

Corpos insurgentes e teatralidades dissidentes- o giro decolonial estético em artes cênicas

Insurgent bodies and dissident theatricalities - the aesthetic decolonial turn in performing arts

Cuerpos insurgentes y teatralidades disidentes: el giro estético decolonial en las artes escénicas

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio¹
<https://orcid.org/0000-0002-8952-1368>

Resumo

Neste texto, de abordagem qualitativa e objetivo descritivo, por meio de procedimentos bibliográficos, partimos do princípio de que corpos insurgentes devem ocupar lugares estratégicos, como a escola, as universidades e instituições políticas, para instaurar o debate sobre temas sociais urgentes, dentre eles as relações étnico-raciais, de gênero, etárias, sobre capacitar etc. Consideramos que, desde essa ocupação, podem ser produzidas teatralidades dissidentes, via questionamento das sensibilidades e percepções, para convidar ao convívio. Concluímos que é pela interconexão entre escola, comunidade, universidade e organizações sociais, que projetos em artes cênicas adentram, com condições de alguma transformação, o complexo sistema semiótico que pauta as relações humanas. E que os diferentes sentidos de pertencimento são os meios pelos quais as negociações da experiência devem se dar.

Palavras-chave: práticas cênicas; pertencimento; territorialidade; colonialidade estética; relações de poder.

Abstract

This text has a qualitative approach, descriptive objective and bibliographic procedures. We assume that insurgent bodies must occupy strategic places, such as schools, universities and political institutions, to initiate debate on urgent social issues, including ethnic-racial, gender, age relations, ableism, etc. Since the aforementioned occupation, we consider that dissident theatricalities can be produced to invite conviviality. This questioning is established through the questioning of sensibilities and perceptions. We conclude that it is through the interconnection between school, community, university and social organizations, that performing arts projects enter the complex semiotic system that guides human relations, with conditions for some transformation. Additionally, the different senses of belonging are the means by which negotiations of experience must take place.

Keyword: scenic practices, belonging, territoriality, aesthetic coloniality, power relations.

¹ Professor Associado na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Pesquisa Concluída em 2023. Pedagogia das Artes Cênicas. Bolsista do Programa de Produtividade em Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Tocantins. Coordenador do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC), da UFT. Presidente da Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB), nas gestões 2022-2023 e 2024-2025.

Resumen

En este texto, con un enfoque cualitativo y objetivo descriptivo, a través de procedimientos bibliográficos, partimos del principio de que los cuerpos insurgentes deben ocupar lugares estratégicos, como escuelas, universidades e instituciones políticas, para iniciar el debate sobre temas sociales urgentes, entre ellos étnico-racial, género, relaciones de edad, capacitismo, etc. Consideramos que, a partir de esta ocupación, se pueden producir teatralidades disidentes, cuestionando sensibilidades y percepciones, para invitar a la convivencia. Concluimos que es a través de la interconexión entre escuela, comunidad, universidad y organizaciones sociales, que los proyectos de artes escénicas ingresan, con condiciones de cierta transformación, al complejo sistema semiótico que guía las relaciones humanas. Y que los diferentes sentidos de pertenencia son los medios por los cuales deben tener lugar las negociaciones de la experiencia.

Palabras clave: prácticas escénicas, pertenencia, territorialidad, colonialidad estética, relaciones de poder.

Introdução

O tema/título em destaque neste texto - corpos insurgentes e teatralidades dissidentes - tem uma abrangência bastante ampla. Poderíamos abordá-lo desde análise estética de práticas existentes, políticas públicas, formação universitária, formação na educação básica, processualidades, discussão das noções envolvidas etc.. Escolhemos, entretanto, pensá-lo no âmbito das artes cênicas desde a tríade identidades, conhecimentos, poder. Isto porque, na medida em que corpos, identidades, modos de ser e estar diversos adentram os campos de produção e ensino em artes cênicas, são visibilizadas demandas para as Políticas Públicas em arte e cultura, sobre os temas, espaços e modos de fazer e fruir característicos das éticas, estéticas e poéticas que constituem ativamente tais grupos. Tais demandas impulsionam transformações discursas sobre pessoas e grupos, que confrontam relações de poder e saber socialmente construídas.

Pode-se observar, por exemplo, o que está sendo exposto no fato de o Ministério da Cultura (MinC) ter regulamentado ações afirmativas para a garantia de que parte dos projetos artísticos e culturais aprovados na Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n.º 195, de 8 de julho de 2022) sejam provenientes de proponentes pertencentes aos chamados grupos minoritários. Lembramos que a Lei Paulo Gustavo possui por finalidade garantir que artistas, produtores e organizadores culturais tenham condições de retomar suas atividades após o período de pandemia causado pela Covid-19².

² A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado broncoalveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família Coronaviridae e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos.

(Fonte: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/covid-19>)

Garantias de formação e apoio para produções artísticas de grupos constituídos por pessoas que não se enquadram no padrão homem, branco, cis, hétero, classe média e alta, muitas vezes subalternizadas/os e inferiorizadas/os, permitem a construção de contextos e fenômenos artísticos que propiciam a compreensão de que toda e qualquer produção simbólica de um grupo determinado não é somente o recurso para a ação, mas também sua fonte temática e poética. E qualquer ação artística que derive daí será a articulação entre as identidades em processo e as manifestações artísticas contemporâneas. Articulação esta que não se dá pela homogeneidade, senão pela tensão natural à dimensão política das artes (Pupo; Veloso, 2020).

Na medida em que as artes cênicas passam a questionar quem e onde se produz conhecimentos sobre as pessoas, o mundo, o teatro, a dança, o circo, não só nos discursos acadêmicos, mas também em suas produções artísticas e nas mediações que delas fazem parte, a área se direciona para o Giro Decolonial. Vale lembrar que a crítica decolonial se pauta no reconhecimento de que há intensos impactos da geopolítica e da corpo-política na produção do conhecimento, assumindo políticas da pluridiversidade (Ballestrin, 2013). Tal giro decolonial constitui-se como fissura nas perspectivas eurocentrada e científica que foram naturalizadas como as únicas e verdadeiras formas de conhecer e, portanto, de ser. (Britto, 2022).

O que pode parecer apenas uma mudança temática para projetos em artes cênicas é, na verdade, uma virada ontológica. Destacamos que o pensamento eurocêntrico assume o não-branco (europeu) como objeto de investigação, pesquisa, encantamento, dominação, submissão, e não como sujeito epistêmico, estético, político (Grosfoguel, 2008). Nesta mesma perspectiva, Nelson Maldonado-Torres (2018) vai além e propõe a ideia de que a dimensão estética do giro decolonial, implica distanciar-se dos modos de operação dos sentidos como dados pela sociedade construídas sobre a égide da colonialidade. O giro decolonial estético trata de uma abertura para questionar constantemente como se percebem os modos de ser e estar no mundo, e daí se constroem discursos e relações de poder. Ressaltamos que temos consciência de que práticas coloniais persistem em expressiva parcela dos âmbientes acadêmicos, políticos e artísticos, mesmo quando os discursos se mostram decoloniais.

É necessário, já nesta introdução, lembrar que, mesmo que a perspectiva decolonial venha sendo proposta e debatida mais recentemente, as práticas que hoje são tidas como decoloniais são bem mais antigas, ainda que não fossem assim nomeadas. Régia Freitas (2022) enumera algumas delas: criações de João Cândido Ferreira (*De Chocolate*) na década de 1920; Companhia Negra de Revista, Companhia Teatral Ba-Ta-Clan Preta, na passagem para os anos 1930; Teatro Experimental do Negro - TEN, nos

anos 1940. São todas iniciativas que se vinculam ao que Marta Cabrera e Liliana Monroy (2014), ao estudarem as relações entre transgeneridade e conhecimento, chamaram de teatralidades dissidentes.

Considerando-se a apresentação do recorte temático feito nesta introdução, no que se segue, o texto será subdivido em três tópicos para tratar respectivamente das relações entre ser, saber e poder, no âmbito de projetos, formações e discursos das e sobre as artes cênicas.

Ser(es) e Artes Cênicas

“Desde muito cedo, fui conduzida [...] a admirar o outro que me “descobriu”. Essa constatação de Alexandra Dumas (2022, p. 49) sobre a constituição de si coaduna com a problemática deste artigo. Os discursos hegemônicos e as práticas de poder que deles derivam e que os sustentam visam gerar passividade no comportamento das pessoas que não compõem os grupos dominantes e detentores de posições e condições de poder, a partir do que se desenham os ‘padrões de ser’ que devem ser desejados por todas/os, ainda que só passíveis para poucos.

Nessa situação, o outro (homem-branco-cisgênero-hétero-jovem-classe média/alta) é uma meta, ao mesmo tempo que a representação do sucesso enquanto humanos. Se este é o exercício da sociedade de poder: constituir essa representação e naturalizá-la-, os movimentos decoloniais, como já apontamos, buscam fissurar, romper, questionar essa ideia e os comportamentos a ela associados. Frisamos outra vez: a mudança discursiva sem a prática pode ser, inclusive, outro modo de opressão violenta, já que passa a se passar a camuflar com palavras as ações coloniais.

As artes cênicas *podem* ocupar papel fundamental nesta luta decolonial. Segundo Augusto Boal (2005), ao tratar especificamente do teatro, mas podemos ampliar para as demais artes cênicas, a produção cênica coloca em evidência as condições de ser da pessoa humana. Para ele, é na prática teatral que temos uma radical experiência de nos vermos a nós mesmos e ainda de nos percebermos vendo, e disso tomar consciência das nossas condições de vida. Com isso, projetos em artes cênicas que tenham ancoragem na perspectiva do giro decolonial estético propiciam que o ver e o se perceber vendo, mas também participar e se perceber participante, rompam com os fluxos naturalizados dos sentidos e instituem a possibilidade de uma não identificação radical com essa representação de outro que a sociedade produziu. Ou seja, é necessário que projetos em artes cênicas sejam pensados, conduzidos, realizados e frequentados pelos terrivelmente outros, para usar um termo empregado por Rosane Borges (2019): negros, indígenas, asiáticos, transgêneros, pessoas não-binárias etc., para sustentar o giro decolonial estético e se construir outras possibilidades de ser no mundo, que não aquelas derivadas da referida representação de sucesso.

Freitas (2022), na esteira do exposto, nos lembra que o teatro negro se configura exatamente nessa perspectiva, como um combate ao racismo, porque transforma o palco em trincheira. Artistas se percebem como esses terrivelmente outros, se alimentam de temáticas, poéticas, estéticas, histórias, narrativas, objetos simbólicos, relações sociais, modos de expressão negrorreferenciadas, e, com alguma segurança, produzem contradiscursos, contramotricidades-normativas, com fins da transformação social. E o fazem não apenas para negras e negros, mas para a sociedade como um todo. Nesse processo, a autora reconhece uma tríade, que nós entendemos como próspera para se pensar outras contranormatividades (feministas, queers, indígenas, de pessoas com deficiência etc..): Ler (*kawe*); Dizer (*wéfun*); Transformar (*yépada*). E a transformação que se almeja é, sobretudo, a das redes de relações que estruturam os conceitos semióticos que sustentam preconceitos e racismos de muitas ordens (Martins, 2023).

Na mesma direção, de acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2023), na medida em que a perspectiva *queer* adentra qualquer processo, e, portanto, projetos em artes cênicas, o que se muda é a atitude epistemológica. A dimensão *queer* da existência contranormativa, segundo o autor, se volta para produzir aquilo que ainda não se considera existente, inclusive em termos de identidades e relações humanas, no que, em grande medida, se centram as temáticas que norteiam as poéticas em artes cênicas. É da natureza das propostas *queer* questionar os modos “bem-comportados” de existir, e isso configura outras composições de estéticas cênicas. A título de exemplo, podemos pensar a Cia. Extemporânea, da cidade de São Paulo, em que Drag Queens transitam entre suas performances como personas drag e criação de outras personas que se sobrepõem às primeiras para composição cênica. A título de exemplo temos o espetáculo *Rei Lear*, produzido pela referida companhia.³ Devemos lembrar que identidades são processos relacionais que tem de um lado a imposição de um certo modo de existir, que se opera, como já apontamos, pelos sistemas semióticos, e de outro os desejos existentes nas pessoas, que geralmente não são coincidentes com a imposição sociocultural (Silva, 2014), dentre elas a binaridade de gênero.

Nesse sentido, um amparo legal de suma importância para o giro decolonial estético no campo das artes cênicas no Brasil é a Lei n. 12.711, de 29 de agosto de 2012, que dispõe sobre o ingresso nas Universidades Federais e nas Instituições Federais de ensino técnico de nível médio. Nela, determina-se a obrigatoriedade de garantia de parte das vagas dos cursos das instituições de ensino para pessoas provenientes das escolas públicas, pretos, partos, indígenas e pessoas com deficiência.

³ Espetáculo *Rei Lear*, da Cia. Extemporânea ficou em cartaz no Sesc Consolação, em São Paulo, de 26 de julho a 25 de agosto de 2024.. O elenco era composto pelas Drag Queens: Alexia Twister, Antonia Pethit, DaCota Monteiro, Ginger Moon, Lilith Prexeva, Maldita Hammer, Mercedez Vulcão, Thelores, Xaniqua Laquisha. A direção foi assinada por Ines Bushatsky. Demais informações sobre o espetáculo e equipe podem ser visualizadas em <https://www.sescsp.org.br/programacao/rei-lear/>

Há por conta desse ingresso assegurado uma consequência: tem-se evidenciado posicionamentos de profissionais nas instituições de ensino a respeito de certa facilidade para se inserir e lidar com temas como relações sociais de produção e capital, suas implicações para a subjetivação, práticas discursivas sobre emancipação e libertação - interesses de uma perspectiva curricular crítica -, mas pouca mudança em termos de políticas, presenças e práticas, que subvertam efetivamente as normatividades e organização branco-europeia dos modos de ser, estar e poder. Ou seja, há pouca alteração nas situações vivenciais a respeito de identidades, processos de subjetivação, posições sociais, sexo e sexualidade, gênero, raça, etnia, matrizes e motricidades culturais - traços marcantes do currículo de teoria pós-crítica (Silva, 2023) e da produção mais contemporânea no Brasil no campo das artes cênicas.

Entretanto, se para Boal o teatro (as artes cênicas) é um espaço para se ver e se perceber vendo, e esta afirmação alicerçou toda a construção deste texto até aqui, há, por outro lado, que se considerar, como afirma Guacira Lopes Louro (2004), que se deve construir o desejo pelo ver, pelo saber a pluridiversidade existente. Para a autora, há sempre a possibilidade de se constituir manifesta recusa pelo saber sobre existências desses outros, de modo a se ausentar (eximir-se) de ter que debater e construir meios de transformação social. Isto implica que projetos em artes cênicas precisam considerar meios de mediação entre quem está inserido no grupo populacional produtor do fenômeno artístico e a população que o recusa deliberadamente. Esse é um entrave sociocultural com o que profissionais das artes cênicas devem se defrontar e a escola pode ser uma instituição parceira e de grande influência quando encontramos as condições de formação e atuação citadas anteriormente neste texto.

Por serem as artes cênicas também linguagem, ainda que não só linguagem, operam diretamente com o material primordial das constituições identitárias. Conforme Silva (2014), não devemos entender identidades e as diferenças entre elas como aquilo que se é, exclusivamente, mas também aquilo que não se reconhece sendo. Além disso, identidade e diferença são atos de criação linguística, como processos contínuos de construção simbólica e cultural via linguagem. Com isso, os projetos em artes cênicas e educação que se pautem por relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade, mas que sejam igualmente produzidas por pessoas que pertencem a esses grupos não hegemônicos e contranormativos, podem convidar participantes e público a descentrar-se para perceber outros modos de existir, diferentes dos seus, como igualmente possíveis e desejáveis. Perceber-se percebendo essa dimensão da diferença, como dissemos antes, levaria a tomada de consciência, em uma postura contrária à recusa deliberada apontada por Guacira Lopes Louro.

Saber(es) e Artes Cênicas

A presença ativa e criativa de pessoas não brancas-homem-cis-heterossexuais (e demais normatividades) em projetos em artes cênicas, como nas tantas esferas da vida profissional, pragmática e institucionalizada, tende a operar uma transformação nas concepções de saber e de conhecimento. Permite a mediação entre modos de existir, de que tratamos no tópico anterior, modos de conhecer e saberes diversos dos naturalizados como ‘A Verdade’, que alicerça os regimes semióticos que sustentam as políticas públicas e relações sociais vigentes. Para Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2007), corpos (pessoas) distintos produzem conhecimentos diversos entre si, porque possuem, social, histórica e culturalmente, circunstâncias e condições igualmente diversas de ser e viver.

Tais saberes, que emergem das práticas sociais, culturais e artísticas dos terrivelmente outros, confrontam os regimes de linguagem e promovem rupturas nos modos de operação da sensibilidade e percepção humanas (Rancière, 2014), por meio de tensão subjetiva com os regimes semióticos presentes nas relações produtoras de saberes (Desgranges, 2012). Nas artes cênicas, a presença ativa, crítica e criativa da pluridiversidade identitária, de que estamos tratando neste texto, faz emergir - ou, pelo menos deveria - novas formas de circulação da palavra, exposição do visível, produção dos afetos. Em suma, novas configurações do possível (Rancière, 2012). Neste sentido, vale destacar, como nos convida a fazer Dodi Leal (2015), que fazeres artísticos pautados pelos princípios éticos-identitários-epistêmicos, no sentido construído neste texto, instituem referências simbólicas contrastantes com aquelas que sustentam os padrões dominantes. Ou seja, a transformação social desejada se assenta também sobre uma questão de linguagem.

Ainda assim, a transformação proveniente de tais princípios estéticos-identitários contra-hegemônico de projetos em artes cênicas não se encerra na linguagem. Ela inclui uma dimensão de extrema importante para as artes cênicas: o convívio (Dubatti, 2012). As aproximações com diferentes matrizes culturais, motoras e comportamentais, tem, com frequência, trazido para a produção em artes cênicas marcada presença de signos sensoriais, que estruturam a configuração estética: os sentidos como condutores da experiência e não necessariamente a razão e os discursos organizados pela linguagem articulada em palavras. É um verdadeiro estar com, compartilhando experiências, as quais, muitas vezes, estão alheias aos cotidianos do público-participante. Esses saberes que não são necessariamente decorrentes da razão, ainda que sejam conscientes, tem sido um meio para a mediação contra a recusa deliberada de que falamos antes.

Tais experiências em artes cênicas reacendem a importância do público como participante dos fenômenos da área e não apenas como expectadoras/es passivos. Tomar como um dos propósitos das artes cênicas a necessidade de se expandirem nossas sensorialidades e consciências sobre modos de ser

e estar no mundo, que só é possível frente a novos saberes e conhecimentos, pode nos conduzir a compreender e exercitar diferentes constituições de poéticas próprias, que se configuram como marca da nossa pessoalidade (Machado, 2015). Tais marcas, todavia, não se encerram em si mesmas, mas sim operam um esforço individual no trabalho coletivo (Dullin, 2011). Trabalho coletivo de criação em artes cênicas e de transformação social. Para Marina Marcondes Machado (2015) isso significa ampliar repertórios e referências sobre as diádes: eu-corpo, eu-mundo, eu-alteridade. Em termos do rompimento com as recusas deliberadas, o que se pode ter, nesta direção, é a produção de subjetividades que enriqueçam a relação pessoa-mundo (Guattari, 2006).

Richard Schechner (2010) traz dois caminhos para que essas transformações se deem no campo das artes cênicas, em especial quando se pensa o público-participante. De um lado tem-se o teatro e as demais artes cênicas como mediações ativas. Em que algo se passa diante de nós sem que de fato algo aconteça, mas que pode provocar diferentes naturezas de sensibilizações e conscientizações. No outro extremo tem-se o convite direto para a ação. Ação em ato. Perspectiva essa que vem se ampliando na medida das imbricações das artes cênicas com a performance. Em um e outro caso, as reconfigurações semióticas, sensoriais e de convívio se dão na presença de negociação sensível, entre significados propostos pelos artistas e sensações suscitadas, imagens inventadas, memórias revisitadas etc. por parte do público-participante, que igualmente carece de iniciativas de formação (Desgranges, 2020).

Ainda, boa parte das ações em ato emergem da ocupação de outros espaços que não aqueles edificados para fins teatrais, em decorrência dos lugares de referência e existência das populações produtoras das propostas em artes cênicas: aldeias, terreiros, praças, ruas, becos, bares, comunidades, transporte público. São nesses espaços que as marcas das pessoalidades e coletividades se constituem. Nada mais justo que sejam os lugares da ocupação cênica para ação compartilhada entre propositores e público-participante. São lugares de criação e exercício daquilo que Salvio Fernandes de Melo (2022) chama de corpoética, ao tratar das produções artísticas e culturais dos corpos insurgentes. A importância dessas ocupações físicas e simbólicas, como aponta Wim Wenders (2013), recai sobre a necessidade de compreensão de que a construção de sentido de lugar e sua manutenção e ampliação são essenciais para a vida globalizada e tornam as experiências aterradas. Devemos considerar, segundo o autor, o sentido de lugar como um dos nossos sentidos e daí poderemos perceber que identidades e sentido de lugar estão intrínseca e processualmente conectados. Nossos próprios sons, imagens, cheiros e sabores constroem a sensação de pertencimento que emerge pelo sentido de lugar.

A dimensão do convívio nas práticas em artes cênicas, quando sob a perspectiva abordada neste texto, não tem por propósito, como bem explicitou Luiz Rufino (2019), a culpabilização personificada

em uma ou outra pessoa, que ocupa espaço como produtor/a ou público-participante. Mas sim, de uma ampla e intensa mobilização para a ação, para a saída da recusa deliberada sobre saber existente a pluridiversidade identitária, para escapar dos binarismos maniqueístas e essencialistas. Sobretudo, é uma oportunidade de partilhar saberes, vivenciá-los, expor e lidar com angústias e ignorâncias, e tentar construir um ambiente comunitário multicultural e crítico, que nos permita refletir e atuar em sociedade para a transformação necessária.

Poder(es) e Artes Cênicas

Como apontamos antes, a escola é uma instituição de grande valia para as mudanças nas relações humanas e para as transformações no campo da produção e fruição em artes cênicas. Nesse sentido, dentre tantas dimensões possíveis do debate sobre relações de poder e artes cênicas, quando falamos de produções no campo das relações étnico-raciais, indígenas, feministas, *queers*, e demais corpos/pessoas subalternizados/as e insurgentes, uma merece nossa atenção: o currículo das escolas de educação básica.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, podemos dizer que o currículo é um artefato cultural, na medida em que é uma invenção social e seus conteúdos são igualmente construídos social e historicamente (Silva, 2023). Isto implica a necessidade de desnaturalizar e historicizar o currículo, considerando-se as forças econômicas, políticas e de agrupamentos sociais que operam sobre ele e por meio dele (Pimentel; Magalhães, 2017). A título de exemplo, como nos lembra Graça Veloso (2016), não devemos esquecer de que há seletividade, hierarquização e relação de poder em uma proposta como a dos Parâmetros Curriculares de Arte e da Base Nacional Comum Curricular, que asseveraram que natureza de fenômeno ou modalidade artística deve constar no currículo. E depois outra dimensão dessas forças, quando docentes fazem escolhas de ‘o que’ e ‘como’ apresentar como conteúdos aos estudantes a respeito do teatro, da dança, das produções culturais e artísticas, em geral. Outras possibilidades artísticas tais como o circo e o audiovisual, por exemplo, quando estão contemplados nos currículos oficiais, ocupam lugar apendicular de outras modalidades artísticas. Alguns temas são evitados, proibidos, erroneamente abordados.

Nesses termos, toda prática curricular terá em si os traços dos interesses que o tornam intencional e intencionado. São selecionados conscientemente aspectos da vida humana que devem ser estudados. E os devem ser inseridos no currículo escolar para finalidades específicas. Não só os conteúdos são pensados e organizados de modo intencional, como também os tempos dedicados a cada um deles e os meios para o fazer. E, por meios, incluem-se os investimentos financeiros e de formação. Disso desdobra

a intencionalidade social de quem pode e deve ter acesso a que para que atuação comunitária, econômica, política.

Poderíamos, nessa direção, considerar a dimensão de enviesamento racial do currículo (Silva, 2023). Quando, no Brasil, por meio da Escola Nova, se intensifica o debate sobre a mudança de paradigma a respeito dos cânones, de certa forma, já se operava em direção a historicizar o currículo no Brasil e lidar com seus enviesamentos, ainda que sem transformações efetivas das práticas escolarizadas. Todavia, destacamos que só mais recentemente, com a força de movimentos sociais consolidados e outros emergentes, que estas pautas ganharam notoriedade mais expressiva. Um dos resultados dessa pressão proveniente dos movimentos sociais organizados é a Lei 10.639, de 2003, que obriga o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nas escolas de educação básica. E, mais tarde, a Lei 11.645, de 2008, que inclui a obrigatoriedade do ensino de história e de cultura indígenas.

Contudo, apesar das Leis, até a presença da noção de diferença, que deriva dos referidos movimentos, e que em uma leitura ingênua, pode ser considerada como um grande conquista para proposições curriculares, já que marca de modo significativo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), não deve ser vista como neutra e desinteressada, nos modos como opera os currículos. No texto de 600 páginas da BNCC, por exemplo, o termo diferença aparece mais de cem vezes, geralmente associado às palavras respeito, tolerância, valorização e acolhimento (Brasil, 2018). Atrelada à formação por habilidades e competências, ela se converte em um operador do currículo como aparelho ideológico do Estado, para se manter as coisas como estão e não para o desenvolvimento de senso crítico a respeito das relações de poder que envolvem a diferença em termos humanos. Ou seja, muito mais propensa ao multiculturalismo humanista do que para o multiculturalismo de perspectiva crítica (Silva, 2023), a noção de diferença na BNCC não está posta com enfoque prioritário para debater as relações de poder, assimetrias e desigualdades nas relações sociais, culturais, artísticas e econômicas, mas sim para a manutenção das relações humanas tal qual elas já se apresentam. Boa parte dessa manutenção se dá pelos discursos de tolerância e exotismo.

Todavia, na direção oposta dessa manipulação de termos e meios para a manutenção das coisas como estão, o que é diferente da recusa deliberada de que falamos antes, se conseguimos garantir, que corpos insurgentes adentrem os espaços de formação em números expressivos, em especial nas Licenciaturas, e que as teatralidades dissidentes encontrem subsídios nas políticas públicas, teremos condições de que a escola receba profissionais da Arte com práticas efetivamente contra-hegemônicas, antirracistas, contrários(as) às agressões à população LGBTTQIAPN+, anti-machistas, articuladas com as produções comunitárias e de grupos étnicos, raciais, feministas, *queer*. Ou seja, apenas com este

contexto mínimo de garantias de direito às vidas, modos de ser e modos de produzir mais isonômicos em termos sociais e culturais, que poderemos adentrar algum ciclo de formação decolonial sobre artes cênicas, mas, também, e principalmente, sobre a condição humana na terra para a sociedade como um todo.

Constitui-se assim um ciclo de relevante importância para as artes cênicas. Por meio das ações afirmativas a pluridiversidade identitária ganha força nos espaços de formação; parte desses profissionais das artes cênicas pressionam governos para se ter Políticas Públicas para a Cultura, que deem condições de suas criações virem a público e se integrarem às demandas culturais; outra parte desses profissionais ocupa os espaços das escolas e demais instituições de formação, produzindo caminhos de formação contra-hegemônica e de produção decolonial em artes cênicas; um terceiro grupo propõe mediações entre escolas e profissionais das artes cênicas, ampliando éticas, estéticas e poéticas decoloniais na constituição dos saberes sobre teatro e sobre os modos de ser e estar no mundo com estudantes da Educação Básica e pessoas das diferentes comunidades de que emergem e em que se instauram as práticas artísticas e culturais. Cada um desses grupos age a potencializa a ação do outro, de modo complementar e articulado, na direção da tão aclamada decolonialidade.

Considerações Finais

Pelo que foi exposto neste texto, podemos considerar que nessa perspectiva de ação em grupo por diferentes veios sociais e institucionais, tende-se a acabar com isolamentos de práticas que podem assumir dimensão social transformadora e benéfica para a pluridiversidade existente. A articulação entre escola, universidade, comunidades e grupos ativistas é uma estratégia de fortalecimento da produção, formação e transformação em artes cênicas e das comunidades envolvidas. Não só os temas precisam ganhar espaço e relevância em tais práticas e projetos, mas também os meios, os territórios, os sentidos de lugar/pertencimento, os saberes e as finalidades diversas.

Devemos considerar, de acordo com nossa proposta neste escrito, que é pela interconexão entre escola, comunidade, universidade e organizações sociais, que projetos em artes cênicas adentram com condições de alguma transformação o complexo sistema semiótico que pauta as relações humanas. E que os diferentes sentidos de pertencimento são os meios pelos quais as negociações da experiência devem se dar. Tendo-se aí um debate que nos levará para a tríade identidades-diferenças-pertencimentos.

Corpos/Pessoas insurgentes devem ocupar lugares estratégicos, como a escola, as universidades e instituições políticas, para instaurar o debate sobre temas sociais urgentes, dentre eles as relações étnico-raciais, de gênero, etárias, sobre capacitar etc.. Produzirem daí outras configurações estéticas,

dentre elas as teatralidades dissidentes, via questionamento das sensibilidades e percepções, para convidar ao convívio. Nesses agrupamentos, refletir sobre os regimes semióticos e os modelos de existência naturalizados como melhores, como padrões. Por fim, produzir modos ainda por vir sobre a vida humana e valorizar aqueles que foram historicamente subsumidos pelo padrão de sucesso apresentado neste texto. Esta não é uma guerra exclusiva das artes cênicas. Mas certamente as artes cênicas são fundamentais nesta guerra, dadas as configurações sociais e culturais que temos hoje no Brasil e em boa parte do mundo.

Referências bibliográficas

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília**, n. 11, p. 89-117, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas visadas. Em: HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019, p. 8-14.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes:** epistemologias decoloniais e a afirmação da corpo-geopolítica do conhecimento. Em: OLIVEIRA, Érico José Souza de (Org.). **Artes Cênicas e Decolonialidade:** conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas. São Paulo: e-Manuscrito, 2022, p. 18-32.

CABRERA, Marta e Monroy, Liliana Vargas. “Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: algunas inflexiones de los feminismos disidentes contemporáneos”. **Universitas Humanistica**, vol. 78, n. 78, p. 20-37, 2014.

DESGRANGES, Flávio. A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. O que eu signifício diante disso: ação artística com espectadores teatrais. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-17, 2020.

DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos Estudos Teatrais. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 22-30, 2012.

DULLIN, Charles. Improvisação. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 171-180, 2012.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Ensino de Teatro Negrorreferenciado e colonização brasileira: relatos e reflexões**. Em: OLIVEIRA, Érico José Souza de (Org.). **Artes Cênicas e Decolonialidade: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2022, p. 47-72.

FREITAS, Régia Mabel de S. **Teatro Negro Brasileiro: a higienização de anacrônicas manchas eurocêntricas através de insurreições cênicas**. Em: OLIVEIRA, Érico José Souza de (Org.). **Artes Cênicas e Decolonialidade: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2022, p. 82-96.

GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz. Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil. **Revista Educação**, Porto Alegre, Ano XXX, n. 3, v. 63, p. 489-506, set./dez. 2007.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Um Novo Paradigma Estético. São Paulo: Editora 34, 2006.

LEAL, Dodi. **Coletivo metaxis: cartografias comunitárias de um teatro do oprimido marginal**. Em: Baltazar, Márcia Cristina (orga.). **Teatro na Margem**. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 211-260.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

MACHADO, Marina Marcondes. Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Rascunhos**, Uberlândia v. 2 n. 1 p. 53-67, jan.-jun. 2015.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MELO, Salvio Fernandes de. Saberes e corpos insurgentes. A potência das corpoéticas periféricas. **Revista Cidade Nuvens**, v.1, n. 5, p. 37-44, 2022

PIMENTEL, Lucia Golvêa; MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Docênciа em Arte no contexto da BNCC: É preciso reinventar o ensino/aprendizagem em Arte? **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 220-231, maio/ago. 2018.

PUPO, Maria Lúcia; VELOSO, Verônica. Ação cultural e ação artística: territórios movediços. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-21, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Nas margens do político. Lisboa: KKYM, 2014.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que pode a Performance na Educação: uma entrevista com Richard Schechner. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 23-35, mar./ago. 2010. Entrevista concedida a Gilberto Icle e Marcelo de Andrade Pereira.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade:** uma introdução às teorias do Currículo. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença - a perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

VELOSO, Graça. **Os saberes da cena e o recorte da pedagogia do teatro:** uma possibilidade metodológica. Em: HARTMANN, Luciana; VELOSO, Graço (Org.). **O Teatro e suas Pedagogias:** práticas e reflexões. Brasília: Editora UnB, 2016, p. 29-44.

WENDERS, Wim. **Cinema além das fronteiras.** In: MACHADO, Cassiano Elek (Org). **Pensar a Cultura.** Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p. 51-70