

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Uma mirada solar ao sul: relato do processo de criação da dramaturgia e encenação da peça de agitação *Soledad*

Mariana Cesar Coral

Para citar este artigo:

CORAL, Mariana Cesar. Uma mirada solar ao sul: relato do processo de criação da dramaturgia e encenação da peça de agitação *Soledad*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0302>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Uma mirada solar ao sul: relato do processo de criação da dramaturgia e encenação da peça de agitação *Soledad*¹

Mariana Cesar Coral ²

Resumo

Esse relato propôs a descrever e discutir o processo de criação da dramaturgia e encenação da peça *Soledad* sob a perspectiva do pensamento decolonial, registrando elementos que contribuem para propor processos criativos latino-americanos em uma mirada ao sul. A peça parte da história da militante e poeta Soledad Barrett Viedma, vítima da Ditadura militar brasileira, em 1973, e de histórias de mulheres insurgentes. Ao analisar o processo de criação de *Soledad*, o estudo identificou os caminhos de construção imagética e dramaturgical, evidenciando as alegorias da peça.

Palavras-chave: Soledad Barrett. Teatro. Dramaturgias do sul.

A solar gaze to the south: report the process of creating the dramaturgy and staging of the play *Soledad*

Abstract

This report proposes to describe and discuss the process of creating the dramaturgy and staging of the play *Soledad* from the perspective of decolonial thinking, registering elements that contribute to proposing Latin American creative processes in a southern gaze. The play starts from the story of activist and poet Soledad Barrett Viedma, victim of the Brazilian military dictatorship in 1973, and stories of insurgent women. By analyzing the process of creation of *Soledad*, the study identified the paths of imagery and dramaturgical construction, highlighting the allegories of the play.

Keywords: Soledad Barrett. Theater. Southern dramaturgies.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Priscila Rosa Martins. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: profpriscilar@gmail.com

² Doutoranda e Mestre (2019) pelo programa de pós-graduação em Artes da Cena (UDESC); bacharel em Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-2003) e possui especialização em Arte Crítica e Curadoria (PUC/São Paulo-2012). É atriz, dramaturga, diretora e encenadora de Teatro.

 coralemariana2@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/0174586398682379>  <https://orcid.org/0000-0002-9410-0808>



Una mirada solar al sur: reporte el proceso de creación de la dramaturgia y puesta en escena de la obra *Soledad*

Resumen

Este informe se propuso describir y discutir el proceso de creación de la dramaturgia y puesta en escena de la obra *Soledad* desde la perspectiva del pensamiento decolonial, registrando elementos que contribuyen a proponer procesos creativos latinoamericanos en una mirada sureña. La obra parte de la historia de la activista y poeta Soledad Barrett Viedma, víctima de la dictadura militar brasileña en 1973, y de historias de mujeres insurgentes. Al analizar el proceso de creación de *Soledad*, el estudio identificó los caminos de la construcción imaginaria y dramaturgía, destacando las alegorías de la obra.

Palabras clave: Soledad Barrett. Teatro. Dramaturgias sureñas.



[...]
é provável que ainda sigas olhando
Soledad compatriota de três ou quatro povos
o limpo futuro pelo qual vivias
e pelo qual nunca te negaste a morrer.

(Mario Benedetti)

A peça *Soledad* (2021) começou a ser imaginada antes do período de isolamento pandêmico. Com produção da Cia Embróglio (Florianópolis, SC), foi apresentada por cinco vezes de forma on-line, entre os dias 16 de outubro de 2021 e 06 de novembro de 2021. Sua realização teve o suporte do fomento municipal da cidade de Florianópolis (2020) por meio da Fundação Cultural Franklin Cascaes. *Soledad* faz parte da pesquisa de doutorado sobre Teatro Brasileiro, da artista Mariana Corale, e agrupa uma série de artistas fincados na Ilha de Santa Catarina, entre eles: Fátima Costa de Lima, Ana Viegas, Yalis Barrett Drummond, Edinho Roldan, Paula Maba, François Muleka, Rafael Motta, Gustavo Bieberbach, Ricardo Goulart, Natália Poli, Rachel Seixas e Sérgio Vignes.

O sonho coletivo de falar sobre Soledad passou a ser desejado por nosso grupo no ano de 2015, quando na página *As minas da história*³, lemos sobre a história da poeta e militante paraguaia. Naquele momento, estávamos escrevendo outra peça, *Ontem à noite caía o sol* (2015). Quem era essa mulher assassinada pelo governo brasileiro em 1973 no episódio conhecido como massacre da granja São Bento?⁴

Soledad Barrett Viedma nasceu no Paraguai em 1945 e passou por diversos países da América Latina: Argentina, Uruguai, Chile, Cuba e Brasil. Seu destino foi interrompido aos 28 anos, em 1973, na cidade de Bragança Paulista, no Estado de Pernambuco, Brasil, onde junto com outros camaradas em atividades da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR⁵) organizava ações de contraponto à

³ Página sobre memória e protagonismo de mulheres: <https://asminanahistoria.wordpress.com> Acesso em: 08 mar. 2022

⁴ Para saber mais: <https://memoriasdaditadura.org.br/memorial/soledad-barret-viedma/> Acesso em: 08 mar. 2022

⁵ A Vanguarda Popular Revolucionária foi uma organização político-militar criada em 1968. Teve como um dos principais líderes Carlos Lamarca.



Ditadura Militar em curso em nosso país. Soledad Barrett é uma figura muito lembrada na esquerda latino-americana, as fotos de seu rosto e seu nome andam a vagar em todo continente em muros e manifestações.

Foi no Uruguai que recebeu as “impronunciáveis” em suas coxas durante um sequestro praticado por um grupo de direita, ainda aos 17 anos⁶. Sua vida, misto de sonhos e tragédia, tem um caráter simbólico muito forte, sua beleza e sua própria morte tornaram-se emblemas do feminicídio, da violência contra a mulher e, ao mesmo tempo, da resistência ao capitalismo e ao imperialismo. Seu trânsito na América Latina, sua aproximação aos trabalhadores de algodão na Argentina, seus caminhos como militante e o fato de ser de uma família de militantes anarquistas, além de sua violenta morte e desaparecimento do corpo, criaram em torno de Soledad Barrett uma imagem forte, mas também calcada em uma grande melancolia.

De início, levando em consideração a hipótese dramática que Soledad estivesse a vagar por esse tempo, nosso intuito era criar uma encenação a partir da categoria de fantasma. O percurso investigativo foi muito intenso, tanto a pesquisa em si, o contato com os familiares, quanto as leituras dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade⁷. O fato de seu corpo ter desaparecido, seus restos mortais não terem sido até hoje velados, a falta de enterro, de velas, da materialidade dos ritos fúnebres. Em 2023, a memória de sua morte chegará aos 50 anos e há o desejo de seus familiares e admiradores, ainda, de realizar os ritos de passagem. Foram quatro meses até conseguirmos nos aproximar dos materiais existentes, pensando no trabalho de memória como cercado de esquecimentos e encobrimentos. A partir do encontro público com Ñaisandy Barrett de Araújo, filha de Soledad, fomos traçando um caminho no qual outras histórias puderam ser agregadas.

Com o desenvolvimento da pesquisa, percebemos que a maior parte do material enfatizava o momento de sua morte e estávamos atrás da vida, de seus

⁶ Notícia sobre os 45 anos do assassinato de Soledad disponível em: <https://www.lanacion.com.py/espectaculo/2018/01/08/a-45-anos-del-asesinato-de-soledad-barrett/>. Acesso em: 01 maio 2022

⁷ Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf Acesso em: 08 jun. 2022.



caminhos pelo sul. A partir da aproximação de imagens da vida de Soledad Barrett Viedma, iniciamos um processo de costuras e bordados materiais e alegóricos, pensando o território da *Abya Yala*⁸ (a América ainda sem fronteiras), a terra profunda ameríndia, e nos aproximamos artisticamente de situações de enfrentamentos e utopias. A sinopse da divulgação enfoca isso:

A peça tenta criar efervescências de imagens, transitando em um Teatro barroco, tempos, espaços e fantasmas que nos convocam a ter coragem para enfrentar os desafios da atualidade; plantando ações do passado e do presente em um heliotropismo histórico ancorado na arte e na coletividade dos artistas.⁹

Com o passar dos ensaios, fomos adentrando em uma situação de uma figura mais profética, carnalizada, essa figura, interpretada pela atriz Fátima Costa de Lima, falava de outras mulheres que já partiram, evocando-as; e de outras ainda vivas, no front. A ideia de profeta traz a materialidade da narração, um intermediário entre o sobrenatural e a humanidade. O tom profético da atriz traz a convivência do sagrado e do profano e as conversas trabalham além dos planos materiais, são conversas espirituais, dívidas, reencontros. Há um esforço para tratar o não-dito (Pollack, 1989). O gesto da atriz é permeado por emoção e ironia, as quebras épicas lidam com o sarcasmo, mas não de forma pura, há dialéticas e convivência de opostos. Nesse momento, entra a carnavalização da linguagem (Bakhtin, 2010).

A pesquisa de meses nos Arquivos da Comissão Nacional da Verdade era insuficiente e foi preciso trazer histórias de outras mulheres para conversar com a biografia de Soledad. Não apenas as que estavam perto da Sol, mas sim outras histórias de resiliências. Na peça, há um forte apelo temporal, tanto pela ausência ou presença do Sol (que insistiu em nos deixar na estreia) e a imagem da atriz. O Sol passa a ser uma alegoria da Sol (Soledad) e sua imagem adentra-se na peça, como figuração e repleta de significados sobrepostos. Desde o início, levamos também em consideração, para a construção da peça, o desejo de quebrar a

⁸ Para saber mais sobre a expressão Abya Yala: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>. Acesso em: 08 mar. 2022

⁹ Texto da sinopse utilizado na divulgação nas redes sociais.



melancolia do tema. A relação alegórica com o Sol possibilitou um direcionamento mais vivo, ligado a uma imaginação política de enfrentamento de nossos desafios da criação artística.

Em relação à Sol (*Soledad*), havia um acerto de contas, uma dívida. Esse acerto passava pela questão da maternidade, Soledad havia deixado sua filha em Cuba em 1971 e não pode voltar. Em janeiro de 1973, foi capturada em Olinda (PE) e, junto com Pauline Reichstul, foram torturadas e assassinadas. Passam-se décadas. Há um vácuo, há outras mulheres. Pensando com a pesquisadora nigeriana *Oyèronké OyeWùmí* (2019), há outras formas de entender a questão da maternidade, da *maternagem*, das maternidades e do gênero. A história de Soledad Barrett Viedma como militante e como mãe é complexa e nos deparamos com essa questão assim que iniciamos a pesquisa. Os ecos patriarcais são tão fortes que nos impedem de entender histórias fora do padrão.

Para compor essa alegoria, algumas outras imagens foram colocadas em cena: o milho, a fome (*hambre*), el perro *matapacos*. Durante toda a peça, decidimos que era preciso mesclar o português e o espanhol em um linguajar poético e popular. A escolha pelo milho inseria a representação do alimento base das civilizações maias, astecas e tantas outras de nosso continente da América Latina ou “América Ladina”¹⁰ (Gonzalez, 1988). Desde o início da peça, colocamos diversas imagens de pluralidade para tentar dar conta desse espaço, sem recalcar nossas mazelas, sendo a maior delas a fome. As imagens em contradição: o milho e a fome. Na *América*, a fome é construída a partir do início da colonização, da modernidade e do racismo. A fome, presente também em nosso ano de 2022, constrói-se por uma brutal má distribuição de renda, de terra e pela venda de nossas empresas estatais, ilustrando parte do cenário brasileiro. A fome é um

¹⁰ Lélia coloca a categoria *amefricanidade* para dar conta de nossas particularidades. Primeiro ela se utiliza da palavra América e junta com a África como registro de legado, herança. “Partindo de uma perspectiva histórico e cultural é importante reconhecer que a experiência *amefrikana* diferenciou-se daquelas dos africanos que permaneceram em seu próprio continente” (Gonzalez, 1988, p. 78). A *amefricanidade* faz com que possamos sair de uma visão idealizada da África lidando com nosso próprio legado de resistência construída aqui nesse território. A *amefricanidade* serviria para todos que estão na América, pois leva em consideração o legado indígena e africano, apoiando-se na resistência da escravização, a reinterpretação e as adaptações culturais e históricas. *Amefricanos* são todos da América, sem limite territorial dos estados nações. A categoria *amefrikano* tem muito do *négritude*, *afrocentricity* (expressões de positividade do panafricanismo). Há uma criação do território da diáspora incorporando o legado como uma grande herança de riqueza cultural, artística, histórica e de conhecimentos. Lélia destaca a força dessa herança e podemos pensar em outros tempos e espaços de luta que se somam ao atual.



projeto colonial que deu certo, ameniza-se em governos populares, mas volta a emergir no neoliberalismo brutal e galopante. Assim que a peça inicia-se, algumas imagens já são colocadas:

NORTE (PLANO ESPIRITUAL) PARA O SUL (CULTIVOS, MUJER)
(*Edad caminha do norte ao sul, vinda de outro lugar, é pega no meio da
cena - Senta com um cesto em sua frente, Edad debulha espigas de
milho. Ela resmunga sobre o milho e a fome*)

Milho, maíz, tem, tiene mucho! (*ela dá risada*) la hambre, a fome é coisa inventada

...
(*Dirige-se ao público*):
Sou a mulher que não morreu e el perro matapacos me acompanha
Ele pode latir se você se mexer, muito estranho...

(*muda de tom*)

(*saindo do sonho*)

Te extraño cariño. Carrego em mim marcas de outros séculos, outros tempos, passei por Tenochtitlán e passei por Cuzco, soy una mujer que debulha o milho em frente ao lago Chiapas.

(Coral, 2021, n.p.)

A atriz Fátima Costa de Lima, no processo, tenta criar uma imagem alegórica e carnavalizada, sua interpretação joga com a narrativa sem aderir totalmente ao texto, buscando sempre a dialética da cena. Há uma tentativa de colocar o território da América Latina como central, fugindo da visão de periferia do mundo e como chão. Esse chão dar-se-á em um sentido do espaço geográfico e, também, do espaço cênico. O sul como epistemologia liga-se ao chão, numa busca por romper as fronteiras dos Estados-Nações; pensando em um espaço pré-colonial ou uma utopia decolonial. O chão também se liga à vida, à produção de alimentos e ao sangue derramado nas lutas populares, é ainda o lugar onde estão os mortos e os desaparecidos.

A peça de agitação *Soledad* tem a alegoria *benjaminiana*¹¹ como procedimento

¹¹ "A alegoria - mais especificamente, a alegoria *benjaminiana* - carrega em si uma espécie de alheamento da tradição, que abre espaços entre o presente e um passado o qual talvez ficasse para sempre sepultado sem o trabalho da alegoria. Portanto, em relação à temporalidade histórica são duas as intervenções da alegoria: ela permite acessar outro passado, que foi esquecido, e desse modo permite o acontecer outro presente". (Lima, 2021, p. 130)

de construção artística, por esse motivo, imagens são anexadas, como suplementos; são ruínas a serem interpretadas. Aos poucos, vamos mostrando procedimentos de agrupamentos de imagens, fragmentos que vão formando figurações; criando sentidos que não se esgotam. Não há uma mensagem única, existe o tempo inteiro como imagem de fundo, sem ser explicitado, o corpo ultrajado e o *cadáver como emblema* (Benjamin, 2011). Para realizar a pesquisa, deparamo-nos com o registro tanatoscópico, é dele a imagem do *cadáver ultrajado* de Soledad Barrett. Na encenação, esse corpo não aparece, mas está presente, um fundo de olho, é fim aparente da história, dando a dialética e a urgência para o que é mostrado. O fato de sabermos que ele é o fim trágico da biografia que trabalhamos carrega um forte apelo emocional no espectador e na equipe da peça, por sua violência. Ele é o limite alegórico e imagético, que torna tudo que é dito com mais impacto.

Figura 1 - Fátima Costa de Lima em *Soledad*, direção Mariana Corale (2021)
Foto: Sérgio Vignes



Fonte: Arquivo pessoal



A alegorização tensiona a criação artística e as imagens tornam-se anexos a serem interpretados. As memórias das mulheres trabalham em um sentido acumulativo, são histórias de violência, superação e de impacto na história da América Latina. Essa alta alegorização corrobora também no sentido de destrinchar a *colonialidade*, as estruturas e relações de poder. Soledad é esse amálgama que une a história dessas mulheres, chegando agora localmente a Santa Catarina, onde há também mulheres "desobedientes". Um exemplo desse encontro é a história de Yonara Marques, do grupo Cirquinho do Revirado, explicitada no momento quando largaram tudo, em 1997, para comprar uma lona de circo. Junto com Yonara incluímos a história de Julia Madeira, que evidencia a diferença de gênero no ambiente capitalista e do trabalho:

Soy todos ustedes. Adónde van? Que tierra van a dejar?

La mediocridad, la ignorancia, el inmediateismo

em que transformam sua jornada, em *pixes* de capitalismo

Estou a ouvir Soledad e peço coragem. Ação!

Não te lamente, fale com todos à sua volta.

O artista da fome mostra a todos que não queremos pouco e somos muitos. A criança precisa do palhaço. O circo foi nosso chão quando deixamos o mundo onde tudo é cobrado: o ar, o oxigênio, a água. Yonara Marques, rainha que não se contenta com pouco.

Estou a olhar Criciúma na década de 30 e vejo muitas mulheres a carregar os caminhões de carvão. Seu Ratinho estava lá, andando devagar, o homem ganhava por diária e a mulher por serviço. Ah, mas Julia Madeira o arrastou, para mostrar quem era quem.

(Coral, 2021, n.p.)

Desde o início, a proposta da peça era a de romper com a *colonialidade*, não apenas na temática, mas por meio de um enfrentamento e provocação da personagem, questionando as estruturas de poder capitalistas e as classificações que se dão dentro da própria peça. Nesse ponto, tentamos nos aproximar de Quijano (2010) e compreender a colonialidade para pensar em nossas relações:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular



do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (Quijano, 2010, p. 84).

Nesse sentido, vale ressaltar a tentativa de olhar o processo de produção dos artistas. Tentamos trabalhar de forma horizontal, respeitando as ideias de cada artista, buscando não sobrepor as ideias de cada um, quebrando, na produção material da obra, hierarquias. O isolamento social fez com que a equipe trabalhasse em lugares distintos. Realizamos a pesquisa de memória juntos, em encontros virtuais, mas todos tinham liberdade de imprimir seus olhares nas suas funções, como na trilha sonora, no vídeo de abertura, no figurino, nos adereços cenográficos, na identidade visual. Cada parte foi feita pelo olhar singular dos artistas, pois não buscávamos um símbolo único, trabalhamos em constelação.

Em relação ao “chão”, há um sentido alegórico a ser destacado, em camadas, aproximando-nos de nossos sambaquis da Ilha de Santa Catarina. São civilizações em camadas. Lidando com o *heliotropismo histórico benjaminiano* (Benjamin, 1997), pensando no céu da história que o historiador, escovando a história a contrapelo, direcionando o sol nos vencidos. Esse rompimento da *colonialidade* se dá, assim, ao trazer para esse céu da história as mulheres que deram o sangue por uma América Latina, subjugada ao imperialismo americano dos anos de 1960 e 1970, nesse espaço pipocado de golpes militares e de Estado. A força que é estabelecida é a conexão a *Abya Yala*, uma terra ainda sem os Estados-Nações, sem países e fronteiras. Ela vem representar as forças da terra e diversas alegorias que se dão na cena: a terra profunda, as florestas, o mato no chão, o Sol, “a” Sol (Soledad), o olho inca e *el perro matapacos*. As alegorias se dão aos pares e de forma dialética. Tratamos aqui de linguagem e, assim, de conhecimento, arte (e ciência). Sob esse aspecto, pensando com Mignolo (2003, p. 669):

La ciencia (conocimiento y sabiduría) no puede separarse del lenguaje; las lenguajes no son sólo fenómenos “culturales” en los que la gente encuentra su “identidad”; estos son también el lugar donde el conocimiento está inscrito. Y si los lenguajes no son cosas que los seres humanos tienen, sino algo que estos son, la colonialidad del poder y del saber engendra, pues, la colonialidad del ser.



Esse rompimento se faz dentro da linguagem teatral e no trabalho de recepção do espectador. Rompendo estatutos do próprio Teatro como personagem, narrativa e palco. O Teatro, aqui, não é um resultado acabado, mas uma agitação política através de uma linguagem imagética na qual todos estão convidados a adentrar. A aproximação se dá, também, na emoção e não há o objetivo de fechar uma mensagem, mas friccionar pontos de uma imaginação política, autorizando-nos a imaginar outras possibilidades de viver. O trabalho pretende provocar a audiência.

Buscando aproximar nossos processos, dentro dos estudos decoloniais e para entendermos um pouco mais sobre a diferença entre colonialidade e colonialismo, recorreremos a Maldonado-Torres (2007). O autor discorre sobre a sobrevivência da colonialidade ao colonialismo. Carregamos a colonialidade nas estruturas do poder, nas relações afetivas, no trabalho, na cultura, na subjetividade, na sustentação do racismo epistêmico e nas relações de gênero e sexualidade. Pensar na colonialidade é pensar nas estruturas invisíveis que sustentam padrões de exploração e subordinação.

Na peça *Soledad*, tentamos, na aglutinação de histórias de mulheres guerrilheiras e guerreiras, romper e explicitar a colonialidade do poder, das situações de opressão, no caso, as Ditaduras do continente latino-americano. Suas histórias eram de revolta, de ações de enfrentamento para com o capitalismo, às Ditaduras, às formas de opressão e às armadilhas do neoliberalismo. Uma *mirada* ao sul, pois tratamos de mulheres da América Latina, que ousaram lutar contra o sistema e o patriarcado, elas são as marcas subversivas da história: Soledad Barrett Viedma, Inês Etienne Romeu, Dora (Maria Auxiliadora), Clementina de Jesus, Damares Lucena, Elisabeth Teixeira. São todas mulheres narradas ou atravessadas pela atriz.

Figura 2 - Fátima Costa de Lima em *Soledad*, direção Mariana Corale (2021)
Foto: Sérgio Vignes



Fonte: Arquivo Pessoal

A polifonia se dá pela desobediência e a categoria das sujeitas históricas e o conceito *memórias clandestinas* de Michael Pollack (1989): memórias que andam subterrâneas na história, mas que em determinado momento emergem entrando em disputa com memórias oficiais. Pollack sinaliza essas memórias organizadas dentro de filmes, romances e espetáculos teatrais. Não são memórias fáceis de serem ditas “ao Sol”. Tal como a história citada na peça, a de Madre Maurina¹², uma freira presa pela ditadura brasileira em 1969, representando um episódio soturno

¹² Para saber mais: *Memórias da Ditadura* disponível em <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/madre-maurina/>. Acesso em: 20 mar. 2021.



fortíssimo:

Uma mirada solar ao sul:
relato do processo de criação da dramaturgia e encenação da peça de agitação *Soledad*
Mariana Cesar Coral

NORTE – DEUS¹³

(ajoelha no chão e reza)

Agora estou Madre Maurina,

Aquela de Ribeirão Preto que cuidava das meninas...

(reza – murmura algo)

Colocaram um documento em seu birô,

Prenderam Maurina e o que fizeram depois não vou falar...

Excomungaram esses policiais, crápulas...

A Madre foi exilada para México..

15 anos sem Brasil e voltar sem memória...

Memória, memória, memória.

(Coral, 2021, n.p.)

Além dessas memórias clandestinas (Pollack, 1989), há também a ligação que se faz dos tempos biográficos. A peça *Soledad* mergulhou na figuração da alegoria benjaminiana, abrindo ruídos e imagens sobre a história da poeta e militante. A ficção de lacunas biográficas passa a ser uma poética, é necessário dar sentido à vida e não se render à violência colonial e patriarcal.

OESTE SOL

Te vi hoje em meus sonhos a passear pelo Malecón, teus vinte anos, a alegria que só Havana nos dá. Tu olhaste a ilha, tua filha e querias assim tê-la, a vida, neste sol eterno de Havana, um cheiro de *chorizo*, uma rumba, aquela roupa secando e sol, sol, muito sol! Sempre.

E las barcas a levarem teus hijos

El las calles cresceu teu ventre e assim, cheia de dúvidas...

Tua filha passarinha cresceu, mas teu coração era sedento de justiça, a indignação que permeia os Barretts: plantei em teu ser.

Sol se planta

Não voltaste mais.

Tua foto nos jornais brasileiros, teu corpo ultrajado.

Carrego em minha *edad* a *edad* que não tiveste.

(Coral, 2021, n.p.)

Assim, dentro do tempo biográfico não arquivado, foi possível ficcionalizar,

¹³ Orientação espacial da chakana: símbolo primitivo dos povos andinos; o qual explicaremos em seguida.



imaginando Soledad Barrett em seu tempo em Cuba e no momento quando teve sua filha Ñainsandy Barrett de Araújo. Colocamo-nos a criar esse espaço, descrever seus detalhes, seus cheiros, aumentando para o espectador o caráter imagético da cena. Foi possível, dessa forma, realizar uma aproximação imaginada das lacunas biográficas. Nesses momentos da peça e da dramaturgia, carregados de ficção, transbordam novas subjetividades, atravessamentos de memória e trânsitos da atriz que se deixa borrar na interpretação.

Pensado nas observações do escritor argentino Ricardo Piglia (2004), em *Formas breves*, e que nos serviram, também, de suporte: a divisão da história em explícita e enigmática é uma maneira de estruturar o conto, e também nos serve na dramaturgia, esse caminho de esconder os fatos e ir apresentando de pouco em pouco os acontecimentos. É devagar que a história enigmática transborda e, nesse caso, com o suporte alegórico. Também aqui, em *Soledad*, apoiamo-nos na história enigmática. À conta-gotas, cena por cena, o espectador pode ir juntando um quebra-cabeça com a história da “Sol”. Somam-se a essa outras histórias, reviravoltas e lutas populares. A ficção entra nesse sentido de modo a lidar com as lacunas, ela preenche despedidas que não aconteceram, a exemplo da separação de Soledad Barrett com José Maria Ferreira de Araújo, seu companheiro assassinado em São Paulo, em 1971, dois anos antes da morte dela. Novamente, o corpo-fantasma se impõe na dramaturgia e na encenação, a gosto da alegoria benjaminiana:

Para onde foi nosso amor?
José, não te pude chorar e tampouco tu me choraste.
Na noite em que morreste, de golpe eu senti no sono a força de um machado,
tu hija empieza a chorar...chora tua filha e toda a América Latina
Sangra, José, eres el hombre digno.
la dignidad, quem ainda a tem?
Todos se consomem em plásticos, em sonhos mesquinhos de aparecer,
de
aparências, de números, de likes... Ridículos!!!

(Coral, 2021, n.p.)

Nesse momento, a “velha louca” criada pela atriz faz a ligação do acontecido nos anos 1970 com o agora, comentando também, as atitudes neoliberais contemporâneas. Há uma mudança brusca de tempos que só acontece a partir



de uma ideia de questionamento sobre a estrutura social em que estamos imbricados. Os sobressaltos aumentam o caráter alegórico.

Poéticas do sul: a Quitapena Guatemalteca, artesanias e a chakana andina

Nas imagens finais da peça *Soledad*, trabalhamos a ideia da *quitapena maya*, é ela que ouve nossas histórias e permite os nossos sonhos.

Diz a crença Maya que a tradicional boneca do país centro-americano nos ajuda a lidar com nossos medos, memórias e tristezas. As bonequinhas vestidas com roupas originárias de indígenas guatemaltecas – contam as avós – fazem com que nossos problemas desapareçam. Quando estamos aflitos, podemos contar à quitapenas nossas angústias antes de dormir, pedindo que leve embora durante a noite tudo que nos incomoda. A colocamos embaixo do travesseiro e, para que não sofram com nossos pesares, ou em retribuição, podemos lhes dar um beijo ou fazer carinho em sua barriga. A quitapena ouve nossos relatos e, a partir deles, realiza seu trabalho (Goulart, 2021, p.13).

A *quitapena* foi uma imagem apresentada por um dos colegas da equipe da peça, o ator, designer e pesquisador José Ricardo Goulart (2021). A imagem está imbricada na tese NO SOY PAZ, SOY GUERRA: *O lugar Político do corpo e da memória na Obra de Regina José Galindo*. A quitapena traz a ideia de histórias mais profundas e subterrâneas que veem à tona relacionadas ao conceito de Michael Pollack (1989): memórias clandestinas. Pollack, como já citamos, trabalha sobre memórias que estão no subterrâneo social e, quando emergem de forma coletiva, detonam reivindicações de direitos e espaço. Esse agrupamento de memórias e a permissão (que nos demos) para juntar as histórias permitem o sono e sonho profundo após coçarmos a barriguinha da *quitapena*. Essas memórias necessitam ser ficcionalizadas e agrupadas para ganharem força.

A *quitapena* não tem censura ou filtro ao ouvir nossos medos e pesadelos, até mesmo antes de sonhá-los. Na cultura guatemalteca, o gesto passa de geração em geração. Antes de fechar os olhos, é um momento de se contar as mazelas, as lamúrias e de agradar a quitapena, coçando sua barriguinha. “Os finais são formas de dar sentido à experiência” (Piglia, 2004, p. 100), e a *quitapena* costura bem esse final, amarrando, na cultura popular da América Latina, um tanto de



histórias que se agrupam e se fortalecem na palavra dita pelo Teatro.

Para compor a visualidade da peça, a escolha é transpassada pela artesanaria. Os símbolos costuram-se ponto por ponto através do bordado e linhas. O ponto da costura utilizado no símbolo da *chakana* foi o ponto haste, nos outros bordados da peça, trabalhamos com o ponto pontilhado. O pontilhado que utilizamos é feito um a um, é necessário passar todo o fio para baixo e retornar.

As alegorias provenientes do bordado são inúmeras. O bordado e o ato de tecer é característica dos povos andinos, dos guaranis, mapuches e inúmeros povos de *Abya Yala*. Outros artistas, tais como Regina Galindo, utilizam-se do ato de bordar e também do ato de suturar. Associamos, aqui, com o fechar as veias abertas da América Latina, em uma tentativa de lidarmos com o livro de Galeano (2018). Aproximamo-nos da intelectual e ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (1949-)¹⁴ quando coloca que é necessário romper a diferença do trabalho manual e intelectual, assim acreditamos nessa tessitura das linhas em analogia de uma tessitura textual e dramática repleta de sentidos.

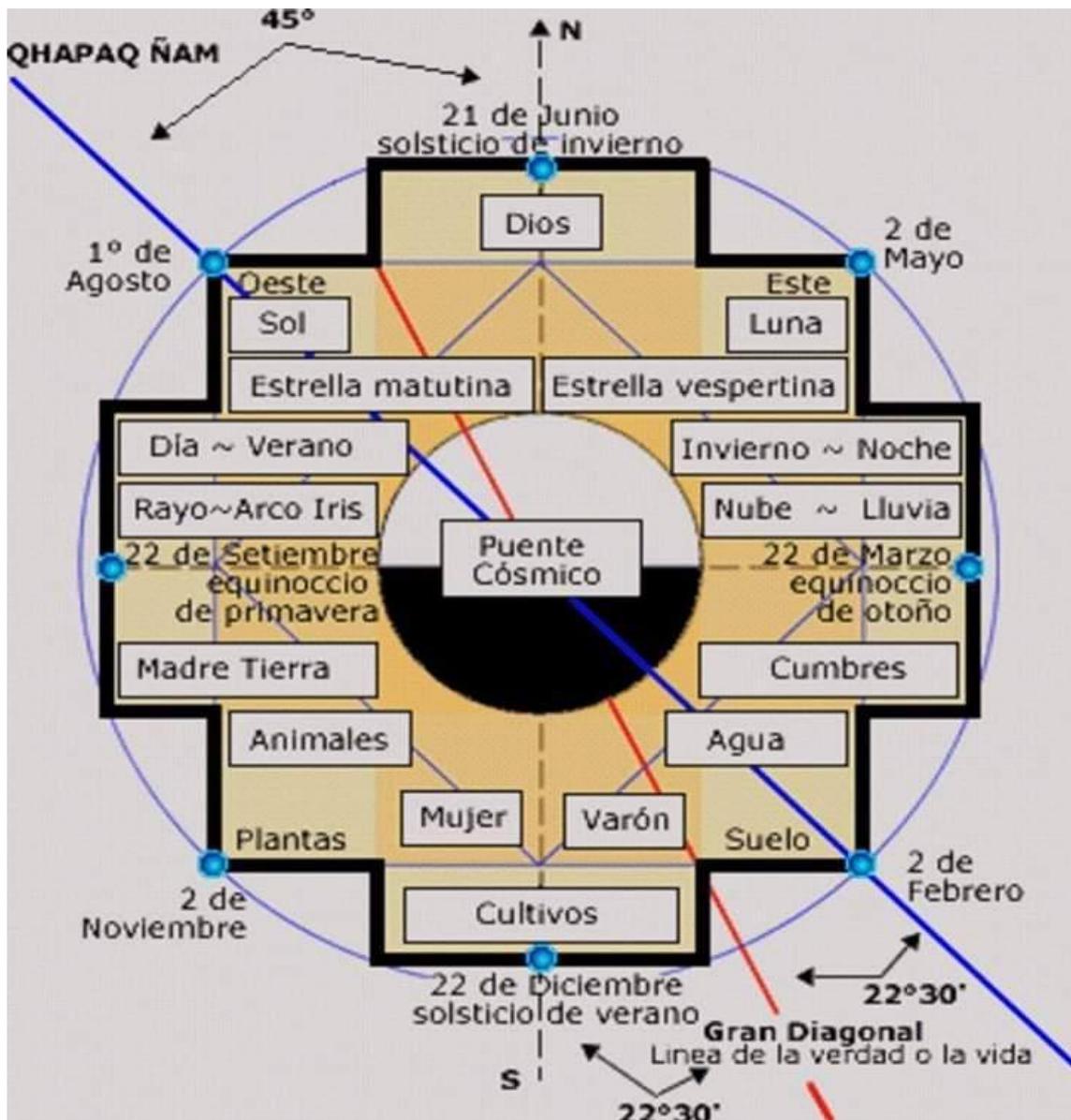
A *chakana*, ou a cruz Inca, foi uma imagem base para nós e para a composição de nossa alegoria e dramaturgia. Ela é um símbolo milenar recorrente dos povos andinos centrais e representa o plano humano e o plano espiritual; o plano alto e baixo; a Terra e o Sol. A *chakana* é a representação do universo. Além do caráter imagético, a *chakana* serviu como procedimento para construir uma noção espacial (de deslocamento) e de cena para a atriz. Começamos dividindo a dramaturgia em norte, sul, leste, oeste e, dentro disso, interligando com as características temporais da *chakana*: *mujeres*, cultivos, tempo seco, *nube*, *lluvia*, arco íris, *animales* e etc. Isso se tornou uma forma de organização do espaço para nós, além de dar um sentido de temporalidade para as ações cênicas. Há a passagem de tempo interna da dramaturgia, o espaço e seus direcionamentos. A estrela da manhã e a estrela matutina, imagens duais, corroboram com a alegoria. Imagens que jogam com o imaginário da atriz, trazendo nuances para o público.

A imagem da *chakana* possibilitou repensarmos o espaço cênico com uma

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc> – Historias debidas VIII, Canal encuentro (Argentina). Acesso em: 08 mar. 2022.

cosmogonia andina, uma surpresa a partir da busca de algumas visualidades. Assim, dividimos o espaço cênico, nas direções da *chakana*, levando em consideração também os planos superior e inferior. Essas divisões tornam-se suportes para a construção da cena e das ações da atriz; dentro da dramaturgia, essas separações ou partes foram importantes para diferenciar as intensidades, as “cores” das cenas, compondo uma alegoria de camadas.

Figura 3 - A chakana andina¹⁵



¹⁵ Fonte: <https://www.centrotaripaypacha.org/post/a-chakana-andina> (2021)



A *chakana* como símbolo andino nos ajudou também a fugir de uma ideia de centralidade, ideia que podemos identificar em Heidegger, como explica Maldonado-Torres (2010), no capítulo: “A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade”. Nesse capítulo do livro *Epistemologias do Sul*, Maldonado-Torres (2010) tece uma crítica à ideia ontológica do centro e da centralidade defendida por Martin Heidegger, a qual tentamos nos distanciar a partir do momento que escolhemos a *chakana* como material referencial, tentando *sulear* uma maneira de ver o espaço da cena. Deixar de lado a ideia da existência de um único centro é também deixar de lado uma episteme eurocêntrica, ficando os dois pés em nosso continente e em nossas cosmologias.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* - 7ª edição. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CORAL, Mariana Cesar. (Mariana Corale). *Soledad*. Dramaturgia inédita, 2021.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Uma reflexão sobre práticas e discursos decolonizadores*. - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.), 1988.
- GOULART, José Ricardo. NO SOY PAZ, SOY GUERRA: *O lugar Político do corpo e da memória na Obra de Regina José Galindo*. 2021. Tese (doutorado em Teatro) - Centro de Artes - Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- LIMA, Fátima Costa de. ALEGORIA BENJAMINIANA E ALEGORIAS PROIBIDAS NO SAMBÓDROMO CARIOCA: *O cristo mendigo e a carnavalíssima Trindade*. São Paulo: Hucitec, 2021.



MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p.127-168.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade. In: SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

MINGOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

OYĒWÙMÍ, Oyèronké. Conceitualizando gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2ª edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto em Formas breves*. Trad. João Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos – Revista IPHAN de Cultura Imaterial*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p.3-15, 1989.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

Recebido em: 13/06/2022

Aprovado em: 18/08/2022