança; foto Dayanne Toko.

Pode ser que lhe ocorra a seguinte pergunta: tanto as cúpulas e torres do Congresso, quanto a balança segurada por *Themis* não representam a mesma coisa? A resposta para essa indagação é: com toda certeza! Entretanto há uma diferença geográfica na utilização do símbolo, pois apesar da deusa representar o Poder Judiciário, a arquitetura do prédio legislativo também denota o equilíbrio da justiça. Não creio que, caso construíssemos uma réplica da divindade grega que está de frente para a Suprema Corte do país, teríamos o mesmo efeito cognitivo-associativo por parte da plateia. Ademais a crítica contida na cena de cúpulas e torres reunidas, está centrada primordialmente nas Casas de Leis do país.

Ainda sobre a cena do Congresso, eu havia sugerido a Kássio (responsável por concepção e execução das torres) que utilizássemos caixas de televisores de 32". Tendo minha sugestão acatada pelo colega, Menezes revestiu ambas as caixas com papel *craft* e aplicou posterior pintura de Arte. Ocorre que antes de proceder à pintura, Kássio estava se debatendo pelo fato de a Constituição conter cores que estavam fora de sua paleta.



Capa da Constituição; imagem retirada da internet.

Em sua aflição, Kássio me pedia para criar outra cena ou substituir a Carta Magna por outro livro, o que ele mesmo sabia ser impossível, em função da formulação semiótica da proposta. A frase “não me venha com o problema, eu quero a solução” já havia se tornado um clichê em nossas conversas, mas foi exatamente o que disse a ele novamente. Depois de um tempo, muito feliz, Menezes encontrou um exemplar do diploma legal que coadunava precisamente seu pensamento cromático. Estava solucionada a questão.



Constituição de Dom Quebrada; acervo Centelha.

O outro livro, a bíblia, precisou receber única e exclusivamente a inscrição “Bíblia Sagrada”, feita em coloração dourada sobre o papel *craft* cru. Como o livro cristão tem bastantes variações estilísticas, buscou-se uma estética que se aproximasse mais dos exemplares carregados por fiéis neopentecostais. Já na estreia, no entanto, pode-se perceber (na realidade a encenadora Sanne Monteiro foi quem acusou o detalhe) que aquele tom de dourado sobreposto em papel cru dava pouca leitura. A questão foi saneada com um contorno em marrom escuro, sombreando as letras douradas.



Bíblia com contorno; foto: Luciano Cachimbo.

Note-se que tanto cúpulas quanto livros/torres são elementos interseccionais, funcionam como cenografia e como adereço. Todavia vale ressaltar que esses elementos de cena devem ser considerados *props* por terem função definidora de significância na trama, não figurarem apenas como meros acessórios quantitativos da cenografia ou de demais linguagens cênicas do espetáculo.

Mas vamos entender, rapidamente, melhor o que são adereços e *props* para as artes da cena. Para isso recorro novamente ao cinema, uma vez que a direção de arte tem naquela plataforma maior lastro técnico-conceitual. Antes de seguirmos para o *set*, façamos novamente um exercício semântico. Segundo Francisco Fernandes (1998) o substantivo masculino, adereço, é um adorno de metal prateado ou dourado; uma ornamentação com finalidade de enfeitar, um atavio que no teatro é um utensílio cênico

(p.16). Desta forma o adereço pode ou não cumprir uma função significativa na cena. Por vezes os adereços são utilizados muito mais para compor um quadro ou preencher lacunas, mas, ao passo em que ganham relevância dramática os adereços convertem-se em *props*. Adereços e *props* são termos congêneres nos idiomas inglês e português/brasileiro, todavia, pessoas que pesquisam cinema tendem a considerar apenas os *props* como geradores de dramaturgia, o que não necessariamente corresponde à verdade total para uma parcela de pessoas pesquisadoras de teatro, que julgam serem ambos rigorosamente a mesma coisa, podendo ter ou não relevo dramático.

Mas assumamos aqui a percepção cinematográfica de *props* são, portanto, componentes cênicos inanimados que, em função de sua importância simbólica e significativa para o enredo, ganham autonomia dramática e, a partir do ponto em que são classificados enquanto autônomos devem ser lidos como elementos interseccionais e interseccionáveis/interseccionados, como é o caso da cena do filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Sales, quando o peão da personagem Josué, vivida por Vinícius Oliveira, escapa ao seu controle e o menino tenta correr para apanhar o objeto quando, sua mãe, Ana, personagem de Sôia Lira, instintivamente tenta preservar a vida do rebento, morrendo atropelada em seu lugar. Temos aí um exemplo perfeito do relevo dramático do elemento inanimado, causando a desdita, o evento morte que dará início à epopeia da criança e da escritora de cartas Dora, vivida por Fernanda Montenegro.

Retorno então ao pré-texto deste estudo para falar de dois adereços de primordial importância para o desenrolar dos fatos: as cabeças dos equinos. Na obra de Cervantes há alta relevância literária tanto de Rocinante, quanto de Ruço. As montarias de Quijote e Pança demarcam lugares sociais das duas personagens do romance, elas também dão conta do grau de “alucinação” do protagonista de Saavedra, uma vez que seu alazão projetado não passa de um cavalo esquelético e cansado.

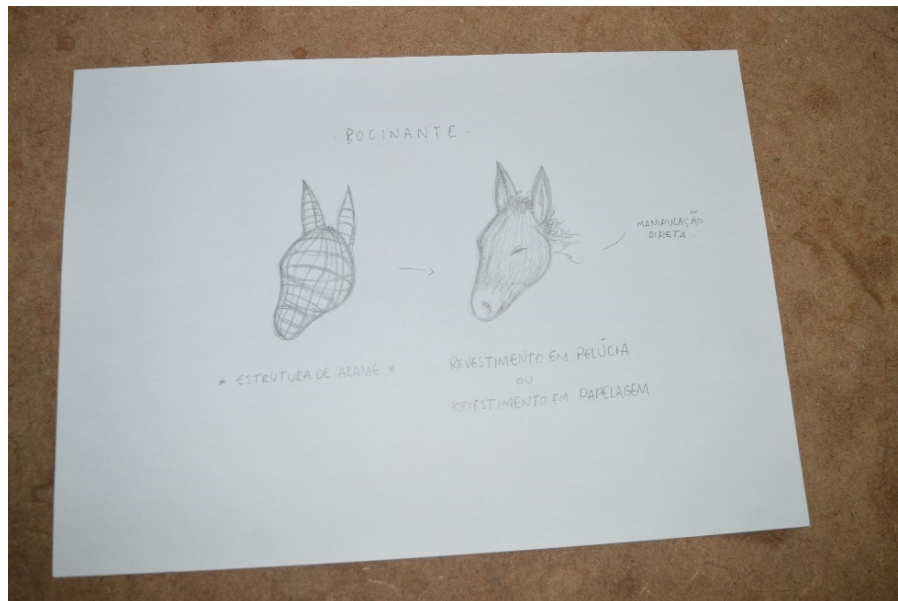
Em *Dom Quebrada*, as montarias foram amplamente discutidas pela direção de arte. Kássio Menezes ficou a cargo de desenvolver croquis e protótipos de cavalo e burrico. Inicialmente o pensamento era termos uma representação de quase plenitude física dos equinos na cena, cabeça, dorso ao menos como pode ser observado na imagem abaixo:



Croqui de montaria, por Kássio Menezes; acervo Centelha.

Àquela altura do processo de montagem nós já estávamos pensando que talvez não tivesse sido tão boa ideia transformar a peça em um “espetáculo da direção de arte”, a cada novo elemento a ser produzido sofríamos um pouco mais e com as montarias não foi diferente. Reforço que Kássio é um profissional de elevado grau de qualidade técnica, o que faz com que exija sempre mais de si mesmo e naquele momento Kássio vivia um “bloqueio criativo” que o incomodava em demasia.

O tempo ia se esgotando e o volume de objetos a serem produzidos ainda era muito grande, particularmente eu me dividia entre várias funções e começava a temer, de minha própria parte, o não cumprimento de prazos e compromissos. Ainda assim as montarias passaram a permear meus pensamentos mais incisivamente. Por coincidência (ou não), enquanto estava produzindo outras visualidades em minha casa/ateliê (um cubículo de cerca de quinze metros quadrados) e ouvindo músicas no *youtube*, surgiu um clipe que imediatamente me chamou atenção. A canção “Calcanhar”, de autoria de Manuca Bandini e Yuri Queiroga, interpretada por Elba Ramalho em parceria com a trupe Barca dos Corações Partidos, fluía por variados ambientes, utilizando elementos cênicos que serviam à representação de outras formas. No quadragésimo sexto segundo do clipe, a cantora simula uma cavalgada enquanto um dos atores da trupe utiliza uma cabeça cênica de cavalo, movimentando-a em sincronia com as ações de Elba. Eu revia e revia a obra, não acreditando no que meus olhos fitavam. Precisava enviar o *link* a Kássio, urgentemente e assim o fiz. Menezes ficou tão impactado quanto eu e, a partir de então, começou a trabalhar na perspectiva de termos apenas as duas cabeças de equinos.



Croqui de cabeças dos equinos, por Kássio Menezes; acervo Centelha.

Kássio havia feito uma minuciosa inspeção do texto e a ele importava ser o máximo fidedigno à literatura, mesmo quando eu dizia que a letra impressa em tinta preta sobre papel branco não era materialização cênica. Explicito mais uma vez um traço da personalidade de Menezes para enfatizar o compromisso ético-estético do amigo/profissional. A preocupação em esmiuçar a literatura e trabalhar a partir dela é importante, porém, a autonomia criativa também deve permear nossos fazeres, no caso de *Dom Quebrada* eu era também o autor do texto e isso me dava mais liberdade para traduzir em materialidade o que era sinalização literária.

Entre meu exercício de liberdade criativa e preocupação de Kássio em ser o máximo fidedigno possível à literatura, está a decupagem. Há diversos modos de decupagem, a da encenação, a da direção de arte, a do elenco, até mesmo a da plateia. Há também classificações conceituais inúmeras de decupagem. A longitudinal, por exemplo, “é feita de acordo com o eixo *temporal*, quando se distinguem diversas sequências de acordo com o desenvolvimento do espetáculo: trata-se da análise da fábula ou da ação” (Pavis, 2015, p.86), mas ao passo

em que se tenta deslindar os inúmeros *materiais\** cênicos, inventariando os sistemas cênicos utilizados, decupa-se (transversalmente) um dado momento (uma cena ou *situação\**) da representação.

A primeira escolha a fazer para estas decupagens é, portanto, tomar a decisão de trabalhar em cima do texto dramático ou da encenação (*Ibidem.*)

Pensar a decupagem de forma apenas compartimentada pode induzir a equívocos significantes. Uma encenação (concreção cênica) que se proponha afropolitista, a meu ver, não deve estar subordinada apenas a parâmetros estilísticos. Ela deve guardar o compromisso ético-estético-político em cada um dos elementos utilizados na produção da narrativa cênica. Nós estávamos falando do Sol Nascente, a maior Favela da América-Latina, de onde vinha o diretor musical do projeto, Ryggie Diamantino. Eu estive com Diamantino em sua “quebra”, foi uma experiência e tanto para quem estava montando um espetáculo que tratava da quebrada. No Sol Nascente pude observar o contraste da Brasília de Niemeyer e do entorno pauperizado, povoado de vidas que transitam em veículos superlotados para servir às mansões do Plano Piloto. Observei a diminuição gradativa do oferecimento de serviços públicos quanto mais nos afastávamos da Praça dos Três Poderes.

Registrei com a câmera de meu celular algumas imagens que também se tornaram referências sociopolítico-visuais do processo. Uma, em especial, traduzia o que estava verbalizado em uma parte do texto em mais um dos destoantes diálogos de Dom e Sancho, quando o chefe do Desmanche pergunta sobre o que o escudeiro viu ao tentar enviar um recado à Dulce do Tenebroso.

**Sancho** – Posso terminar de contar sobre dona Dulce?

**Quebrada** – Ah, é mesmo. Prossiga!

**Sancho** – Quando cheguei no Morro do Tenebroso fui direto pro lugar que tú tinha falado que era a tal fazenda.

**Quebrada** – Tinha um belo campo?

**Sancho** – Só se for de urtiga.

**Quebrada** – Os pássaros cantarolavam?

**Sancho** – Nunca ouvi urubu cantar.

**Quebrada** – O rio corria em curso certo?

**Sancho** – Só esgoto a céu aberto. (Cachimbo, 2018, p.7)

O “esgoto a céu aberto” do texto estava materializado em minha frente, ali, pertinho de onde “homens exercem seus podre poderes”, para me valer novamente de Caetano.



A poça putrefata; foto: Luciano Cachimbo.

Também no Sol Nascente pude encontrar tanto Rocinante quanto Ruço, transitando pelas vielas locais, puxando carroças que comportavam desde mudanças de pessoas moradoras dali até material reciclável a ser levado para cooperativas.



Rocinante ou Ruço; foto: Lucian Cachimbo.

Mas permita-me retornar às montarias de Dom e Sancho. Depois de ter visto o clipe de referência, Kássio “sumiu” por alguns dias. Não me mostrou croquis, não mais fez indagações, passou até mesmo a evitar me encontrar nos corredores da Emac (ele mesmo confessou isso em outro momento), mas, estranhamente aquele sumiço não estava

me preocupando. Depois de alguns dias – e inúmeros furos nos dedos por conta de arames – Menezes surgiu com ambos os adereços no Lab 1. Ficamos (Luís Henrique e eu) embasbacados. Como ele havia chegado àquele resultado, de onde surgiram as ideias? Nós queríamos saber. Interrompemos o ensaio para escutá-lo.

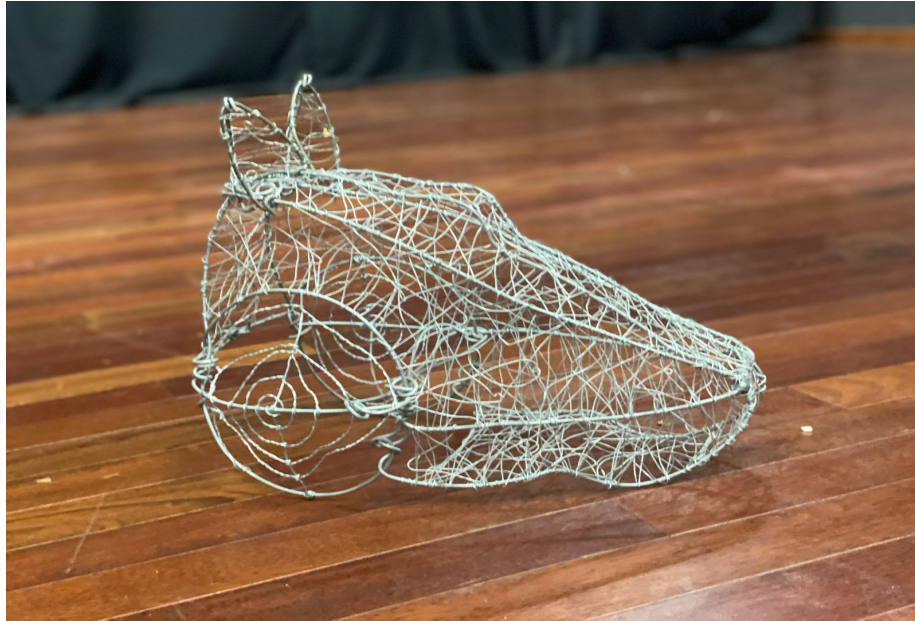
A explanação começou pela cabeça de Ruço, uma estrutura almofadada, revestida preponderantemente por corino de tonalidade marrom-escuro. As longas e pontiagudas orelhas colocadas para baixo visavam identificar mais facilmente o asno que contava ainda com um arreio de material sintético.



Ruço; foto: Luciano Cachimbo.

A montaria de Pança, segundo Menezes, era real, palpável e, exatamente por isso dotada de matéria interior e exterior. O burrico fazia parte da vida cotidiana do Desmanche, podendo ser visto por transeuntes da quebrada e pelo público espectador. Luís Henrique Noronha estava exultante com seu burrico acolchoado, que lhe parecia um ótimo travesseiro para um cochilo nos ensaios de fim de semana, quando dobrávamos turno.

Rocinante, o proeminente alazão do cangaceiro andante, só era robusto mesmo no já bastante desorientado *Orí* de Quebrada, assim não poderia materializar-se plenamente, deveria ser um arremedo de cavalo, uma anti-projeção que reforçasse o grau elevado de loucura do chefe do varejo de entorpecentes no Desmanche. Para tanto, Menezes pensou em uma estrutura de arame galvanizado 10mm que seria parcialmente revestida por arame galvanizado 18mm, ou seja: arame mais grosso para a base e mais fino para a composição.



Rocinante; foto: Luciano Cachimbo.

Menezes havia entendido a mensagem, utilizando sua autonomia criativa como nunca tínhamos visto. Pela primeira vez ele disse estar satisfeito com o resultado alcançado (um milagre), alegando não ter nenhuma ressalva em relação à sua obra.

A demarcação da forma dramática é feita de maneira intuitiva, porém sempre em função da unidade global de um projeto de sentido dramático. Esta unidade ou forma agrupa um jogo de cena, um comportamento de uma personagem, um elo da fábula etc.

A decupagem também é feita eventualmente de acordo com as mudanças de situações, isto é, as modificações das *configurações\** actanciais. (Pavis, 2015, p.87)

Meu parceiro de direção de arte havia compreendido tudo isso. Decidimos testar as montarias na cena para entender como funcionariam. Como Kássio tinha outros compromissos, não pôde ficar para assistir ao ensaio. Fomos Luís e eu para a ação, ficamos tão empolgados que repetimos três vezes a cena. queríamos testar as empunhaduras dos adereços na prática. Em se tratando da cabeça de Ruço, Kássio havia deixado uma passagem generosa para que a mão da pessoa atuante se acoplasse ao adereço; já no caso da cabeça de Rocinante, três arames de 10mm interligavam (internamente) uma bochecha a outra e davam suporte para que a mão da pessoa atuante pudesse movimentá-la, imitando uma cavalgada.



Galope rasante; acervo Centelha.

Tudo muito perfeito, exceto por um detalhe: meu punho sangrando ao final das três passagens da cena. não fotografei a situação por julgar desnecessário. Comuniquei a Kássio o pormenor e com um simples torcer de arame da base traseira da cabeça com alicate, ele solucionou a questão. Podíamos seguir nos aventurando sobre nossas montarias.

Chegou o momento de falar de uma das maiores tensões mentais vivenciadas por Kássio Menezes no processo, a construção do fuzil. Como um entusiasta do não-armamentismo ele não estava nada confortável com a missão de reproduzir uma arma de tão grosso calibre, na realidade não queria produzir nenhuma arma. Isso inclusive desencadeou um processo de ansiedade no artista. Certa feita Kássio me perguntou se o adereço não seria uma maneira de fazer apologia à criminalidade e à violência e lembro-me de utilizar a frase de Paulo Freire: “não confunda a reação do oprimido com a ação do opressor”, não estávamos fazendo apologia, estávamos contando uma história/estória que porventura tinha como elemento cotidiano o fuzil.

Superada essa fase, ele partiu para o trabalho. Assistiu a alguns tutoriais do *youtube* e ficou impressionado com a “perfeição” com que crianças replicavam o material bélico a partir do papelão. Ao digitar em qualquer sítio de buscas avançadas você poderá encontrar um sem-número de tutoriais ensinando a prática de confecção de não apenas um tipo de fuzil, mas vários. Kássio sempre falava disso com muito estarecimento. Como os vídeos já desenvolviam a arma diretamente no papelão, Menezes não fez croqui para o

adereço. Quando chegou com o objeto em sala de ensaio, novamente surpreendeu a toda e qualquer pessoa com a forma fidedigna da representação.

Tivemos uma conversa sobre a coloração do adereço e, por alguns fatores optamos por manter a crueza do papel *craft*, para seguir o padrão cromático da paleta, bem como para não sermos “confundidos” em uma eventual abordagem policial. Eu pensava comigo “se já tomei enquadro com baús-caixotes, imagina com isso aqui”, creio que não teria tempo de explicar aos agentes da lei que se tratava de um elemento cenográfico. Antes fosse um guarda-chuva, melhor não.



Dom e seu bacamarte; foto: Guará Silva.

Em cena o armamento é utilizado pontualmente, mas a confusão mental de Dom, que acredita piamente portar um bacamarte (não um fuzil) garante o alívio cômico que faz até mesmo com que Kássio se divirta. Não obteríamos igual efeito risível caso não houvesse materialidade do objeto. Um cangaceiro que se preze jamais deixaria de usar sua espingarda e não seria Quebrada o primeiro a cometer tal blasfêmia.

Além do armamento de grosso calibre também a peixeira de Dom fora confeccionada com papelão, *craft* e cola. Como priorizo o adereço na cena, ilustro abaixo o objeto sendo utilizado por Luiz Fernando Siqueira, na remontagem.



Dom empunha a peixeira; foto Aline Martins.

A técnica de papetagem/papelagem, como fica demonstrado até aqui, foi vastamente utilizada em muitos dos adereços de cena, ela garantiu a plena ligação de partes de objetos, cumpriu a função de modulação e também a de acabamento, além de baratear determinados custos que seriam consideravelmente aumentados caso escolhêssemos outros formatos de confecção. Ainda tínhamos planejado produzir uma cartucheira que acabou não sendo confeccionada primeiramente pelo escasso tempo disponível para a produção de mais objetos e, depois, por percebermos que não se encaixaria no gibão projetado por Kássio.

Em outra frente de trabalho eu me dedicava, junto com parte das pessoas assistentes de direção de arte, a produzir uma cortina de máscaras descrita em uma das rubricas do texto. A cortina foi inspirada na canção dos Paralamas do Sucesso, “Luís Inácio (300 picaretas)”, que replicava uma fala do ainda não vitorioso candidato à presidência da República Federativa do Brasil, Luís Inácio Lula da Silva. A ideia era fazermos trezentas máscaras de papel que seriam dispostas no palco quando o bispo neopentecostal se referisse ao Senado Federal (sabemos que tanto a fala de Lula, quanto a canção dos Paralamas referem-se à Câmara de Deputadas/os/es, mas queríamos nos valer da licença poética da representação do Congresso como um todo).

Particularmente eu acabava de cursar um componente curricular denominada “Máscaras” com o professor Francisco Guilherme. O docente – sempre muito preocupado com os processos em sua completude, desde o croqui até à pintura de arte – tinha/tem extremo apreço pela finalização e isso repercute em meu modo de produzir máscaras até hoje. Com Guilherme a turma de discentes da qual fazíamos parte Sanne Monteiro e eu, aprendeu a fazer o molde negativo, onde são aplicadas sobre o rosto (devidamente lubrificado e protegido em partes essenciais como olhos e narinas) de uma pessoa, ataduras gessadas que, umedecidas vão aderindo uma à outra, camada após camada. O molde negativo é produzido com a finalidade de receber gesso de secagem rápida, para a produção do molde positivo, sobre o qual são feitas as máscaras – de papel ou outro material. Anotava eu em meu diário de bordo:

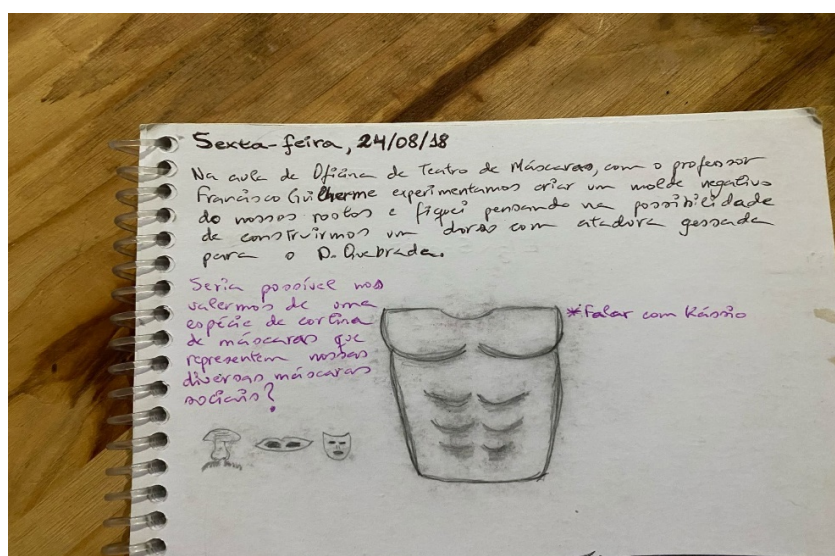
Sábado, 12 de janeiro de 2019

Dom Quebrada

Depois de ter recebido duas notícias nada animadoras na sexta (ontem) decidi ir para o Leda com Kássio (o melhor diretor de Arte do rolê) para fazermos os moldes de atadura gessada e criar os moldes de gesso para começarmos a construir a cortina de máscaras.

Como Frankli estava conosco, decidi pedir para que ele se dispusesse a ser nosso modelo para eu poder demonstrar a Kássio como confeccionar o molde de atadura. (Cachimbo, 2019, p.1)

Alguns moldes foram feitos naquele dia e outros mais em dias posteriores. Como na imagem de meu primeiro diário de bordo pode confirmar, a ideia das máscaras foi sendo mentalmente ruminada antes mesmo da ideia do Congresso.



Primeiro diário de bordo, anotações em roxo; foto: Luciano Cachimbo.

Pode-se também observar um desenho de dorso na fotografia. Cheguei a pensar na feitura de uma armadura construída com atadura gessada, mas logo abandonei a ideia por entender que a armadura remetia mais ao *Quijote* que ao Quebrada, além do fato de a atadura ser mais pesada que o papel e ainda ter menor durabilidade. As máscaras, no entanto, foram feitas de papetagem/papelagem com moldes positivos de pelo menos cinco rostos distintos. Sobre as bases de gesso seco aplicávamos massinha de modelar, daquelas utilizadas por crianças em fase pré-escolar e escolar, com o intuito de criar rugas de expressão – como as da *commedia dell'arte* –, depois untávamos as bases com margarina e começamos a aplicação da primeira camada de papel, ainda sem cola, que só deve ser aplicada por cima do papel para que não cole no molde positivo, posteriormente outra camada de papel e cola e uma terceira que geralmente era feita com *craft*.



Multiplicação das máscaras; acervo Centelha.

Todo esse trabalho chegou até o ponto em que a cortina propriamente dita começou a ganhar forma, todavia nunca foi à cena uma vez que ainda não encontramos forma tempestiva de montá-la e desmontá-la sem prejuízo para o ritmo da apresentação.



Confecção de cortina; acervo, Centelha.

Mas não pense que o esforço foi despendido em vão. Quando o bispo, o “candidato caô caô”, da canção de Bezerra da Silva, quebra a quarta parede e convida pessoas da plateia, que se tornam suas correligionárias justamente por colocarem as máscaras, a referência significativa está materializada. São cinco meias-máscaras, retiradas das trezentas, pintadas com tinta acrílica de tom areia (exceto nas duas apresentações de estreia, quando a cor era branca), fazendo alusão direta à cor da pele mais presente nos espaços de tomada de decisão.

A máscara deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunda totalmente o semblante. Expressão grotesca ou estilização, cópia reduzida ou ênfase, tudo se torna possível com os materiais modernos com formas e mobilidades surpreendentes. (Pavis, 2015, p.235)

Quase sempre a aquiescência do público ao jogo com as máscaras se dá de pronto e as imagens geradas do momento festivo com o religioso picareta, costumam dar a dimensão de como corpos limiares/cotidianos podem ser induzidos à cena. “O teatro contemporâneo ocidental reencontra o uso da máscara. Esta redescoberta (se se pensar no teatro antigo ou na *Commedia dell’arte*\*) acompanha a *reteatralização* do teatro e a

promoção da expressão corporal” (*Idem.* p.234), possibilitando um redimensionamento sógnico do adereço.



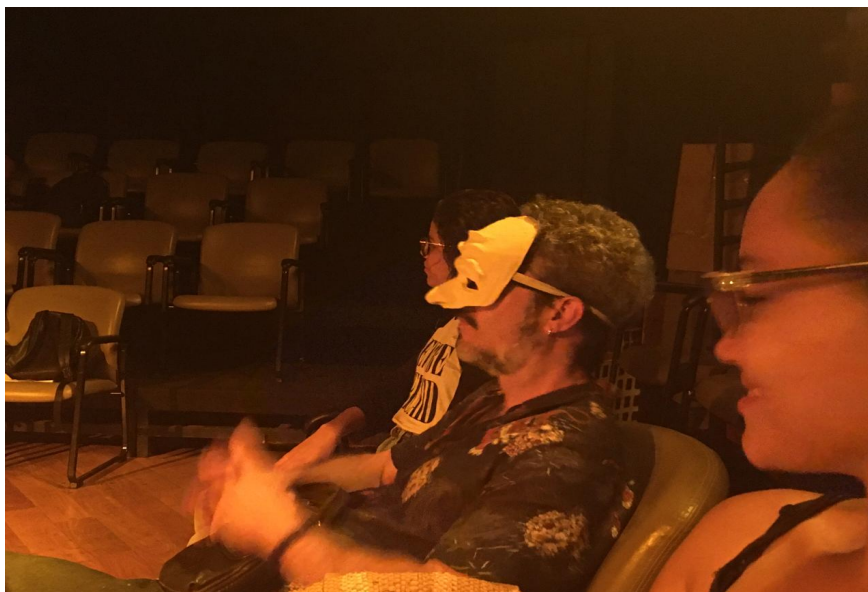
Gente amiga do bispo; foto: Guará Silva.



Plateia mascarada; foto: Aline Martins.

Há uma passagem que necessito rememorar aqui em honra à memória de Luís Henrique Noronha. Uma vez chamamos, como de costume, algumas pessoas docentes para assistir a um ensaio aberto do espetáculo. Naquela ocasião específica apenas Alexandre Nunes – o mesmo de quem me valho aqui para falar sobre autonomia criativa – pôde nos prestigiar. Ocorre que por algum motivo que não poderíamos precisar, Nunes estava um tanto impaciente, talvez pelo acúmulo de tarefas como professor, coordenador do curso de Direção de Arte e vice-diretor da Emac. O fato é que sua impaciência

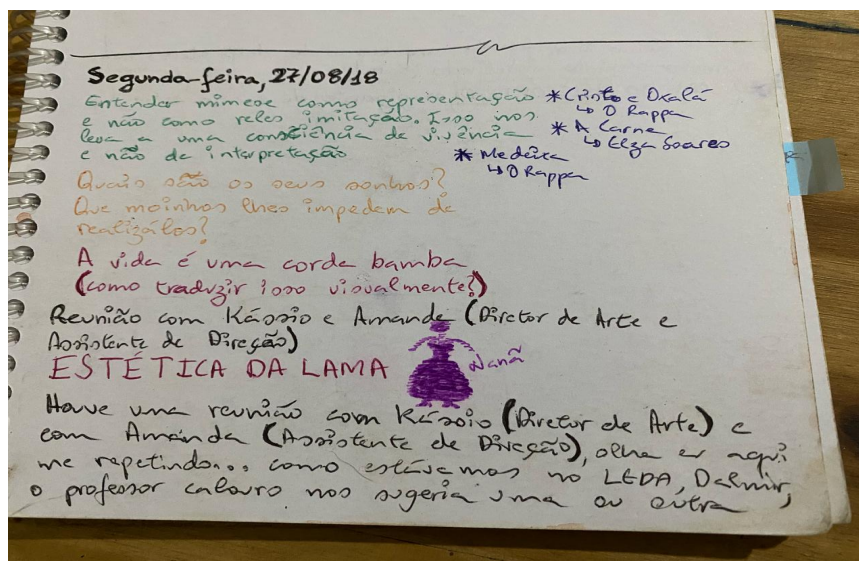
repercutiu em seu corpo no exato momento em que apresentávamos a ele o primeiro ato da peça. As pernas inquietas pareciam formigar e logo os pés, calçados por alparcatas de couro, sapateavam efusivos... tudo aquilo desestabilizou sobremaneira meu colega de cena. Terminada a apresentação, Nunes centrou suas ponderações no colega recém-chegado à Emac e, mesmo com toda a bagagem trazida de anos de experimentações na Escola Basileu França, Luís Henrique sentiu-se “menos ator” do que era. Mas ele prometeu a si mesmo que na primeira oportunidade demonstraria seu real tamanho ao crítico e exigente professor/espectador. Naquela que, ao menos para mim, foi sua melhor performance, Noronha escolheu Nunes para representar um dos políticos aliados do bispo e não o fez de maneira suave. Ao distribuir as máscaras para a plateia, para todas as demais pessoas procedeu com certa leveza, quando chegou a vez de entregar o adereço a Alexandre, fez questão de fixar – com certa força – ele mesmo no rosto do espectador. Como estava em cena com o parceiro e sabia de sua vontade de ir à forra, acabei me tornando um privilegiado observador do imbróglio do qual Nunes sequer sabia fazer parte.



Alexandre mascarado; foto: Eliade Oliveira.

Ao final da apresentação, Alexandre teceu inúmeros elogios à atuação de Luís Henrique. Todos muito pertinentes e merecidos. Noronha havia peleado contra um gigante criado por sua mente (a insegurança) desde aquele ensaio aberto e soube derrotar com maestria o incômodo, no espaço mais apropriado para tanto. Além da saudade de dividir o palco com o companheiro, sigo sentido o mesmo orgulho e a mesma honra de com ele ter podido dividir a cena e uma parte de sua vida.

Outro adereço que até hoje não foi para a cena é a corda de *slackline* que nos foi dada de presente pelo professor Saulo Dallago. Ela deveria cumprir importante função dramaturgica.



Vida em corda bamba; foto: Luciano Cachimbo.

Na imagem acima, escrita com tinta vermelha, está a seguinte frase: “A vida é uma corda bamba (como traduzir isso em imagem?)”. No fio da navalha vivem Dom e Sancho, assim como a maioria das pessoas moradoras de Favelas e subúrbios pauperizados, esse “balança, mas não cai” precisava ser trazido para a encenação. Mas como concretizar a alegoria? Lembremo-nos que a alegoria é a materialização

de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foice para a Morte, por exemplo). A alegoria é usada sobretudo nas *moralidades*\* e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca (GRYPHIUS). Ela tende a desaparecer com o aburguesamento e a antropomorfização da personagem, mas volta nas formas paródicas ou militantes do *agit-prop*\*, do expressionismo (WEDEKIND) ou das parábolas brechtianas (*Arturo Ui*; *Os Sete Pecados Capitais*). (Pavis, 2015, p.11)

Para Sanne Monteiro, uma corda de *slackline* poderia resolver a questão. Entendemos que o momento mais propício para utilização do adereço seria a cena em que o carregador (também feito por quem dá vida a Sancho) carrega os barracos/prédios de um ponto a outro do palco. Essa formação não foi até aqui executada por alguns fatores como a não aceitação por parte de alguns teatros das adaptações físicas propostas pela

cena, o receio de alongarmos em demasia o tempo de duração da peça e o próprio treinamento da pessoa atuante para, ao mesmo tempo em que transporta os adereços/cenário, equilibrar-se na corda. A ideia não está totalmente abandonada, mas seguimos debatendo possibilidades de viabilizar sua concreção cênica.

Chamo especial atenção para o trânsito técnico-significante entre adereço/*props* e cenário dentro do espetáculo. Acredito que tal mobilidade se dá justamente por conta do relevo que ganham alguns elementos durante a execução da cena. Como é o caso dos barracos/prédios que acabo de citar ou mesmo dos barracos, quando

*Dom Quebrada começa a montar uma barricada.*

**Sancho** – Um dia nosso barraco começou a pegar fogo. Minha família toda lá dentro e eu trampado no asfalto, mas apareceu esse maluco aqui dizendo que ia enfrentar o dragão e sem saber acabou salvando minha mulher e meus filhos. Eu pareço meio escroto, mas amo minha Pancinha e meus moleques.

**Quebrada** – Deixe de conversa e venha me ajudar.

**Sancho** – Ajudar com o quê?

**Quebrada** – Em breve teremos um grande combate, cabra. (Cachimbo, 2018, p.19)

Os elementos cenográficos barracos agora ganham relevo dramaturgico como barricadas. Barricadas são barreiras (geralmente colocadas nas vias de Favelas para impedir a passagem de veículos policiais) feitas no mais das vezes por blocos de concreto, manilhas, automóveis, entre outras coisas que possam cumprir a função de barrar ou ao menos retardar o avanço das forças de “segurança” nas incursões em busca de mais um (ou vários) varejista (s) de entorpecentes nos territórios de Favela.

A barricada, montada por Dom, com o auxílio de seu escudeiro é na realidade uma Encruzilhada dentro de outra. Só nos demos conta dessa dupla Encruzilhada quando – em uma das apresentações – percebemos que, para proteger o amigo – Quebrada monta quatro pontos de blocos que formam quatro saídas possíveis para Sancho.



Montagem da barricada; foto: Aline Estrozi.

Feita a barreira de proteção, segue-se o prelúdio para o desfecho final. Sancho entrega, primeiramente para o músico, e depois para a plateia, alguns pedaços de mangueiras hidráulicas que devem ser giradas durante a execução da cena. Dom decide pelear novamente, ao que o amigo o alerta:

**Sancho** – Não faça isso!

**Quebrada** – Olhe pro céu meu bom Sancho, consegue ver os gigantes alados?

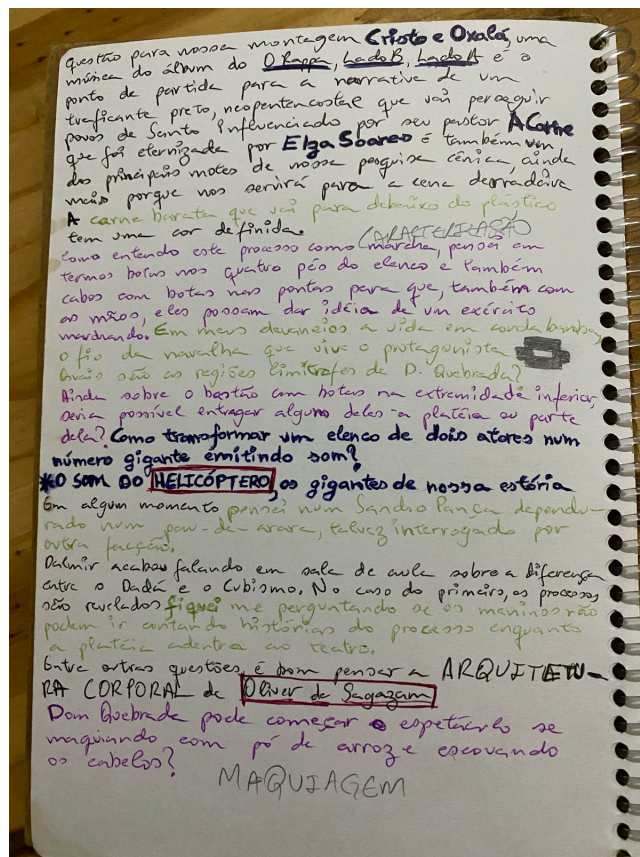
**Sancho** – O quê?

**Quebrada** – Estão chegando, são muitos os gigantes no céu.

**Sancho** – São helicópteros.

*Sancho começa uma onomatopeia de hélices de helicóptero. (Idem, p.21)*

A literatura sugere que seja Sancho crie um efeito sonoro de helicópteros, mas a preocupação em dar volume ao desenho de som sempre esteve presente no processo de montagem de *Dom Quebrada*. Vejamos o que escrevi no meu diário de bordo em 27 de agosto de 2018:



O diário e o caminho da hélices; foto: Luciano cachimbo.

Grafada em azul-escuro e destacada por uma borda vermelha está a palavra “helicóptero”, em caixa alta. Anteriormente está colocada a pergunta: “Como transformar um elenco de dois atores num número gigante emitindo som?”, indagação que, como já disse em capítulo anterior, dedicado à direção musical, veio em função de uma apresentação que eu havia assistido. Na ocasião um músico girava duas mangueiras hidráulicas em dado momento. Minha percepção de que aquela seria a solução para o nosso caso não se deu imediatamente, mas em um lampejo de memória posterior pensei que poderíamos replicar a estratégia com um número maior de mangueiras, distribuídas pelos quatro cantos da plateia.

De Craig a Vilar, durante a primeira metade do século XX, haverá um consenso quanto à condenação do espetáculo mimético herdado do naturalismo; e isso por várias razões, entre as quais o fato de que nesse tipo de espetáculo o espectador está reduzido à pura passividade intelectual. Uma vez que tudo lhe é mostrado e dado, não lhe resta outra tarefa se não engolir e digerir. Surge finalmente a afirmação de que é possível um outro modo de relacionar o espectador com o espetáculo, engajando o espectador num grande jogo da

imaginação. Isso pressupõe uma opção estética, na qual a sugestão substitui a afirmação, a alusão ocupa o lugar de descrição, a elipse o da redundância [...] (Roubine, 1998, p.39)

Você pode estar se perguntando se o público conseguiu perceber o jogo das mangueiras. E creio que quem melhor pode responder a tal indagação é justamente quem assistiu ao espetáculo.

Em diversos momentos o público é levado para dentro da história, desde o Sancho conversando com a plateia até pessoas da plateia levadas [*sic*] a cena. é como se fossemos habitantes do Morro do Desmanche, como se fizessemos parte da história tal qual como Dom e Sancho. Então na minha visão, todos que estavam presentes no teatro faziam parte da história, inclusive a iluminadora. (P.C.S.)

Outra pessoa espectadora, pontuando diretamente a cena dos helicópteros, diz:

É uma peça que faz o espectador imergir na história, seus elementos ajudam nisso, como por exemplo a parte do helicóptero, em que o personagem sai entregando pra [*sic*] platéia alguns canos e [*sic*] pedem para todos rodarem pra fazer o barulho como um helicóptero. (W.K.)

Me parece não restar dúvida de que os gigantes, de fato, haviam chegado ao Morro do Desmanche. Vale lembrar que as primeiras mangueiras por nós utilizadas eram de coloratura amarelo-claro (destoante da paleta) e, já na primeira apresentação sofreram ressecamento o que ocasionou a quebra de algumas. Assim, optamos por adquirir mais mangueiras, mas de coloração azul e cinza, pois ambas apresentam melhor resistência ao movimento.



Hélice ao músico; foto: Dayanne Toko.



Hélices ao público; foto: Dayanne Toko.

Dedico os últimos parágrafos deste tópico a um elemento que pode ser lido/compreendido tanto como adereço, quanto como figurino (caracterização), mas, seja de um modo ou de outro, é um elemento de suma importância para o enredo.

Durante todo o processo de montagem de *Dom Quebrada* convidamos pessoas para que pudessem prestigiar alguns momentos e, se possível, emitir suas opiniões acerca do que viam. Janira Sodré,<sup>135</sup> foi quem inaugurou a temporada de ensaios abertos do processo. Janira foi à nossa sala de ensaio para uma leitura dramatizada, naquele momento Luís Henrique acabara de assumir a construção de Sancho e as demais personagens de

---

<sup>135</sup> Profa. Dra. Janira Sodré Miranda é historiadora, docente no IFG, militante negra e feminista em Goiás.

sua dobradura. Tudo estava ainda muito incipiente, mas nossa convidada escutou atenta a cada frase proferida nos quase sessenta minutos de leitura.

Em um sábado, dia 6 de abril de 2019, anotava em meu diário de bordo:

Janira Sodré entrou finalmente na vida do Coletivo Cênico Centelha e veio de forma arrebatadora [...] me perguntou de forma indireta se eu realmente pretendo falar sobre nós morrendo, questionou a religiosidade no texto, perguntou sobre referências musicais que não apenas o *funk* carioca, pontuou a falta de atrizes no projeto. Depois disso tudo sugeriu sairmos com o espetáculo por *Kilombos* urbanos. Janira mexe com minha mente, já bastante inquieta. (Cachimbo, 2019, p.23)

Em termos musicais, como já explicitado no capítulo dedicado ao tema, eram variados os estilos presentes no espetáculo; no que tange à presença feminina, ou à falta dela, expliquei que estávamos com outro espetáculo sendo montado tendo três mulheres no elenco além de mulheres ocupando a maior parte das funções do projeto. Sobre o evento morte Sodré ainda chegou a sugerir que fosse criada uma cena em que a mata se abrisse e Dom pudesse abrigar-se nela sumindo posteriormente, como um *deus ex machina*, uma espécie de carruagem de Medéia que a mim me parecia comunicar o inverso do que queríamos. Era necessário dizer como “o Estado se compromete a “civilizar” os modos de matar e atribuir objetivos racionais ao próprio ato de matar” (Mbembe, 2018, p.33), normalizando a mortandade dos corpos excedentes. O incômodo por ela demonstrado acerca de como eram retratadas as cosmogonias afrorreferenciadas se dava justamente no ponto em que a guia não servira à proteção física da personagem título. Mas deixemos que o próprio texto demonstre:

*Sancho ajuda Dom Quebrada.*

**Sancho** – Depois disso prometi pra mim mesmo e pros meus Orixás que ia cuidar da cabeça desse doido, pedi até uma guia à mãe Judith e dei a ele de presente pra fechar o corpo, no dia de sua nomeação como chefe do bando... (Cachimbo, 2018, p.19)

Já na cena final aponta a literatura:

*Depois de guardar as máscaras, Sancho olha para o horizonte.*

**Sancho** – Eita porra!

*Dom Quebrada vai retornando.*

**Sancho** – Agora fodeu mesmo.

**Quebrada** – Não consegui encontrar o salafrário...

**Sancho** – Se esconde, Mané!

**Quebrada** – Oxe, me esconder por quê?

**Sancho** – O bicho vai pegar.

**Quebrada** – Fale em meu linguajar, cabra.

**Sancho** – Os homens vieram com tudo.

**Quebrada** – Mas que deu em tú agora, pra dizer tudo em código?

**Sancho** – A volante pediu reforço.

**Quebrada** – Pois chame o bando todo.

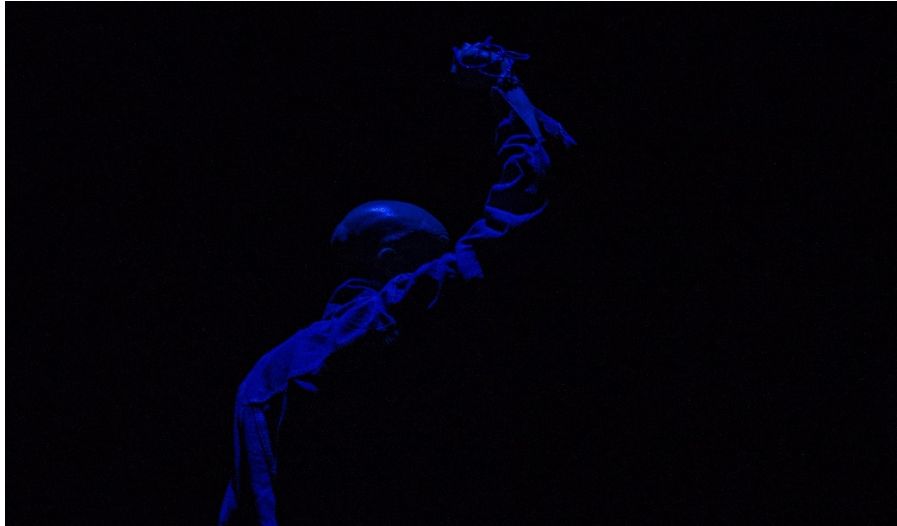
**Sancho** – Não dá nem pra saída.

**Quebrada** – Pois eu lhe mostro que enfrento esse merdinhas de peito aberto.

*Dom Quebrada tira colete e a guia. (Idem, p.21)*

Receio não ter lido com a ênfase devida (para nossa convidada) a rubrica que informa a retirada da guia por Quebrada, que logo depois seria alvejado e morto pelos gigantes/helicópteros. É a retirada do patuá que resulta na mudança de *status* do “corpo fechado” ao “corpo vulnerável”. Sem a guia, Dom Quebrada está suscetível às metralhadoras das aeronaves policiais, podendo ser (e sendo) mortalmente atingido por elas.

Sodré só pôde assistir ao espetáculo na apresentação de reestrela, no Sesc-Centro, em Goiânia. Ao final da apresentação, ainda com a guia em mãos (lembro que agora sou eu quem dá vida a Sancho), ouvi da amiga/companheira de lutas, que tudo fazia muito mais sentido na cena. Janira compreende que se alguém deve falar do genocídio perene de nosso povo no Brasil, esse alguém, essas/es alguéms somos nós, uma vez que as estatísticas seguem nos assolando.



Guia em punho; foto: Dayanne Toko.



Guia: uma dramaturgia em si; foto: Dayanne Toko.

Relato ainda uma passagem que julgo importante sobre o adereço protetivo. Depois da leitura feita para Sodré, decidi comprar uma guia de *Yemanjá*, como essa deidade era uma forma de nos conectar ao mar do Rio de Janeiro, julguei que fosse a mais apropriada. Ensaíamos com ela duas ou três vezes sem que tivéssemos feito as recomendações devidas para sua utilização, mesmo fora do contexto de terreiro. Ocorre que em mais um dia comum de ensaio, ao fazer um movimento abrupto de retirada do fio-de-contas,<sup>136</sup> acabei arrebrandando a guia. Estávamos na sala de ensaio João Prado (àquela altura quase um Pai-de-Santo), Luís Henrique Noronha (já bastante inclinado às nossas cosmogonias), Sanne Monteiro (praticamente uma agnóstica) e eu (já sabedor de

<sup>136</sup> Importante chamar atenção para o fato de que a variação “fio-de-contas” se dá em função do forçoso sincretismo com o cristianismo para remeter ao terço católico.

muitas das obrigações devidas a *Òrìsàs*). Terminamos o ensaio mesmo sem a guia e, ao final Sanne começou a falar da plasticidade das miçangas caindo no chão, sugerindo que poderíamos nos valer do incidente para construção efetiva da cena (ela acabara de chegar ao projeto com encenadora), ao que prontamente respondi que não. João e eu nos olhamos e, sem trocarmos, uma palavra olhamos para Luís Henrique Noronha e dissemos – complementando um ao outro: “Não é Sancho que dá a guia a Dom?”, “então chegou o momento de você presentear o chefe.”.

No ensaio seguinte estávamos novamente no Lab1 quando Noronha chegou com a nova guia, devidamente “lavada”. Uma guia de *Ògun*. Eu sorri e pensei, sem verbalizar: “estamos em guerra” e nada mais justo que um *Òrìsà* guerreiro protegendo o Quebrada. A mesma guia segue até hoje no espetáculo e uma coisa é certa: quem não pode com a mandinga, não carrega o patuá.

Para finalizar de fato este tópico do trabalho retorno ao *set* cinematográfico com o intuito de rememorar dois momentos em que o signo cosmológico afrorreferenciado também foi utilizado como *prop*. A primeira situação se dá em *Cidade de Deus*, filme de 2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. No longa-metragem a personagem de Leandro Firmino busca auxílio espiritual em um terreiro e a Ialorixá lhe entrega uma guia, alertando que ele não poderia ter relações sexuais enquanto portasse o amuleto de proteção. O menino Dadinho se converteria a partir dali em Zé Pequeno e dominaria o Morro. A desobediência à recomendação de “não furunfar” é conhecida de quem assistiu à película e seus resultados também.

Já em *M8 – quando a morte socorre a vida* (2020), dirigido por Jeferson De e estrelado por Juan Paiva, Maurício, o protagonista, é um estudante de medicina que se depara com inúmeros corpos similares ao seu, no necrotério da universidade. A personagem passa a trama tentando entregar um desses cadáveres à família para que seja feito um enterro decente, de modo subjacente ele se envolve com uma colega e, consciente de não poder praticar atos sexuais com sua guia, pede à parceira que espere que a retire antes do ato.

Com maior ou menor intensidade tanto em *Dom Quebrada* quanto nas duas obras cinematográficas aqui referenciadas, o elemento cosmogônico de origem africana ganha relevo dramaturgico e passa a ter uma significância determinante para os rumos da trama. Se isso não nos faz compreender quão importante é a autonomia criativa das pessoas aderecistas, nada mais poderá fazê-lo.

#### 4.6. Caracterizando a Quebrada

O algodão cru é a base primordial da vestimenta de *Dom Quebrada*. A personagem título, assim como Sancho e quem executa a trilha sonora em tempo real, vestem uma calça de algodão cru. Isso conecta visualmente as duas pessoas atuantes na cena e o músico, que usa ainda uma camiseta regata feita com o mesmo tecido. Me parece justo dizer que reside aí o ponto de intersecção entre ambos. O restante das caracterizações busca especificar pontualmente cada uma das personagens da trama. Como visto anteriormente, a personagem título carrega, transpassado no peito, um signo que marca fortemente sua personalidade. Mas iniciemos este tópico de maneira mais geral, entendendo o que são tanto a caracterização, quanto o figurino e a maquiagem.

A primeira forma de caracterização de personagem, no teatro, costuma ser a literatura do gênero dramático. Nas rubricas e nos diálogos da trama, há inúmeras sinalizações sobre características de cada uma das personagens e é a partir de tais indicações que o trabalho das linguagens cênicas começa a se estabelecer. Patrice Pavis compreende a caracterização como uma ferramenta “literária ou teatral utilizada para fornecer informações sobre uma *personagem*\* ou uma situação” (2015, p.38) existente no enredo.

Em *Dom Quebrada* a caracterização transita impreterivelmente pela Encruzilhada semiótica. O fictício Morro do Desmanche é uma projeção de Favelas cariocas, geralmente construídas sobre elevações rochosas bastante presentes na geologia local. Esse *locus* é um ponto de irradiação sociopolítico-cultural único. Os códigos comportamentais na Favela se diferem do restante da *urbes* e isso também se reflete na vestimenta, na expressão corporal, na linguística. De tal sorte, toda essa contextualização deveria guiar as formulações caracterizantes das visualidades plástico-inanimadas da cena no espetáculo.

O figurino ou, mais amplamente, o traje de cena que

dá uma perspectiva muito maior ao traje usado nas artes cênicas em geral, que podem envolver teatro, mímica, pantomima, circo, cinema, teatro pós-moderno ou pós-dramático, balé, performance, enfim, todo e qualquer evento que contenha cena e suas variantes (Viana, 2024, p.17)

veste o corpo das pessoas atuantes, isso é um fato. Mas a vestimenta vai muito além da função de cobrir ou mostrar o corpo durante a encenação. Ela cumpre a tarefa de comunicar ao público espectador diversas facetas da personagem.

A escolha por algodão cru para confecção do traje/figurino base em *Dom Quebrada* foi feita de maneira bastante consciente e buscou cumprir a função de demarcar a permanência histórica.<sup>137</sup> Em uma de nossas tantas conversas, Kássio Menezes – também figurinista no projeto – perguntou-me o que importava à encenação (Sanne e eu) como traço definitivo do enredo da trama na indumentária, nossa resposta monocórdica foi a de que gostaríamos de ver vestindo o elenco algo que remetesse a trajes utilizados por pessoas ancestrais. Não dimensionávamos naquele momento a noção de tempo espiralar, mas o afrofuturismo já era um conceito um tanto difundido para nós, portanto, congregar na cena e, mais precisamente na indumentária cênica, presente passado e futuro configurava-se como um imperativo. Como aponta Mbembe, sendo a pessoa negra, no colonialismo, uma resultante da expropriação histórica, viu-se obrigada a trajar a vestimenta de ser-objeto ou bem semovente, instrumento animado, forçosamente utilizado para trabalho braçal. (2020, p.175)

É também Mbembe quem diz sobre o afrofuturismo:

O afrofuturismo é um movimento literário, estético e cultural que surgiu na diáspora ao longo da segunda metade do século XX. Combina ficção científica, reflexões sobre a tecnologia em suas relações com as culturas negras, realismo mágico e cosmologias não europeias, no afã de interpelar o passado dos povos ditos de cor e sua situação no presente. (*Idem*, p.174)

Escreve ainda:

Apoiando-se na literatura fantástica, na ficção científica, na tecnologia, na música e nas artes performáticas, o afrofuturismo tenta recriar essa experiência negra do mundo em termos de metamorfoses mais ou menos contínuas, de inversões múltiplas, de plasticidade, inclusive anatômica, de corporalidade, se necessário maquinal. (*Idem*, p.176)

---

<sup>137</sup> Mesmo entendendo que, principalmente na teledramaturgia do Brasil, a vestimenta de seres humanos africanos escravizados e suas/seus descendentes nas Américas foi produzida a partir de algodão cru e tons esmaecidos para, no geral, neutralizar/apagar a presença do “elemento subalterno” nas tramas, a base por nós escolhida é antes de tudo um recurso de neutralização para posterior sobreposição de elementos. Vale conferir o canal História da moda para compreender um pouco mais acerca do tema. O *link* está descrito em minhas referências como: “Não era assim que se vestia no Brasil”.

O afrofuturismo é também o que Leda Maria Martins chama de performance do tempo espiralar, uma conexão perene que, mesmo depois do rapto sofrido por nossas pessoas ancestrais no continente africano e das constantes exposições às mais variadas sevícias no além-Kalunga, em face “de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas” (2021, p.31) gerando nelas frutos que seguem se disseminando.

Abro um pequeno parêntese para explicitar que a oralitura é uma tecnologia ancestral de transmissão de conhecimento que foi/vai sendo implementada ao longo do tempo, garantindo a manutenção e a adaptação de saberes rizomáticos oriundos da África. Sendo assim, a falta de registro escrito acerca dos mitemas africanos não impediu/impede que nossos conhecimentos elementares se disseminem mundo afora, na Diáspora negra.

Reunir na espiral do tempo tais elementos e transformá-los em materialidade cênica requeria, antes de tudo, simplicidade. Inicialmente pensou-se na utilização apenas das calças de algodão, tanto por elenco quanto por músico, mas Ryggie Diamantino argumentou que o fato de não estar na cena, propriamente dita, não o obrigaria a apresentar-se com o dorso desnudo, ademais, manusear seu caríssimo violão em contato com o suor de seu próprio corpo, poderia causar um dano irreversível ao instrumento. Nos convenceu de que deveria vestir também uma camisa/camiseta. O padrão foi também mantido com Athos Araújo.



O traje de Ryggie Diamantino; foto Aline Martins.

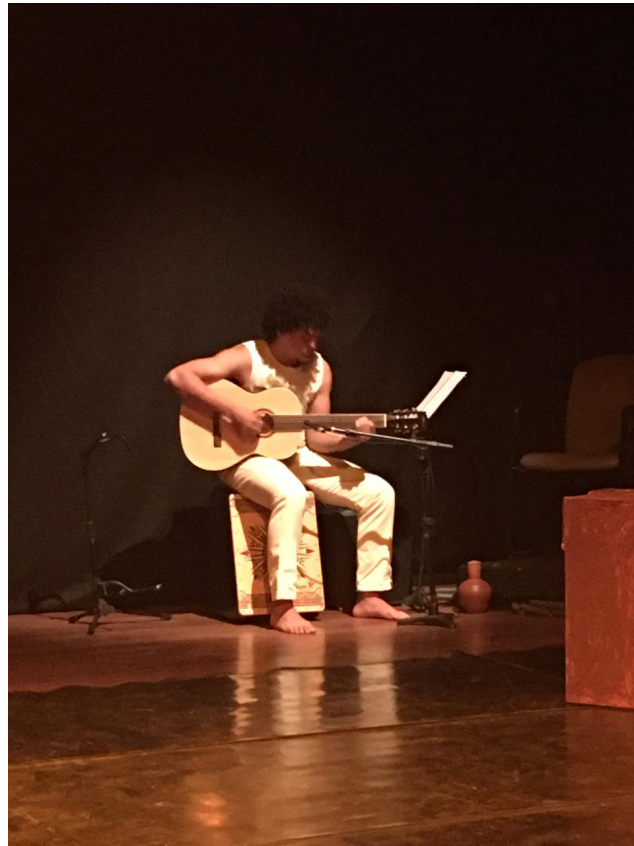
Quanto à vestimenta do ator que daria vida a Pança, ela deveria cumprir ainda mais incisivamente a função de simplicidade, uma vez que as dobraduras de personagens seriam constantes. Portanto a utilização apenas da calça cumpriria o intento de neutralidade além da tarefa de demarcar a subordinação do escudeiro a seu chefe. Ainda em relação à personagem, também se optou pela manutenção dos pés descalços, outro modo de marcar a hierarquia em relação a Dom. Sancho só cobriria a parte superior do corpo na cena em que ambas as personagens se preparam para o jantar na casa do pastor Amarildo e sua “distinta Amélia”, nesse ponto, ao vestir o fiel escudeiro com uma jaqueta jeans azul, Menezes evidencia a diferenciação entre a realidade cotidiana de uma pessoa favelada carioca e a ilusão de quem acredita ser um nordestino cangaceiro. Ainda falarei mais sobre os tons de azul enquanto dramaturgia no espetáculo, mas vejamos o que veste Pança:



Um Sancho de pés descalços e dorso desnudo; foto: Aline Estrozi.

Chamo atenção para dois fatores importantes sobre a utilização do algodão cru. Primeiramente há que se atentar para a densidade do fio, pois um fio mais fino tende a apresentar maiores fragilidade e transparência e quando falo de transparência, não me refiro ao tecido como um material que deixa a pele à mostra, mas pode deixar mais evidentes determinados pontos do corpo. Isso ocorreu, por exemplo, com os mamilos de Athos Araújo quando assumiu a direção musical do projeto. Tanto as vestimentas do elenco, quanto a do músico foram confeccionadas com um algodão menos denso, isso não configurava necessariamente um problema, pois os atores utilizavam, por baixo de suas respectivas calças uma *lycra* que tinha tonalidade aproximada às de suas peles o que

possibilitava melhor evolução em cena. No caso de Ryggie (primeiro músico no projeto) o tecido também apresentava boa cobertura de sua pele. Todavia, quando Araújo substituiu Diamantino, apontou um incômodo ao vestir a camiseta utilizada pelo colega: seus mamilos ficavam marcados a ponto de transparecerem em coloração mais amarronzada que o restante do dorso.



Uma vestimenta pra Athos Araújo, acervo Centelha.

Quando o algodão foi comprado, Kássio atentou-se sobremaneira à diferença de valores entre um tipo e outro de densidade dos fios, optando pela menos onerosa. Menezes sempre se mostrou muito responsável e contido em relação a investimentos devidos para a confecção dos elementos de cena, jamais deixou de apresentar uma nota fiscal e, quando não podia comprovar determinado custo, fazia muita questão de arcar com a despesa. Fausto Viana<sup>138</sup> nos lembra que, em termos de diretrizes para a composição da vestimenta, a “mais certa na definição do que é um bom figurino teatral é a adequação: ao espetáculo, à produção, às capacidades de produção de quem o cria, executa e veste, entre outros.” (2024, p.17). Sendo assim, a questão pecuniária deve sempre ser levada em conta.

---

<sup>138</sup> O prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana é docente na ECA/USP, cenógrafo, figurinista, museólogo e pesquisador de tecnologias têxteis.

Eu costumava dizer reiteradamente a Kássio que tínhamos “menos R\$ 35,00 em caixa” e talvez ele tenha levado minha anedota um pouco a sério demais.

Livre para adquirir um tecido com maior densidade, Menezes costurou uma nova vestimenta para Araújo, pois, além da camiseta “marcando” mamilos, a calça utilizada por Diamantino deixava Araújo um tanto apertado demais. Além disso o comprimento das pernas também evidenciava que o figurino fora pensado e costurado para outra pessoa. Confesso que tanto Luís Henrique Noronha quanto eu, nos divertíamos fartamente com o constrangimento de Athos ao vestir um figurino que definitivamente não lhe cabia.

O segundo ponto sobre o algodão é justamente o encolhimento do tecido. Receio ter sido essa a questão que fez com que o traje vestido por Ryggie não servisse em Athos, afinal de contas as compleições físicas de ambos não se distinguiram tanto à época. As seguidas lavagens, feitas em máquina de lavar, pareceram contribuir para um encolhimento constante.<sup>139</sup> Além disso, em um ensaio anterior a uma viagem, a calça do próprio Sancho sofreu uma avaria, rasgando justamente na região pélvica. A partir dali todos os figurinos base foram substituídos por outros, confeccionados com algodão de fio mais denso. Para mim a “nova” textura do tecido o deixava um tanto mais pesado e, nalgum grau restringia um pouco minhas movimentações, entretanto Noronha não compartilhava comigo tal percepção.

No que se refere a questões político-filosóficas, trajar elenco e músico com um tecido historicamente tido como pouco refinado em alguns momentos gerou indagações a nós, Sanne e eu, bem como a Menezes. Afinal de contas replicar uma vestimenta – com total ausência de cor – utilizada por seres humanos escravizados não reforçaria o lugar de subalternidade ocupado por suas/seus descendentes? Quem mais se incomodava com a questão era Kássio, mas, para mim particularmente, a não consumação do *ebò* que encerra o espetáculo, bem como não demonstrar o apagamento histórico da senzala não estava posto à mesa como opção. Lembrei-me de Ta-Nehisi Coates e sua obra, *Entre o mundo e eu* (2015), nela, entre tantas outras reflexões, está uma que me atravessa muito definitivamente.

A pele negra realmente transmite nobreza? Sempre? *Sim*. E quanto aos reis negros que aderiram ao comércio escravagista durante um milênio e venderam

---

<sup>139</sup> Fausto Viana, especialista em tecnologias têxteis, alerta para o fato de que, quando lavado antes da costura o algodão encolhe cerca de 20%, depois não existe mais diminuição.

escravos através do Saara e depois através do mar? *Vítimas de uma trapaça*. Seriam estes reis negros que deram origem a toda nossa civilização? Eram eles então os senhores da galáxia depostos e ao mesmo tempo títeres ingênuos? (p.61)

O debate proposto pelo jornalista afroestadunidense não pode nem deve ser feito de maneira superficial e irresponsável. Cito-o aqui para enfatizar que nem toda pessoa negra na diáspora africana descende das realidades locais, a maior parte não. Todavia foi/é nosso *ethos* comunitário que garantiu e segue garantindo que resistamos a tantas intempéries. Essa forma comunitária de *Ser/Estar* no mundo foi também o que garantiu que nossos conhecimentos fossem aplicados por onde quer que estivéssemos. Os seres humanos escravizados nas Américas não eram escravos/os, eram pessoas ferreiras, alfaiates, tecelãs, arquitetas, engenheiras, pescadoras, construtoras de edificações e meios de transporte e, no contexto de escravização por elas vivenciado, não deixaram suas expertises do outro lado do oceano. Esses conhecimentos entrecruzados garantiram a formação de *Kilombos, Palenques, Mokambos, Favelas*. Certamente quem construiu essas estruturas não foram seres da nobreza, mas foram nobres mentes de braços coletivos.

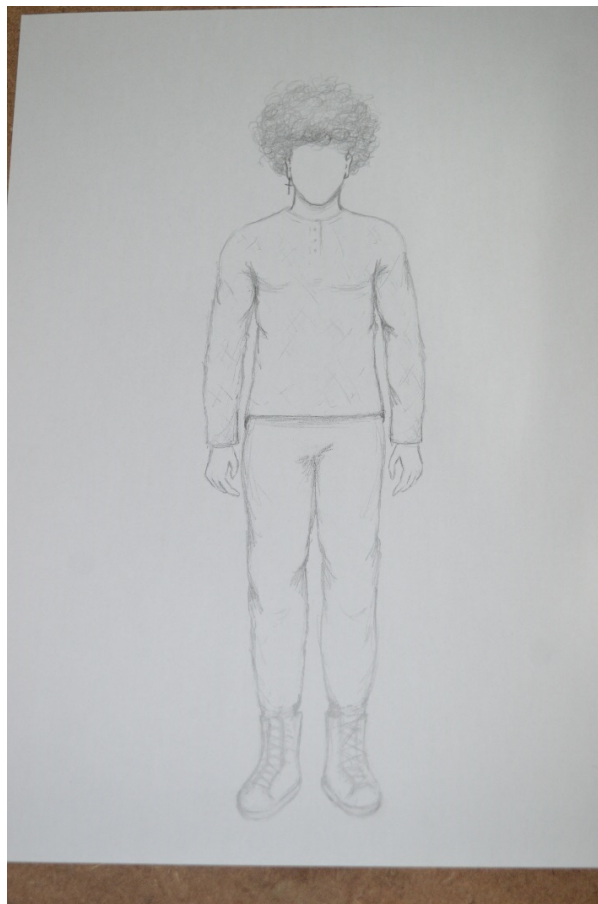
Justamente por conta de nossa comunidade – que no mais das vezes utilizava vestimenta de algodão – compreendo que o tecido-signo, por mais que a significância não esteja diretamente inteligível ao público, cumpre em *Dom Quebrada*, sua função de ligar três tempos históricos (passado, presente e futuro), pois cada pessoa ancestral que sofreu as agruras do processo de escravização colonialista europeia deveria estar homenageada de algum modo na cena. Bermudas de tacetel com estampas apocalípticas poderiam facilmente servir como vestimenta, mas não permitiriam fazer a conexão que se buscou (é possível que alguém discorde) com o algodão.

Sempre que sou convocado a falar sobre as artes da cena, gosto de enfatizar que antes de começarmos a desenvolver a construção da encenação, devemos nos perguntar o porquê de produzir aquele trabalho e, no decorrer do processo, seguir indagando-se sempre se cada elemento pensado para a cena faz sentido e cumpre uma função determinante ou está ali colocado apenas para massagear nossos egos artísticos. Penso assim acerca da cenografia, da iluminação, da maquiagem, da indumentária...

Nada é mais destoante em uma produção do que trajes que saltam aos olhos dos espectadores, mas os atores e outros elementos não. O trabalho contemporâneo nessa área caminha cada vez mais para a perfeita integração

entre todas as partes do espetáculo e o figurino é apenas uma delas. (Viana, 2024, p.17)

É importante ter em mente que é a resultante de todas as linguagens artísticas, hierarquicamente iguais, que gera a unidade da obra. Não há linguagem que seja mais importante que a outra, uma vez que é na Encruzilhada comunicacional entre elas que a alquimia acontece. Mas perdoe-me as divagações. Retorno às questões da vestimenta do espetáculo, agora analisando mais detidamente a composição pensada para a personagem título.



Primeira proposta para vestir Quebrada, por Kássio Menezes.

Como se pode ver acima, no croqui de Kássio Menezes, pensou-se inicialmente em compor, junto à calça de algodão cru e um brinco de crucifixo para marcar a cristianização do chefe do morro, um traje com uma camiseta de tonalidade marrom-escuro. O tecido chegou a ser comprado, mas Sanne Monteiro alertara para o risco de fugirmos demasiadamente da caracterização proposta na dramaturgia literária, uma vez que as pontuações do texto servem “para indicar o estado psicológico das personagens”

(Pavis, 2015, p.39) e Dom acreditava ser descendente direto de Virgulino Ferreira, destarte era necessário que ao menos alguma peça da composição do traje ligasse Quebrada a Lampião. Eu ainda cheguei a ponderar que o chapéu de cangaceiro cumpriria o papel, mas Monteiro treplicou certa apontando o risco de deixar a peça “avulsa” caricatural em demasia.

Kássio partiu para uma pesquisa imagética mais aprofundada da vestimenta no cangaço, mas quis também conectar o elemento de vestuário a influência da terra do pequi. O resultado? Veja você:



Croqui do traje de Dom Quebrada, por Kássio Menezes.

O gibão estilizado ganharia franjas que enfatizariam a movimentação da personagem em cena. Menezes considerava que o mover-se de Dom era um tanto contido em relação a Sancho, que tinha movimentos grandiloquentes. Então as franjas de corino, por mais remetentes ao universo do agrobusiness que fossem, “atualizavam” o gibão do cangaceiro. O *ethos* da guerra, presente nos constantes confrontos entre varejistas de entorpecentes, milícias e polícia, seria caracterizado na personagem por seus coturnos militares. O calçamento aludia ao combatente, fosse ele *Ògun*, São Jorge ou um Cristo,

Senhor dos exércitos. Vestir os pés de Quebrada também era um modo de colocá-lo em posição hierarquicamente superior à de seu escudeiro. Sobre o calçamento ainda chegamos a cogitar a multiplicação dos pares de botas. Em 27 de agosto de 2018 anotava em meu diário de bordo:

Como entendo este processo como marcha, pensei em termos botas nos quatro pés do elenco e também cabos com botas nas pontas para que, também com as mãos, eles possam dar ideia de um exército marchando [...] Ainda sobre o bastão com botas na extremidade inferior, seria possível entregar alguns deles à plateia ou parte dela? (Cachimbo, 2018, p.4)

Como já registrado acima, apenas Dom usou calçamento nos pés, mas o coturno sonhado por Menezes teria um custo demais elevado para nosso caixa. A solução estava à mão, melhor dizendo, aos meus pés, desde pelo menos três ou quatro anos, uma bota de couro de grife que me fora dada como regalo (eu jamais pagaria o absurdo preço do par) por um amigo. Curiosamente quando Luís Fernando Siqueira entrou no projeto usou o mesmo par de calçados.



Botas de Quebrada; foto: Luciano Cachimbo.

O chapéu de cangaceiro complementaria o traje em substituição ao elmo da armadura do *Quijote*. *A priori* o chapéu seria produzido por nós, mais um item feito de

papetagem/papelagem. Mas em uma de minhas idas ao mercado central de Goiânia,<sup>140</sup> me deparei com inúmeros modelos de chapéus de cangaceiros/as, de variados tamanhos e cores, assim acabei adquirindo uma das peças que segue ainda no espetáculo.



Chapéu de cangaceiro; foto: Luciano Cachimbo.

Retorno ao gibão, pois o elemento veio compor a vestimenta carregado de histórias interessantes. O processo de confecção do casaco começou em um périplo por diversos brechós do Centro da capital. Procurávamos – Kássio e eu – uma base para que o figurinista pudesse costurar as várias camadas de franjas de corino marrom-escuro. Fomos a muitos, mas muitos brechós mesmo. Já estávamos em vias de desistir da procura naquela tarde, quando me lembrei de um local, na Avenida Anhanguera (os resquícios de genocidas ainda levarão um tempo para serem colocados em seus devidos lugares), próximo da ponte que conecta o bairro à Vila Nova. A loja, de longe a mais humilde das que visitamos naquela ocasião, possuía um número considerável de peças, mas nenhuma parecia se encaixar. Nos dividimos e, de repente, me deparei com uma camisa azul escuro, onde estava bordado um emblema de uma empresa de exploração de petróleo, mostrei a

---

<sup>140</sup> O mercado central está localizado na rua 3, no Centro de Goiânia e nele é possível notar a influência das regiões Norte e Nordeste em Goiás, uma verdadeira “feira do Mangaio”.

peça a Kássio mais para dizer que a cor era bonita e o corte me caía bem, pensava em adquirir para meu guarda-roupas (retirando o emblema com navalha, poderia usá-la em uma composição festiva), mas Menezes disse que a peça poderia ser usada para fazer o gibão. Perguntei a ele se tinha certeza, pois estivemos procurando algo diferente até então. Ele me disse que teria que mexer um pouco, mas era possível. Confesso que aquilo me pareceu mais cansaço e desânimo do que convicção. Ainda assim aquiesci, compramos e partimos.

Chegamos a fazer algumas imagens nas quais fui fotografado por Kássio vestindo a peça do brechó, mas como o celular no qual as fotografias foram registradas sofreu uma pane, todos os dados que nele estavam armazenados se perderam. O gibão foi a última das peças em que Menezes trabalhou e ele buscou esmerar-se ao máximo em sua confecção, Kássio dizia que aquela seria a sua mais proeminente assinatura na cena. Mas era preciso lembrar que no exato momento em “que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade” (Pavis, 2015, p.168) do enredo, passa a compor a trama e não existe enquanto significante fora ou desconectada dela. Aliás, quando se trata da

encenação contemporânea o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que fala TAÍROV, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos (*Ibidem.*)

Dosar a exata medida entre o afã de marcar seu traço na cena e a objetividade significativa da peça da vestimenta empregada na concreção simbólica devida, é uma equação complexa e delicada. Poucas vezes Kássio e eu tivemos atritos, ainda hoje seguimos assim. Mas, no dia 5 de julho de 2019, faltando cinco minutos para a estreia do espetáculo o amigo/figurinista/costureiro não havia me repassado o gibão que, enquanto ator, me faria vestir de vez a pele do louco cangaceiro errante. “Sobre a figura do ator, o figurino e a maquiagem representam a manifestação plástica direta do personagem, desenhando e marcando, visualmente, sua presença diante do público” (Hamburger, 2014,

p.47) e, uma vez colocada a vestimenta, a pessoa atuante abdica de sua própria existência para dar vazão a outro ser.

Abro breve parêntese para explicitar que o processo de confecção da peça foi um tanto conturbado para Menezes. Primeiramente ele tentou costurar o corino na camisa, mas a agulha da máquina quebrava sempre que uma nova tentativa era feita. Assim, Kássio pensou em cola de secagem rápida e a alternativa funcionou muito prontamente.

Menezes e eu já estávamos aos berros um com outro quando Sanne Monteiro decidiu valer-se de sua autoridade de encenadora me questionando se quem estava ali destruindo a voz de Dom Quebrada era o encenador, o diretor de arte ou o ator que viveria em quatro minutos a personagem. Ao me mandar, friso: mandar, descer para o palco, virou-se para Kássio e disse que terminada ou não, a peça vestiria o ator. Restava um minuto para abrirem os portões do LaCena quando Monteiro me ajudou a vestir o gibão que ainda estava sem as últimas franjas das duas mangas.



Gibão incompleto, mas em cena; foto: Guará Silva.

Como ator, colocar sobre o corpo o gibão era completar momentaneamente o desenlace de minha existência para abrir espaço à vinda de um insano varejista de entorpecentes, que cismara ser o último cangaceiro de que se tinha notícia. É provável que eu entrasse em cena e desempenhasse o papel de Dom Quebrada sem parte do traje de cena? Sim, com toda certeza. Porém a peça teve primordial relevância, pois, uma vez vestida, foi determinante para reforçar minha crença atuante de que a mente por de trás

de cada passo dado naquela caixa cênica não era mais a meu e sim de Quebrada. Não sei precisar se outrossim acontecia para Luís Henrique Noronha isso da relação com o figurino ou mesmo se, ao assumir o lugar de Dom Quebrada, Luiz Fernando Siqueira sentia algo parecido, mas meu *corpo limiar* – para usar uma expressão de Renata de Lima Silva (2016) – estava muito mais preparado para adentrar àquela Encruzilhada vestido com as roupas e as armas de *Ògun/Jorge*.

Como já dito anteriormente, o período de pandemia da Covid-19 suspendeu os trabalhos de rodagem do espetáculo e todo o material de cena de Dom Quebrada ficou acomodado no Lab1. Parte na sala externa e parte no gabinete. No gabinete, pendurados em uma arara, ficaram os trajes de cena, incluindo o gibão. A excessiva exposição ao sol, por dois anos consecutivos deteriorou de maneira definitiva o corino das franjas da vestimenta. Outra peça teve que ser confeccionada, dessa vez a cor escolhida pelo próprio figurinista para o traje, foi a marsala (variação de vermelho que não estava em sua paleta original) e ela parece atender muito bem aos requisitos comunicativos.



Novo gibão para um novo Quebrada; foto: Aline Martins.

Dois adereços ainda foram cogitados para compor o traje de Dom: uma luneta, que serviria para que ele pudesse avistar ao longe a volante e a cartucheira (já mencionada) para comportar as balas de seu bacamarte. Novamente o tempo exíguo para confeccionar mais elementos de cena e a percepção de que tudo já estava em seu devido lugar, nos fizeram abandonar a ideia.

A progressão geométrica de templos neopentecostais Favela adentro já foi debatida em capítulo anterior. Mas vale lembrar que no final da década de 1990, início dos anos 2000, lideranças autointituladas evangélicas foram ocupando o espaço que ia paulatinamente sendo deixado pela pastoral carcerária católica em presídios do país inteiro, assim também foram se instalando próximas às precárias moradias das famílias de boa parte das pessoas em situação de cárcere. A proximidade dessas lideranças religiosas tanto de pessoas detentas quanto favelizadas, resultou no crescimento exponencial do número de fiéis professando não apenas a fé cristã daquelas segmentações, mas também gerou um volume acentuado de crentes da hermenêutica dogmática apregoada por pastoras/es, bispas/os, apóstolos etc.

Também já citei aqui, por diversas vezes a obra da pastora e pesquisadora Viviane Costa, *Traficantes evangélicos: quem são os novos bandidos de Deus* (2013). Mas além da dissertação de Costa, muitas matérias de periódicos seguem versando sobre a temática da gentrificação religioso-cosmogônica que passa a atingir até mesmo templos cristãos católicos e suas tradições. Como a reportagem de Maurício Thuswohl na revista Carta Capital (2024), falando sobre a proibição da realização de missas e quermesses juninas por Álvaro Malaquias Santa Rosa – vulgo Peixão – um líder do varejo de entorpecentes do Terceiro Comando Puro (TPC), no bairro de Brás de Pina, próximo ao Complexo de Israel. Uma pesquisa rápida em qualquer sítio de buscas e você encontrará diversas outras matérias similares.

O êxodo e o exílio forçados, estão levando muitas lideranças de cosmologias afrorreferenciadas para o interior do estado do Rio de Janeiro, para outros estados e algumas para fora do país. Em minha última visita à cidade do Rio, pude notar até mesmo um certo temor por parte de pessoas amigas em manifestar sua fé e seu culto.

Quando falamos em pastores das décadas de 1980 e 1990, é provável que a primeira imagem que nos vinha à mente seja aquela de um homem de meia idade, trajando terno de tergal, gravatas estampadas com motivos marroquinos e sapatos puídos de tanto peregrinar pregando a “palavra de Cristo” e não esqueçamos da bíblia embaixo do braço. Atualmente esse modo de vestir está bastante mudado. Há um perfil no *Instagram* (já são

três perfis com mesmo nome na realidade) dedicado a mostrar como se vestem as lideranças neopentecostais. O “*outfit* do templo” dá detalhes de marcas e valores de cada peça usada por líderes-celebridades religiosas/os do mundo neopentecostal. As peças usadas por nomes conhecidos do universo evangélico vão desde tênis da moda até relógios de elevado valor.

Certamente o pastor Amarildo não pode ser considerado uma estrela (nem mesmo em ascensão) do universo neopentecostal. Sendo uma das personagens vividas por quem também dá vida a Sancho, sua caracterização consiste em uma gravata nos moldes daquelas utilizadas por pastores da década de 1990. A personagem está na base da hierarquia religiosa e lida diretamente com populações pauperizadas, não haveria sentido rebuscar a caracterização do pastor. Afora o fato de demarcar hierarquicamente o lugar ocupado pelo pastor através de sua vestimenta, é sempre importante lembrar que o ator responsável por viver as peripécias de Sancho Pança, deveria ter maleabilidade na indumentária exatamente pelo elevado número de outras personagens que deveria dobrar em cena. No início da primeira circulação do espetáculo o elemento, inclusive, era um aproveitamento de algodão cru, mudando depois para uma gravata marrom de meu acervo pessoal.



A gravata do pastor; foto: Aline Estrozi.



Nova gravata do pastor; foto: Aline Martins.

Diretamente ligada ao pastor está a figura do bispo, seu superior imediato no templo e candidato ao Senado Federal, com o apoio e a devoção do subordinado. O debate sobre qual peça seria adequada para caracterizar a personagem foi interessante. Se já tínhamos optado por gravata para vestir o pastor, não caberia outra gravata para o bispo, o público certamente seria levado a uma confusão desnecessária. Passamos, Kássio e eu, alguns dias “quebrando-cabeça” até que, novamente Sanne Monteiro – com aquele sarcasmo que lhe é peculiar – lançou: “aquele trem do Edir Macedo, gente. Usa aquilo”, falou e seguiu para a aula.

Se por ventura alguém desconhece a figura de Edir Macedo no Brasil, posso traçar aqui um breve perfil. Ele é, entre outras coisas, detentor de uma licença governamental que lhe garante o controle de uma emissora de televisão, a rede Record, e o maior líder da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Nos últimos tempos, o empresário vem trajando quipá, o “trem” a que se referiu Monteiro em sala de ensaio, como um meio de comunicar sua ligação com os grandes reis bíblicos, como é o caso de Salomão, que dá nome a um dos templos da IURD. Já neste capítulo dediquei algumas linhas às questões do sionismo e indiquei duas obras para melhor compreender o tema, entretanto ressalto que nem a utilização do quipá por Macedo nem tampouco o nome do Complexo de Israel estão dissociados da problemática sionista mundo afora.

Podemos entender a semiótica como um rio turvo no qual apenas um mergulho mais profundo poderá revelar determinadas idiossincrasias daquele *lócus* e suas

especificidades. Não nos cumpre aqui, cara pessoa leitora, debater os meandros dos negócios de Macedo. Adentramos à essa seara única e exclusivamente para eu explicitar o porquê da escolha do quipá para caracterizar o bispo de *Dom Quebrada*, sendo assim, nunca é demais lembrar que, se eventualmente

por um lado, a indumentária apresenta grande diversidade formal, funcional e simbólica nas diferentes épocas e culturas, por outro, a vivência cotidiana das roupas e dos acessórios conforma significados próprios a cada pessoa ou grupo. (Hamburger, 2014, p.47)

e distorções, ressignificações ou mesmo adequações simbólicas serão sempre possíveis a depender do contexto no qual uma vestimenta esteja inserida. O quipá é geralmente utilizado por jovens judeus, mas um acessório similar pode ser visto, por exemplo cobrindo a cabeça do cardeal católico vivido por Lima Duarte em *O auto da compadecida* (2000), filme de Guel Arraes. Em *Dom Quebrada* o quipá, como já explicitado, foi escolhido e utilizado para caracterizar um líder neopentecostal. Por mais que a responsável pelas mídias digitais do projeto, Fabiana Viana, tenha me interpelado indagando o porquê de um bispo ser retratado como “picareta”. Viana professa a fé cristã-católica (já disse anteriormente) e alegou ter-se sentido diretamente ofendida com a alusão. prontamente expliquei a ela a referência, mas não posso precisar se a colega se sentiu contemplada com a resposta.



O bispo e seu quipá; foto: Aline Estrozi.

A terceira personagem do núcleo neopentecostal da trama é Dona Amélia, a distinta esposa do pastor Amarildo. Por mais que na canção de Mário Lago e Ataulfo Alves a Amélia não tivesse a menor vaidade, no caso da personagem do Morro do Desmanche isso não correspondia à verdade. Dona Amélia não era um perfil coadjuvante em relação ao esposo ou mesmo ao chefe do varejo de entorpecentes do lugar. Por mais que a literatura não sinalizasse tão diretamente que tipo de vestimenta usaria a cristã, o fato de seu esposo estar subordinado a alguém com maior autoridade já nos induzia a pensar que os recursos da família não eram tão volumosos. Portanto, por mais vaidosa que pudesse ser aquela Amélia, a suntuosidade material não lhe cabia.

Obviamente Dona Amélia podia ser pobre, mas era “limpinha”. Um exímio exemplar de uma senhora bela, recatada e do lar. Sobre a peça de vestimenta a ser utilizada pela personagem, Kássio, Sanne e eu mal conversamos, mas um belo dia o figurinista/costureiro perguntou ao final de um de nossos exaustivos ensaios, se poderíamos levar no próximo encontro algumas calças jeans que não usávamos. Despretensiosamente dissemos que veríamos e no outro ensaio só eu me lembrei de levar duas calças, que ele disse serem suficientes, pois também havia conseguido mais exemplares. Uns dias depois Menezes surgiria no Lab1 com uma saia jeans escuro que cobria o corpo desde a cintura até o fim da canela. Rimos coletivamente, Sanne, Luís Henrique, Kássio e eu. Quando Noronha experimentou o traje então... estava ali a esposa devotada, a mãe de família temente ao Deus de Isac, Abraão e Jacó.



Dona Amélia por Noronha; foto: Aline Estrozi.



Dona Amélia por Cachimbo; foto: Aline Martins.

Cada tipo de peça do vestuário é lida, mesmo que inconscientemente, como um signo pertencente a códigos sociais ou até como fetiches pessoais – da roupa íntima à gola fechada até o pescoço, dos acessórios indígenas ao vestido de noite. (Hamburger, 2014, p.47)

No capítulo dedicado às visualidades animadas da cena em *Dom Quebrada*, já falei da construção desta personagem, mas relembro que a caracterização de Dona Amélia se completava quando ela ficava, insistentemente, alisando a saia de cima para baixo, como se estivesse tentando manter a goma e a decência em seus devidos lugares. A junção da atuação de Luís Henrique, com os movimentos induzidos por Hebonny Bomfim e a indumentária tão precisamente executada por Kássio potencializavam amplamente uma personagem que poderia passar quase despercebida para o público.

Todas as cenas do núcleo neopentecostal eram/são realizadas com o ator que dá vida a Pança vestindo uma jaqueta jeans azul. Na realidade essa parte da trama se dá na ocasião do jantar na residência de Amélia e Amarildo, em um dos tantos *flashbacks* que vão se sucedendo em função da memória de Sancho não ajudar muito no encadeamento linear dos fatos. Também não custa lembrar que, em se tratando de teatro “o *flashback* é indicado seja por um narrador, seja por uma mudança de luz ou uma música onírica, seja por um motivo que encaixe este parêntese na peça” (Pavis, 2015, p.170) que, em meu ponto de vista, deve sempre ser utilizado com a devida parcimônia.

Os bailes *funks* são um hábito cultural no Rio de Janeiro desde os anos 1990. Naquela época a Furacão 2000, um conjunto de DJ's que organizavam os bailes mais badalados das Favelas fluminenses, começavam a romper algumas barreiras geopolíticas preestabelecidas na cidade. O *funk* carioca começava a descer para o asfalto. Mistura do *jazz* com *R&B*, em um *beat* mais acelerado, formavam a batida perfeita para as poesias que versavam sobre o cotidiano de pobreza e opressão estatal, como na letra de Cidinho & Doca em “*Rap da felicidade*” ou falando de sentimentos amorosos como nas canções de Claudinho e Buchecha.

O apelo sensual e sexual das letras começa a ganhar maiores força e volume já nos anos 2000 e isso certamente contribuiu e segue contribuindo para que parte da sociedade rechace com veemência o ritmo e tudo que a ele esteja vinculado, como o linguajar, a dança, a vestimenta etc. Os bailes são verdadeiros celeiros da moda suburbana e favelada. Jovens varejistas de entorpecentes ostentam colares de ouro, prata e outros metais que julguem importantes para demonstrar seu poder aquisitivo, meninas exibem suas marquinhos feitas com fita isolante em longas exposições solares nas lajes, tudo, absolutamente tudo nos bailes gira em torno de um hedonismo que só pode ser plenamente vivenciado ali.

No baile do Desmanche pouco desse universo é efetivamente trazido à cena. O intuito, desde o texto, não é gerar mais um momento de interação elenco/plateia, mas pinçar pontualmente características do baile. Vejamos o diálogo que se segue:

*Dom Quebrada entra.*

**Quebrada** – Sancho, que arrasta pé mais esquisito!

**Sancho** – Meu chefe, tú não tá acostumado com as modernidades.

**Quebrada** – Pois não é!?

**Sancho** – Então só curte o som e encaixa nas cachorras.

**Quebrada** – A quem tú se refere como “cachorra”, cabra?

**Sancho** – Vai no estilo “me solta, porra” que é sucesso.

**Quebrada** – Como é isso, macho?

**Sancho** – (*para a platéia*) Ai maluco!

**Quebrada** – Do que tú me chamaste?

**Sancho** – Nada! Vou ali pegar um goró.

*Sancho sai.* (Cachimbo, 2018, p.12)

Antes de sair, Sancho coloca no rosto do chefe uma réplica de *juliet*, um par de óculos de uma marca muito desejada por pessoas frequentadoras desses espaços. Depois de algum tempo, trajando apenas um *top* feito com o mesmo tecido que vendava os olhos da deusa grega da justiça, uma atrevida moça de um morro vizinho ao Desmanche tenta insistentemente enlaçar o cangaceiro andante. Importante registrar que esse par de óculos surgiu em um ensaio no qual (aleatoriamente) Hebonny Bomfim decidiu brincar com o elenco e a peça trazida pela diretora de movimento nunca mais saiu de cena.



O novo Dom e seu *juliet*; foto: Dayanne Toko.

A simplicidade é novamente base para compor o traje de mais uma personagem. O mesmo tecido que serve para vendar os olhos da deidade cumpre a função de recobrir os seios da jovem *funkeira* da Quebrada.



*Funkeira em ação; acervo Centelha.*

Atualmente a *funkeira* traja uma peça de lycra verde musgo (como a cor fica um tanto esmaecida Kássio Menezes aprovou a utilização, mesmo destoando de sua paleta) com amarrações nas costas e no pescoço. A mudança facilitou consideravelmente a movimentação, pois o top com amarração única geralmente tendia a cair durante as movimentações da personagem.



*Novo top da funkeira; foto: Aline Martins.*

A cinematografia hollywoodiana esforçou-se bastante em caracterizar a vestimenta grega como algo que traduzisse uma pureza quase imaculada, por isso o uso da cor branca pode ser encontrada nos trajes de boa parte das películas estadunidenses que contam estórias/histórias da Grécia. Ao reassistir *Dom Quebrada*, Alexandre Nunes, em ocasião posterior, ponderou que a *Themis* vista na Cova dos Macucos poderia “trajar outra cor, pois o branco na indumentária grega era uma convenção cinematográfica recente”. À sinalização do espectador acebei não respondendo de maneira direta, pois outras de suas pontuações na conversa se sobrepuseram a ela e o papo seguiu outros caminhos.

Acontece que a escolha da cor branca para vestir a divindade da justiça dos povos ocidentais/ocidentalizados fora milimetricamente pensada para dar sensação de esmaecimento da própria figura mítica. Na trama, *Themis* existe como elemento pontual para que, posteriormente, o tema da justiça seja melhor elucidado por Sancho ao chefe, ponderando que outra deidade, no caso uma deusa iorubana, é mais condizente com as cosmogonias negro-periféricas do Brasil.

Em ocasião anterior já explicitarei que minha primeira formação acadêmica foi/é o Direito. Pontuei esse fato para apontar que a doutrina jurídica no Brasil se abebera da romana e teses higienistas europeias estavam presentes nos currículos das faculdades de Ciências Jurídicas – principalmente no que concerne aos delitos e às penas – até no mínimo o início deste século XXI. Mas torno a falar sobre essa formação acadêmica para contar uma breve história ocorrida em um Conselho Regional das Entidades Representativas dos Estudantes de Direito (CORERED) que preparava o Encontro Regional dos Estudantes de Direito (ERED) a realizar-se em Campo Grande – MS. Antes do encontro nos reunimos para decidir como seria a arte do folder. Na ocasião sugeri que, uma vez sendo o encontro em uma região historicamente povoada pela nação Guarani-Kaiowá, nossa representação da *Themis* pudesse ser uma indígena da... nem pude completar a frase e fui alertado que meu intento não poderia se realizar uma vez que quem patrocinava o evento eram grandes proprietários de terras (boa parte delas devolutas) e isso representaria grande afronta ao agro. Mais uma vez a grega estamparia o material de divulgação de um encontro de estudantes das Ciências Jurídicas do Centro-Oeste do Brasil.

Como *Òkòtó* vai nos trazendo vivências passadas no presente, era chegado o momento de vestir a justiça de uma outra forma, com outro manto. Sem, porém, esquecer de como tem-se apresentado a nem tão cega justiça ocidental/ocidentalizada.

A representação da justiça para cosmologias africanas na diáspora geralmente está associada a *Sàngo*, *Òrìsà* que tem como símbolo o *osè*, machado de dois gumes, corte duplo, para que não haja distinção entre sua imposição. Para o povo iorubano, Iansã, ou “*Oya* é o aspecto feminino de *Sàngo*” (Santos, 1986, p.95), sendo então associada também à justiça. *Oya* parecia, portanto, a escolha mais lógica para a representação da justiça no projeto. Parecia. Por mais que seja a deidade feminina iorubana mais comumente associada às demandas da justiça, também outras divindades cumprem tal papel, como é o caso de uma qualidade específica de Nanã, a *Òrìsà* das águas lamacentas, ou das propriedades líquidas da terra. Em face “de seu poder, a terra é invocada e chamada a testemunhar em todos os tipos de pactos, particularmente nas iniciações e em relação a guarda dos segredos. Em caso de litígio ou traição, acredita-se que a terra fará justiça” (*Idem*, p.84). Ainda *Obá* por vezes é associada à prestação da justiça. Mas por que então, já na escrita literária, escolher *Òsun* como a representante de *Sàngo* na trama?

Primordialmente a escolha de *Òsun* passa pelo desejo de retratá-la não apenas como uma deidade vaidosa/fútil que esta preocupada apenas em ser bela. Vale ressaltar que ela é uma divindade das águas.

Uma vez que a água para as mulheres negras é fundamento epistemológico, não sendo à toa, por identidade ancestral, sermos todas chamadas ilodês – título consagrado a Oxum, senhora das águas e mensageira política das reivindicações das mulheres na Nigéria [...] Oxum representa aquela que tem autoridade no espaço público-privado para reivindicar em nome da comunidade, como marcam os pontos de vista de Jurema Wernek e Sueli Carneiro. (Akotirene, p. 32)

*Òsun* tem a autoridade da reivindicação, ela advoga em nome da comunidade e, sendo assim parece imagem justa associá-la à prestação da justiça. Se tais argumentos ainda não forem suficientes, vale lembrar que a própria “*Oya* está associada com a água e considerada filha de *Òsun*” (Santos, 1986, p.95) de quem herdou algumas qualidades. De tal modo a mãe pode falar também pela filha.

Definida *Òsun* como a representante da justiça, outra questão batia à nossa porta: como representar a divindade na cena? Kássio Menezes, tendo rigoroso compromisso ético, julgava-se inadequado para produzir a vestimenta da personagem, uma vez que não estava inserido em um contexto cosmológico negro. O colega sequer quis projetar em

croqui um esboço de vestimenta. Assim, eu mesmo me dispus a pensar como seria o traje de cena da *Òrìsà*.



Croqui de *Òsun*, por Luciano Cachimbo.

Naqueles dias, uma leitura estava permeando constantemente meus pensamentos. Na realidade, dois conceitos propostos por Julio Moracen Naranjo (2009): presentificação e representificação. Por presentificação entendamos a manifestação cósmica imaterial da divindade, que só pode ocorrer em local determinado e com os paramentos devidos para que a entidade habitante do *Orun* se manifeste em uma matéria presente no *Ayè*. Ou seja, a presentificação só pode ser exercida por meio de um processo mítico-cosmológico guiado por uma autoridade sacerdotal. Já a representificação prescinde, parcialmente, dos requisitos exigidos para que a deidade seja identificada no *Ayè*. Na verdade, neste caso há uma reprodutibilidade da forma, porém, sem a sacralidade ritualística encontrada no processo de presentificação. Contudo, é importante ressaltar que, mesmo quando a divindade está sendo representificada, os termos de respeitabilidade ao culto não podem nem devem ser negligenciados. Lembremo-nos que geralmente, no Ocidente e em países ocidentalizados

a cultura negra, desde o século XIX, foi vista do ponto de vista primitivo, selvagem, decadente, e os primeiros estudos dos antropólogos e dos sociólogos do século XX pretendiam justificar isso falando que, contrariamente à cultura europeia, não se poderia explicar a cultura negra por ela ser uma cultura de presentificação e por estar unida ao discurso social, ou seja, por ser apresentação de si mesma. (*Idem*, p.132).

Essa pseudoneutralidade científica nem vou me dignar a rediscutir. Já enfatizei de modo suficiente que as Ciências que ainda hoje boa parte do meio acadêmico reputam a pessoas da antiguidade grega, são bastante anteriores e já estavam presentes no território *kemético*. Ademais, compreender a lógica de outra cultura com base em nossa própria, sempre, repiso: sempre, gerará imprecisões e incongruências. Feitas essas ponderações, sigamos.

Meu argumento para Menezes confeccionar a vestimenta era justamente o fato de que, em cena, faríamos uma representificação e isso não configurava para ele um impeditivo ético ou moral. Menezes começou então a pesquisar mais aprofundadamente como trajar a divindade-personagem. A cor amarela estava dentro da paleta e isso seria uma questão a menos a ser levantada por Kássio. Seguíamos os fluxos tanto de ateliê quanto de sala de ensaio, quando uma demanda de produção surgiu: era preciso adquirir algumas matérias-primas para confecção de elementos de outras personagens.

Kássio e eu fomos a Campinas, o povoado que virou bairro, dando origem a Goiânia. Campinas está para a capital *Goyá*, como estão Saara e 25 de março para Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente. Existem na região inúmeras lojas que ofertam de tudo um pouco, desde discos de vinil, passando por embalagens, brinquedos e até mesmo fantasias eróticas, um verdadeiro eldorado para pessoas diretoras de arte. Era uma tarde comum e nós já havíamos comprado os materiais devidos quando estávamos voltando para o terminal da Praça A, a fim de pegar o ônibus que nos levaria de volta às nossas residências quando nos deparamos com um volume considerável de rafia tingida de ocre (Kássio insiste até hoje que o tom é amarelo), descartado na calçada. Passamos e dissemos uma para o outro que Dalmir (à época um professor recentemente chegado à Emac) com certeza adoraria o “lixo” e daria a ele algum uso possível em mais uma de suas *sui generis* intervenções artístico-acadêmicas. Não sei precisar quem começou a cogitar apanharmos os sacos, mas o fato é que ambos pensamos que talvez aquele descarte pudesse servir para a confecção da indumentária de *Òsun*. O que me impressionou foi perceber que o envergonhado Kássio nem titubeou ao abaixar-se para apanhar o material junto comigo.

Um tempo depois, em mais um de nossos ensaios, Menezes apareceu dizendo que necessitava que eu fizesse uma base de papetagem/papelagem na cabeça de Luís Henrique. Enquanto “batíamos texto” recobri com saco plástico a cabeça do companheiro de cena, começando a fabricar o molde de papel e cola que serviria de base ao *ojá*, o paramento de cabeça usado pela *Òrìsà*. Alguns dias depois Kássio surgiria com o traje pronto. Creio que já está repetitivo dizer que ficamos em choque com o trabalho do artista, mas é isso. Mais uma vez Menezes superava as expectativas.

Não posso deixar de dizer sobre a definitiva participação de Eliana Nonato, mãe de Kássio e grande amiga, no processo de costura durante toda a montagem. Sem ela não teríamos conseguido chegar aos resultados vistos em cena.



A justa *Òsun*; foto: Eliade Oliveira.

Em termos de maquiagem facial e corporal, também a simplicidade permeou nossas escolhas. A caracterização por essa linguagem ficou sob minha responsabilidade e, por mais que tivéssemos passado por dois semestres de frutíferas experimentações na

componente curricular “Maquiagem, cabelos e postigos”, magistralmente ministrada pela professora Rafaela Blanch,<sup>141</sup> cumpria-me a missão de fazer com que a pintura nas faces não se sobrepusesse às demais linguagens. Para tanto utilizei apenas lápis de olho para marcar sobrancelhas e acentuar olheiras tanto em Luís Henrique e Luiz Fernando, quanto em mim. O cansaço das noites maldormidas estava igualmente colocado em Dom e em seu fiel escudeiro. “Auxiliando na composição da ficção, a maquiagem fornece pistas da realidade de cada personagem envolvido na trama, ao mesmo tempo que suas qualidades visuais provocam sensações particulares no público.” (Hamburger, 2014, p.49)



Uma maquiagem que compõe; foto Dayanne Toko.

Uma curiosidade sobre a caracterização pela maquiagem é que chegamos a cogitar um Dom Quebrada que começasse a peça com um rosto recoberto de pó de arroz, marcando uma tentativa de embranquecimento do chefe do morro, por parte das lideranças neopentecostais. Cheguei a anotar em meu diário de bordo: “Dom Quebrada pode começar o espetáculo se maquiando com pó de arroz e escovando os cabelos” (Cachimbo, 2018, p.4), com o tempo esse raciocínio foi sendo paulatinamente deixado de lado e outras prioridades surgiram.

Também em meu diário de bordo escrevia em 28 de julho de 2018: “Como falamos na possibilidade de Sancho pintar a roupa de Dom Quebrada de vermelho, Kássio sugeriu

---

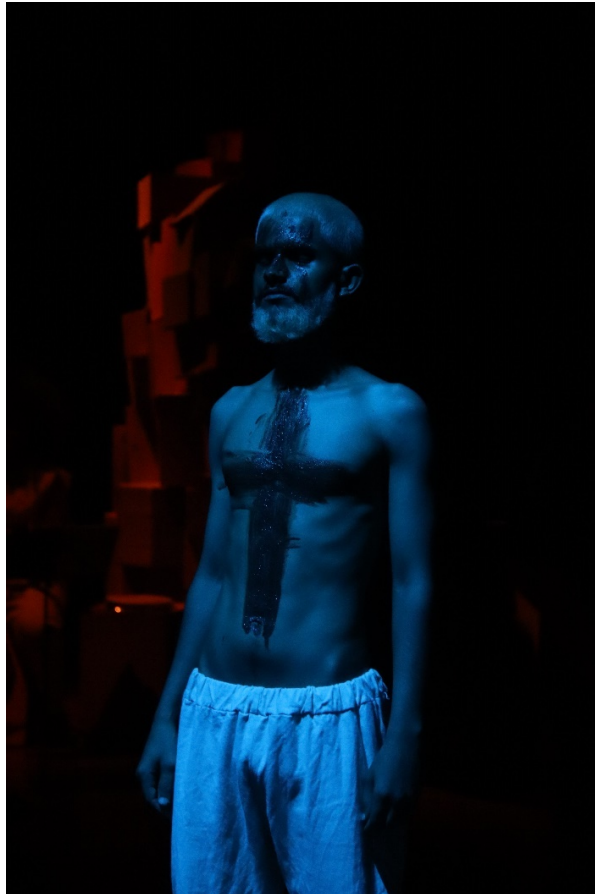
<sup>141</sup> Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires é docente nas graduações em Artes da Cena bem como do PPGAC da UFG.

virar o balde todo com a tinta/ estou pensando em falar com Rafaela (professora) sobre a fabricação de sangue ficcional.” (*Idem*, p.5). Blanch havia ministrado uma aula onde aprendemos a criar erupções, cicatrizes cênicas e sangue artificiais.



Processo de maquiagem cênica em ateliê; acervo pessoal.

Por mais que eu quisesse utilizar o aprendizado obtido com Rafa (mais uma supressão carinhosa) Nenhuma das duas primeiras opções de tingimento sanguíneo foi levada a cabo. Optamos por tingir com lama vermelha o corpo morto de Quebrada, inicialmente de modo desforme e posteriormente, por sugestão de Monteiro, com um crucifixo no peito, simbolizando que o cristianismo deturpado era o responsável (ao menos um dos responsáveis) pelo óbito.



O sangue-lama de Dom Quebrada; foto: Aline Martins.

Quero pontuar que os cabelos de Luís Henrique Noronha foram trançados por João Prado na maior parte das apresentações que fizemos em Goiânia. As tranças facilitaram a utilização dos adereços de cabeça como o quipá e o próprio chapéu de cangaceiro que Sancho usava em determinado ponto da trama.



Sancho e suas tranças; foto: Aline Estrozi.

Por fim, não custa lembrar que “a maquiagem adapta a cor da pele à iluminação cênica; portanto, ela evolui com a introdução da iluminação a gás e, depois, da luz

elétrica” (Pavis, 2015, p.231) e é sobre essa evolução luminotécnica e como a luz funciona em *Dom Quebrada*, que falarei a seguir.

#### 4.7. Um céu no chão?

Em uma noite quente do mês de fevereiro, no Rio de Janeiro, sobre as arquibancadas da Marquês de Sapucaí, assistia a um desfile técnico da Beija-Flor de Nilópolis e observava as luzes acesas das moradias de uma Favela próxima do sambódromo, ao que comentei com um amigo que aquilo parecia um céu no chão. Imediatamente fui interpelado por uma mulher, moradora do subúrbio carioca, que também assistia ao ensaio, me indagando como poderia ver um céu no inferno. A conversa se estendeu por mais alguns minutos e a moça insistia que ver poesia na Favela era coisa de “gente Zona Sul”. Essa qualificação é dada a pessoas que moram nos bairros mais abastados da cidade e olham para a periferia e para a Favela com certo exotismo. Durante muito tempo aquelas frases me incomodaram. Senti-me um pouco o “feliz poeta” de “A novidade” de Gilberto Gil e Herbert Viana, afinal de contas estava no lado de um carnaval, desejando os beijos da deusa maia e passei a me indagar se compreendia o outro lado, o que desejava “seu rabo pra ceia”. Dias depois tive o feliz convite para ingressar em um projeto de iniciação teatral no Morro dos Prazeres.<sup>142</sup> A experiência durou pouco, mas me apresentou de uma forma bem mais verdadeira aquele céu no chão. A Favela é luz!

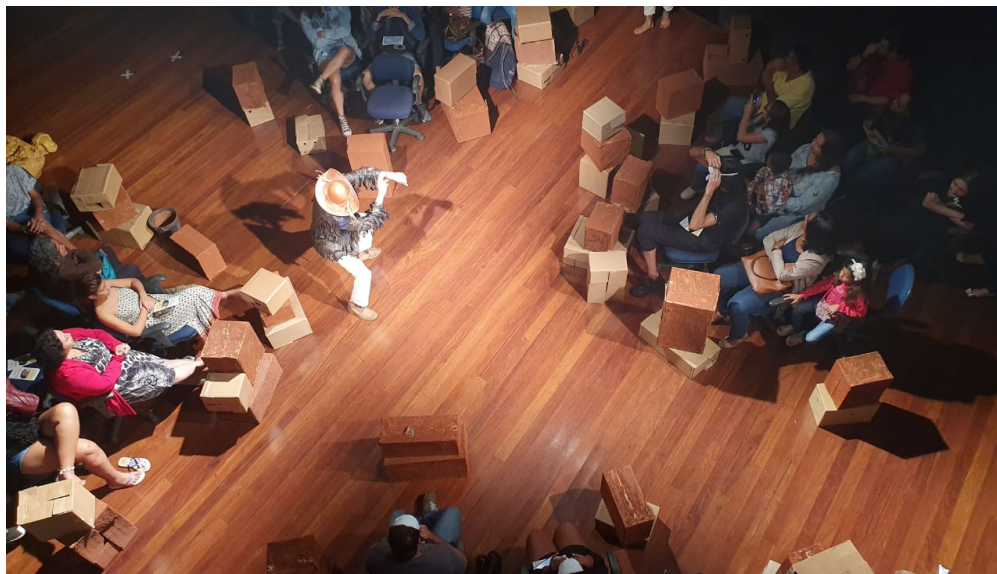
Quando comecei a escrever o texto de *Dom Quebrada* a memória da Favela iluminada foi uma cena recorrente em meu *Orí*. Eu queria, de algum modo iluminar nossos barracos cenográficos, cheguei a dizer desse desejo a Sanne Monteiro, que sugeriu abirmos pequenos buracos (janelas) nas caixas e colocar dentro delas alguma fonte luminosa que tivesse potência para iluminar o caminho da plateia até a arquibancada. Chegamos a fazer levantamento de preços, mas o custo de implementação não cabia em nosso orçamento. Era necessário trabalhar com a realidade fática.

A Encruzilhada já era uma determinante. Signo primeiro e fio condutor da trama. O povo da tradição *Nàgô*-iorubana, ao ofertar o *ebô*, o faz apontando-o a quatro pontos espaciais que são representação do universo (Santos, 1986, p.69), nossa luz também assim estava disposta. Ao adentrar à caixa cênica o público podia rapidamente perceber que os

---

<sup>142</sup> A Organização Não-Governamental Brazil Foundaiton era a mantenedora do projeto que visava formar atrizes e atores em Favelas cariocas e o Morro dos Prazeres, nos arredores do bairro de Santa Teresa era um dos locais contemplados.

refletores iluminavam de forma entrecruzada o palco, estabelecendo o limite de atuação junto à cenografia, já mencionada em tópico anterior.



Luz na Encruzilhada; acervo Centelha.

Um projeto luminotécnico é por mister um projeto cromático, não há muito o que discutir a esse respeito. Na luminotecnia a cor é induzida predominantemente por filtros (gelatinas), uma película sintética que tem várias matizes cromáticas. No pensamento luminotécnico de *Dom Quebrada* a cor foi/é um elemento de primordial importância para que o público sentisse/sinta o mínimo possível as modificações da luz. Isso pode ser constatado no registro de uma pessoa estudante que assistiu à peça: “A iluminação também me chamou a atenção. Sob a direção de Cachimbo, a luz predominantemente quente traz todo um ar de sertão, cangaço, mas ao mesmo tempo violência e marginalização que atravessa o subtexto da obra.” (S. R. M.). Kássio Menezes e eu assinamos o projeto luminotécnico, que, de fato, prima por uma ambiência aquecida. Outra pessoa pontua que nossa “iluminação do espetáculo foi fiel [*sic*] a narrativa, que se mantém estável durante quase 70% do tempo, tons amarelados de luz que [*sic*] cria uma atmosfera sólida, tropical, quente, a iluminação traz essa sensação de sertão, nordeste, cerrado...” (N.A.S.), bem como ambiciona dar a sensação de acolhimento, uma vez que parte da cor âmbar (tom amarelado, entre vermelho e laranja), associada a *Òsun*, “por ser a patrona da gravidez [...] diretamente associada ao corrimento menstrual” (Santos, 1986, p.86), o ventre da *Òrìsà* é convidativo e por isso torna-se escolha de sensação a partir da luz.



Âmbar predominante na cena; acervo Centelha.

Mas sobre a cor na iluminação ouçamos/leiamos o que nos diz Rodrigo Costa Assis, técnico de luz da Universidade Federal de Goiás:

Outro fator importante a ser estudado são as cores, pois elas provocam sensações percebidas pela reação dos olhos ao ver um objeto iluminado. Portanto, entende-se que a cor é uma reação da luz, representada pelo objeto iluminado, e o olho, o aparelho receptor por meio de processos biológicos. As cores são divididas em dois grandes grupos: a cor-luz e a cor-pigmento. A primeira é a radiação luminosa visível, que como consequência física produz a luz branca. Já a cor-pigmento é a reação física dos elementos adicionados a várias cores físicas – uma sobre a outra. No caso da cor-luz, o somatório destes elementos resulta na cor branca, mas no segundo caso, misturando-se as tintas com cores básicas, tem-se a subtração da cor branca e a obtenção da cor preta. (2016, pp. 44/45)

Desse modo, manusear a cor junto ao aparato luminotécnico é uma espécie de alquimia na qual se deve dosar intensidade e volume na busca por uma proporção ideal da sensação que se ambiciona transmitir. Rememoremos que são cores primárias azul, amarelo e vermelho e, combinadas entre si essas cores geram outras cores, as secundárias: verde, laranja e roxo. No caso da iluminação algumas variações serão experimentadas a depender de como os filtros forem utilizados.

Quando pensamos a luz de *Dom Quebrada* a concebemos para ser um elemento unificador, isso implica dizer que a iluminação deveria ser a linguagem mais fidedigna à proposta cromática ou ela incorreria no risco de soar destoante de toda a construção. Reforço que a luz de uma obra cênica não é apenas o ato de ligar ou desligar refletores em determinados momentos da trama. Do ponto de vista semiótico iluminar ou cobrir de breu pode ser ao mesmo tempo índice, ícone e signo, esconder ou deixar visível um elemento é uma escolha comunicativa. Destarte,

o modo como um iluminador aplica a visibilidade para construir a narrativa visual do espetáculo, que constitui o seu discurso visual determinará a qualidade da proposição artística [...] mesmo um acontecimento cênico no qual proliferam efeitos especiais, sem aparente disciplina, no qual a luz recebeu um tratamento superficial e “espetaculoso”, oferece ao seu público uma visualidade particular, ainda que inconsistente de um ponto de vista artístico-poético. (Tudella, p. 43, 2017).

A discussão proposta por Eduardo Tudella<sup>143</sup> é muito pertinente, pois sintetiza e elucida a diferenciação entre o que está visível (iluminado por fonte exterior de luz) e o que é a visualidade no espetáculo cênico. Junto a Rodrigo Assis (Horse)<sup>144</sup> ele será um dos guias mais presentes neste tópico. Em *Dom Quebrada* esse jogo entre o visível e a visualidade é uma tônica quando se trata da luz, pois todo o pensamento luminotécnico buscou dar conta de um *locus* poético e significante, não apenas visível.

Retorno ao padrão cromático para falar de como a cor foi sendo inserida paulatinamente nos becos e vielas do Morro do Desmanche. Para a constituição de nosso mapa de luz, em sala de ensaio, me propus a marcar cena a cena como o comportamento luminotécnico se daria. Isso me facilitou o contato com Rodrigo Assis (primeiro operador de luz do projeto) quando tivemos que construir o mapa de luz. Mas afinal, o que é mesmo um mapa de luz?

De modo geral o mapa de luz consiste em um roteiro de refletores a serem utilizados para a iluminação de uma obra cênica, suas posições, cores de filtros e sinalizações de onde devem estar dispostos. O mapa é determinante para que a pessoa técnica responsável pela montagem do aparato compreenda qual é a dinâmica proposta pela pessoa iluminadora, ele também é um guia para o estabelecimento comunicativo

---

<sup>143</sup> Professor Dr. Eduardo Augusto Tudella é docente nas Artes da Cena da Universidade Federal da Bahia e um dos mais proeminentes nomes do desenho de luz no Brasil.

<sup>144</sup> Técnico de luz na Universidade Federal de Goiás e um dos iluminadores mais requisitados do estado.

entre a equipe de luz de um projeto de cena e as pessoas responsáveis pelo aparato de luz nos teatros. Vale lembrar que em alguns edifícios teatrais nem sempre há um conjunto de aparelhos que contemple as necessidades luminosas de determinadas obras.

Tomou uma via vicinal neste momento para falar sobre a variedade de texturas a serem iluminadas na peça. Como já dito no tópico anterior deste trabalho, as caixas de papelão compõem cerca de 80% da cenografia da obra. Para Rodrigo Assis, isso era um deleite, pois, segundo palavras do próprio “o papelão é a melhor superfície para ser iluminada, pois em nenhum outro material a luz adere tão bem”. Aderência, inclusive, nem sempre é compreendida ou mesmo levada em conta quando se vai projetar uma cenografia ou um figurino, por exemplo. Certamente nós (equipe de *Dom Quebrada*) não estávamos pensando na aderência quando escolhemos a predominância do papelão, mas fica perceptível que a matéria-prima ajuda consideravelmente a tornar a atmosfera mais aquecida junto à luz.

Mas deixe-me voltar à cor para encerrar, temporariamente, o tema. Junto ao âmbar, nossa cor luminotécnica de base, o amarelo e o ocre buscaram cumprir a função de aquecer o ambiente sem tanta intensidade, já o vermelho é utilizado pontualmente para exacerbar a sensação de quentura, representa o sol à pino dos três pontos geopolíticos da obra (Sertão nordestino, Cerrado e Favela), a cor vermelha é a única cor na luz que não está presente na paleta de cores do espetáculo, mas, por sua função simbólica ocupa lugar de destaque na iluminação. Por fim o azul – e suas variações – é usado para estabelecer a diferença entre alucinação e realidade. Marcando principalmente as cenas finais a cor foi escolhida também como quebra de paradigma da utilização da luz vermelha para sinalizar o sangue. Por fim, em um momento específico, o baile *funk*, a utilização de cores ganha ampliação e liberdade de movimentação e formas.

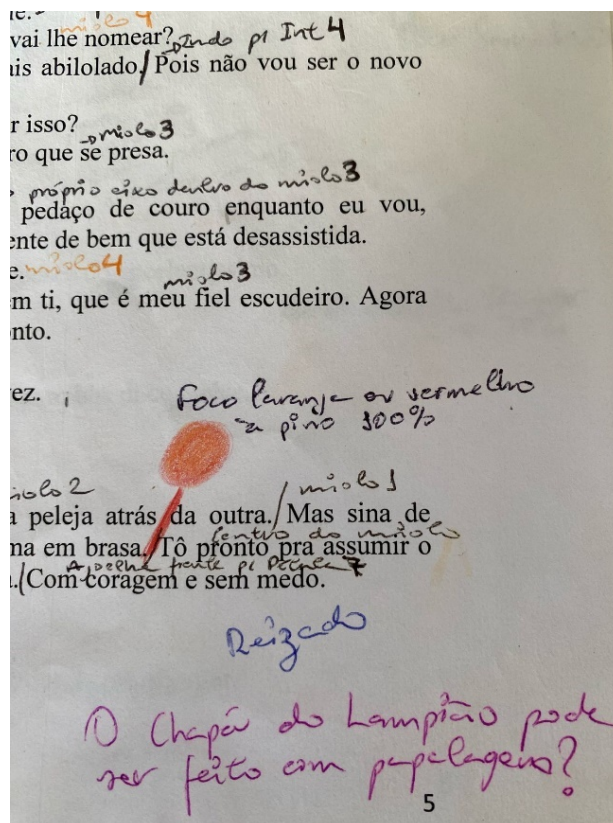
A partir de agora recorrerei a cenas específicas para elucidar melhor o que disse sobre o uso de cor na luz. Início esta análise pela cor que, apesar de não compor a paleta, é um signo com um elevado grau de significância no ponto em que é utilizada. Refiro-me à cor vermelha. Ainda no primeiro ato do espetáculo, mais precisamente na terceira cena do bloco, após expulsar Sancho, Quebrada profere um discurso:

**Quebrada** – Deixe de trololó, cabra. Vá de uma vez.

*Sancho sai.*

**Quebrada** – Vida como essa não é fácil. Uma peleja atrás da outra. Mas sina de sertanejo é essa mesma, debaixo de sol que queima em brasa. Tô pronto pra assumir o posto que de muito é sustentado por minha família. Com coragem e sem medo. (Cachimbo, 2018, p.6)

Na cena, a frase que deflagra a ligação do foco à pino de coloração vermelha ou alaranjada é “debaixo de sol que queima em brasa”, como podemos ver na imagem abaixo.



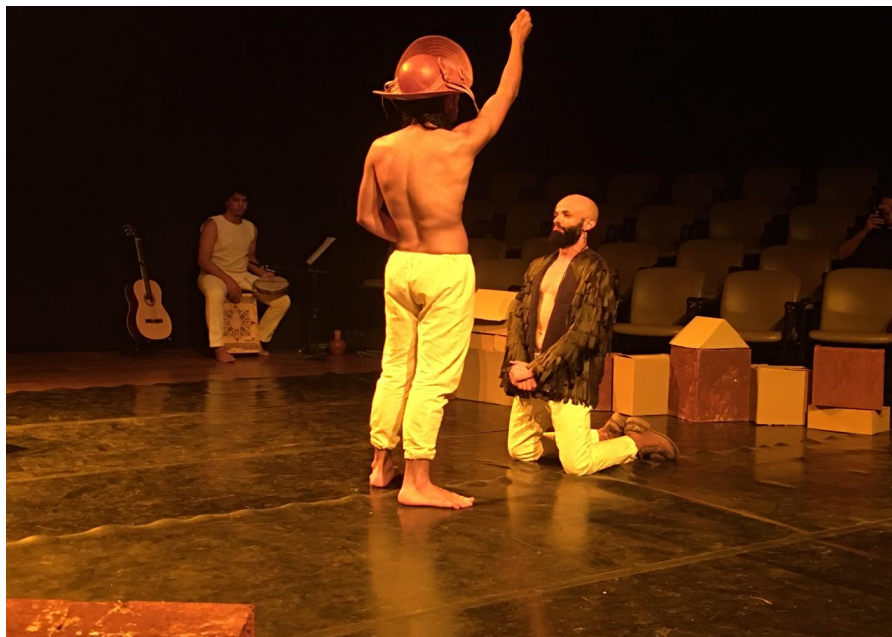
Texto marcando foco em vermelho; acervo Centelha.

Depois de proferido o discurso, Dom evolui, dançando passos que remetem à catira e ao côco, sob a luz vermelha. Nesse momento é executada uma canção “Reistência”, uma embolada na qual o intérprete do cangaceiro dança no compasso do pandeiro enquanto canta a poesia.



Luz vermelha em cena; acervo Centelha.

Quando Sancho regressa, valendo-se de uma aldrabice para fingir para o chefe, ser Virgulino Ferreira, o foco se desfaz e a cena é iluminada novamente pela cor âmbar tanto na geral, quanto na contraluz.



“Teje empossado!” Dom recebe o bando; acervo Centelha.

Após nova saída do escudeiro, Dom volta a cantar uma das estrofes da embolada sob o foco avermelhado/alaranjado. Assim se dá o encerramento do ato e logo que o segundo ato começa temos dois focos brancos. Um deles está colocado no centro do palco e ilumina frontalmente um impaciente Dom Quebrada que caminha dentro de seu limite luminoso, o outro ilumina Sancho, de modo diagonal, em uma corrida na qual não sai do lugar. Aproveito para falar rapidamente sobre os tipos mais comuns de focos.

Ao se criar o mapa de luz de um espetáculo, é definida a localização dos refletores, os quais exercem muita influência sobre o objeto a ser iluminado. As principais posições são: frontal, lateral, contraluz, zenital ou a pino e diagonal. Elas modificam dramaticamente as sensações e emoções que o objeto ou pessoa iluminada pode transmitir, o que é tão importante quanto a sombra que elas provocam através do objeto iluminado. (Assis, 2016, p.69)

Geralmente, nesta posição, o refletor que incide sobre o assunto iluminado (pessoa/objeto) é posicionado entre 45° e 65°, sendo o ângulo ideal o de 45° por dar maior cobertura luminosa ao assunto, eliminando a possibilidade de sombreamento no rosto ou em outras partes que devem estar adequadamente iluminadas e, conseqüentemente, visíveis (*Idem.* p.70) ao olhar do público. A posição frontal é, portanto, aquela que prioritariamente é utilizada para revelar a totalidade do assunto sobre o qual incide a luz do refletor.

A posição lateral pode ser obtida a partir do refletor posicionado em solo ou mesmo em uma das varas de iluminação. Logicamente o efeito entre um suporte e outro é distinto. Esse posicionamento é bastante usado para enfatizar silhuetas na cena. “Este tipo de iluminação é muito utilizado na dança para valorizar o corpo do bailarino dando volume e ação a seus movimentos” (*Ibidem.*), ou seja, essa posição ajuda a enfatizar o movimento, o deslocamento do corpo.

Já na posição de contraluz

o refletor é colocado atrás da pessoa ou do objeto a ser iluminado, projetando assim uma sombra à frente dele. Iluminando desta forma obtém-se uma silhueta dando pouca informação sobre o objeto ou pessoa iluminada [...] Ao separar o objeto do fundo do palco provoca-se uma profundidade espacial. Em geral os contraluzes são feitos a partir dos refletores colocados na parte superior do teatro, nas varas de luz, mas tendo cuidado para não iluminar plateia e assim prejudicar a visão dela em relação à obra, a não ser que essa seja uma opção adotada pelo iluminador. (*Idem.* 72)

Por alguns momentos, em *Dom Quebrada* a opção de iluminar o público é utilizada. Principalmente quando há quebras da quarta parede. Mas sigamos falando sobre posições de iluminação. Chegando então à zenital ou a pino. Nessa posição o jogo de luz e sombra é uma dinâmica interessante entre o que está posto à vista e o que se quer esconder.

Colocada verticalmente acima do objeto ou pessoa a ser iluminada, em um ângulo de 90°, ela provoca grandes sombras [...] atribui volume ao objeto, mas provoca pouca visualização do que está sendo iluminado. O nome “luz zenital” é proveniente do ponto celeste denominado Zênite, que é qualquer ponto perpendicular a Terra. (*Idem*, 73)

Para cenas com elevado grau de mistério ou com necessidade de enfatizar o segredo, essa posição se configura como excelente suporte para emissão de significância de secretismo. A posição diagonal é uma junção entre as posições frontal e lateral, resultando em um sombreamento diagonal no piso a partir do assunto iluminado.

Pode ser usada tanto na diagonal frontal quanto na diagonal contraluz, seguindo a posição onde o público se encontra para visualizar a obra. Ao projetar uma sombra lateral, a luz provoca um tom mais expressivo na cena, contribui para separar o objeto iluminado do fundo do palco e as diagonais podem ser altas, colocadas nas varas de luz, ou medianas, colocadas no plano médio referente à plateia, ou baixas, dispostas no chão. (*Idem*. pp.73/74)

#### Tudella nos lembra que ao ler

um texto ou roteiro de um espetáculo, o artista já pode apreender sua qualidade visual, sem a necessidade da operação física de qualquer mecanismo de iluminação que promova visibilidade, mas compreendendo a natureza da abordagem de cada autor, das relações entre fontes de luz sugeridas ou descritas, e o ambiente da ação. Não será necessária a presença efetiva da luz do sol; nem mesmo uma lâmpada ou, sequer, uma vela. A ideia de espetáculo (uma espécie de estado pré-cênico) pode estar sendo narrada por alguém que a mantém na memória, e a narrativa, em si, já incorpora qualidades visuais. (2017, p.43)

Feitas estas breves considerações, retorno ao espetáculo para compreender melhor a propositura do jogo de revelar ou escamotear determinadas informações a partir da linguagem luminotécnica. Convido você a adentrar comigo na Cova dos Macucos, nela,

ao acordar de seu desmaio, Dom Quebrada está ainda aturdido pela queda que sofrera. Tateando o espaço com o devido cuidado ele vai buscando entender o que lhe passou. Esse estado psicológico da personagem não poderia ser sentido se ela estivesse em um espaço conhecido, já registrado por seu olhar e por sua mente. Não se nega que a partitura corporal da pessoa que da vida ao cangaceiro, induz a plateia a enxergar que a situação na qual Quebrada está inserido ocorre em um lugar espacialmente reduzido, mesmo antes disso Sancho já dizia:

**Sancho** – O cara caiu na Cova dos Macucos. Só tive tempo de jogar minha corda de *slackline*, que ele ainda conseguiu prender na cinta. (*para a plateia*)  
Silêncio!

*Sancho verifica se Dom Quebrada está bem.*

**Sancho** – Dom, meu bom, tú tá aí?

*Silêncio.* (Cachimbo, 2018, p.14)

A paisagem verbal está descrita, portanto o público pode projetar mentalmente o cenário da caverna. Mas façamos aqui um exercício mental de pensar nesta cena acontecendo com todos os refletores ligados, os barracos/caixas de papelão à mostra e a própria plateia se vendo mutuamente. Teria a cena o mesmo efeito sem que a luz buscase também uma adequação à sinalização da literatura? Intuo que o responso seja negativo.

A penumbra luminosa experimentada pela personagem título da trama aqui estudada é um elemento de primordial relevância dramática. A luz se intersecciona muito evidentemente, no mínimo à literatura e à atuação nesse ponto. A intensidade da incidência da luz gerada pelos refletores, ao diminuir drasticamente, evoca um novo lugar, outro estado de espírito. Quebrada sente isso, o público também. De repente ouve-se um barulho.

**Quebrada** – Que barulho é esse?

*Sancho coloca um vestido branco.*

**Quebrada** – Quem é você? Apresente-se! Isso deve ser armação daqueles macumbeiros, bem que o pastor me disse pra expulsar de uma vez por todas aqueles filhos de Satã aqui do Morro.

*A luz na moça de vestido se intensifica. (Idem, p.15)*

A rubrica indica uma luz sendo levemente intensificada em uma personagem.



Themis sob a luz; acervo Centelha.

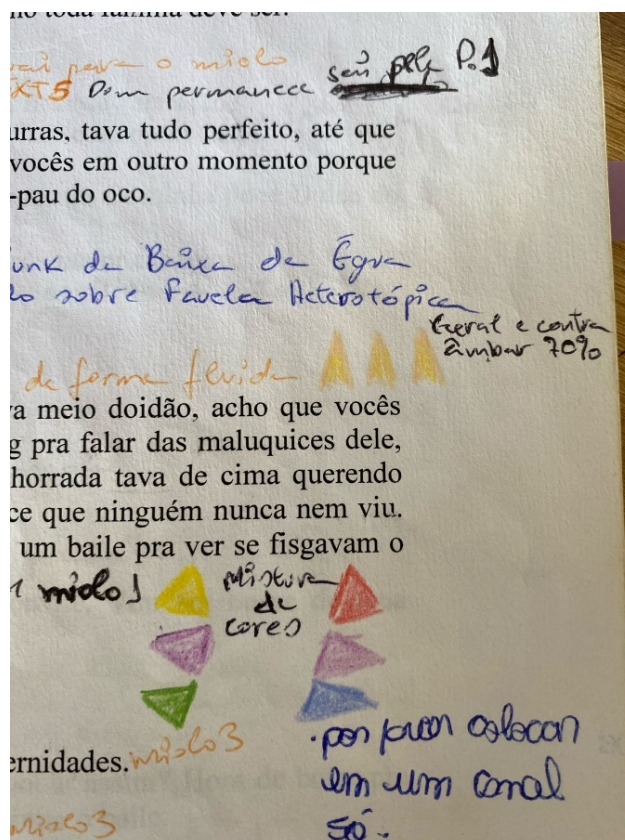
Será uma visagem, uma alucinação? Os olhos não podem enxergar plenamente a figura dentro da Cova. O breu intensifica a sensação de aflição da perturbada mente do varejista de entorpecentes neopentecostal, ele se lembra do recado de seu novo líder espiritual e teme. A música flamenca, executada igualmente no breu torna tudo ainda mais confuso. Aos poucos a figura feminina está um pouco mais visível, mas ao deparar-se com ela, o corajoso Quebrada sucumbe e cai. A luz revela o corpo de Dom estatelado no chão.



Tombou o corajoso Quebrada; acervo Centelha.

A plateia, levada a uma espécie de transe na Cova dos Macucos, acorda com a mudança abrupta na intensidade da luz. A poesia luminotécnica na cena da Cova está justamente nessa condução do olhar. A luz recorta o que deve ser visto, ou para onde os olhos devem se voltar. Ela funciona quase que como a fotografia no cinema, reforço que funciona quase, pois são linguagens distintas e por mais que ambas se valham preponderantemente de efeitos de luz e sombra, comunicam a arte de modos ímpares.

Mas deixo de lado o ímpeto cavernoso dos Macucos para ir a outro extremo do Desmanche. Convido você a experimentar a profusão luminotécnica de um baile *funk*. Duvido que tu não se amarre. Na trama a cena do baile é cronologicamente anterior à da queda de Dom no buraco. A atmosfera do baile – não poderia ser diferente – é festiva. Há pessoas, música, dança, bebidas, cores.



Várias cores na luz do baile; acervo Centelha.

A imagem acima demonstra que do ponto de vista cromático tudo era possível. Abaixo do desenho de triângulos que fiz para simbolizar os refletores, está o recado de Fabiana Viana (sim, a responsável pelas mídias digitais também operou nossa luz em uma ocasião), pedindo para que toda aquela bagunça fosse colocada em apenas um canal. Na

cena a luz do baile se inicia no exato momento em que o músico começa a executar no *cajon* uma batida de *funk*, quase ao final de uma fala de Sancho.

**Sancho** – Geral no morro já sabia que o chefe andava meio doidão, acho que vocês também já perceberam. Já tinha até gente fazendo blog pra falar das maluquices dele, canal no *youtube*? Aos montes... mesmo assim a cachorrada tava de cima querendo condição, pior que ele só tinha na caixola a tal da Dulce que ninguém nunca nem viu. Mas as preparadas do bonde da Baixa da Égua fizeram um baile pra ver se figavam o maluco. (*Idem*, p.12)

Depois disso, na penumbra, próximo ao músico o ator responsável por Dom Quebrada (eu ou Luiz Fernando) canta o “Funk da Baixa da Égua”, enquanto Sancho (Luís Henrique ou eu) dança uma coreografia do passinho carioca, criada por Hebonny Bomfim para o espetáculo. Nesse momento a luz cumpre um papel de criar um clima de descontração.



Sancho lança seu passinho; acervo Centelha.



Uma luz para o baile; foto Dayanne Toko.

Após a performance coreográfica a iluminação memoriza a profusão cromática ao mesmo tempo que o volume das batidas no *cajon* também diminui, para que os diálogos não sejam atravessados em demasia por nenhum dos dois elementos. Mas a luz segue criando o clima que a *funkeira* ama.



Segue o Baile para a *funkeira*; foto: Dayanne Toko.

Mas voltemos à cor para falar das sensações geradas em pessoas que assistiram ao espetáculo:

A iluminação amarela, que além de dar um humor à cena, gera uma ambientação mais quente, remetendo ao calor do Brasil. Enquanto a iluminação com uma tonalidade mais fria provoca uma sensação de que a cena está mais séria, representando as memórias mais melancólicas do personagem Sancho, como também sinalizando uma ambientação mais noturna (B. L. F. O.)

Quando nos decidimos pelo âmbar (o amarelo que se refere a pessoa espectadora) o aquecimento da cena era o mote, contudo, ao me deparar com a sinalização que essa luz cria contornos humorísticos me pergunto se a afirmativa está mais ligada à incidência luminosa ou ao desenrolar dos fatos que se dá majoritariamente sob esse tipo de luz. Tendo a pensar que nesse sentido as vias da Encruzilhada novamente se entrecruzam fora de um ponto que almejávamos ou calculássemos alcançar; quando a pessoa estudante/espectadora afirma ser a luz fria (tons de azul) utilizada para marcar os momentos de maior seriedade e melancolia, ela vai ao cerne da diferenciação que pensamos entre uma e outra ambiência luminosa. Também vale ressaltar que para quem escreve o trecho acima, a compreensão de que a iluminação feita com filtros de cores quentes foi percebida como representativa do calor do Brasil, efeito verdadeiramente buscado por nós quando da concepção do projeto luminotécnico. Mas será apenas técnica a manipulação luminosa em um espetáculo teatral?

O termo iluminação vem sendo substituído, cada vez mais, na prática atual, pelo termo *luz*, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim criar a partir da luz. O alemão *Lichtregie* (encenação da luz) ou o inglês *lighting desing* (desenho das luzes) também insistem no papel focalizador da luz na encenação. (Pavis, 2015, pp.201/202)

Assim como a cenografia, a música, a indumentária, os adereços, entre outras linguagens, acredito fortemente que a luz é uma dramaturgia autônoma, interdependente e interseccionada na cena. Um projeto luminotécnico pensado e executado para outras finalidades que não a cênica, pode comunicar individualmente ou servir a um fim coadjuvante em relação ao outra linguagem artística.

No espetáculo, contudo, a visibilidade incorpora objetivamente fontes de luz especificamente definidas pelo iluminador. Isso exige a análise de instâncias tecnológicas que incluem as características de cada instrumento, de cada acessório e do sistema de controle incluído no projeto, permitindo ao iluminador discutir a visualidade presente nas primeiras indicações da dramaturgia, como estratégia para definir aquela mais tarde efetivamente incorporada à cena propriamente dita. (Tudella, 2017, p.43)

Um refletor aceso, apontado para uma tela está ali colocado com a exclusiva função de destacar os atributos da obra plástico-visual inanimada. Essa é a única comunicação a que se propõe nesse caso. Na cena a luz pode ser símbolo, signo e significante; na encenação a luz é um potente elemento semiótico e cumpre funções de demarcação espaço-temporal, localização geográfica, indução fotográfica, enfim, uma infinidade de usos ela guarda em sua aplicação cênica, sendo assim, a luz é uma dramaturgia da/cena.

A luz intervém no espetáculo; ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento da cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos etc. Situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso. (Pavis, 2015, p.202)

O ato de ligar ou desligar um refletor não faz a luz de uma obra cênica, o que a concretiza é a intencionalidade prévia de quem concebe o breu e a incidência luminosa no decorrer da narrativa dramática. Iluminar um espetáculo é, concomitantemente, um ato de autonomia criativa e inteligência conectiva. A capacidade de decupar uma literatura do gênero dramático ou uma proposta dramática de jogos de cena, para, a partir dessa base, determinar quais fatos devem ganhar menor ou maior relevo, deve ser uma premissa para quem se propõe a iluminar a cena. O trabalho da pessoa iluminadora não se concentra em manipular avançados *softwares* que gravam, sistematizam e executam o mapa de luz, nem mesmo subir ou descer varas de luz e retirar refletores de determinadas posições para colocar em outras. Cumpre à pessoa iluminadora entender os caminhos a serem revelados ou escondidos na Encruzilhada da cena.

Para Tudella, a sensibilidade da pessoa iluminadora consiste em seu dimensionamento de interligação necessária da luz às demais linguagens presentes em uma obra cênica. O autor pondera que o uso excessivo e desconectado da luz pode gerar discrepâncias visíveis e facilmente identificadas pelo público como um ímpeto exagerado de demonstrar que a iluminação está presente no espetáculo.

A ciência necessita dos inventores, mas o teatro não pode depender da invenção de um novo aparato a cada espetáculo. Sua opinião sobre a visibilidade e a visualidade que interagem na cena pode dar ao iluminador a autonomia necessária para posicioná-lo como um artista, cujo trabalho tem um papel decisivo no contexto. A consequência disso deve ser uma elaboração cênico-crítica da visualidade inscrita na ideia que originou um espetáculo, incluindo a proposição do diretor, assim como dos demais artistas que elaboram a práxis cênica. Tal elaboração cênico-crítica é promovida pela consulta a fontes primárias (dramaturgia, roteiros) e secundárias, que podem inserir na pesquisa uma extensa ramificação provocada pelas questões culturais indicadas nas fontes primárias, sugerindo contatos com a ciência, a filosofia e as artes. O iluminador pode, portanto, compreender que seu trabalho inclui a natureza de uma pesquisa especializada, permitindo registro e avaliação (2017, p.44)

Desta feita, não cumpre à pessoa iluminadora impor sua especialidade cênica às demais, as hierarquizações plástico-visuais servem apenas a finalidades que geralmente não contribuem para o estabelecimento de uma organicidade da obra. Agregar valor significativo a um espetáculo às vezes consiste muito mais no menos. Isso vale para a vestimenta, a cenografia, a própria atuação e, logicamente para a luz. Explicitar o que não deveria estar visível em determinado momento é na verdade uma pulsão contraproducente.

Mais uma vez fazendo minhas digressões, por favor, me perdoe. Volto ao debate técnico para dedicar algumas linhas à importância dos filtros de cor na iluminação cênica. Rodrigo Assis nos diz que, no mais das vezes, quando se trabalha com equipamento de luz, normalmente utiliza-se a cor branca e, quando há a necessidade de adição cromática, dois meios podem ser utilizados: a) adicionamento de cores primárias; b) utilização de filtros coloridos (2016, p.46) que serão responsáveis pelo estabelecimento das atmosferas da trama. Em *Dom Quebrada*, por exemplo, ao menos duas cores adicionadas por filtros são lidas para marcar o aquecimento e a frieza em determinados momentos da trama.

A função do filtro em geral é cobrir uma parte do espectro deixando passar somente a parte da luz que se deseja. Ao usar este tipo de filtro ou qualquer outro, é preciso tomar cuidado com suas aplicações e em quais refletores ele será usado, pois como o refletor eleva-se a uma alta temperatura para produzir luz, o filtro de cor pode até mesmo derreter. Então, ao adquirir um filtro é preciso observar a indicação de alta temperatura (high temperature – HT, por sua sigla em inglês) no produto para assim determinar em qual situação ele deve ser utilizado. A vida útil desse produto depende muito de sua utilização, de quanto tempo ele ficará exposto a essa luz, se a luz possui uma temperatura muito alta, dentre outros fatores externos a ela. (*Idem*, p.47)

Chamo atenção ainda para o modo de guardar/acomodar filtros (gelatinas), pois o armazenamento em local inadequado diminui consideravelmente a vida útil do artefato. Há uma variedade gigantesca de filtros para refletores. Uma pessoa iluminadora pode optar, por exemplo, por fazer gradações de cores quentes apenas com tons de amarelo, ou estabelecer um “esfriamento” da cena com tons azuis. O filtro por si só não conta uma história/estória, mas, sendo adequadamente aplicado, é determinante para a conformação simbólica do enredo.

A ausência de cor ou a cor branca na luz de *Dom Quebrada* até aqui não foi tão incisivamente mencionada, mas é necessário que se diga de sua utilização prioritária. No espetáculo, a luz branca, além de alguns focos pontuais, está estabelecida muitas vezes para marcar a Encruzilhada e isso não se dá ao acaso. Poderíamos, por exemplo, ter optado por utilizar o vermelho para criar a marcação luminosa entrecruzada. Uma das duas cores associadas a *Èsù* é a vermelha, portanto, ela carrega em si o sentido da própria Encruzilhada, mas em nosso pensamento poderia haver uma confusão de leitura por parte do público em relação à cena em que focos vermelhos são utilizados para enfatizar a ideia de um sol inclemente; além disso, principalmente para mim, o *lòcus* onde reina *Elegbara* deveria ser/estar o mais visível possível para que não restasse dúvida de sua presença.

Quando a Encruzilhada é apagada – apenas no final peça – ela não mais volta a ser iluminada, talvez a mudança de luz que conduz ao apagamento da Encruzilhada seja algo imperceptível para a maioria das pessoas que assistem ao espetáculo, mas ela se dá por um motivo específico que é o cumprimento do *ebò* representado pelo corpo estático de Dom Quebrada morto. Essa transição sutil foi pensada para que os focos luminosos que marcam o desfecho do enredo dessem à cena final um grau paulatino de suspense e dramaticidade, sem uma demarcação abrupta da luz, como se a plateia fosse conduzida

pela mão até o ponto derradeiro da narrativa e ali se fixasse junto às duas personagens e os tensionamentos provocados por seu diálogo.

Oportunamente retornarei à análise da luz na cena final. Neste momento quero lhe convidar a regressar ao segundo momento em que Dom Quebrada se encontra na Cova dos Macucos. Recorro novamente à literatura:

**Sancho** – Tô falando... o que mais tú viu naquela Cova dos Macucos?

**Quebrada** – Vi minha doce Dulce, a donzela a que todo cangaceiro que se preze tem o direito de roubar pra si.

*Sancho se transforma em Dulce/Oxum.*

**Quebrada** – A mais bela dentre todas e ninguém poderia dizer o contrário. No início parecia que vestia branco, mas quando vi melhor, percebi que resplandecia em amarelo, próxima a uma cachoeira... (Cachimbo, 2018, p.20)

Quebrada narra o que conseguiu ver na caverna, enquanto isso a luz âmbar vai tendo sua intensidade diminuída aos poucos, a vestimenta da *Òrìsà* gera uma ruído que, ao menos para mim, remete à uma queda d'água – essa peculiaridade também auxilia na percepção de quando o colega de cena terminou de vestir a indumentária da deusa *Nàgô-iorubana* –, focos amarelos, zenitais (a pino) vão gradativamente sendo estabelecidos ao passo em que a luz geral âmbar segue diminuindo de intensidade. Ao ouvir o canto da deidade, Dom fixa seus olhos na aparição e vai se encaminhando até ela.



Dom e *Òsun*, na Cova dos Macucos; acervo Centelha.

Na imagem acima, como se pode perceber, os focos são brancos – houve um esquecimento da aplicação dos filtros amarelos – o que se deu apenas na apresentação em questão, em todas as outras os filtros amarelos foram devidamente colocados. Mas chamo atenção para os aspectos de visibilidade e escamoteamento tanto na personagem Dom Quebrada quanto na *Òsun. Ojá* na divindade e chapéu no pretense cangaceiro, ao terem sobre si luz incidente, projetam sombras nos rostos e pescoços dos atores. Luís Henrique, frontalmente colocado na imagem só tem plenamente iluminados ombros e vestido, mesmo parte de seu adereço de cabeça é coberto pela sombra. Saliento que a proximidade dos focos na imagem não se deu em outros teatros. O LaCena é um espaço menor justamente por sua proposta de teatro-laboratório e isso tende a tornar as representações que ali acontecem, mais intimistas.

No caso da apresentação de reestrela, nos teatro Sesc-Centro, Rodrigo Assis me propôs testar uma iluminação frontal junto à zenital na deidade, o que inicialmente não me agradou muito, mas ainda assim aquiesci à sugestão. O resultado é completamente

diferente, pois, ao iluminar frontalmente a deusa, o caráter do secretismo obtido apenas com foco zenital desaparece totalmente.



*Ôsun* com luz frontal; foto: Aline Martins.

Em minha percepção, ganha-se por um lado, com a face da deusa exposta de modo mais evidente ao público, mas perde-se em significância dramaturgica justamente pelo fato da cena se passar em um ambiente com pouca luz e, ainda mais, por não se poder afirmar que aquela aparição guarda algum lastro numa realidade factual. Após ter visto a apresentação de reestrela Alexandre Nunes chegou a comentar comigo que minha barba fazia com que ele não contemplasse uma figura feminina na ação, alegou inclusive que toda a composição (vestimenta-luz-barba) remetia a um mulçumano. Me pergunto se ao utilizarmos apenas o foco de luz zenital essa sensação daquele espectador específico mudará. Confesso que o caráter simbólico das sombras projetadas no rosto pelo adereço de cabeça me parecem bem mais adequadas à composição narrativa, que a revelação total exercida pela frontalidade da luz. Tudo na cena, me parece, está muito mais ligado à ilusão. “A busca da ilusão está ligada, como mostrou FREUD, à busca do prazer e um

duplo movimento de denegação” (Pavis, 2015, p.203) e, no contexto do espetáculo a ilusão é importante fio condutor narrativo.

Acendendo os refletores de contraluz e geral tanto com luzes de tonalidade âmbar quanto brancas, quero lhe convidar a entender o protagonismo que o público ganha ao ser inserido na cena em momentos pontuais. Na realidade vou me valer de uma cena em especial, aquela em que as pessoas mascaradas, correligionárias do bispo-candidato posam com ele para a fotografia. Nesse momento considero que não há uma quebra total da quarta parede, pois tanto o ator (bispo), quanto as pessoas da plateia exercem vivências de outras personas. Ainda assim, os refletores abrem o campo de visão e o espaço cênico é ampliado para que fique nítido que sim, a plateia também é a Favela, está nela inserida e dela é parte constituinte.



Bispo interagindo com plateia; acervo Centelha.

Há outros momentos nos quais essa dinâmica de revelar o público a ele próprio está presente na peça, mas a inserção aqui citada me parece ser suficiente para demonstrar o quanto a iluminação pode determinar os limites do campo de atuação cênica. Em outros termos, a luz delimita até aonde pode ir o olhar, ela se relaciona diretamente com os espaços físico e temporal.

Finalmente, como as próprias memórias recortadas de Sancho, o *trickster* carioca, cicerone do Desmanche, regressamos ao ponto no qual a luz deixa de materializar uma atmosfera aquecida que remete ao calor do Brasil ou mesmo ao ventre materno e vai transformando o espaço cênico em um ambiente inóspito e gélido. Depois de convencer

Dom Quebrada a ir atrás de um bispo que já “havia se evadido”, Pança entrega algumas mangueiras hidráulicas ao músico e a parte da plateia. Os adereços são girados por cada uma das pessoas os têm em mãos. Voltando ao centro do palco, girando em torno do próprio eixo, Sancho percebe que os helicópteros da polícia (mangueiras hidráulicas) cercaram o morro.

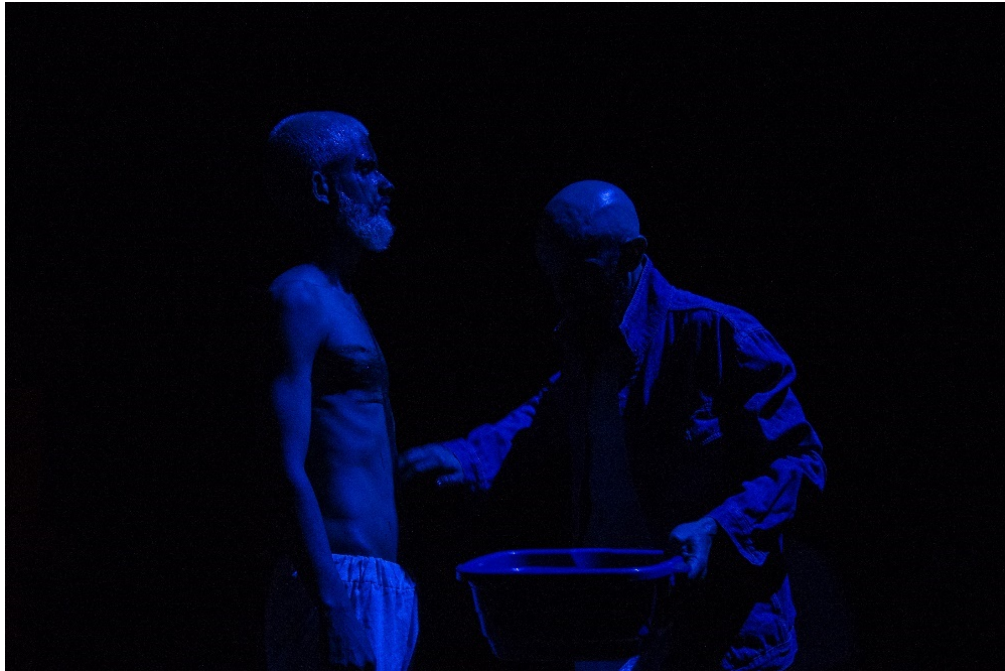
Nesse momento a intensidade da luz vai diminuindo enquanto o diálogo acontece, a tensão vai sendo instalada milimetricamente pelo debate e pela diminuição da visibilidade. Aos poucos dois focos azuis, zenitais vão ganhando intensidade, um deles no centro da cena e o outro em uma das extremidades do palco lótus. No foco central Sancho tenta demover o chefe de seu intento de enfrentar a pesada artilharia policial, no foco lateral Dom está decidido, já não traça mais seu gibão, nem tampouco o amuleto que o guardara até ali. Ao final desse bloco de diálogo, apenas os dois focos azuis iluminam a cena e, conseqüentemente, as duas personagens. De repente Dom é fatalmente alvejado.



Dom está morto; foto: Eliade Oliveira.

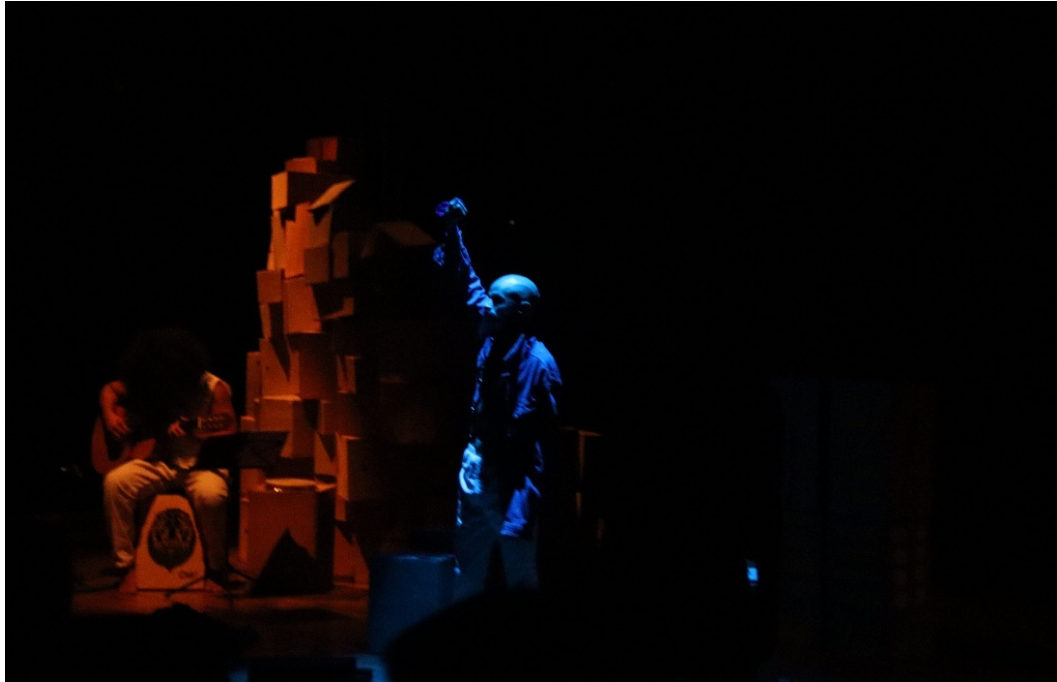
Sancho, atônito, no foco central, olha para o chefe, depois de um tempo ele deixa o foco e apanha uma vasilha que contém um pouco de lama, se aproxima de Quebrada e

com a mão embebida de barro que fecha os olhos do amigo e depois tinge com o mesmo barro também seu abdômen.



Sancho tinge Dom com lama sob luz azul; foto: Aline Martins.

Lentamente Sancho deixa a vasilha em uma posição não iluminada do palco e retorna ao foco central, onde olha fixamente para a guia que já não mais protege o corpo do “cangaceiro da insólita figura” e, depois de algum tempo, começa a cantar enquanto gira em torno do próprio eixo. O foco lateral, que iluminava Quebrada vai sendo lentamente diminuído até apagar por completo. Sancho termina de executar a canção e tanto a pouca luz que ainda incidia sobre a posição do músico, quanto o foco central se apagam de imediato.



“Chegou a hora do levante!”; foto: Aline Martins.

No breu, Sancho deixa a cena, como que a fluir por novas Encruzilhadas que ele mesmo terá de trilhar. O “pano” dá lugar ao *blackout* como signo máximo do final do espetáculo.

## 5. Epílogo (Pulsões (in)conclusivas de um teatro da Encruzilhada)

Quando algumas pessoas sugeriram que o Coletivo Cênico Centelha fazia/faz teatro épico, apesar de não responder à assertiva, entendia que não é isso o que faz essa coletividade. O Centelha faz teatro de Encruzilhada. Explico: uma espécie de teatro, ou cena, ou arte – para ampliarmos o escopo das possibilidades – com o compromisso de quem dimensiona a responsabilidade política de discutir aquilo que comumente é escamoteado, deixado de lado, o que fica sempre para depois.

Evani Tavares Lima (2010), ao classificar os tipos de teatros negros feitos no Brasil, alega que essa qualidade de teatro – na qual também está inserido o Centelha – é, no geral, todo e qualquer teatro onde esteja uma pessoa negra envolvida. Eu, respeitosamente, discordo da eminente doutora. Para mim, o teatro ou a cena negro/a é toda fruição cênico-criativa onde o controle narrativo advém de pessoas negras. Estar em um palco ou numa tela ajudando a contar um enredo a partir de uma perspectiva brancocêntrica e eurocentrada de nossas histórias, não necessariamente pode ser considerado um fazer artístico negro, é deste ponto que vejo.

Obviamente, Lima desenvolve um valoroso raciocínio triádico sobre o que é o teatro negro e, a partir do pensamento da pesquisadora, posso determinar com certa precisão que o Centelha faz *teatro negro engajado*, uma forma de cena na qual o debate sociopolítico e antropológico baseia os fazeres artísticos. Esse tipo de cena pode e deve também ser compreendida como afrofuturismo, uma vez que as discussões pertinentes ao povo negro em Diáspora mundo afora estão presentes no palco onde performa a coletividade em questão. As permanências históricas, nascidas principalmente no colonialismo e estendidas à colonialidade, afetam muito mais incisivamente, nas *recolônias*, as populações racializáveis e isso precisa ficar sempre evidenciado para o devir negro possa acontecer em sua plenitude.

É, portanto, imperativo afirmar que o Centelha não faz teatro brechtiano porque, além de não estar no centro do capital – no *locus* do banco ou da administração da pecúnia – o Coletivo também não desfruta das prerrogativas de fala, tampouco acessa uma escuta verdadeiramente aberta dentro de uma estrutura capitaneada por quem historicamente se valeu das usurpações perpetradas às suas pessoas ancestrais. O discurso do grupo é, eminentemente, contra-hegemônico, justamente por não ser direta e/ou facilmente acolhido tanto no meio acadêmico, quanto no meio artístico. A escassez da qual trata boa parte da obra de Brecht, em função das agruras da guerra, não é a mesma vivenciada nas

periferias do capital onde as classes burguesas, não-racializadas em suas nações, concentram a riqueza em poucas mãos. Estou aqui diminuindo a importância do autor alemão? Jamais! Sou, particularmente, um grande entusiasta de sua obra. Todavia é importante que a diferenciação reste evidentemente estabelecida para que não nos confundamos pensando que, ao enfrentarmos uma tormenta em mar aberto, todas as pessoas estejam em embarcações similares, umas navegam em transatlânticos outras estão relegadas a canoas.

Sobre condições materiais para produção cênica, há quem possa ainda considerar que, de um modo muito particular, o Centelha faz um “teatro pobre” como Grotowski. Certamente o polonês podia escolher realizar um teatro com poucos elementos na cena. Esse nunca foi o nosso caso. Fazemos um teatro parco, de reduzidos recursos financeiros e vasta fruição criativa. Queremos mesmo é “botar o bloco na rua” e demonstrar que, a despeito de toda e qualquer adversidade, conseguimos encenar nosso discurso. Certamente, enquanto coletividade, não rejeitamos as construções artísticas do teatrólogo do Leste europeu, também seus saberes nos interessam.

Mas permita-me seguir elucidando os porquês de o Centelha fazer uma cena da Encruzilhada, pois é a própria “Encruza” um conceito balizador deste escrito. Considerando a operação semiótica do termo, realizada por Leda Maria Martins (1995-2021), chamo novamente atenção para o caráter interseccional que, no fazer artístico do coletivo, entrecruza vias primordiais, abre novos caminhos e possibilidades, desloca protagonismos, reapresenta outros modos de criar. É pela transversalidade criativa ou autoral que a obra do Centelha é construída. Certamente, ainda estamos no percurso, mas, como preconiza Achille Mbembe (2020) e sua “ética do passante”, queremos fluir por todos os caminhos da Encruzilhada, respeitando e obtendo reciprocidade nesse ato.

A interseccionalidade, compreendida a partir da ótica de Akotirene (2020), está aqui utilizada para estabelecer parâmetros de horizontalidade criativa, ajudando a pensar o trabalho desenvolvido pelo Centelha como uma trama de tecido, onde cada fio exerce suma importância para a constituição do todo, ou seja, as justaposições e intercalações de linguagens artísticas são a razão de ser de cada obra. Não existem vias principais de autoria, mas momentos primordiais de cada uma dessas vias no desenvolvimento do trabalho.

Em termos de autonomias-criativas, muito mais que um discurso academicista que almeja unicamente a vanguarda conceitual, busca-se uma prática em que a horizontalidade seja um constante e diuturno exercício de alteridade. Nos fazeres

entrecruzados das cenas, desde a confecção do tecido que vai vestir o elenco, até o pensamento filosófico que baseia a encenação, tudo tem sua importância e o excesso de protagonismo de qualquer função/linguagem tende muito mais a gerar ruídos que a solucioná-los. A autonomia criativa da cena deve ser compreendida, antes de qualquer outra coisa, como um processo intercomplementar e, exatamente por isso, precisa estabelecer diálogos, não imposições hierárquicas entre pessoas e funções. Por mais que Alexandre Nunes (2022) nos lembre que historicamente as atividades desenvolvidas por pessoas/profissionais ligadas ao campo da direção de arte estão associadas a lugares de subalternidade, é necessário seguir no esforço de desconstruir a mentalidade que eleva uma categoria artística em detrimento de outras. Se chegarmos ao ponto sobre o qual nos fala o ancestral Nêgo Bispo (2023), de não precisarmos pensar e produzir a arte enquanto mercadoria, não sei dizer, mas ao menos devemos nos esforçar, eu penso, para tornar mais equitativas as relações entre linguagens e pessoas nas/entre as artes e com o mundo.

Passando mais efetivamente ao pré-texto deste trabalho, repenso como o tempo espiralar acabou por demonstrar que certo mesmo está *Òkòtó*, rodopiando e revolucionando conceitos, saberes, destruindo certezas e demonstrando quão frágeis são as hierarquias colonialistas.

Esta análise é de cunho qualitativo e busca mesmo aprofundar-se nos meandros dos processos coletivos de fruição artística do espetáculo intitulado *Dom Quebrada*. Desde a concepção da literatura do gênero dramático até a última desmontagem do aparato cênico necessário para a concreção da peça. Retornar às influências de Casaldáliga e perceber o quanto aquele bispo velho, catalão, ensinava muito mais pelo exemplo de vida que por seu proeminente intelecto, me faz crer mais e mais no quanto ainda estamos por descobrir se nos abrimos, melhor dizendo, se abrimos escutas à oralituras que sempre foram meio de transporte do conhecimento ancestral africano nas Américas. Para escrever um texto é preciso um tanto de vivência, penso. Assim como para contar um *itan* é necessário um tipo de sabedoria muito específica, que só se adquire vivendo. A adaptação favelada do *Quijote*, entendo hoje, é a junção dos causos ouvidos na convivência cotidiana e das leituras, das técnicas, das aulas na universidade, uma verdadeira sembreba com muitos elementos misturados nesta espiral de escrita.

Extraír do papel a cena é um processo complexo. Lembro-me de minha avó materna e seus inúmeros cadernos de receita, que ela nunca fez muita questão de esconder de ninguém, mas que não ajudaram a nenhuma pessoa que dela descendeu a acertar tão

perfeitamente o ponto do pão de queijo da negra velha das Gerais, de Carmo do Cajuru. Dona Hilda dimensionava muito bem algo que ninguém, além dela própria, percebia no processo de feitura da iguaria, além de bom queijo minas, havia muita poesia naquele assado. O processo de encenação pode até se valer de algumas receitas, como no caso dos cadernos de minha ancestre mineira, mas, assim como na cozinha, o olhar atento e a escuta aberta, para além de um aguçado olfato, são imprescindíveis para que o resultado não passe do ponto. Em *Dom Quebrada* a encenação é assinada por duas pessoas, mas resulta mesmo é de um conjunto de todas as pessoas profissionais que se meteram a mexer o doce no tacho – para utilizar uma expressão bem goiana. As barreiras invisíveis que poderiam resultar em baixa capacidade comunicacional foram sendo rompidas a cada novo ensaio, a cada passo dado. Encenar o espetáculo foi muito mais uma questão de perceber as importâncias das outridades e seguir os fluxos das águas. Penso que uma encenação “bem-feita” é, primordialmente, entender que cada ingrediente deve estar colocado na medida e jamais se pode descuidar do forno, ou corre-se o risco de passar do ponto.

Já escrevi em algum lugar deste esforço dissertativo, que leio o elenco de um projeto de cena como uma espécie de carregador de vários pertences alheios, quase um mascate a ofertar ao público espectador tudo o que foi usado para construir aquele efêmero momento no qual a atuação acontece. Para que uma pessoa atuante esteja em cena, muito foi feito nos bastidores, não só por quem dá vida às personagens, mas por um número considerável de profissionais que dedicaram seu empenho e sua força de trabalho à construção da obra artística. No caso do espetáculo sobre o qual debrucei minhas análises, o elenco que iniciou o processo não foi o que estreou no LaCena e mesmo esse elenco da estreia não mais pode retornar aos palcos, mas, como ator, olho para os esforços dos colegas com quem dividi a cena e consigo perceber o quanto se dedicaram a seu ofício. A atuação é uma verdadeira profissão de fé, um renunciar a si para dar lugar a *outrem*, diferente, distinto, de outro modo. A tarefa de comunicar mais diretamente a obra remete também aos trabalhos de Èsù *Elegbara*, coordenando o trânsito comunicacional na Encruzilhada. No tempo em que está em cena o elenco inaugura um novo momento já ocorrido no passado (retrospecção), tornando possível um devir (prospecção) formulado a partir de sua gira (atuação).

O movimento de girar, para cosmogonias aforreferenciadas, é uma representação do tempo enquanto espiral, fora de uma cronologia. Em *Dom Quebrada* a gira, executada como tempo e contratempo por quem está em cena, é a base para o desenrolar de toda e

qualquer movimentação. Os corpos, emprestados momentaneamente ao ato, são lugares limítrofes, principalmente quando falamos do corpo de quem dá vida a Sancho Pança, pois é a partir da existência do escudeiro e de suas atabalhoadas memórias que outras personagens vão compondo o enredo, considero que os corpos na cena da Quebrada podem e devem ser lidos como limiares, pontos de intersecção dos quais partem inúmeras possibilidades movimentacionais, disponíveis para o jogo de encenar vivenciando. É (foi) de Renata de Lima Silva (2016) que tomamos emprestado o conceito do corpo limiar, para introjeta-lo na Encruzilhada cênica com o intuito de que percorresse becos e vielas com a destreza devida. Pelas vias da Quebrada o corpo também comunica permanências e reminiscências históricas do “movimentar-se negro”, entendendo que o passinho carioca, por exemplo, está em comunicação direta com a congada, o côco, o maracatu. Pelo corpo, via de acesso de conhecimentos ancestrais, é que a gira de *Dom Quebrada* acontece.

O movimento da musicalidade ou as reverberações sonoras do fictício Desmanche, desenharam na paisagem dos edifícios teatrais pelos quais a peça passou, uma nova tela a cada apresentação. Logicamente não se modificaram as sonoridades estabelecidas pelos constantes ensaios, entretanto, as mudanças de arquitetura teatral repercutem muito diretamente na qualidade do que é ouvido em cena e a maleabilidade dos efeitos sonoros deve ser uma qualidade presente. Desde o bater do *cajon* ou do pandeiro, passando pelas vozes do elenco, até chegar ao violão do músico a criar a linhas melódicas sobre as quais se cantavam as canções, todo o desenho de som foi pensado para comunicar, de modo conectado às demais linguagens artísticas envolvidas no projeto. A trilha, trabalho totalmente autoral, foi cuidadosamente pensada para explicitar o discurso em momentos nos quais a fala sem acompanhamento instrumental poderia ter-se perdido em meio a tantas informações ali proferidas. E veja, eu sequer falei até agora da importância das referências musicais que permearam toda a construção da obra cênica. *Dom Quebrada* deve muito ao cancionário popular do Brasil, este dicotômico país que nos rechaça e nos constrói resistentes, um lugar capaz de produzir Gilberto Gil, O Rappa, Seu Jorge, Elza Soares, um universo inteiro de outras pessoas artistas que, com suas canções, foram – mesmo sem dimensionar que o fizeram – preenchendo o espaço vazio com sonoridades, até anteriores à cena.

O espaço, *locus* essencial para a representação, quando preenchido pela escrita cenográfica estabelece com o público um jogo prévio no qual a plateia sabe estar sendo induzida ao engano de crer naquilo que só acontece naquele espaço-tempo específico. A

cenografia em *Dom Quebrada* é antes de tudo um elemento pelo qual se comunica à pessoa espectadora que ela mesma virá a ser parte integrante daquele lugar-sentido em que a representação da distopia acontece. Mesmo não estando trajada com a indumentária de Sancho e Dom, a plateia pode experienciar esse “ser Favela” em função do cenário, seja pelo uso das máscaras, adereços de conexão enredo-público, ou pelo acender de refletores que passam a iluminar não apenas o elenco. Cada croqui desenhado, cada linha costurada sobre tecido, cada filtro de luz aplicado para colorir a cena, tudo no campo das visualidades plástico-inanimadas buscou comunicar, mesmo que silenciosa e discretamente, o intento primordial da encenação. Já restou bastante provado que *Dom Quebrada* foi mesmo um projeto da direção de arte. Havia em nós um forte afã de colocar em prática os conhecimentos apreendidos no curso de nossas formações, mas não nos enganemos, nem eu e nem você que ainda segue me lendo, a direção de arte deve também estar disponível para a finalidade de completude da obra, ela deve conectar-se milimetricamente a cada elemento artístico presente no espetáculo, deve amalgamar-se, jamais se apartar.

Nesse entendimento de que a obra teatral é um ato de coletividade, pondero que é do esforço coletivo que nasce *Dom Quebrada*, então, peço licença para mostrar algumas das faces por trás da cena, começando por parte da equipe da primeira montagem.



Parte da equipe na primeira montagem; acervo Centelha.

Da esquerda para a direita, em pé estão: Bruna Naves, Karina Ferreira, Sanne Monteiro, Kássio Menezes, Ryggie Diamantino e Hebonny Bonfim, de cócoras estamos eu (Cachimbo) e o saudoso Luís Henrique Noronha. Mas vamos à segunda imagem:



Parte da equipe na reestrela; foto: Dayanne Toko.

Na apresentação de reestrela, no Sesc-GO, da esquerda para a direita estamos Kássio Menezes, Ryggie Diamantino, Luiz Fernando Siqueira, eu (mais à frente), Hebonny Bonfim, Karliiz Legbara, Rodrigo Monteiro, Sanne Monteiro e Rodrigo Horse. Muitas outras pessoas estão envolvidas em ambos os processos de montagem e quero dedicar meus sinceros agradecimentos a cada uma delas, pois, sem seus esforços nada disso teria acontecido.

Não posso terminar este epílogo sem reverenciar a fotografia, pois é justamente pela via da imagem estática que podemos formar a iconografia negra do Centelha. Agradeço a cada pessoa que registrou e enviou um pouco de seu olhar sobre o espetáculo. Certamente nem todas as imagens estavam dotadas da mesma qualidade técnica, mas espero que tenham ao menos cumprido a função de comunicar visualmente.

Por fim, como *Quijote*, sigo sonhando com um outro mundo possível apesar da loucura cotidiana que segue nos absorvendo para um ímpeto produtivo que muitas vezes não nos leva a lugar algum. Hora de apagar de nossas montarias, obrigado pela companhia nesta longa viagem.

## 6. Dom Quebrada

### *Prólogo*

#### **Nossa Quebrada**

Nossa Quebrada, na lógica cruel deste sistema  
É o retrato da permanência que alguém causou  
Foi necessário, então, que se tomasse providência  
Herói de guerra, de teto também é merecedor

Acordo cedo pra preparar o pão de cada dia  
Sovo a miséria de uma existência tão fugaz  
Vai na marmita, tão abafada quanto os meus sonhos  
Ração diária de pasto dedicado aos braçais

Se me revolto, sou logo apontado como louco  
E não importa o quanto já sofreram meus griôs  
Maldita sede de guerra, de poder e de dinheiro  
Nefasto acúmulo, vejam o que a ganância já causou

Capitalismo, o fruto da doença mercantil  
Sua linguagem agora já sabemos compreender  
Vamos mudando, mesmo que devagar, a narrativa  
O pensamento, novos grilhões jamais irão prender

### *Ato I*

#### *Cena I*

**Sancho** – ... então, é ele quem anda escrevendo sobre tú.

**Quebrada** – Aquele paraíba d'uma figa!

**Sancho** – Quebrada, eu não quero ser inconvincente...

**Quebrada** – Inconveniente Sancho, inconveniente!

**Sancho** – Que seja. Eu não quero ser inconveniente, mas tú mesmo agora é um paraíba.

*Silêncio reflexivo.*

**Quebrada** – Verdade Sancho amigo. Verdade...

*Dom Quebrada sai.*

**Sancho** – Vocês devem estar estranhando isso aqui... uma parada que começa no meio do nada e tal. Mas minha memória já não tá tão boa assim, então eu vou contando as coisas no passo que vou me lembrando delas. Bora continuar?

*Dom Quebrada grita ao fundo.*

**Quebrada** – Não seja mal educado, se apresente.

**Sancho** – Ih! Já ía me esquecendo. Eu sou o Sancho Pança e vocês ainda vão me ver muito por aqui.

*Dom Quebrada retorna.*

**Quebrada** – E a mim, não vai apresentar, cabra da peste?

**Sancho** – Com calma porque o apressado come cru.

**Quebrada** – Sem ditados Sancho, sem ditados!

**Sancho** – Este aqui é o...

**Quebrada** – Pode deixar que eu mesmo me apresento, pois não preciso de porta-voz.

**Sancho** – Ah, minhas bolas!

**Quebrada** – Que bolas são essas, Sancho? Só vejo em você um côco duro!

*Dom Quebrada acerta a cabeça de Sancho com um cascudo.*

**Sancho** – Ai!

**Quebrada** – Mas por tudo grita, de tudo reclama.

**Sancho** – Deixa eu dar umas bordoadas nos teus cascacos pra ver se também não reclama.

**Quebrada** – Melindroso!

**Sancho** – Tú não ía se apresentar?

**Quebrada** – Me apresentar? Onde? Ah sim! Eu sou Dom Quebrada do Desmanche

**Sancho** – Aqui é o Morro do Desmanche.

**Quebrada** – Não me interrompa, atrevido!

**Sancho** – Tá, tá!

**Quebrada** – Sou o último cangaceiro de que se tem notícia. Um cangaceiro andante...

**Sancho** – O cangaceiro da triste figura.

**Quebrada** – Mas de novo?

**Sancho** – Desculpa.

**Quebrada** – Desde que meu tio, Virgulino Ferreira.

**Sancho** – Mais conhecido como Lampião.

**Quebrada** – Me legou esta medalha, tenho defendido com coragem os menos validos por esses sertões dos Brasis.

**Sancho** – Não sei se já deu pra perceber, mas meu chefe parece que tá um pouco desmiolado.

**Quebrada** – Uma terra que em brasa arde, em confins inumeráveis...

**Sancho** – Doido mesmo.

**Quebrada** - Padecendo de tormentas, injustiças incontáveis.

**Sancho** – Faz um tempo ele cismou que é parente de cangaceiro e que tem uma tal de volante atrás dele.

**Quebrada** – Ó glorioso céu de anil, ó meu grande torrão de triste sina.

**Sancho** – Tá dizendo até que a Mãe Judith de Nanã fez macumba pra ele.

**Quebrada** – Vou dar-te manto tão sagrado, te cobrir de redondilhas.

**Sancho** – Os chefes dos outros Morros tão tudo querendo dominar a parada.

**Quebrada** – Nesta frondosa Cantareira regalar-vos-ei de mil orquídeas...

**Sancho** – Mas eu defendo o território.

**Quebrada** – Todas de tons tão cintilantes que se cega a luz dos olhos num instante.

**Sancho** – Aqui não entra ninguém!

*Cena II*

**Quebrada** – Sancho, encilhe Rocinante.

**Sancho** – E para aonde vamos?

**Quebrada** – Sancho, Sancho, meu bom Sancho. Por que insiste em perguntar?

**Sancho** – Porque não sou obrigado a sair pelo mundo sem destino...

**Quebrada** – Sossega o facho, cabra. Não precisa ficar com medo.

**Sancho** – *(para a platéia)* Pois é mesmo quando ele diz isso, que me borro é todo!

**Quebrada** – Vamos ao encontro de minha doce Dulce.

**Sancho** – Mas meu chefe, como é que nós vamos encontrar a dona Dulce?

**Quebrada** – Do mesmo jeito que tú mesmo encontrou da outra vez, no casarão onde ela vive. Isso se os macumbeiros que me perseguem não a transformarem novamente na rendeira à qual tú mesmo se deparou... mas isso não há de acontecer, para honra e glória de nosso senhor Jesus Cristo.

**Sancho** – *(para si)* E lá vamos nós de novo, minha mãe.

**Quebrada** – Que foi que tú disse, Sancho?

**Sancho** – Disse que vou já encilhar o teu Rocinante e também o meu Ruço.

**Quebrada** – E por que tanta demora?

**Sancho** – Porque tú ainda tá conversando comigo.

**Quebrada** – Pois agora já não estou.

**Sancho** – Tá sim!

**Quebrada** – Não tô.

**Sancho** – Tá!

**Quebrada** – Não estou!

**Sancho** – Tá e tá mesmo.

**Quebrada** – Chega infeliz! Vá de uma vez fazer o que lhe mandei ou lhe tiro o couro com a ponta de minha peixeira.

*Sancho sai.*

**Quebrada** – O cangaço é ofício que necessita pulso. Viram este insolente? Se não tratar à rédea curta não obedece. E ainda tem a volante em meu encalço... o mundo é muito perigoso pra quem tem coragem. Sei que muita gente fala mal do cangaço, mas desde que por aqui passou Virgulino, a semente que ele plantou foi mesmo de esperança, de uma terra com mais igualdade pra todo mundo; mas quem mexe com os poderosos sabe que quando põe a mão nessa cumbuca, pode acabar se dando mal. Por isso que eu digo que é necessário ter um olho no peixe e outro no gato.

*Sancho retorna trazendo Rocinante e Ruço.*

**Sancho** – Eita que meu Ruço bem merecia um pouco mais de descanso.

**Quebrada** – Então o burro é tão bonachão quanto o dono?

*Vão montando nos animais.*

**Sancho** – E o que diabo é bonachão?

**Quebrada** – Não entende a própria língua e ainda quer ser dono de uma ilha?

**Sancho** – Quero ser dono da minha ilha porque foi tú mesmo que me prometeu ela.

**Quebrada** – Prometi e sigo prometendo, mas se tú for bom escudeiro.

**Sancho** – E eu não sou?

**Quebrada** – Às vezes sim, às vezes não, depende de vosso humor, cabra.

**Sancho** – E por acaso não tenho servido ao nobre cangaceiro todo esse tempo?

**Quebrada** – Tem, tem sim. Mas de quando em quando cisma de reclamar.

**Sancho** – Pois se tenho boca, é pra falar.

**Quebrada** – Isso logo que se nota. Mas me parece que tú também usa a boca pra relinchar.

**Sancho** – Pois não precisa me ofender.

**Quebrada** – Pior ofensa faço ao asno que lhe suporta o peso.

*Ruço responde relinchando.*

**Sancho** – O que diabo lhe fiz eu para receber tamanha patada?

**Quebrada** – Deixe de melindres. Afinal, tú não é macho de enfrentar a caatinga no lombo do teu burrico?

**Sancho** – Sou macho e muito macho, agora ter que ficar galopando igual a um condenado, com fome e com sede, ninguém merece.

**Quebrada** – Sancho...

**Sancho** – Diga!

**Quebrada** – Qual é teu sonho?

**Sancho** – Mandar no pedaço que tú me prometeu. Casar minha filha com um bom partido e encaminhar meu filho no caminho das letras.

**Quebrada** – E tú pensa que isso vai cair como chuva do céu?

**Sancho** – Isso é que não.

**Quebrada** – Pois então pare de reclamar e... mas o que é aquilo?

**Sancho** – O que?

**Quebrada** – Vindo ao longe.

**Sancho** – Parece um triciclo da pamonha.

**Quebrada** – Ouça, infame. Parece anúncio do governo, mais um colocando a prêmio minha cabeça. Venha, se esconda.

**Sancho** – Aquilo é só...

*Dom Quebrada puxa Sancho abruptamente.*

**Quebrada** – Se esconda logo, miséria. Se lhe enxergam vão logo saber que estou por perto.

**Sancho** – Muito bem meu capitão.

**Quebrada** – Consegue ouvir o que diz?

**Sancho** – Pois se tenho dois ouvidos.

**Quebrada** – Insolente. Que tem duas orelhas de burro...

*Ruço relincha.*

**Quebrada** – Isso todo sertão já sabe. Acontece que ainda está muito distante o carro de anúncio.

**Sancho** – Pois eu ouço muito bem: “olha o triciclo da pamonha. Pamonha de sal, pamonha de doce, pamonha à moda apimentada, todas elas com queijo”.

**Quebrada** – Agora mesmo é que não entendo xongas.

**Sancho** – Mas o que se tem pra entender?

**Quebrada** – Eles devem ter mudado os códigos mais uma vez.

**Sancho** – Código de quê? Ah, minha mãe!

**Quebrada** – Não seja mais asno do que...

*Ruço relincha.*

**Quebrada** – Desculpe, senhor asno. Não seja tão inocente assim, Sancho. Não vê que a volante de quando em quando muda seu proceder em busca de me capturar!?

**Sancho** – Mas aquilo é só...

**Quebrada** – Não fale mais nada. Vamos atacar o inimigo à tocaia. Quando ele passar por aqui tú se joga na frente fingindo de morto e eu surpreendo o salafrário com minha peixeira.

**Sancho** – Chefe eu já disse que aquilo... eu tenho uma ideia melhor.

**Quebrada** – Agora se mete a ter ideias?

**Sancho** – O senhor vai atrás do resto do bando enquanto me finjo de leproso aqui na estrada e despisto...

**Quebrada** – “Despisto”, foi o que tú quis dizer.

**Sancho** – Que seja: despisto os salafrários.

**Quebrada** – Até que tú não é de todo um asno.

*Ruço relincha.*

**Quebrada** – Mas está me saindo muito temperamental vossa montaria.

**Sancho** – Deixe Ruço por minha conta e vá buscar mais ajuda ou nós é que caímos em tocaia.

**Quebrada** – Tú até que tem alguma sabedoria quando em vez.

*Quebrada sai.*

**Sancho** – Esta é uma das histórias que ainda me recordo da loucura do meu chefe. Mas eu tô mesmo só começando.

### ***Cena III***

**Sancho** – Depois que dei um jeito de salvar o pamonheiro. Tudo bem eu peguei umas duas, três pamonhas em troca... tá bom vai, eu tava com muita fome, peguei umas dez, quinze, não mais do que isso. Esta minha fama de esfomeado tem uma razão de ser, quando a gente começa a cuidar de doido, fica mais difícil se alimentar na hora certa, então, sempre que eu posso, faço uma boquinha. Mas onde é que eu tava mesmo? Já me esqueci, mas isso não importa, daqui a pouco ele volta se lembrando de outra maluquice.

*Dom Quebrada retorna.*

**Sancho** – *(para a platéia)* Não disse!?

**Quebrada** – Sancho por que tú ainda não tá pronto?

**Sancho** – Pronto pra quê?

**Quebrada** – Deixe de leseira, macho. Hoje não é o dia que meu tio vem me nomear chefe do bando?

**Sancho** – Pois não é mesmo, como pude me esquecer?

**Quebrada** – Quero ser ainda mais certo que ele.

**Sancho** – Só uma pergunta: ao que é que seu tio vai lhe nomear?

**Quebrada** – Sancho, tú tá mesmo cada vez mais abilolado e mouco. Pois não vou ser o novo líder do bando de Lampião?

**Sancho** – Ah, é lógico. E como é que seu tio vai fazer isso?

**Quebrada** – Ora como? Como faz todo cangaceiro que se presa.

**Sancho** – E como é?

**Quebrada** – Ele tira aqui de meu braço um pedaço de couro, enquanto eu vou, solenemente, jurando proteger o bando e toda a gente de bem que está desassistida.

**Sancho** – Pois eu que não queria estar em sua pele.

**Quebrada** – Depois eu faço também o mesmo em ti, que é meu fiel escudeiro. Agora vá lá em seu acampamento e diga que já estou pronto.

**Sancho** – Ai minha mãezinha!

**Quebrada** – Deixe de trololó, cabra. Vá de uma vez.

*Sancho sai.*

**Quebrada** – Vida como essa não é fácil. Uma peleja atrás da outra. Mas sina de sertanejo é essa mesma, debaixo de sol que queima em brasa. Tô pronto pra assumir o posto que de muito é sustentado por minha família. Com coragem e sem medo.

### **Reisistência**

Tem baião e tem catira, tem pequi e sacolé  
Costuro a história com embira, que aqui tem a dar com pé

No Sertão do Xique-Xique, no Complexo da Maré  
Já se nasce consciente, resistência é o que se é

*Sancho retorna vestido de Lampião.*

**Sancho** – Pelo poder e pela força do cangaço, eu Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, invisto a você, meu corajoso sobrinho, o poder de liderar meu bando, porque já vão os anos e eu não posso mais lidar com essa lida. Têje empossado.

*Sancho vai saindo.*

**Quebrada** – Pois meu tio, o senhor não tá esquecendo nada? Leve consigo uma tira de meu couro.

**Sancho** – Isso já não se pratica de muito. É perigoso deixar vestígio pra que nos descubra a volante.

*Sancho vai saindo.*

**Sancho** – E também não precisa arrancar pedaço de seu fiel escudeiro, pois o pobre lhe serve sempre de muito bom grado.

*Sancho sai.*

**Quebrada** – Pois que daqui por diante eu faça jus à minha herança de sangue. Viva Lampião!

*Dom Quebrada canta novamente Reisistência.*

**Ato II**

*Cena I*

**Quebrada** – Mas onde está aquele infame que não me chega com notícias?

*Dom Quebrada caminha impaciente.*

**Quebrada** – Será que terei eu mesmo de ir atrás de...

*Sancho entra.*

**Quebrada** – Ah finalmente! Já tava quase indo à busca do excelentíssimo.

*Sancho respira ofegante.*

**Quebrada** – Ande, conte de uma vez como foi com minha doce Dulce.

*Sancho tenta falar, mas não consegue.*

**Quebrada** – Por acaso o gato comeu sua língua?

*Sancho faz sinal para que espere.*

**Quebrada** – Diga logo de uma vez, infame.

**Sancho** – Se o senhor puder esperar um pouco e parar de me afrontar.

**Quebrada** – E por acaso lhe afrontei?

**Sancho** – Me chamou de infame.

**Quebrada** – E tú não é?

**Sancho** – E de lesma também.

**Quebrada** – De lesma?

**Sancho** – Pois não? “Esse lentíssimo”.

**Quebrada** – Sancho, Sancho, sua ignorância às vezes impressiona.

**Sancho** – Vai continuar?

**Quebrada** – Excelentíssimo é um tratamento dado a pessoas nobres.

**Sancho** – Eu hein! Que jeito estranho de se agradar alguém.

**Quebrada** – Agora fale, estou aflito.

**Sancho** – Espera um pouco, ainda tô cansado.

**Quebrada** – Não parou de falar desde que chegou aqui. Tá cansado de quê?

**Sancho** – De correr dos cachorros da sua Dulce.

**Quebrada** – Mas é óbvio que minha doce amada devia estar bem guardada em sua fortaleza. Filha de fazendeiro rico é assim, sempre bem protegida.

**Sancho** – Ah é, muito protegida mesmo. Quando cheguei no Morro do Tenebroso a tal da Dulce...

**Quebrada** – O que disse, macho?

**Sancho** – Dona Dulce do Tenebroso tava mesmo era tomando sol na laje.

**Quebrada** – Entendi: havia saído para tomar a fresca com suas damas de companhia.

**Sancho** – (*para a platéia*) Nesse calor que faz aqui, não sei que fresca ele tá falando.

**Quebrada** – O que disse?

**Sancho** – Tô tentando continuar a história.

**Quebrada** – Pois atiaia, atiaia!

**Sancho** – Pois deixe comigo.

**Quebrada** – Não! Conte com riqueza de detalhe como tão bem o fez Machado de Assis em Dom Casmurro, eu já lhe falei desse romance?

**Sancho** – Umás trocentas vezes e pra falar a verdade, tô sem tempo de ouvir como foi que tú conheceu a tal obra desse aí.

**Quebrada** – Cabra... é por isso que eu sou o chefe do bando e tú é um mequetrefe.

**Sancho** – Posso terminar de contar sobre dona Dulce?

**Quebrada** – Ah, é mesmo. Prossiga!

**Sancho** – Quando cheguei no Morro do Tenebroso fui direto pro lugar que tú tinha falado que era a tal fazenda.

**Quebrada** – Tinha um belo campo?

**Sancho** – Só se for de urtiga.

**Quebrada** – Os pássaros cantarolavam?

**Sancho** – Nunca ouvi urubu cantar.

**Quebrada** – O rio corria em curso certo?

**Sancho** – Só esgoto a céu aberto.

**Quebrada** – Que sorte tú teve Sancho. Ver toda a formosura de minha flor.

**Sancho** – Olha... eu não chamo de sorte.

**Quebrada** – E por que não?

**Sancho** – Como eu dizia: ela tava lá com as amigas na laje...

**Quebrada** – Sim.

**Sancho** – Tava até fazendo trança numa delas...

**Quebrada** – Como é?

**Sancho** – Trança. Nunca viu, não?

**Quebrada** – Mas é óbvio que sim, estou desconfiado de teu causo porque não faz sentido uma moça da estatura de Dulce se meter a tear.

**Sancho** – Tear?

**Quebrada** – Pois não foi isso que tú acaba de dizer que ela estava fazendo, trançando uma fazenda de tecido para presentear uma de suas aias?

**Sancho** – Não! Eu disse que ela estava fazendo trança na amiga.

**Quebrada** – Que mania tú tem de dizer o que acabo de falar. Avante!

**Sancho** – Pois então tá, ela tava trançando para a amiga e eu olhando em cima do muro, foi só eu me distrair um pouco, um pouquinho só com a marquinha de fita de outra amiga que os cachorros do dono do pedaço apareceram.

**Quebrada** – Então tú não entregou meu recado a ela?

**Sancho** – Como que entrega? Tomei um susto tão grande que me esborrachei no chão e só ouvi os latidos dos *pit bull* e dos *rottweiler*, eu corri, mas eu corri tanto, que parecia até um raio, (*para a platéia*) pegaram a referência?

**Quebrada** – O que?

**Sancho** – Nada.

**Quebrada** – Não acredito que nem mesmo uma tarefa tão simples, tú não seja capaz de executar.

**Sancho** – E por que foi mesmo que tú não foi pessoalmente falar com ela?

**Quebrada** – Pois foste tú mesmo que dissestes que era perigoso por conta da volante.

**Sancho** – É verdade, eu disse.

**Quebrada** – “É verdade, eu disse”. Pois agora vou eu mesmo ao...

**Sancho** – Nem precisa se abalar. No que eu caí e saí correndo, elas tudo saíram da laje.

**Quebrada** – Por certo seu pai redobrou a vigilância.

**Sancho** – Ah é, com certeza.

**Quebrada** – Vamos ter de criar outro plano.

**Sancho** – Pode ser outra hora? Tô numa fome.  
**Quebrada** – E quando é mesmo que tú não tem fome?  
**Sancho** – Quando tô dormindo.  
**Quebrada** – Ao menos dormindo, Sancho amigo, podes sonhar com sua amada.  
**Sancho** – Que amada? A Pancinha?  
**Quebrada** – Sorte tens tú que já encontrou o amor nos braços de uma dona.  
**Sancho** – Tú chama casamento de sorte? Eu chamo é de encrenca.  
**Quebrada** – Não blasfeme contra tua família!  
**Sancho** – Não tô blasfemando, só digo que casamento não é um céu azul o tempo todo.  
**Quebrada** – E por que se casou?  
**Sancho** – Porque a preta engravidou, o pai dela me obrigou e até hoje tô nessa.  
**Quebrada** – Bem fez teu sogro defendendo a honra da filha.  
**Sancho** – *(para a platéia)* Mal fiz eu de não ter fugido.  
**Quebrada** – Como?  
**Sancho** – Nada. Tava aqui pensando em minha fome.  
**Quebrada** – Ao menos a fome por companheira ainda tens.  
**Sancho** – Mas tú tá mesmo ligado na tal da Dulce, né!?  
**Quebrada** – Doce Dulce, a mais bela dentre todas as mulheres do mundo.  
**Sancho** – Como tú pode dizer que ela é a mais bela se tú nunca nem viu?  
**Quebrada** – As moças mais bem guardadas são sempre as mais bonitas. Me conte mais sobre o que viu de minha donzela.  
**Sancho** – Ah, ela tinha cabelo...  
**Quebrada** – Isso qualquer um sabe.  
**Sancho** – Uma cor bonita...  
**Quebrada** – As mãos, me fala das mãos.  
**Sancho** – *(para a platéia)* Caralho, esse maluco tá doido mesmo.  
**Quebrada** – O que disse, cabra?  
**Sancho** – Que serenou e se a gente continuar aqui a volante logo aparece. Bora se entocar meu capitão, bora se entocar.

*Sancho leva Dom Quebrada a um esconderijo.*

## **Cena II**

*Sancho Regressa.*

**Sancho** – Vocês tão achando graça né!? Eu ando cortando um dobrado com esse maluco. Essa é só uma das tantas que ele me fez passar, é que minha memória não me ajuda muito, mas teve cada presepada... tenho certeza que se vocês não vissem iam achar que eu tô de caô. Mas a porra toda começou a degradingolar, gostaram do linguajar? Eu também sei mandar umas letra, pô. Esse palavreado aprendi no dia que fomos jantar na casa do pastor Amarildo, parecia que tava tudo bem, até o bispo chegar.

*Dom Quebrada retorna à cena.*

**Quebrada** – Sancho miséria, onde foi que tú colocastes...  
**Sancho** – Oxe, o que?  
**Quebrada** – Meu bacamarte.  
**Sancho** – O fuzil?

**Quebrada** – (*para a platéia*) Sancho tem mania de apelidar minhas espingardas com esse nome engraçado.

**Sancho** – Guardei junto com Rocinante.

**Quebrada** – E por que fizeste isso, abestado? Vamos sair em missão.

**Sancho** – Missão? Pois tú há de fazer tamanha desfeita com a esposa do pastor Amarildo?

**Quebrada** – Desfeita?

**Sancho** – Não te lembra? É hoje o jantar em homenagem ao último cangaceiro andante e tú é bem mesmo o convidado de honra.

**Quebrada** – Cabra, se não fosse tú eu já ía cometer uma indelicadeza com a nobre dama.

**Sancho** – Pois então, simhora que já estamos atrasados.

*Sancho vai saindo, Dom Quebrada o puxa de volta pelo colarinho.*

**Quebrada** – Eia, burro xucro!

**Sancho** – Ai meu padim pade Císso! O que foi dessa vez infâmia?

**Quebrada** – Olhe bem como fala, macho! Se me arreto, lhe arranco o couro com o fio de minha navalha.

**Sancho** – Não precisa de tanto.

**Quebrada** – Quer chegar desaprumado em estância de gente decente? Me ajude com a barba e trate de dar nó nessa gravata.

*Sancho se arruma e ajuda Dom Quebrada a se arrumar.*

**Sancho** – Tem perfume?

**Quebrada** – Pois tú tá me saindo muito fresco, cabra.

**Sancho** – Pois não fostes tú mesmo que disse que tenho que fazer boa figura?

**Quebrada** – Deixe de se assanhar. A homenagem é para minha pessoa, não para a vossa.

**Sancho** – Mas um chefe de bando que se preze não anda com escudeiro mal acabado. Tenho que cuidar do meu cabelo pra não...

**Quebrada** – Esse cabelo ruim?

**Sancho** – Ruim por quê? Ele nunca te fez mal.

### **Embola Crespo**

Tire sua chapa quente de meu fio número quatro

Tire as patas de cima da coroa deste rei

Não ponha a mão no cabelo se não foi autorizado

Ruim é teu preconceito, qual não sou merecedor

Não aliso minhas madeixas pra ter um fio esticado

Meu cabelo é poderoso e a ele dou valor

Teu padrão não padroniza e eu não sou espantalho

Pra espetar a cabeleira e parecer com o dotô

**Sancho** – E outra coisa: teu cabelo não é diferente do meu, não.

**Quebrada** – Mas que insolente! Onde já se viu comparar esta seda com teus arames farpados. Pare de conversa mole e termine de me ajudar.

*Sancho faz a barba de Dom Quebrada.*

**Sancho** – Chegamos!

**Quebrada** – Mas que gente distinta e bem aprumada.

**Sancho** – Não achei tudo isso, não.

**Quebrada** – Não achaste o que, miséria?

**Sancho** – Que essa gente tá bem arrumada.

**Quebrada** – Aprumada, Sancho, aprumada.

**Sancho** – Que seja. Ainda assim, não achei!

**Quebrada** – E tú lá tem que achar alguma coisa que não perdestes, cabra da peste?

**Sancho** – Não é porque não tenha sido eu a perder, que não...

**Quebrada** – Tú é insolente demais, Sancho. Nós chegamos aqui, em casa de gente de bem...

*Sancho sai e se transforma em Amélia.*

**Quebrada** – Aí está dona Amélia.

**Amélia** – Seja bem-vindo, senhor cangaceiro andante, em nossa casa sua presença sempre será celebrada. Sente-se, por favor.

**Quebrada** – Não se podia esperar nada a menos de tão distinta senhora.

**Amélia** – Aguarde um momentinho que lhe trarei um trago de licor.

**Quebrada** – Não precisa se preocupar.

**Amélia** – Imagine se eu e meu esposo receberíamos o cangaceiro da insólita figura sem lhe oferecer o que temos de melhor... eu e meu esposo fazemos questão de tratar o senhor Dom Quebrada como se deve.

*Amélia sai.*

**Quebrada** – Bem se vê que a cabra foi bem doutrinada. É mulher de cama, mesa e fogão, tenho certeza. Com toda sorte não se compara à minha doce Dulce, que é o exemplo de maior formosura de todo esse imenso sertão de meu Deus.

*Entra Amarildo.*

**Amarildo** – Meu bom cangaceiro andante, não sabe a satisfação que nos dá ao vir brindar em nossa casa, para honra e glória de nosso senhor Jesus Cristo, que Ele seja para sempre louvado.

**Quebrada** – Que assim seja, amém! É muito distinta sua senhora, pastor Amarildo.

**Amarildo** – Muito obrigado meu nobre. Permita-me regalar-vos com algo.

**Quebrada** – Não é necessário maior presente que vossa recepção.

**Amarildo** – Faço questão.

*Amarildo sai.*

**Quebrada** – Logo se vê que aqui vive uma família como toda família deve ser.

*Sancho Regressa.*

**Sancho** – A noite tava linda, o jantar de encher as burras, tava tudo perfeito, até que chegou o bispo... mas essa parte da cena eu conto pra vocês em outro momento porque agora me lembrei de outro caso que é de arrancar pica-pau do oco.

*Dom Quebrada sai. Começa uma batida de funk.*

### **Cena III**

**Sancho** – Geral no morro já sabia que o chefe andava meio doidão, acho que vocês também já perceberam. Já tinha até gente fazendo *blog* pra falar das maluquices dele, canal no *youtube*? Aos montes... mesmo assim a cachorrada tava de cima querendo condição, pior que ele só tinha na caixola a tal da Dulce, que ninguém nunca nem viu. Mas as preparadas do bonde da Baixa da Égua fizeram um baile pra ver se fisgavam o maluco.

### **Funk da Baixa da Égua**

Me taxam de ignorante e me olham com desdém  
 Dizem sou irrelevante, pois não tenho um vintém  
 Se gabam da sua cultura o do quanto são letrados  
 Desde que aqui chegou, branco é privilegiado

Gostam de pagar de cultos, falam mal da minha batida  
 Mas se o meu som dá lucro, vêm secos na investida  
 A tônica da dinâmica é embranquecer minha brisa  
 Manada (cambada) de sanguessuga, por favor, decoloniza

*Dom Quebrada entra.*

**Quebrada** – Sancho, que arrasta pé mais esquisito!

**Sancho** – Meu chefe, tú não tá acostumado com as modernidades.

**Quebrada** – Pois não é!?

**Sancho** – Então só curte o som e encaixa nas cachorras.

**Quebrada** – A quem tú se refere como “cachorra”, cabra?

**Sancho** – Vai no estilo “me solta, porra” que é sucesso.

**Quebrada** – Como é isso, macho?

**Sancho** – (*para a platéia*) Ai maluco!

**Quebrada** – Do que tú me chamaste?

**Sancho** – Nada! Vou ali pegar um goró.

*Sancho sai.*

**Quebrada** – Se ao menos minha doce Dulce estivesse aqui para me dar o prazer de uma dança?

*Entra uma funkeira.*

**Funkeira** – E aí, bonitão... tá de boqueira?

**Quebrada** – O que?

**Funkeira** – Tô de olho em você desde que tú chegou.

**Quebrada** – E é, é?

**Funkeira** – É! Sabia que não sou daqui, né!?

**Quebrada** – E a moça vem de onde?

**Funkeira** – De outra quebrada.

**Quebrada** – Entendo.

**Funkeira** – Ouvi dizer que tú é o último cangaceiro andante. Não sei muito o que é isso, mas me amarrei.

**Quebrada** – Não vejo nenhum nó na distinta jovem.

**Funkeira** – Tú fala umas paradas engraçadas. Mas tô muito aí...

*Dom Quebrada sorri sem graça.*

**Funkeira** – Qual é neguinho, vai dançar comigo ou vai ficar de vacilação?

**Quebrada** – A moça me desculpe, mas tenho compromisso com outra dama.

**Funkeira** – E quem é a recalcada?

**Quebrada** – Por certo não há nenhum recalque em toda a formosura de minha doce Dulce do Tenebroso.

**Funkeira** – Ih, ouvi dizer que as garotas do Tenebroso são maior caozeira.

**Quebrada** – A moça deve ter ouvido errado.

**Funkeira** – Bora mexer a raba comigo!?

*A funkeira insiste e apanha os pulsos de Dom Quebrada.*

**Funkeira** – Boraaaa!

*Dom Quebrada se desvencilha.*

**Quebrada** – Eu realmente devo declinar de vosso convite. Vou em busca de uma aguardente pra macho!

*Dom Quebrada sai.*

**Funkeira** – Quem esse maluco pensa que é pra me esnobar assim? Hora de botar pra quebrar, vou dizer que o bonde pode baixar. Vamo animar o baile!

*A funkeira sai. Dom Quebrada regressa com um copo de aguardente.*

**Quebrada** – Onde diabos se meteu Sancho? Aquele mequetrefe sempre some. Nunca vi escudeiro tão pra nada como o meu, vou lhe contar viu...

*Sancho regressa esbaforido.*

**Sancho** – Meu chefe, bora meter o pé.

**Quebrada** – Devagar, devagar! O que passa cabra?

**Sancho** – Sabe aquela funkeira que tava aqui te dando condição?

**Quebrada** – A distinta moça que falava comigo há pouco?

**Sancho** – Essa mesma. Ela é mulé do miliciano que quer tomar o Morro.

**Quebrada** – Se explique melhor, cabra. Tú anda falando muito enviesado.

**Sancho** – A pestilenta que tava aqui mais tú é mulé do ex-tenente da volante.

**Quebrada** – E é, é? Ela me pareceu tão distinta.

**Sancho** – Tú já viu puta traíra distinta?

**Quebrada** – Cuidado para não levantar falso testemunho contra...

*Enquanto Dom Quebrada gesticula com a boca sem emitir som, Sancho se dirige à plateia.*

**Sancho** – Enquanto meu chefe falava sem parar, o bonde dos milicianos subiu o morro pra tomar a porra toda. Nunca vi tanto filho da puta reunido, tinha ainda os traíras que achavam que iam se dar bem com a queda do cara. Mas eu logo dei um jeito.

*Sancho assobia para Dom Quebrada.*

**Sancho** – A volante cercou o rancho, tome aqui seu bacamarte porque vieram até de zepelim, visse!?

*Sancho joga a metralhadora para Dom Quebrada que começa a atirar.*

**Sancho** – O plano dos malucos era muito audacioso, derrubar o cara na casa dele. Mas eu recrutei uns pivete pra ficar de butuca e quando eles chegaram o pipoco foi grande, o homem tava crente que a metralhadora era espingarda e saiu atirando pra cima. Foi um corre-corre sem fim, todo mundo literalmente junto e misturado. Assim consegui salvar mais uma vez o doido.

#### ***Cena IV***

*Sancho apanha a arma de Dom Quebrada.*

**Sancho** – Essa foi só uma das coisas que passei com este maluco aí. Depois desse peteco a gente saiu saindo, falei que a volante tava indo atrás de dona Dulce e o homem saiu desembestado. Montou seu Rocinante e eu atrás com meu burrico, quando é fê eu só ouço um:

**Quebrada** – (*grita*) Socooooooooorro!

**Sancho** – O cara caiu na Cova dos Macucos. Só tive tempo de jogar minha corda de *slackline*, que ele ainda conseguiu prender na cinta. (*para a platéia*) Silêncio!

*Sancho verifica se Dom Quebrada está bem.*

**Sancho** – Dom, meu bom, tú tá aí?

*Silêncio.*

**Sancho** – Quebrada?

*Silêncio contundente. Sancho demonstra tristeza.*

**Sancho** – Não é possível que depois de ter se safado de tantas, tú vai morrer no buraco dos Macucos.

*Silêncio insistente.*

**Sancho** – Durante vinte e quatro horas, eu disse vinte e quatro horas, esperei, esperei, esperei... e nada. Mas vocês tão achando que esperei sem comer? Vocês tem noção de quanto tempo não como nessa peça?

*Sancho apanha uma tigela gigante e começa a comer.*

**Sancho** – Antes de sair do baile, dei um jeito de me apropriar de uns petiscos.

*Enquanto Sancho come, Dom Quebrada se desvencilha da corda e entra na cena ao som de um violão flamenco.*

**Quebrada** – Onde eu estou? Tem alguém aí?

*Silêncio.*

**Quebrada** – Que barulho é esse?

*Sancho coloca um vestido branco.*

**Quebrada** – Quem é você? Apresente-se! Isso deve ser armação daqueles macumbeiros, bem que o pastor me disse pra expulsar de uma vez por todas aqueles filhos de Satã aqui do Morro.

*A luz na moça de vestido se intensifica.*

**Dulce** – Quebrada, Quebrada és tú, meu cangaceiro?

*Ela se esconde e reaparece, Dom Quebrada vai a seu encalço.*

**Quebrada** – Minha doce Dulce, és tú?

*Dulce apanha um bastão que coloca sobre os ombros, duas cordas que acopla nas tigelas de Sancho e venda os próprios olhos, transformando-se na Themis.*

**Quebrada** – Divina criatura!

*Dom Quebrada desfalece. Themis volta a ser Sancho e tenta acordar Dom Quebrada.*

**Sancho** – Ou maluco, acorda!

*Sem resposta.*

**Sancho** – Acorda meu bom.

*Sem resposta.*

**Sancho** – Vou jogar água.

*Dom Quebrada desperta.*

**Quebrada** – Não precisa!

**Sancho** – Maluco, que bom que tú tá vivo!

**Quebrada** – Tive uma revelação.

**Sancho** – E agora tú é fotógrafo, tú?

**Quebrada** – Encontrei Dulce encantada pelos macumbeiros na Cova dos Macucos.

**Sancho** – Ai Nanã, agora o maluco tá pinel de vez!

**Quebrada** – Preciso contar ao mundo o que vi e vivi.

**Sancho** – Precisa mesmo, mas antes temos que voltar pra cena do jantar na casa do pastor Amarildo.

**Quebrada** – Não vou a lugar nenhum...

**Sancho** – Por mim eu também ficava aqui, mas o dramaturgista decidiu que não.

**Quebrada** – Dramaturgista é quem cria uma dramaturgia com base em uma já escrita, dramaturgo é quem cria o primeiro texto.

**Sancho** – Sacaram? Nem eu, mas segue o baile.

### *Ato III*

#### *Cena I*

*Sancho e Dom Quebrada se montam novamente com os trajes do jantar.*

**Quebrada** – Como eu dizia...

**Sancho** – Espera! Quem narra essa porra sou eu.

**Quebrada** – Verborrágico e falastrão, como o autor.

**Sancho** – Eu que tô relembrando.

**Quebrada** – Mas as memórias são dele.

**Sancho** – Foda-se! A gente tava lá na casa do pastor Amarildo e de sua distinta Amélia quando chegou o bispo que ía se candidatar ao senado.

**Quebrada** – Ah, a casa alta! Lugar onde habitam os homens mais sábios de toda a República e os sonhos de todo povo tem seu lugar ao sol.

**Sancho** – É verdade este bilete. Estava repleta a casa do pastor.

**Quebrada** – Uma gente tão distinta e honrada, que glória Senhor!

*Sancho veste um avental e distribui máscaras a algumas pessoas da plateia; Dom Quebrada as cumprimenta.*

**Sancho** – Começa aqui um momento de quebra da quarta parede.

**Quebrada** – Neste exato momento Bertolt Brecht é invocado.

**Sancho** – Axé! Evoé!

**Quebrada** – Não podemos precisar, mas tenho pra mim que a quebra da quarta nós fez desembocar na tal da estética relacional.

**Sancho** – Tú tá muito enciclopédia, tú.

**Quebrada** – Pois então voltemos à cena.

*Sancho se transforma novamente em Amarildo.*

**Amarildo** – Aqui, meu bom cangaceiro andante, está o meu presente.

**Quebrada** – Do que se trata pastor?

**Amarildo** – É sua porta para o reino dos céus. Com esta doação à igreja e à campanha do bispo, seu lugar no paraíso estará garantido.

**Quebrada** – Entendo.

**Amarildo** – Mas é lógico que você precisa expulsar de vez aquele povo de satanáas aqui do morro.

**Quebrada** – (*reticente*) O pastor tem certeza?

**Amarildo** – Se você não crê na minha palavra, trago alguém com ainda mais autoridade sobre as coisas de Deus.

*Amarildo sai.*

**Quebrada** – Mas... não contem pra ninguém, mas eu mesmo não tenho nada contra o povo do terreiro, eu até já bati tambor... até hoje ainda tenho parente que vai lá também, não vejo problema nenhum em...

*Entra o bispo.*

**Bispo** – Eis aí nosso cangaceiro andante, ô glória!

**Quebrada** – Bispo eu...

**Bispo** – Eu já lhe contei, meu filho, a passagem em que o Cristo em pessoa vigiava os homens de bom coração responsáveis pela tesouraria de sua causa?

**Quebrada** – Como?

**Bispo** – Muita gente não sabe, mas o Senhor cuidava com muito carinho dessa área. Sabe por quê?

**Quebrada** – Não.

**Bispo** – Porque é com os tesouros daqui que se constroem as pontes para que cheguemos lá. Amém!?

**Quebrada** – A... amém?

**Bispo** – Feliz o homem que prospera, pois dele será o reino dos céus. Neste lugar abençoado o senhor me enviou como instrumento para operar sua obra. Aqui nós faremos a revolução. E todos devem colaborar para a construção do reino.

*O bispo se transforma em Sancho.*

**Quebrada** – Lembro-me que me disse o bispo: “o Senhor libertou seu povo e o levou à terra prometida e nós vamos libertar o povo desta comunidade”.

*Sancho começa a transportar os barracos de modo a dispô-los empilhados verticalmente em outro lugar. Dom Quebrada canta.*

### **Carrega a Dor**

***Um carregador de tudo, carrega a dor deste mundo, quando vai descarregar?***

***Um peso bruto nas costas, problema, fratura exposta, quando é que vai descansar?***

Candango, meu mano, me diz qual teu plano?

Teu sangue, teu mangue e o teu desengano

Candango, meu mano, o que resta de ti, que sobrou pra ti,

O que pertence a ti?

Tormento que carregou o sofrimento

Teu suor e tua lágrima deram liga pro cimento

Quem construiu a capital na fome

Não tá gravado na história, nem tem rua com seu nome

E nem vai ter, eles não ligam pra você  
 Derruba o diabo velho e taca fogo pra tu ver  
 Quem sempre foi mão de obra mais barata  
 Prometia renda fácil, Nova Gyn, uma senzala

Que hoje exala, aqui mesmo no condado  
 Há senhores que comandam, ressurgindo do passado  
 Carregador, descarregou a sua dor  
 Ricos tem gula por dinheiro, mas o meu povo tem valor

**Quebrada** – Parecia um sonho. O Morro tão bonito quanto a cidade ao longe.

*Sancho se transforma em bispo novamente.*

**Bispo** – Aqueles que se esforçarem serão recompensados.

**Quebrada** – Amém!

**Bispo** – Numa ilha de paz e prosperidade é onde iremos viver.

*O bispo dispõe uma tigela de boca para baixo e outra de boca para cima.*

**Quebrada** – Aleluia!

**Bispo** – Estaremos guardados por nossas justas leis.

*O bispo apanha uma réplica aumentada da constituição federal e a dispõe entre as tigelas.*

**Quebrada** – É assim que tem que ser!

**Bispo** – E viveremos felizes em um estado laico.

*O bispo apanha uma réplica da bíblia de mesma proporção da constituição e a dispõe paralelamente à mesma.*

**Quebrada** – Glória, glória, glória!

**Bispo** – Mas para que tudo isso aconteça tú precisa ajudar com o teu dízimo.

**Quebrada** – Vou doar até mais, bispo. Um minuto que vou buscar o dinheiro.

*Dom Quebrada coloca seu chapéu de cangaceiro no bispo que posa com um sorriso amarelo para a foto junto às pessoas mascaradas; Dom Quebrada vai buscar o dízimo.*

**Bispo** – A gente passa por cada coisa. Onde já se viu ter que aturar um maluco que diz que é cangaceiro e ainda usar um chapeuzinho ridículo desses? O que não se faz por uma eleição, não é mesmo?

*Dom Quebrada retorna enquanto o bispo ainda fala.*

**Quebrada** – Ah seu mequetrefe d'uma figa. E eu achando que tava vendo um lobo em tuas fuças por obra dos macumbeiros. Pois vou lhe dar uma lição, cabra!

*O bispo se transforma em Sancho.*

**Sancho** – Pera lá! O final desta cena só conto quando começar a terceira e última cena deste ato. Antes disso preciso falar como foi que conheci este maluco.

### *Cena II*

**Sancho** – Eu cresci neste lugar... bicho solto da Quebrada. Desde pequeno eu me acostumei a tomar baculejo da polícia subindo ou descendo o morro, desde muito cedo eu vi meus amigos morrendo no tráfico, vi meu irmão morrer por isso... decidi que eu não ia morrer também.

**Quebrada** – Isso não era uma comédia?

**Sancho** – Comédia sim, aqui a gente ri pra não chorar.

**Quebrada** – (*para a platéia*) Parece que meu fiel escudeiro está melancólico.

*Dom Quebrada começa a montar uma barricada.*

**Sancho** – Um dia nosso barraco começou a pegar fogo. Minha família toda lá dentro e eu trampando no asfalto, mas apareceu esse maluco aqui dizendo que ia enfrentar o dragão e sem saber acabou salvando minha mulher e meus filhos. Eu pareço meio escroto, mas amo minha Pancinha e meus moleques.

**Quebrada** – Deixe de conversa e venha me ajudar.

**Sancho** – Ajudar com o quê?

**Quebrada** – Em breve teremos um grande combate, cabra.

*Sancho ajuda Dom Quebrada.*

**Sancho** – Depois disso prometi pra mim mesmo e pros meus Orixás que ia cuidar da cabeça desse doido, pedi até uma guia à mãe Judith e dei a ele de presente pra fechar o corpo, no dia de sua nomeação como chefe do bando...

**Quebrada** – Sancho, converse menos, trabalhe mais.

**Sancho** – Já tô é com fome.

**Quebrada** – Novidade. Você fala demais.

**Sancho** – Tava falando do dia do fogo...

**Quebrada** – Na biblioteca?

**Sancho** – Na verdade...

**Quebrada** – Sei que foste tú, isso me foi revelado na Cova dos Macucos.

**Sancho** – Fodeu!

**Quebrada** – Que dissestes?

**Sancho** – Tú vai me matar por ter queimado a biblioteca da ONG sem querer com meu cigarro e ter mandado teus livros pelos ares?

**Quebrada** – Sancho, Sancho, meu bom Sancho. O que o fogo consumiu foi o papel, em minha mente cabe o mundo todo que aquela biblioteca me fez ver.

**Sancho** – Tô falando... o que mais tú viu naquela Cova dos Macucos?

**Quebrada** – Vi minha doce Dulce, a donzela a que todo cangaceiro que se preze tem o direito de roubar pra si.

*Sancho se transforma em Dulce/Oxum.*

**Quebrada** – A mais bela dentre todas e ninguém poderia dizer o contrário. No início parecia que vestia branco, mas quando vi melhor, percebi que resplandecia em amarelo, próxima a uma cachoeira...

### **Aconchego de Oxum**

É de ouro, é de flor, é de seda  
O aconchego que vais encontrar  
É de estupefar a beleza  
De uma bela e vaidosa Orixá

Não tem guerra ou tristeza  
Não haverá mais dor  
Sobre afeto é a minha canção

*Dom Quebrada se aproxima de Dulce/Oxum e a beija. Depois do beijo ele é empurrado.*

**Sancho** – Maluco, eu sei que o sonho é teu, mas quem tá fazendo essas outras personagens sou eu e não sou obrigado a ficar te beijando não, meu irmão.

*Sancho desmonta a cortina e vai retirando a roupa de Dulce/Oxum enquanto fala.*

**Quebrada** – Mas...

**Sancho** – Nem mas, nem meio mas. Tú viu foi Oxum, que veio em nome de Xangô, ela tava te dizendo pra fazer justiça.

**Quebrada** – Oxe, como é que eu vou fazer isso?

**Sancho** – Simples: é agora que a gente volta pra cena anterior.

*Sancho e Dom recolhem adereços.*

**Sancho** – É hora de dar uma lição nesses candidatos que subiram o Morro com o bispo.

*Dom Quebrada se dirige às pessoas da plateia que ainda estão com as máscaras.*

**Quebrada** – De pé cambada, que tenho honra e não mato ninguém em posição inferior.

*Dom Quebrada faz as pessoas mascaradas ficarem de pé.*

**Sancho** – Meu chefe, não pega nem bem o senhor se meter com esses ratos. Deixe que eu cuido deles enquanto tú vai atrás do chefe deles em seu Rocinante.

**Quebrada** – Bem pensado, cabra.

*Dom Quebrada sai.*

**Sancho** – Viram? Essa foi por pouco. Salvei vocês, mereço um lanche. Não? Muquiranas! Me devolvam ao menos as máscaras. Porque a produção é pobre.

*Sancho apanha as máscaras e guarda, depois distribui hélices de helicópteros.*

### **Cena III**

*Sancho olha para o horizonte.*

**Sancho** – Eita porra!

*Dom Quebrada vai retornando.*

**Sancho** – Agora fodeu mesmo.

**Quebrada** – Não consegui encontrar o salafrário...

**Sancho** – Se esconde, Mané!

**Quebrada** – Oxe, me esconder por quê?

**Sancho** – O bicho vai pegar.

**Quebrada** – Fale em meu linguajar, cabra.

**Sancho** – Os homens vieram com tudo.

**Quebrada** – Mas que deu em tú agora, pra dizer tudo em código?

**Sancho** – A volante pediu reforço.

**Quebrada** – Pois chame o bando todo.

**Sancho** – Não dá nem pra saída.

**Quebrada** – Pois eu lhe mostro que enfrento esse merdinhas de peito aberto.

*Dom Quebrada tira colete e a guia.*

**Sancho** – Não faça isso!

**Quebrada** – Olhe pro céu meu bom Sancho, consegue ver os gigantes alados?

**Sancho** – O quê?

**Quebrada** – Estão chegando, são muitos os gigantes no céu.

**Sancho** – São helicópteros.

*Hélices girando na plateia.*

**Quebrada** – Faz tempo que tú deve trocar teus óculos, infame. Veja os gigantes.

**Sancho** – Tá doido, maluco?

**Quebrada** – Chegou o momento da tão esperada batalha, Sancho amigo.

**Sancho** – Tú não pode com isso não, irmão.

**Quebrada** – É óbvio que posso. Sou Dom Quebrada, o cangaceiro da insólita figura.

**Sancho** – Mas os gigantes são muitos.

**Quebrada** – E minha disposição em acabar com todos, é maior.

*Sancho tenta puxar Dom Quebrada sem sucesso.*

**Sancho** – Bicho, tú vai morrer.

*Giram as hélices de helicópteros.*

**Quebrada** – Se eu morrer, tome pra si minha missão.

*Dom quebrada se posiciona no centro da cena.*

**Sancho** – Maluco, volta aqui!

*Hélices de helicópteros.*

**Quebrada** – Venham gigantes, vou lhes mostrar o que é bom pra tosse.

*Hélices de helicópteros e rajada de tiros.*

**Sancho** – Não!

*Dom Quebrada é alvejado e morre. Sancho vai até ele com um balde e o tinge com lama vermelha.*

### ***Um Samba Ação***

Nascido em eu não sei onde  
Filho de estupro estatal  
Um corpo alvo não se esconde  
E sua morte é natural

Um preto torto abatido  
Quantos ainda vão tombar?  
Lobo ou cordeiro imolado?  
O Estado sabe quem matar

O sangue que rega sua vida  
Foi derramado pelos meus  
Mas à retórica homicida  
Agora diremos adeus

Chegou a hora do levante  
As legiões vão se juntar  
A sua lógica excludente  
Já não vai nos representar

***Fim***

## 7. Referências

**Abertura Olimpíadas Rio/2016.** Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=N\\_qXm9HY9Ro&t=2019s](https://www.youtube.com/watch?v=N_qXm9HY9Ro&t=2019s) Acesso em: 10/02/2025.

ADERONMU, Kabiesi Oba Adekunle. **Èsù: a divindade essencial da cultura tradicional Yorubá/** Kabiesi Oba Adekunle Aderonmu. – 1. ed. – São Paulo: Ed. do autor, 2023.

AGUIAR, Flávio Wolf de e VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas.** Tradução. São Paulo: Global, 2004. Disponível em: [https://biblio.fflch.usp.br/Aguiar\\_FW\\_1388185\\_OConceitoDeTransculturacao.pdf](https://biblio.fflch.usp.br/Aguiar_FW_1388185_OConceitoDeTransculturacao.pdf). Acesso em: 17 fev. 2025.

AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade** / Karla Akotirene. – São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaia, 2020 (Coleção Feminismos Plurais / coordenação Djamila Ribeiro).

ALCURE, Adriana Schneider. **Rir de si: comicidade, política e a noção de “brincadeira”**/Adriana Schneider Alcure, Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10, n. 2, jun-dez, p. 152 a 172. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/49855/28993> Acesso em: 25 de abril de 2024.

ALTMAN, Breno. **Contra o sionismo: retrato de uma doutrina colonial racista/** Breno Altman – Led. – São Paulo: Alameda, 2023.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural/** Silvio Luiz de Almeida. – São Paulo: Sueli Carneiro; Editora jandaia, 2020.

ALMEIDA, Suzy Élide Lins de. **Dialogismo e processos de (auto) formação em teatro: o elogio da experiência** / Suzy Élide Lins de Almeida. – 2013.

**ALVORADA**, Ano 25. N° 188, Setembro/Outubro-95 – Prelazia de São Félix do Araguaia – Mato Grosso, 1995.

ANUNCIAÇÃO, Aldri, 1977-. **Trilogia do confinamento/** Aldri Anunciação; ilustração Rodrigo Chedid. 1 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2020.

ASSIS, Rodrigo Costa. **Desing da iluminação: iluminação cênica de um espetáculo teatral** – 1ª ed. – Goiânia: Gráfica e Editora América, 2016.

BALEIRO, Zeca. **Quase nada/** Zeca Baleiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PpZ8DDrZjOQ> Acesso em: 17 de fevereiro 2025.

BANDINI, Manuca & QUEIROGA, Yuri. **Calcanhar**/ Manuca Bandini & Yuri Queiroga. Clipe oficial com Elba Ramalho e Barca dos Corações Partidos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=CU-QmhwA\\_nQ](https://www.youtube.com/watch?v=CU-QmhwA_nQ) Acesso em: 18 de fevereiro 2025.

BARREDO, Cerezo & CASALDÁLIGA, Pedro. **Murais da libertação na prelazia de São Félix do Araguaia, MT, Brasil**. Organizador: Laurindo de Jesus Borges – Mirim/ Fotografias José María Concepción/ Revisão: Rita Lopes/ Diagramação: Walter Nabas. Edições Loyola, São Paulo, 2005.

BATISTA, Walquiria Pereira. **História do teatro em Goiás: comunidade protagonista**. / Walquiria Pereira Batista. Goiânia: Kelps, 2022.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**/ Cida Bento. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BISPO DO SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**/ Antônio Bispo dos Santos; imagens de Santídio Pereira; texto de orelha Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

BOAL, Augusto, 1931-2009. **Jogos para atores e não-atores**/ Augusto Boal. – 13ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BRESOLIN, Keberson. **Autonomia versus heteronomia: o princípio da moral em Kant e Levinas**. Conjectura: Filos. Educ., Caxias do Sul, v. 18, n. 3, p. 166-183, set./dez. 2013 disponível em: [https://www.academia.edu/112579627/Autonomia\\_versus\\_heteronomia\\_o\\_princ%C3%ADpio\\_da\\_moral\\_em\\_Kant\\_e\\_Levinas?uc-sb-sw=41800100](https://www.academia.edu/112579627/Autonomia_versus_heteronomia_o_princ%C3%ADpio_da_moral_em_Kant_e_Levinas?uc-sb-sw=41800100) Acesso em: 03 de maio de 2024.

BULFINCH, Thomas, 1796-1867. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**/ Thomas Bulfinch; tradução David Jardim Júnior. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CACHIMBO, Luciano. **Caos: o filho da Miséria**/ Luciano Cachimbo/ Texto de meu acervo pessoal/ Rio de Janeiro, 2017.

CACHIMBO, Luciano. **Ali Repousa o Coronel**/ Luciano Cachimbo/ Texto de meu acervo pessoal/ Rio de Janeiro, 2017.

CACHIMBO, Luciano. **Dom Quebrada**/ Luciano Cachimbo/ Texto de meu acervo pessoal/ Goiânia, 2018.

CACHIMBO, Luciano. **Diário de bordo I de Luciano Cachimbo**. Pertencente a meu acervo pessoal. Goiânia, 2018.

CACHIMBO, Luciano. **Diário de bordo II de Luciano Cachimbo**. Pertencente a meu acervo pessoal. Goiânia, 2019.

CACHIMBO, Luciano; KABILAEWATALA, Renata. **Quilombo do Piolho, Teresa de Benguela e Teatro Negro**. Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis, v.10, n.18, p.170-191, jan-jun 2021. Semestral. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/nau/article/view/6491> Acesso em 01 de março de 2023.

**Cantos do Povo de Deus: igreja de São Félix do Araguaia – MT**. Capa: Laís Freire dos Reis; Ilustração de capa: Cerezo Barredo; Composição: Orlando de Lima/ 2ª edição. Mazza Edições/ Belo Horizonte, 1992.

**Cantos do povo de Deus: igreja de São Félix do Araguaia – MT**. Ilustração de capa: Cerezo Barredo/ 3ª edição/ Editora Redentorista, Goiânia, 1996.

CANUTO, Antônio. **Ventos da profecia na Amazônia: 50 anos da prelazia de São Félix do Araguaia** / Antônio Canuto. – Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser**/ Sueli Carneiro. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

**CAROS AMIGOS**, Ano 1, número 11 – fevereiro 1998.

CASALDÁLIGA, D. Pedro. **Creio na Justiça e na Esperança** / D. Pedro Casaldáliga; tradutores Laura Ramo, Antônio Carlos Moura, Hugo Lopes. Ed. Civilização Brasileira, 1º ed. Rio de Janeiro, 1978.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Quando os dias fazem pensar; memória, ideário, compromisso**/ Pedro Casaldáliga; [tradução Antonio Efro Feltrin] – São Paulo, 2007.

CENTELHA, Coletivo Cênico. **Programa Dom Quebrada**/ Coletivo Cênico Centelha. folheto pertencente a acervo do grupo. Goiânia, 2020.

CIA ANTÍTESE. **Ali Repousa o Coronel**/ Cia Antítese de Teatro e Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3zGrjdOytgE&t=483s> Acesso em: 25 de fevereiro de 2025.

CIDINHO & DOCA. **Rap da Felicidade**/ Cidinho & Doca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7pD8k2zaLqk> Acesso em 21 de fevereiro de 2025.

COATES, Ta-Nehisi. **Entre o mundo e eu/** Ta-Nehisi Coates; tradução Paulo Geiger. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COSTA, Viviane. **Traficantes evangélicos: quem são e a quem servem os novos bandidos de Deus/** Viviane Costa. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2023.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas.** Tradução de Carol Correia; 1985. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/mapeando-as-margens-interseccionalidade-pol%C3%ADticas-de-identidade-e-viol%C3%Aancia-contra-mulheres-n%C3%A3o-21aa0584633b> Acesso em: 25 de abril de 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento Para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero/** Revista Estudos Feministas, v. 10, n.1, 2002. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123084/mod\\_resource/content/1/Crenshaw%202002%20revista%20estudos%20feministas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123084/mod_resource/content/1/Crenshaw%202002%20revista%20estudos%20feministas.pdf) Acesso em: 25 de abril de 2024.

DALLAGO, Saulo Germano Sales. **A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia.** Saulo Germano Sales Dallago. Dissertação apresentada ao PPGH da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal de Goiás, Goiânia – 2007.

DALLAGO, Saulo. **Hibridismo e fragmentação: A junção de linguagens artísticas na montagem do espetáculo Enquanto Dure.** Revista Urdimento. v.3, n.30. Florianópolis: UDESC, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103302017090/7366> Acesso em: 07 de março de 2014.

DAVIS, Angela 1944-. **A democracia da abolição: para além do império das prisões e da tortura/** Angela Davis; tradução Artur Neves Teixeira. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Difel, 2020.

**Descalço Sobre a Terra Vermelha/** Disponível em: <https://tvbrasil.abc.com.br/descalcosobreaterravermelha/episodio/do-vaticano-ao-araguaia> Acesso em: 17 de fevereiro de 2024.

**Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas/** organização Flávia Rios, Márcio André dos Santos, Alex Ratts. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2023.

DORT, Bernard. **La représentation émancipée.** Bernard Dort/ Revista Sala Preta vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55; tradução: Rafaella Uhiara. Editora Actes Sud, 1988. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564> Acesso em: 13 de março de 2024.

**Entrevista com Demerson D'Álvaro no desfile da Acadêmicos do Grande Rio.** Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=559317875503270> Acesso em: 03 de março de 2024.

ESCRIBANO, Francesc. **Descalço sobre a terra vermelha: a vida do bispo Pedro Casaldáliga** / Francesc Escribano; tradução: Carlos Moura Ferreira. - 2ª ed. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.

EURÍPEDES. **Medéia**/ Eurípedes; Tradução: Millôr Fernandes. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/ Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Francisco, 1900-1965. **Dicionário Brasileiro Globo**/ Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães. – 49. ed. – São Paulo: Globo, 1998.

FERREIRA, Bia. **Cota não é esmola**/ Bia Ferreira; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcQlaoHajoM> Acesso em: 02/02/2025.

FERREIRA, Vera. **De Virgulino a Lampião**/ Vera Ferreira, Antônio Amaury. – São Paulo: Idéia Visual, 1999.

FORCANO, Benjamin; *et al.* **Pedro Casaldáliga: as causas que imprimem sentido à sua vida – Retrato de uma personalidade**/ Benjamin Forcano; *et al.*; [tradução Alda da Anunciação Machado]. – São Paulo: Editora Ave-Maria, 2008.

FOULCAUT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Michel Foucault / tradução de Salma Tannus Muchail. – Nouvelles Éditions Lignes, 2009; São Paulo, n-1, 2013.

FRANCO, Marielle. **UPP a redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro**/ Marielle Franco. – São Paulo: n-1 edições, 2018.

FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. 1934- **O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo**/ Kimbwandènde Kia Bunseki Fu-Kiau; tradução e nota à edição brasileira Tinganá Santana. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GABRIEL, Paulo. **No princípio a palavra**/ Paulo Gabriel. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

GIL, Gilberto. **Copo vazio**/ Gilberto Gil; interpretação Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mtKS3jpXt6I> Acesso em: 4 de fevereiro de 2025.

GIL, Gilberto & VIANA, Herbert. **A novidade – Gil Unplugged**/ Gilberto Gil e Herbert Viana; interpretação Gilberto Gil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9NNawUy7Do> Acesso em; 22 de fevereiro de 2025.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**/ Ana Maria Gonçalves. – 23ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2020.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**/ Vera Hamburger. – São Paulo: Editora Senac São Paulo: São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Homenagem ao malandro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S9AbY2yStzk> Acesso em: 04 de abril de 2024.

HOLANDA, Chico Buarque de. **João e Maria**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=agH2bBnNUCs> Acesso em: 12 de abril de 2024.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Construção**/ Chico Buarque de Hollanda; disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=suia\\_i5dEZc](https://www.youtube.com/watch?v=suia_i5dEZc) acesso em: 15 de janeiro de 2025.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**/ bell hooks. tradução Bhuvli Libanio. – 11ª ed.- Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOUSTON, Drusilla Dunjee. **Grandiosos etíopes do antigo império Cuxita**/ Drusilla Dunjee Houston. Tradução Kahotep Shemsa Hefen. São Paulo: Editora Ananse, 2021.

JORGE, Seu; YUCA, Marcelo; CAPELETTI, Ulisses. **A carne (por Elza Soares)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw> Acesso em: 30 de março de 2024.

KILOMBA, Grada, 1968 – **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**/ Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACERDA, Nara. **Quase 70% da população carcerária do Brasil é negra**/ Nara Lacerda. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/07/18/quase-70-da-populacao-carceraria-do-brasil-e-negra> Acesso em 31/01/2025.

LAGO, Mário e Alves, Ataulfo. **Ai que saudade da Amélia**/ Mário Lago e Ataulfo Alves. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CwTLxKe0B14> Acesso em: 21 de fevereiro de 2025.

LAMAR, Kendrik; feat DRAKE. **Poetic Justice**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYr2gEouEMM> Acesso em: 08 de maio de 2024.

LARANGEIRA, Emir, 1946-. **Cavalos corretores**/ Emir Larangeira – Rio de Janeiro: Bento Brito, 2004.

**Lei 9610/98**. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm) Acesso em: 3 de fevereiro de 2025.

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. **A questão ancestral: África negra**/ Fábio Rubens da Rocha Leite. – São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

LIMA, Evani Tavares, **Um olhar sobre o teatro negro, do teatro experimental do negro e do bando de teatro Olodum**. Tese de doutorado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.

LOMBROSO, Cesare, 1885-1909. **O homem delinquente**/ Cesare Lombroso; tradução Sebastião José Roque. — São Paulo: Ícone, 2013. — (Coleção fundamentos de direito).

LUZ, Isau Coelho. **Travessias, tropas e sertões: a saga da família Luz**. – Isau Coelho Luz. – Goiânia: Kelps, 2020.

MACALÉ, Jards & SALOMÃO, Waly. **Vapor barato**/ Jards Macalé e Waly Salomão; interpretação: Gal Costa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2w8Ee9Lwb0> Acesso em: 25 de fevereiro de 2025.

MAGALHÃES, Eduardo Miguel Campos. **Exploração de ambientes sonoros imersivos no contexto multimídia: aplicações na mistura e desenho de som**. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/64995/2/27187.pdf> Acesso em: 14 de abril de 2024. Porto, 2012.

MARGULIES, Marcos. **Do racismo ao sionismo**/ Marcos Margulies; Primeira edição – . Editora Documentário; Rio de Janeiro, 1976.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**/ Leda Maria Martins. – São Paulo: Perspectiva, 1995.

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

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**/ Leda Maria Martins. 2. ed., rev. e atual. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

MARQUES, Marília. **A cada vinte e três minutos um jovem negro é morre no Brasil**/ Marília Marques. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23->

[minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml](#) Acesso em: 31/01/2025.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte** / Achille Mbembe; traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**/ Achille Mbembe; traduzido por Sebastião Nascimento. – São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada**/ Achille Mbembe; tradução de Fábio Ribeiro. – Petrópolis – RJ: Vozes, 2019.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**/ Achille Mbembe; traduzido por Sebastião Nascimento. – São Paulo, SP: N-1 edições, 2020.

MC'S, Racionais. **Jorge de Capadócia – Sobrevivendo ao Inferno**/ Racionais Mc's. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=goICQUk6NYk> Acesso em: 21 de fevereiro de 2025.

MODA, História da. **Não era assim que se vestiam no Brasil**/ História da moda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wB7YNNMftIc> Acesso em: 15 de março de 2025.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**/ Adilson Moreira, -- São Paulo: Sueli Carneiro; Pólem, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**/ Kabengele Munanga. — 5. ed. rev. amp.; 2. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NARANJO, Julio Moracen, **III Fórum nacional de performance negra**. Gustavo Mello (Org.). Bahia, 2009, p. 125 a 142.

NARANJO, Julio Moracen, **Representação versus presentificação: por uma antropologia da transculturação**. Anais do VI Congresso da Abrace, 2010.

NASCIMENTO, Abdias do, 1914-2011. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**/ Abdias Nascimento. 3. ed. – São Paulo: Perspectivas, 2016.

NORONHA, Luís Henrique. **Diário de bordo de Luís Henrique Noronha**. Pertencente a acervo familiar do ator. Goiânia, 2019.

NUNES, Alexandre Silva. **Direção de Arte em Campo Expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais**. Revista Artes da Cena, v.5, n.1, jan-

jun/2019. Disponível em: <http://www.ufg.br/index.php/artce> Acesso em: 23 de outubro 2022.

O RAPPÁ. **Cristo e Oxalá.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZcvQvsbLpc> Acesso em: 08 de março de 2014.

O RAPPÁ. Tribunal de rua. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fN3R-KhrdBI&list=RDfN3R-KhrdBI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=fN3R-KhrdBI&list=RDfN3R-KhrdBI&start_radio=1) Acesso em: 10 de março de 2024.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**/ Eduardo Oliveira. Coleção X (Organização: Rafael Haddock-Lobo) – 1 ed. Rio de Janeiro: Ape"Ku, 2021.

OLIVEIRA, Luiz Aldebaran Ferreira de. **A exceção e a regra: Bertolt Brecht. 2015. 16 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação em Direção Teatral)** - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19630/1/LOliveira.pdf> Acesso em: 08 de março de 2024.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de **Rodas e cortejos de aprender e criar: [manuscrito]: saberes e fazeres tradicionais na formação de artistas-docentes da cena**/ Joana Abreu Pereira de Oliveira. - 2020.

OLIVEIRA, Rafael Soares de. **Candomblé: diálogos fraternos contra a intolerância religiosa**/ Rafael Soares de Oliveira (org.). – Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

**Outfit do Templo.** Disponível em: <https://www.instagram.com/outfitdotemplo2?igsh=N2dzZjk5MnRiMwYw> Acesso em: 21 de fevereiro de 2025.

PAIVA, Luís Carlos (org.). **Araguaia um rio de poesia**/ Luís Carlos Paiva (org.); Capa e projeto gráfico: Studio Ovo; Coordenação editorial: Dorinha Soares. – São Félix do Araguaia, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**/ Patrice Pavis; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiv, 2015.

PIERCE, Charles Sanders, 1839-1914. **Semiótica**/ Charles Sanders Pierce; [tradução José Teixeira Coelho Neto]. – São Paulo: Perspectiva, 2005. – (Estudos; 46/ dirigida por J. Guinsburg).

RAMALDES, Karine. **Os jogos teatrais de Viola Spolin (Uma pedagogia da Experiência)**. – Karine Ramaldes, Robson Corrêa de Camargo – Goiânia: / Kelps, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**/Djamila Ribeiro. – São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019 (Feminismos Plurais/ Coordenação Djamila Ribeiro).

RISÉRIO, Antônio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

**Ritxoko**/ organizado por Telma Camargo da Silva. – Goiânia: Câne Editorial, 2015.

RJTV. **Traficantes em fuga na Vila Cruzeiro**. / RJTV, primeira edição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8YIBNDvMkYk> Acesso em: 08 de março de 2024.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**/ Jean-Jacques Roubine; tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2a. ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Ponto de Èsù Tranca Rua. **Deu Meia-Noite**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HdyM6LyGrk> Acesso em: 18 de abril de 2024.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote de La Mancha** / Miguel de Cervantes Saavedra; tradução Visconde de Castilho e Azevedo; notas traduzidas por Fernando Nunes Rodrigues. São Paulo - Editora Nova Cultural. 2002.

SANTOS, Juana Elbien dos. **Os Nagô e a morte: Pàdê, Asèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis, Vozes, 1986.

**São Félix do Araguaia, História e fotos**/ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/sao-felix-do-araguaia/historico> Acesso em 19/02/2023.

SCHECHNER, Richard. **A estética do Rasa**. Tradução de Denise Zenicola. 2012.

SEVERINO, Antônio Joaquim, 1941 – **Metodologia do trabalho científico** / Antônio Joaquim Severino. – 23. ed. ver. e atual. – São Paulo: Cortez, 2007.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Ética e pesquisa: autonomia e heteronomia na prática científica**. Cadernos de Pesquisa v.45 n.158 p.776-792 out./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/8J9Kj6SKNdjX55SrMLj7YNS/abstract/?lang=pt> Acesso em: 03 de maio de 2024.

**Serra Nova Dourada, História e fotos**/ Posteriormente, em função de sua emancipação, teve em seu nome o acréscimo “Dourada”. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/serra-nova-dourada/historico> Acesso em: 28/02/2023.

SILVA, Bezerra da. **Jornal da pedra**/ Bezerra da Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wbQexjMblZc> Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.

SILVA, Bezerra da. **Candidato cão caô**/ Bezerra da Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQWmJKZdHVE> Acesso em 18 de fevereiro de 2025.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança**. 2. ed. – Goiânia: Editora UFG, 2016.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**/ Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social**/ Neusa Santos Souza; prefácios de Maria Lúcia da Silva e Jurandir Freire Costa. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravarty. **Pode o subalterno falar?** / Gayatri Chakravarty Spivak; tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUCCESSO, Paralamas. **Luís Inácio (300 picaretas)** / Paralamas do Sucesso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pg4AsFHk20Q> Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

THUSWOHL, Maurício. **Bandidos de Deus**/ Maurício Thuswohl para Carta Capital. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/bandidos-de-deus> Acesso em: 21 de fevereiro de 2025.

TOFFOLO, Rael Gimenes; OLIVEIRA, Luís Felipe; ZAMPRONHA, Edson. **Paisagem sonora: uma proposta de análise**. Disponível em: <https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/71250/Paisagem%20sonora%20-%20uma%20proposta%20de%20an%c3%a1lise.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 14 de abril de 2024. São Paulo, 2003.

TUDELLA, Eduardo. **A propósito da visualidade na cena**. In: A luz na gênese do espetáculo [online]. Salvador EDUFBA, 2017, pp.41-79. ISBN: 978-85-232-1858-4. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/vwkqq/pdf/tudella-9788523218584-03.pdf> Acesso em: 22 de fevereiro de 2025.

**Uma igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social**. Disponível em: <https://servicioskoinonia.org/Casaldaliga/cartas/1971CartaPastoral.pdf> Acesso em 28/02/2023.

VELOSO, Caetano. **Não identificado**/ Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FWtK4w-vOic> Acesso em 22 de fevereiro de 2025.

VELOSO, Caetano. **Podres poderes**/ Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2rzsnyxggY> Acesso em: 10 de março de 2025

VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento** [recurso eletrônico] Fausto Viana.. – 2. ed. – São Paulo: ECA/USP, 2024.

VIANA, Felipe. **Como fazer uma M4a1 de papelão**. Felipe Viana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sjzscjt7FiU> Acesso em: 18 de fevereiro 2025.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural** / Rodney William. – São Paulo: Pólem, 2019 (Feminismos Plurais / Coordenação Djamilia Ribeiro).

WILLIAMS, Raymond, 1921-1988. **Cultura**/ Raymond Williams; tradução Lólio Lourenço de Oliveira; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

YUKA, Marcelo; JORGE, Seu; CAPPELLETTI, Wilson. **A carne**/ Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappelletti; interpretação de Elza Soares; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw> Acesso em: 13 de fevereiro 2025.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência** / Silvio Zamboni. – Campinas, SP: Autores Associados, 1998. – (Coleção polêmicas do nosso tempo; 59).

ZORZETTI, Hugo. **Conversa de camarim**/ Hugo Zorzetti. Editora da UCG, Goiânia, 2005.

ZORZETTI, Hugo. **Memória do teatro goiano: volume 1: a cena na capital**. / Hugo Zorzetti. 2. ed. – Goiânia, Editora UFG, 2014.