

A música como dramaturgia: *Matriarcado de Pindorama*, da Estelar de Teatro

Viviane Dias¹

Resumo: Este artigo investiga a música como dramaturgia de energias, uma dramaturgia para um teatro não dramático, entendida não como acompanhamento, mas como força estruturante do rito teatral e elemento decisivo para a transformação do espectador em agente da cena. Partimos de uma contextualização histórica do teatro brasileiro, do trânsito entre o musical-popular e o “teatro sério” do TBC, e do legado de José Celso Martinez Corrêa e do Teatro Oficina para a tradição do teatro de grupo de São Paulo. Por fim, apresentamos a experiência da Companhia Estelar de Teatro, especialmente na peça *Matriarcado de Pindorama* (2018-2020) em que a música opera como escrita polifônica e composição de energias, atravessando corpos, tempos e afetos e instaurando narrativas dissidentes.

Palavras-chave: dramaturgia; música; antropofagia; Teatro Oficina; Estelar de Teatro.

Abstract: This article investigates music as a dramaturgy of energies — a dramaturgy for a non-dramatic theatre — understood not as accompaniment but as a structuring force of the theatrical rite and a decisive element for transforming the spectator into an agent of the scene. We begin with a historical contextualization of Brazilian theatre, examining the movement between popular-musical forms and the “serious theatre” of the TBC, as well as the legacy of José Celso Martinez Corrêa and Teatro Oficina for São Paulo’s collective theatre tradition. Finally, we present the experience of Companhia Estelar de Teatro, especially the play *Matriarcado de Pindorama* (2018–2020), in which music operates as polyphonic writing and a composition of energies, crossing bodies, times, and affects, establishing dissident narratives.

Keywords: dramaturgy; music; anthropophagy; Teatro Oficina; Estelar de Teatro.

Acknowledgment: This work was carried out with the support of the São Paulo Research Foundation (FAPESP), Brazil. Grant No. 2024/23572-4.

Introdução

Se na história do teatro de São Paulo o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, fundado por Franco Zampari em 1948 é inegavelmente um marco, sua ética de “modernização” do teatro brasileiro também consolidou um tipo de cena inspirada na

¹ Viviane Dias é atualmente leitora Fapesp na Universidade Bordeaux-Montaigne, na França, doutora em teatro pela Universidade de São Paulo. Autora, diretora e atriz de teatro, com trabalhos artístico-pedagógicos que circularam pelo Brasil e vários países. Apoio: O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/23572-4.

Europa que frequentemente marginalizou a cena musical, popular, do país como um teatro “menos nobre”. Com o TBC, consolida-se em São Paulo um modelo de teatro ancorado em parâmetros dramáticos e textocentrismo, direção moderna, interpretação psicológica, cenografia realista. Esse deslocamento, embora tenha sido importante para a profissionalização do ator e estímulo ao coletivo teatral, afasta a música de uma posição bastante privilegiada no teatro para uma subordinação ao texto, como se sua centralidade pertencesse a um passado “menor”, do teatro popular. A música indissociável do teatro brasileiro até então, do teatro de Revista, do Teatro das Vedetes, perde seu status, em detrimento de um teatro mais logocêntrico, que se vê como vanguarda.

A partir da década de 1960, o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, um herdeiro-transformador de muitas tradições, entre elas a do TBC, produzindo sínteses bastardas de Stanislávski à Brecht, do erudito ao popular, dá um novo caráter ao teatro musical brasileiro ao reinscrever a música e o ritual no coração do acontecimento teatral. Em diálogo com o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (Andrade, 2001), o Oficina promove uma cena crítica, sinestésica, erótica e política, em que a devoração de matrizes culturais (indígenas, africanas, populares, eruditas) é corpo-pensamento e forma de presença.

A virada zecelsiana reaproxima a vanguarda do teatro à música e à cena como ritual: canto, percussão, coro, festa, hibridizações com samba, bossa, rock, cantos ameríndios e afro-diaspóricos. Não se trata de ilustrar a dramaturgia, mas de ser parte indissociável dela, fazê-la falar sobre inclusive aquilo difícil de abordar apenas pela razão, vibrar por meio do ritmo, das presenças do canto, do coro e do público. Essa experiência, que recoloca corpo e som como operadores de pensamento e afetos, inspira de múltiplas maneiras a geração de grupos paulistas que emerge nas décadas seguintes, que reconfigura espaços, processos colaborativos e relação com a cidade e o cidadão. É nesse legado de extrema parceria entre música, palavra, cena e inspiração antropofágica — que inspirou decisivamente os teatros de grupo de São Paulo desde os anos 1990 — que situamos a investigação da Estelar de Teatro, companhia fundada em 2006, cuja prática entende a música como dramaturgia de energias (DIAS, 2016).

-

A antropofagia — na chave de Oswald de Andrade e de leituras como as de David George — oferece um paradigma alternativo à filosofia representacional ocidental (aristotélica), centrada nas ideias de unidade e mimesis no teatro. Em sua contramão, a metafísica da devoração opera por multiplicidade, transformação e perspectivismo: o eu se constitui na relação com alteridades (GEORGE, 1985).

A síntese de José Celso e seus colaboradores no teatro Oficina dá finalmente à antropofagia um corpo, faz uma verdadeira transposição semiótica das ideias de Oswald para a cena². Oswald propõe o impulso: “Tupi or not Tupi” — gesto paródico que, devorando Shakespeare, aciona uma ontologia brasileira fundada no rito, na festa, no mito e na desobediência ao logos (“*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval.*”). A cosmogonia tupi, *Guaraci* e *Jaci*, convoca um inconsciente coletivo ameríndio como potência de reinvenção de futuros.

A chave antropofágica atravessa o teatro como luta ético-estética e de metafísicas: de um lado, uma cena burguesa, associada a um teatro dramático que buscaria copiar, hierarquizar, legitimar um mundo; de outro, a cena que devora o estrangeiro sem submissão absorve o que a fortalece, preserva diferenças e produz sínteses bastardas.

A antropofagia antecipa ainda críticas pós-coloniais e pós-estruturalistas (Foucault, Derrida), evidenciando como epistemes coloniais classificaram europeus como “racionais/civilizados” e outros como “irracionais/primitivos”, subjugando saberes (indígenas, afro-diaspóricos, religiosos, corporais). Em diálogo com Suely Rolnik (1998, 2006) podemos dizer que a antropofagia ativa políticas de subjetivação dissidentes, evidenciando relações entre economia e cultura, evidenciando elos entre o capitalismo e

² A noção de *adaptação* tem sido utilizada popularmente para designar a passagem de um texto literário ao cênico ou ao cinema. Contudo, o termo implica frequentemente uma relação hierárquica de subordinação entre obra de origem e obra derivada, reduzindo a cena à mera ilustração da literatura. Inspirada na tradição teatral russa do século XX que se inicia com Stanislávski — para a qual o teatro nunca deve ser entendido como adaptação literária, mas como linguagem própria — proponho (DIAS, 2024) uma ideia muito mais ligada à **transposição de mídias**, feita pelo trabalho de atores e diretores e demais criadores cênicos, compreendido como o deslocamento de uma obra de um sistema semiótico a outro, em processo transformador, de alta carga de sentidos e não hierárquico. Para o ator, é a ação que realiza esta transposição, daí sua fundamental importância no teatro. Trata-se de um procedimento que considera a especificidade da cena como campo autônomo, no qual texto, corpo, música, espaço e imagem se inter-relacionam de modo indisciplinado.

os modos de subjetividade que o sustentam, (ou o capitalismo cultural) e deslocando a cultura do lugar de imitação ou de sustentação de uma ordem para o de invenção de mundos e novos imaginários.

Zé Celso, no teatro, é o primeiro a intuir e materializar essas ideias complexas numa cena popular e propor uma engenharia cênica singular, na qual ritmo e música organizam o tempo-energia do espetáculo. Como observa Cibele Forjaz, em entrevista à Silvia Fernandes (2021, 262):

Ele mistura análise ativa, ação, música e batimento do coração. É um antropófago. Ele pensa o ritmo como qualquer coisa de completamente corporal, como Kusnet³. O trabalho de Zé Celso é, portanto, o ritmo e, depois, uma relação com Brecht que, evidentemente, se encontra na sua relação com a plateia, na ruptura e no fato de falar diretamente ao público, de mostrar o espetáculo bem como de pensar a relação da peça com o contexto de sua apresentação. Além disso, o espetáculo sempre induz também uma relação com a realidade do Brasil e com a do próprio Teatro Oficina. Portanto, há sempre três planos: a peça em si, uma realidade política ou histórica do Brasil e o Teatro Oficina. (tradução nossa)

A arquitetura do Teatro Oficina em passarela/corredor e a escolha de iluminação sobre a plateia em determinados momentos ajudam a dissolver fronteiras palco-público. A iluminação não visa apenas “ver a cena”, mas expor o público, fazendo-o aparecer como corpo do rito. Nessa máquina cênica, a música — tocada, cantada, dançada — convoca coros, cantos de resposta, pulso; em suma, ela opera dramaturgicamente não só como dispositivo de participação, mas trazendo camadas de significado complexas e difíceis de serem comunicas-partilhadas de outro modo: evocam relações de proximidade e reconhecimento com um saber não racional do país, expresso de maneira extremamente pertinente pela cena musical, seu conjunto de saberes, afetos e sínteses que opera no espectador.

A própria noção de espectador é reconfigurada por Zé Celso, que quando questionado como o espectador aparece em seu trabalho,⁴ diz:

³ Eugênio Shamanski Kuznetsov (1898-1975), conhecido como Eugênio Kusnet no Brasil, diretor, ator e professor russo que disseminou ideias do Sistema de Stanislávski no país.

⁴ Entrevista à Marcos Bulhões (Buttel, Fernandes, 2021, 242). Tradução nossa.

Não é uma questão, é uma resposta. Tupi ou não Tupi? Tupi é a resposta: ‘estar no Rito’. Você sabe, o espectador, ou ele é ator, mesmo mudo, sentado, mas ele sente a Magia teatral; ou ele não vê, não compreende nada. Einstein já sabia que somos, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos do objeto que contemplamos. Estamos totalmente dentro. É somente fazendo que nos descobrimos e nos vemos fazendo ao mesmo tempo. Não existe terceira pessoa. Somos todos atores do Teat(r)o ao qual damos a energia de nossa presença viva. Não há Arte, nem Ciência, nem Magia sem estar dentro delas.

Aqui se afirma uma ontologia participativa do teatro: não há exterior; há graus de implicação. O estar-no-rito exige corpos abertos, permeáveis, criativos, sonoros — e é a música um dos elementos fundamentais na síntese teatral dessa implicação como experiência compartilhada. Um dos elementos fundamentais para se transformar o espectador em ator criativo no Teatro de José Celso.

A Estelar de Teatro: práticas e dispositivos (2006 -)

Herdeira desse legado brasileiro que mescla ainda à outras experiências dentro e fora do país,⁵ a Estelar de Teatro desenvolve, desde 2006, um percurso em que a música, notadamente ao vivo em grande parte dos trabalhos, funciona como elemento indissociável da dramaturgia do texto e da cena. Como discuto em DIAS (2016), trata-se de conceber a dramaturgia como composição de energias, numa proposta de um teatro não dramático, menos centrado numa ideia de fábula ou enredo, mas na oferta de um banquete de sentidos e imagens por meio do texto, da presença, da música, de narrativas polifônicas em que o público, com sua imaginação criativa, tece os elos entre os diversos estímulos e linguagens, para compor sua experiência no teatro.

A ideia de energia dentro de nossa investigação permite a criação de signos lúdicos, passíveis de transformação, convidando ao estranhamento de um mundo tal como é dado. A manipulação de um mundo menos sólido ou rígido: a percepção do espaço como energia, da palavra como energia a ser manipulada (e não simplesmente como portadora de sentido), o coletivo como energia a ser manipulado na encenação (trabalho com diferentes tipos de composições visuais do

⁵ Como residências artísticas diversas e, em especial, o estudo e transformação de ideias geradoras da tradição pedagógica russa, detalhada em DIAS (2024).

coletivo, coros), a música como energia, o ritmo como energia. Podemos pensar que esta forma híbrida, cara ainda à atitude antropofágica que nos orienta, também permite um passeio por vários estados de consciência da plateia. A busca de dramaturgias entre a dança, o teatro, a música e as artes visuais, de forte cunho brasileiro, mestiço e irreverente pode ser entendida nesse enfoque. Linguagens que, em muitas medidas, estimularam a própria escrita do texto teatral. Um processo que, por sua vez, encontra nas fendas do texto um convite para se desenvolver. Isso configura a possibilidade de um teatro de intenso trânsito entre linguagens. Com a mínima presença de eventos dramáticos, permite-nos pensar no próprio processo teatral sendo feito como o *grande evento*: um espaço no qual o próprio espectador pode extrair da esfera do seu subconsciente imagens próprias e as unir com os fragmentos de sentidos do universo de nossas peças. (DIAS, 2016, 169-170)

A dramaturgia dos trabalhos da Estelar de Teatro jamais é concebida, portanto, como uma narrativa única, mas como um conjunto de energias em tensão, que visa provocar uma experiência aliando texto, ideias, erotismo, deslocamentos de planos, de tempos. Dos modos de percepção. O privilégio é o da incompletude, do fragmento, do caráter multifacetado das personagens e situações e de uma série de realidades interpenetráveis e sobrepostas, de espaço e tempo variáveis e múltiplos, de signos fluídos. Menos imagens plenamente realizadas ou possíveis nos textos, mais imagens potenciais. Neste sentido, a música é um dos principais elementos desta construção.

Se em *Frida Kahlo — Calor e Frio* (DIAS, 2016) analisei cada cena do espetáculo homônimo⁶ como elemento propositor de uma linguagem diversa em composição e esbocei questões de como a música foi dramaturgia de cena, aqui analiso neste contexto *Matriarcado de Pindorama*, texto meu, direção conjunta de Ismar Smith e minha e direção musical de Gabriel Moreira, que estreou em 2018 e teve várias temporadas até 2020. As temporadas aconteceram no Teatro Estelar e também no Museu do Ipiranga, um museu histórico de São Paulo em reforma, num momento em que ele vivamente questiona e busca expandir a narrativa colonial de seu legado.⁷

⁶ Que estreou em 2014 no *World Theatre Training Institute Akt Zent*, em Berlim. Seguiu para o México e o Museu Frida Kahlo (ou a Casa Azul que foi efetivamente onde ela morou parte de sua vida) no mesmo ano, bem como rodou pelo sul do país latino. E se manteve em temporadas diversas em São Paulo, em várias cidades do estado e capital, bem como unidades do Sescs até 2018, em mais de 200 apresentações. Também circulou pela Itália e pelo Chile.

⁷ Para a ocupação no Museu do Ipiranga, que faz parte da Universidade de São Paulo, tivemos o convite e o apoio do SESC São Paulo (SESC Ipiranga). A estreia de *Matriarcado de Pindorama*, em 2018, no Teatro Estelar,

Matriarcado de Pindorama envolvia, como projeto não só a criação da peça, mas um conjunto de ações, uma ação cultural em vários eixos que permitia à Estelar de Teatro pensar fazendo e que desembocaria na criação desse épico de 2 horas e 30 minutos. Uma investigação de descolonização, especialmente do imaginário e de uma das maiores feridas históricas: o patriarcado. Queríamos nos provocar com uma experiência multifacetada de reflexão, criação e intenso diálogo com a cidade, que possibilitaria não só a continuidade de nossa investigação de uma dramaturgia feminista e decolonial, envolvendo residências artísticas em equipamentos públicos da cidade, seminários de reflexão, como ações criativas que desembocariam na criação artesanal do texto e da cena.

É possível recontar a história do Brasil do ponto de vista das mulheres? De sua voz ou silenciamento na vida pública? Quais os pactos entre colonização, patriarcado e dominação da terra e tudo que tem nela? Eram algumas de nossas questões de partida. *Matriarcado de Pindorama* recria um país a partir do protagonismo feminino, numa peça que começa na rua, no coração do Bexiga, e percorre o teatro Estelar. Queríamos um rito cênico-poético desde a colonização até os dias atuais, resgatando histórias silenciadas de violações normalizadas e pacificadas, mas também de lutas femininas por justiça social, abolição dos escravizados, direito à educação, à arte e, especialmente, à expressão de uma subjetividade alternativa à dominante.

Mas aqui, meu senhor e minha senhora, estamos apresentando uma atração inédita. Um mundo que inicia a despatriarcalização! Um complexo processo histórico acontecendo em tempo real! Ao vivo! Um dos fatos mais potentes do começo do século XXI! Não vai ser noticiado pelas grandes TVs, tampouco aparecerá nos grandes cinemas. Mas já está em curso no miudinho, nas ruas, cavernas urbanas e pequenos teatros. (DIAS, 2019, 38)

A peça proporcionava ao público não apenas deslocamentos físicos, conduzindo os espectadores desde a entrada no Teatro Estelar, localizado em uma das principais áreas do bairro Bexiga, na rua 13 de Maio, até as diversas dependências da sede da companhia.

se deu com apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro. A Estelar de Teatro fez várias temporadas autônomas em sua sede, de 2018 a 2020 e participou ainda com a peça da Farofa, da MIT, Mostra Internacional de teatro de São Paulo, em 2020.

Mas, especialmente, aos deslocamentos também interiores, em relação às certezas históricas e à subjetividade dominante (logocêntrica): buscando valorizar o devaneio, o êxtase, a corporeidade, a festa, o rito, a música, signos articulados de maneira porosa para contaminar o campo social com a poesia e as novas imagens tão necessárias ao nosso momento histórico.

Fizemos ainda 12 aberturas de processo, em diferentes estágios do trabalho, na Oficina Cultural Oswald de Andrade e no Teatro Estelar, no ano de 2018, sempre com debates públicos ao final das apresentações. Histórias de mulheres contemporâneas coletadas em diversas intervenções urbanas “Histórias Invisíveis nas Ruas”, em que após uma oficina e cortejo musical abríamos o microfone em praças públicas das periferias de São Paulo e outras cidades do estado para mulheres também alimentaram o processo de pesquisa. A sinopse da peça, divulgada em programas, dizia:

Em um ritual de pajelança, uma mulher, Vera Brasilis, busca a cura de suas dores. Como a origem do mal está no passado, somos levados pelos cantos mágicos e ritos para uma viagem desde a época da colonização aos dias atuais. Personagens históricas como Maria Quitéria de Jesus, Maria Filipa, Anita Malfatti entre outras se cruzam a Pombas Giras, Yabás, encantados da mata, à cidade lama-Mariana, Niède Guidon e sombras da noite.

A música em *Matriarcado de Pindorama*

A primeiro respiro de *Matriarcado de Pindorama*, o encontro inicial entre o público e a peça se dava, portanto, na rua, em frente à porta do teatro e por meio da música. No Bexiga, centro da capital paulista, lugar tradicional da música popular brasileira, a sonoridade de um violino e de uma viola de 7 cordas provocava certo estranhamento. A partir deste gatilho musical, as falas se apresentavam: menos personagens, mais situações cotidianas ou construídas como pensamentos expostos dos cidadãos e cidadãos, como cartas na mesa, ou melhor ... na rua. O texto, disparado de atrizes e atores misturados ao público na rua, saindo de carros, das sacadas dos prédios vizinhos, saindo do teatro, das portas vizinhas se sobrepunham: fragmentos de questões envolvendo crises de relacionamento, no trabalho, na saúde que, embora aparentemente desconectadas,

podiam ser lidas como mazelas entrelaçadas nascidas de uma mesma ferida primeira: o patriarcado e sua vertente neoliberal contemporânea. A cena inicial envolvia trechos do texto cantados, como uma ópera urbana, e trechos falados. E explodia em tambores nas ruas: a percussão do musicista e mestre da cultura tradicional, o Ogã Ricardo Marcondes e num canto que, ao citar inúmeros nomes de mulheres nos trazia o tema:

Moema, Anita, Filipa, Quitéria, Pagu
Quantas mulheres cabem nesse corpo?
Lilith, Medusa, Iara, Tiamat
Escuto seus ecos mas não me lembro mais quem são
Nossos mitos foram apagados da história
Nossas vozes silenciadas
Mas um dia vamos nos lembrar
Daquilo que ninguém conhece ninguém quer falar
E nossa mãe nos receberá
E nossa mãe nos engolirá
E daremos...a última risada.⁸

As rubricas, especialmente destinadas à imaginação dos atores e direção, sugeriam a atmosfera do rito urbano que acontecia toda noite de peça, em mais de 70 apresentações, envolvendo o entorno do teatro:

As mulheres dançam. Batuque. Vera Brasilis e a Pomba Gira se encontram, numa umbigada. Silêncio.

Silêncio.

Todos os atores: -Eu nasci de um estupro!

Imediatamente, a música recomeçava. Em nossa dramaturgia de energias, se tornava inesperadamente doce — um canto do mar, inspirado nos pontos de lemanjá da Umbanda e uma atriz convidava o público a finalmente entrar no teatro, embarcar em nosso ventre-água, na água do tempo:

100, 200, 3000, 518 anos. Vamos resgatar vozes-sereias que tivemos medo de ouvir até hoje, mas que clamam: é tempo. A história do mundo começou nas águas, femininas. Tua história de feto também. Vamos ter coragem de mergulhar em nosso ventre teatro para embarcar numa

⁸ Todos os trechos citados a partir de agora são da dramaturgia de *Matriarcado de Pindorama*, texto e canções (DIAS, 2019).

viagem pelas águas? É possível recontar a história do Brasil pela voz das águas?

Uma canção portuguesa tradicional, tocada e cantada pelo coro, situava o tempo histórico, as navegações portuguesas, enquanto o público se juntava ao elenco na embarcação imaginária para entrar no teatro. “*Rema que rema, se queres remá ... rema pra terra que eu remo pro má ... rema que rema, seu mestre-piloto ... quem não rema não ganha biscoito...*”

Quando o público estava praticamente dentro da primeira sala do teatro, pequena⁹, as mulheres, num tom extremamente agudo, propunham outra linguagem: o canto tradicional se tornava um funk carioca:

Senhor Piloto nosso leme está quebrado,
Senhor piloto nosso leme está quebrado...
Olha lá a proa da nau que está arrebetada. ÊÊÊÊÊ!
Senhor piloto onde está com os sentidos?
Olha que por sua causa estamos todos... Fodidos!

A risada do público era interrompida por um fado português que começava inesperadamente no alto, no bar do teatro. O público logo se reposicionava dentro. A portuguesa abandonada pelo marinheiro cantava suas dores, mas era interrompida, do outro lado da sala, pelo lamento de Moema, do outro lado do mar, provocando constante deslocamento do olhar do público e de perspectiva. Moema, irmã de Paraguaçu no mito brasileiro, contava sim que o Caramuru — o português Diogo Álvares Correia¹⁰, considerado um dos primeiros “homens brancos” a chegar ao Brasil mesmo antes de 1522 — veio cuspidando fogo... e este fogo nunca mais teria parado de queimar o Brasil... seu texto era intercalado com a carta histórica de Pero Vaz de Caminha ao governo português, o primeiro documento sobre o Brasil enviado à coroa:

...parece-me gente de tal inocência que se homem os entendessem e eles a nós, seriam logo cristãos porque eles, segundo parece, não têm e não

⁹ O Teatro Estelar tem duas salas: uma pequena, longa e mais estreita, em forma retangular, que pode ser também usada como antessala, de 4 metros por 7. E a sala principal, grande, de 7 metros por 11, separadas por uma grade porta.

¹⁰ Não se sabe se chegou como náufrago ou foi deixado no Brasil antes da invasão portuguesa, entre 1509 e 1510.

entendem em nenhuma crença... e imprimir-se-á ligeiramente neles
qualquer cunho que lhes quiserem dar. (CAMINHA)

O binômio mito e atriz reflete, em cena: se Moema é um mito indígena narrado por branco, talvez a atriz pudesse intervir na história de branco. Ora, se um mito — por sua natureza como figura de um outro mundo — conhece passado, o presente e o futuro, Moema sabia que esse fogo que o português trouxe não ia parar de queimar suas terras nos próximos séculos. Então prefere dizer que se jogou no mar, sim, não para morrer de amor, como contam os brancos que chegaram às terras, mas para caçar e matar Caramuru. Daquela vez, naquele tempo, ela tinha morrido. Mas ela voltaria nas ondas do mar, em outro tempo... para refazer uma história.

A cena se torna lírica, um canto de sereia. E se transforma num jongo. O público entra na dança. Até que a festa é interrompida pelo choro de uma mulher escravizada. Trazemos palavras de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), mulher preta que, em 1859, publicou o primeiro romance de autora brasileira para falar da escravidão, numa narrativa que salta entre trechos de literatura, música e reflexão no presente.

O início da peça na antessala aqui analisado, é um exemplo de como a música foi conduzindo as intensas trocas de linguagem e de tempos de *Matriarcado de Pindorama*, introduzindo as personagens históricas e questões que se desdobram na peça.

A música, ao longo do épico, aparece ainda de diversas maneiras: reforçando a ironia na escolha de narrar a inquisição por meio de mamulengos tradicionais e do circo; trazendo as histórias de Maria Quitéria¹¹ (os lundus que se diz que ela gostava de dançar com os escravizados), numa proposta de diálogo ente música tradicional e contemporânea, de maneira eclética, durante toda a peça.

Em determinados momentos de *Matriarcado de Pindorama*, a música é silêncio: quando contamos sobre o terrível Relatório Figueiredo, por exemplo, um relatório de mais de 7 mil páginas, que revela toda sorte de atrocidades cometidas contra indígenas no Brasil nas décadas de 1940, 1950 e 1960¹² e que teria reaparecido em 2013 depois de ter

¹¹ Maria Quitéria de Jesus (1792-1853), militar baiana que lutou na Guerra pela independência do Brasil. Lutas pela independência do Brasil muitas vezes são omitidas pelos livros de história tradicional.

¹² O Relatório Figueiredo foi produzido em 1967 pelo procurador Jader de Figueiredo Correia. O relatório documenta crimes de etnocídio contra os povos indígenas do Brasil, incluindo assassinatos em massa,

misteriosamente sumido num incêndio, 45 anos antes. A luz se apagava e o público voltava a se sentar no chão da antessala. Escuta não uma música ao vivo, mas uma gravação indígena. Nos debates posteriores ao espetáculo, nossa cena sobre o Relatório Figueiredo era uma das que mais geravam inquietações no público: a maioria nunca tinha ouvido falar deste documento pouco difundido e que traz dados assustadores de um genocídio sem fim contra os povos indígenas. Ao falar de vozes silenciadas, nosso *Matriarcado de Pindorama* não podia se furtar a buscar trazer à cena um material que, mesmo duro como um relatório, era fundamental para entendermos violências que forjaram nossa história.

A composição de *Matriarcado de Pindorama* tem mortes e renascimentos. O Tico-Tico no Fubá, choro de Zequinha de Abreu, abre as grandes portas da sala principal do Teatro Estelar pela primeira vez com todo seu palco amplo à disposição do público e atores, agora na forma de um corredor, com público em ambos os lados da cena¹³. Promete uma festa brasileira, misturada à iluminação de Ismar Smith, mas logo ganha ares de ironia, com sobreposição de acordes baixos, em efeitos criados por Gabriel Moreira.

Nesta sala principal em que públicos e atores se misturam, *Matriarcado de Pindorama*, que atravessa séculos de história do Brasil, chega ao século XX e início do XXI trazendo como gatilhos trechos das histórias da pintora Anita Malfatti (1889-1964), Heleny Guariba (1941-1964) — atriz e diretora torturada e morta pela ditadura militar — e da arqueóloga brasileira Niède Guidon (1933-2025). Em nossa peça, esta última, que ainda estava viva e homenageada então pelo trabalho, cientista que mergulhou fundo para trazer verdades escondidas e que propunha uma nova história não só para o Brasil como para as Américas, nos inspirava para os questionamentos propostos ao século XXI.

Finalmente, *Matriarcado de Pindorama* terminava como um grande rito musical, sem palavras: em que os atores saíam do palco, dando mais uma vez protagonismo absoluto à música: uma combinação não convencional de saxofone e tambores

tortura e uso de armas bacteriológica (vírus de varíola inoculados em populações isoladas propositadamente) e química, escravidão e abuso sexual.

¹³ À semelhança da disposição palco e plateia do Teatro Oficina. Quando o público entra nesta sala, é a primeira vez que ela é oferecida amplamente, uma vez que na segunda parte da peça, que também acontece na sala grande, o público só ocupa metade da sala. O texto dialoga com a sensação espacial: falamos de um Brasil grande, um quase continente agora e cheio de possibilidades. Mas o público logo percebe a ironia de um discurso proferido por um representante do agronegócio.

performada por Gabriel Moreira e Ricardo Marcondes. As vídeo-projeções de Bianca Turner traziam o fogo para todas as paredes do teatro, bem como as imagens que gostaríamos de queimar neste fogo: associadas ao silenciamento de mulheres, escravidão, desrespeitos históricos. Quando o fogo atingia seu ponto máximo, as atrizes entravam dançando com os peitos nus, recebendo o fogo como elemento vital para ser usado numa reconstrução do imaginário do país. Na última imagem da peça, o fogo abria espaço para uma nova-velha imagem — um retrato da família tradicional brasileira: uma família indígena.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *In*: _____. **A utopia antropofágica**. 3 ed. São Paulo: Globo, 2001.

ARAUJO, Luane. **Vozes das autoras do teatro contemporâneo, França e Brasil, perspectivas feministas e visões políticas no fim dos anos 2010**. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2024.

BUTTEL, Yanick, FERNANDES, Silvia (dir.), **Théâtres brésiliens – Manifestes, mise en scène, dispositifs**, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional.

Disponível em:

https://objdigital.bn.br/objdigital2/Acervo_Digital/livros_eletronicos/bndigital0009/bndigital0009.pdf

DIAS, Viviane. **Frida Kahlo – Calor e Frio: Um Caminho para a Palavra Performativa**. São Paulo: Giostri, 2016.

_____. **Matriarcado de Pindorama & outras imagens-manhãs**. São Paulo: Laços, 2019.

_____. **Uma avalanche sobre si mesmo: A tradição pedagógica russa para o ator na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2024.

GEORGE, David. **Teatro e Antropofagia**. São Paulo: Globo, 1985.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, XXIVª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147. Edição bilíngue.

_____. **Geopolítica da cafetinagem**, 2006. Disponível em:
<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em 15-04-2015.