



# COSMOS

CORPO-RIO EM CRUZO

Uma dramaturgia do Núcleo Abantesma, escrita por **Henri Ferraz** e **Mandú Carvalho**, que também assina a concepção e direção. Este processo de pesquisa tem como ponto de partida as vivências de **Bhreenndo Mendes** e **Du Fernandes**, contando com **Gabs Sanguinete**, **Hugho Carvalho**, **K8 Valença**, **Wil S. Sousa** e **Will Samos** na construção do espetáculo.



Este material foi produzido durante o projeto CORPO-RIO EM CRUZO, contrato n.º 029/2025, beneficiado pelo Fundo Municipal de Cultura via Edital 008/P/2025 – Jovens Artistas. O conteúdo desta obra é de responsabilidade exclusiva das autoras e não representa a opinião dos membros do Conselho Gestor do Fundo Municipal de Cultura ou da Fundação Cultural Cassiano Ricardo.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Carvalho, Mandú  
Cosmos [livro eletrônico] : Corpo-Rio em Cruzo /  
Mandú Carvalho, Henri Ferraz. -- São José dos  
Campos, SP : Ed. dos Autores, 2026.  
PDF

ISBN 978-65-02-06000-1

1. Teatro brasileiro I. Ferraz, Henri. II. Título.

26-353752.0

CDD-B869.2

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Teatro : Literatura brasileira B869.2

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380



1ª Edição(2026) - Online - São José dos Campos/SP - ISBN n° 978-65-02-06000-1.

**Obra registrada nos termos da Lei n° 9.610/1998 - Lei dos Direitos Autorais.**

## SUMÁRIO

NOTA DE MEDIAÇÃO.....	04
-----------------------	----

### **DRAMATURGIA COMPLETA - COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO**

PRÓLOGO - O RITO DO SOL NEGRO.....	07
------------------------------------	----

1º ATO - CENA 01 - RITO DE ABERTURA.....	08
--	----

1º ATO - CENA 02 - MISTÉRIOS DA CARNE.....	11
--	----

1º ATO - CENA 03 - VOCÊ SABIA?.....	14
-------------------------------------	----

1º ATO - CENA 04 - A FARSA.....	17
---------------------------------	----

1º ATO - CENA 05 - MAIS UMA BRINCADEIRA.....	19
--	----

1º ATO - CENA 06 - TUDO ACABA ASSIM?.....	22
---	----

1º ATO - CENA 07 - TEMPO EM ESPIRAL.....	26
--	----

2º ATO - CENA 01 - POR TODOS QUE TOMBARAM.....	29
--	----

2º ATO - CENA 02 - A RECUSA DA LEI DOS HOMENS.....	32
--	----

2º ATO - CENA 03 - DOS COROS PARTICIPAREI.....	35
--	----

2º ATO - CENA 04 - POETAS NA PORTA DO INFERNO.....	38
--	----

2º ATO - CENA 05 - SOM E FÚRIA.....	40
-------------------------------------	----

2º ATO - CENA 06 - À MARGEM DA HISTÓRIA.....	41
--	----

2º ATO - CENA 07 - ÁRVORE DE TODOS OS FRUTOS.....	44
---	----

EPÍLOGO - MANIFESTO COSMOS.....	47
---------------------------------	----

### **ENSAIO CRÍTICO EXPANDIDO - COSMOS: A RETOMADA DO IMPOSSÍVEL**

1.0 - INTRODUÇÃO.....	49
-----------------------	----

2.0 - CONTEXTO DE REALIZAÇÃO.....	50
-----------------------------------	----

3.0 - ANÁLISE DA DRAMATURGIA.....	52
-----------------------------------	----

3.1 - SÍNTESE DOS PRINCIPAIS GÊNEROS E PROCEDIMENTOS.....	55
---	----

3.2 - ANÁLISE CENA A CENA.....	57
--------------------------------	----

4.0 - PROPOSTAS E MÉTODOS DA CONCEPÇÃO CÊNICA.....	71
--	----

5.0 - TRADIÇÕES E ANTECEDENTES DA CONCEPÇÃO CÊNICA.....	74
---	----

6.0 - PRETENSÕES E FRAGILIDADES DA CONCEPÇÃO CÊNICA.....	76
7.0 - PROPOSIÇÕES TEÓRICAS.....	79
7.1 - PROPOSIÇÕES TEÓRICAS - CRÍTICA CULTURAL E TEORIA CRÍTICA.....	79
7.2 - PROPOSIÇÕES TEÓRICAS - SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA.....	81
8.0 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONTRIBUIÇÕES E PERSPECTIVAS.....	84
REFERÊNCIAS.....	88

## NOTA DE MEDIAÇÃO

Este livro digital reúne a dramaturgia completa de **COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO**, criação do **Núcleo Abantesma**, e um ensaio crítico expandido sobre seus processos, impasses e campos de força. Antes de sua passagem por essa experiência dramatúrgica, nós oferecemos este texto inicial não como um manual para a interpretação definitiva, nem como defesa prévia de nossa obra, mas como uma entrada para aquilo que, por escolha estética e política, não se atravessa com facilidade.

COSMOS não é uma obra conciliatória e não se organiza como narrativa de superação, denúncia exemplar ou pedagogia moral. Seu movimento não consiste em conduzir o público da violência à cura, da dor ao esclarecimento ou do trauma à reparação simbólica. A peça opera em um ritual de colisão, excesso, interrupção, contaminação, riso, desejo, repulsa, horror, ruído e pornografia.

Ela não oferece ao leitor ou espectador uma posição limpa de observação. Muito pelo contrário: pergunta, muitas vezes agressivamente, o que fazemos quando olhamos, consumimos, legitimamos, explicamos ou investigamos corpos dissidentes. A dramaturgia aborda temas sensíveis: xenofobia, racismo, colonialismo, deslocamento territorial, precarização cultural, censura, erotização, pânico moral, controle de corpos, violência sexual e abuso infantil são apenas alguns deles.

Esses temas não aparecem como ilustrações de uma pauta, nem como confissão transparente de sofrimento, pois o trauma nesta obra não é utilizado para barganhar comoção coletiva ou gerar empatia. Ele aparece atravessado por autoficção, ironia, farsa, blasfêmia e erotismo em um regime constante de disputa por autoria e existência. Essa escolha pode causar desconforto, em muitos momentos essa é exatamente a sensação que esperamos, pois o desconforto aqui é método.

Chamamos esta obra de **retomada do impossível** porque ela não busca uma origem pura para onde voltar, não almeja uma identidade estável a ser finalmente reconciliada. A retomada, em COSMOS, não é o retorno a um paraíso particular imaginário e outrora corrompido. Nossa retomada é uma luta incansável por vazão e contaminação, uma tentativa de arrancar o corpo dos dispositivos que o transformam em tema, vítima, estatística, fetiche, exemplo educativo ou objeto domesticado.

O CORPO-RIO nesta dramaturgia não é metáfora pacífica: é fluxo, mas também contaminação. A peça recusa a exigência de que nossos corpos socialmente marcados como queer, racializados, amazônidas, caboclos, piraquaras, precarizados, explorados e com deficiência existam de maneira utilitária, podendo ser públicos apenas quando se tornam educativos, representativos ou edificantes.

Esse cruzo é uma aparição que carrega memória, ancestralidade, linguagem, deslocamento, sexo, excremento, lama, mercúrio, petróleo, fome e sede. Nessa travessia, o rio não encontra purificação, não se apazigua e não se contém: ele carrega, acumula e transborda. Por isso, a obra não deve ser lida apenas como texto sobre corpos dissidentes, mas como uma tentativa de produzir, na própria forma, uma dissidência da leitura.

Também é importante dizer que COSMOS trabalha com referências diversas: tragédia grega, teatro da crueldade, Shakespeare, Dante, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, pornoterrorismo, teatro performativo, pensamento anticolonial, cultura amazônida e crítica urbana se confundem com corpo, texto, música ao vivo, videoartes e relatos autobiográficos. Essas referências não aparecem como ornamentação erudita, elas são convocadas, deformadas, decompostas e colocadas em crise. A peça não reverencia o cânone, mas atravessa-o com um corpo que não reivindica lugar pacífico no fazer cultural, investigando o quanto de captura, violência e fetichização está embutido nos próprios mecanismos que definem o que pode ser reconhecido como arte ou cultura.

Esta nota também reconhece os riscos de nossa obra. Nossa criação lida com materiais perigosos: memória traumática, sexualidade explícita, exposição corporal, relato autobiográfico e crítica institucional. Nenhuma dessas dimensões deve ser consumida com neutralidade. A obra não pede um olhar puritano, mas também não autoriza um olhar irresponsável. A mediação que propomos não pretende proteger a dramaturgia de seus conflitos, mas lembrar que esses conflitos são parte constitutiva da própria experiência. A violência formal da peça não existe para banalizar a violência histórica, pelo contrário: existe para impedir que essa violência seja absorvida com conforto.

Ao publicar nossa dramaturgia, não buscamos fixar uma interpretação definitiva de nossa pesquisa. O texto teatral é apenas uma das formas de COSMOS existir, em cena, ele se altera pela presença, pelo corpo nu, pela proximidade do público, pela iluminação, pelas projeções, pelo som e pelo risco do acontecimento real. No livro, outro rito se estabelece: o da leitura. Esta edição não substitui a experiência cênica, apenas cria outra dinâmica de arquivo possível para seus rastros, seus métodos e suas contradições.

Depois da dramaturgia, o leitor encontrará um ensaio crítico expandido sobre a obra, onde analisamos os contextos de realização, procedimentos dramáticos, tradições convocadas, fragilidades da concepção e proposições teóricas que atravessam a obra. Optamos por colocar esse ensaio depois da peça para que a dramaturgia possa aparecer antes de ser explicada, apresentada antes de ser organizada. COSMOS precisa ferir um pouco antes de aceitar qualquer comentário.

**DRAMATURGIA COMPLETA**  
**COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO**

## PRÓLOGO - O RITO DO SOL NEGRO

Enquanto o público entra e se acomoda em seus assentos, a peça começa. A **Diretora (Mandú)** assume a cabine técnica, **Bhreenndo Mendes** e **Du Fernandes** estão em um 69 no meio do palco, há dois microfones ao lado das artistas, fazendo ecoar o barulho de lambidas, baba, grunhidos e gemidos, que preenche todo o espaço.

A cena é acompanhada por uma livre adaptação do poema “Tutuguri: O Rito do Sol Negro”. O texto é parte da obra “Para acabar com o juízo de Deus”, escrita por Antonin Artaud em 1947. Nossa adaptação é baseada na tradução de Olivier Dravet Xavier.

**Diretora (Mandú):** E lá embaixo, no pé da encosta amarga, cruelmente desesperada do coração, abre-se o círculo das seis cruces...

Bem lá embaixo, como se incrustada na terra amarga e desincrustada desse imundo abraço da mãe que baba.

A terra do carvão negro é o único lugar úmido nessa fenda de rocha. Este Rito é o Novo Sol, passando através de sete pontos antes de explodir no orifício da terra.

Há seis homens, um para cada sol, mas há também um sétimo homem, que é o sol cru vestido de negro e carne viva. E o sétimo homem é um cavalo, um cavalo com um homem conduzindo-o, pois é o cavalo que é o sol e não o homem...

No dilaceramento de um tambor e no soar de uma trombeta longa estranha, os seis homens que estavam deitados tombados no rés-do-chão brotaram um a um como girassóis... não sóis, porém solos que giram em lótus d'água.

Entre os que brotaram, cada um corresponde àquela percussão de forma cada vez mais sombria e irrefreável, até que de repente chega a galope, a toda velocidade, o Último Sol.

O primeiro homem...

O cavalo negro com um homem nu, absolutamente nu e virgem, por cima.

**1º ATO – CENA 01 – RITO DE ABERTURA**

**Du:** Retomada. Substantivo feminino. Reconquista ou recuperação: ação ou efeito de retomar, de voltar a possuir. Re-to-ma-da. Do verbo “retomar”, junção do prefixo “re”, que indica uma volta, com o verbo “tomar”.

**Bhreenndo:** Cu. Termo popular para orifício na extremidade inferior do intestino grosso, por onde se expelem os excrementos: ânus. Tem origem no latim "culus".

**Du:** Tomar no cu.

**Bhreenndo:** Em retomada.

**Ambas:** Vamos todas tomar no cu.

As artistas, **Bhreenndo** e **Du**, levantam e começam a transitar pelo palco com microfones em mãos.

**Du:** Respeitável público...

**Bhreenndo:** Respeitável público...

**Ambas:** RESPEITÁVEL PÚBLICO!!!

**Du:** Vocês estão ouvindo, suas fodidas?

**Bhreenndo:** Então vamos começar com os recados da noite!

**Bhreenndo** e **Du** começam a intimidar pessoas aleatórias na plateia, as falas são jogadas uma por cima da outra, dois corpos-multidão são conjurados e tomam o terreiro cênico de assalto, existe um gozo sádico em cada palavra. A cena é crescente e vai escalando a cada frase, existe uma raiva profunda e cínica na qual a agressividade é palpável.

**Du:** Pais de família e estupradores... não que tenha muita diferença.

**Bhreenndo:** Prostitutas e mães de todas as idades... o que eu acho que dá no mesmo.

**Du:** Vocês estão vivenciando o pior espetáculo da terra, ou algo muito próximo disso.

**Bhreenndo:** Um monte de nada com porra nenhuma, sem qualquer compromisso com o que quer que seja.

**Du:** O fetiche de meia dúzia de doentes, que não tem compromisso com nada e com ninguém.

**Bhreenndo:** Você está me escutando, filho da puta?

**Du:** O fetiche de meia dúzia, que é o fetiche de todos e de ninguém.

**Bhreenndo:** Então, essa é sua chance de ouro, cai fora daqui!

**Du:** Levanta e vai embora!

**Bhreenndo:** O que você ainda está fazendo aqui?

**Du:** Vai embora logo! Você com certeza pode desperdiçar essa sua vida inútil com outra coisa.

**Bhreenndo e Du** colocam seus microfones nos pedestais posicionados no fundo do palco. Nesse momento, as artistas fazem uma longa pausa no texto para performar um atos sexuais durante uma interpretação musical. Após um longo momento, sem interromper a cena erótica, retomam o texto.

**Bhreenndo:** Quem continuar nesse espaço está consentindo com uma exploração vulgar e deplorável dos corpos de duas artistas da cena, com o desperdício de dinheiro público, com...

**Du:** ... duas jovens cheias de potencial e pertencentes a tantos grupos sociais tão vulneráveis.

**Bhreenndo:** Grupos cujas vidas são frequentemente transformadas em pautas tão, mas tão importantes, não é mesmo?

**Du:** Jovens que poderiam fazer QUALQUER outra coisa, algo para sensibilizar, educar...

**Bhreenndo:** QUALQUER outra coisa para formar uma geração, fomentar um mundo melhor, construir uma, uma, uma...

**Du:** NAÇÃO!

**Bhreenndo:** UM FUTURO!

**Du:** UMA PÁTRIA!

**Bhreenndo:** O PRÓXIMO PARADIGMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA...

**Du:** A PRÓXIMA AULA DE CIÊNCIAS SOCIAIS NA UNIVERSIDADE FEDERAL...

**Ambas:** DA PUTA QUE TE PARIU!

**Bhreenndo:** Ao invés disso, você está aí...

**Du:** ... sentado! Nesse exercício de voyeurismo, batendo punheta sem colocar a mão no pau.

**Bhreenndo:** Contemplando essa nudez desengonçada, tocando siririca sem levantar a saia. Achando tudo engraçadinho, ou talvez sentindo nojo, mas sem coragem de levantar pra ir embora.

**Du:** Olhe bem pra esse corpo exótico, aproveita esse exercício cafona de superexposição. Se eu mudar de posição fica melhor? Se eu te chamar de senhor, senhora, papai, mamãe, fica mais cunt? mais camp? mais conceito?

**Bhreenndo:** Dá mais vontade de colocar a cara nas minhas coxas e engasgar nesse pau gigante? Esse que fica balançando pra lá e pra cá, sem propósito além do exibicionismo dessa artistinha nojenta, sem grana, tempo, família e porra nenhuma além de um olhinho puxado e um saco pesado?

Na crescente uma nova interpretação musical, as artistas começam flertar com pessoas da plateia e convidar elas para fuder. Isso vai se prolongando até a **Diretora (Mandú)** balbuciar no microfone.

**Du:** Bem, mas... nada disso importa, pelo menos não ainda. Não!

**Bhreenndo:** Ainda tem muito a dizer antes que isso importe, por enquanto, basta dizer que...

**Ambas:** VOCÊ ESTÁ ASSISTINDO, COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO!

## 1º ATO – CENA 02 – MISTÉRIOS DA CARNE

A **Diretora (Mandú)** interrompe a cena com um assobio irônico.

**Diretora (Mandú):** MAS QUE PORRA, HEIN? ESSA É UMA ABERTURA DEMORADA PRA CARALHO! O público vai sair falando que não tem direção nesse puteiro, que cada um faz o que quer. Vocês sabem que precisamos manter a audiência engajada, precisamos entrar no tema da peça, seja lá qual for a porcaria pretensiosa da vez. Vamos falar de algo que todo mundo para pra ouvir, algo que todo mundo gosta, que vai ser ótimo pra manter o público entretido, curioso...

Vamos falar de estupro, pedofilia! **Bhreenndo**, descreve aquele seu abuso, fala alguma bobagem dos seus traumas com seus peitos, sobre como isso te faz broxar, sobre ser corno, qualquer coisa pra gente dar risada. Du, você vai pro fundo do palco e tenta continuar sendo “exótica” e “bonitinha”.

Enquanto desenvolve o seu texto, **Bhreenndo** engatinha pela área de encenação.

**Bhreenndo:** O desenvolvimento infantil na chamada primeiríssima infância, que vai de 0 a 3 anos, é uma fase crucial e de transformações intensas para o ser humano, nesse período o cérebro está em formação com o desenvolvimento das primeiras habilidades motoras e de linguagem, possibilitando ao indivíduo explorar suas primeiras formas de socialização.

Num determinado momento, o artista se deita e começa a explorar o próprio corpo com as mãos, passando pela boca, pelos mamilos e, finalmente, passa a estimular o próprio ânus com os dedos, batendo uma curirica.

Um corpo explorando o mundo através dos sentidos, aprendendo sobre si... e sobre o outro.

**Du:** O desenvolvimento infantil até os 6 anos é marcado por grandes avanços em habilidades cognitivas, aparece toda uma curiosidade, uma sequência infinita de perguntas e diversos estímulos socioemocionais. É nesta fase em que há o um desenvolvimento notável das ferramentas de... imaginação, empatia e independência, com a criança passando da linguagem simples para conversas complexas, do brincar individual para o... social.

**Du** se aproxima de **Bhreenndo** e passa a dedilhar o cu da artista com intensidade. A cena começa a crescer no ritmo de uma nova progressão musical.

**Bhrenndo:** O desenvolvimento infantil dos 7 aos 12 anos é marcado pela aquisição do pensamento lógico e sistemático, por um aumento da autonomia e sociabilidade, que nos possibilitam entender regras e conceitos abstratos, com o surgimento dos sinais da puberdade no final da fase.

A cena continua crescendo, dilatando a imagem de sexo por um longo tempo, até que **Du** levanta aos gritos, como quem entra em um profundo transe, encerrando a música.

**Du:** GENTE ESTRANHA, GRAVE BEM:

**Du** faz uma longa pausa.

Eu tenho muitos flashes de Caracaraí, em Roraima, onde morei alguns anos antes de ir para Boa Vista. Éramos crianças de uma rua sem saída, um bar de esquina, chão de terra e asfalto... eu morei lá até meus oito anos, a minha casa era a última casa de uma rua, antes de uma vala, que separava o vilarejo de um matagal, mas de lá eu nunca tive medo, nem à noite.

Eu tinha cinco anos... naquele dia, com a Alessandra, minha amiga, brincávamos as duas de pular corda e elástico, quando um casal, um homem e uma mulher, brancos, por volta de trinta anos, vieram descendo pela nossa rua. Eles vieram a pé, subitamente, sem uma grande nave, e bem vestidos.

Ventos, ventos do rio... eu senti o cheiro e não cedi quando o hálito daqueles seres me chegaram à face e estenderam suas mãos repletas de doces.

Tudo foge pelo mar! Não, obrigado! Não, não estique sua mão! Ventos, ventos do rio...

E olhei para os olhos de Alessandra, quando dissemos uma para a outra: “vamos voltar e brincar dentro da rua”. Sua calma, sua pressa: “me dê a mão, vamos brincar de corda”. Por favor, sinistrea. Que olhos doces!

A artista faz mais uma pausa.

Para que essa situação se defina antes que, em toda uma vida arrependidos, perguntassem: qual era o nome deles? Para onde eles foram? Mãe, pai, eu não fui arrastada. Alessandra e eu, a pé, ficamos. Eles, os outros, a pé, desapareceram. Não o nada deles, o meu!

**Bhreenndo:** ESTIQUE SUA MÃO...

**Bhreenndo** faz uma longa pausa.

Me toque.... eu me recuso a ser o único!

GENTE ESTRANHA, GRAVE BEM: eu tenho muitos flashes. Devo ter pensado em morticínio quando estava em Roraima. Eu tinha poucos anos... é assim que é, é assim que deve ser de agora em diante.

**Diretora (Mandú):** Que menino bonitinho você é. Tá sozinho? Vem comigo.

**Bhreenndo** começa a repetir a palavra “não” em resposta à **Diretora (Mandú)**.

Rápido, rápido, você vai gostar; vou te mostrar algo muito bom. Olha só: a gente esfola, rasga, pulsa, põe para trás e encaixa. Deixa glânde exposta, esfola o corpo, rápido, em todo lugar, em lugar nenhum, no quarto de casa, rápido, rápido, rápido, goza comigo, goza pra mim. Rápido, rápido, rápido, rápido... já acabou?

O artista cai no chão e tenta estabilizar uma respiração embargada.

**Bhreenndo:** Meu corpo, meus olhos, meus signos... tudo foge pelo mar! Estique sua mão, me toque... Por favor, sinistreza! O quarto de minha casa, melhor lugar, que conhece os outros com intimidade e autoridade, que é tudo só verdade, mesmo quando só mentira.

Ventos, ventos do rio, soprados entre as minhas pernas... aqui não! Volta! Sua calma, sua pressa.

Passos, água, esperma, suor, sangue e lágrimas. Eu ODIEI os toques nos peitos, as lambidas e as chupadas, a saliva e o melaço.

**Bhreenndo** faz uma nova pausa.

Mãe, eu fui arrastado. Meu corpo e eu ficamos. Eles, os outros, desapareceram. Não o nada deles, o meu.

## 1º ATO – CENA 03 – VOCÊ SABIA?

**Diretora (Mandú):** Tomem nota... a divisão do desenvolvimento, da consciência e da autonomia humana conjecturam essa nossa vida ao redor da mecânica vocabular de revivermos o trauma nas desconcertantes correntezas do blackout.

Isso inclui teocracia, heroísmo, antropologia, metaforismo, beleza, filosofismo e, por conseguinte, a diversão filológica, resultado de nossa constante exposição à quantificação de dados.

A **Diretora (Mandú)** faz um sinal para que rufem os tambores.

E é por isso... que nós vamos brincar de... VOCÊ SABIA?

**Du e Bhreenndo** pegam seus microfones e conduzem a cena em tom de brincadeira, como uma paródia de dançarinas de jazz e agitadoras de programas de auditório.

**Du:** Você sabia que existe um Estudo da Violência Contra Crianças e Adolescentes na Amazônia?

**Bhreenndo:** Ele é feito pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública!

**Du:** Você sabia que a Amazônia é o pior lugar para ser uma criança em todo esse país de merda? A região registrou mais de 31.000 (trinta e um mil) casos de estupro contra crianças e adolescentes de 2021 a 2023!

**Bhreenndo:** Você sabia que foram registradas quase 3.000 (três mil) mortes violentas de crianças e adolescentes nesse período? Fica até difícil saber se a pior estatística foi a que eu entrei, ou a que eu fiquei de fora!

**Du:** E aqui vai uma singularidade muito interessante: você sabia que mais de oitenta por cento (83,6%) das vítimas de abuso e exploração sexual eram pretos, pardos ou indígenas? Padrão que não se repete no restante do país...

**Bhreenndo:** Você sabia que crianças na Amazônia têm maior risco de morrer antes de um ano de idade? E você sabia que elas também têm maior risco de não completar o ensino fundamental?

**Du:** Eu completei, mas terminei a escola por meio da Educação de Jovens e Adultos (EJA) e olha só... ele também!

Aponta para **Bhreenndo**.

Agora, você sabia que...

**Diretora (Mandú):** Tudo certo, acho que o jogo perdeu a graça, né?

A música para de maneira súbita diante da fala da **Diretora (Mandú)**.

Ninguém liga pra Amazônia, o único lance é especular a estética afro-indígena-latino-americana. Vocês não vão trazer nada de bom pra gente com essa lamentação toda. Você acha que esses fudidos aqui se importam? Seguinte, vamos fazer uma coisa que mobilize de verdade, uma coisa bem étnica! Pinturas corporais com uns cocares de artesanato, umas projeções de floresta queimando, aí vocês entram gritando “VEM FORTE QUE EU SOU DO NORTE” e...

A **Diretora (Mandú)** começa a rir da própria imaginação. **Bhreenndo** e **Du** acompanham.

Tá bom, chega. É só brincadeira. Vamos fazer um bis! Só que nesse bis vocês tem que me prometer que vão rebolar muito mais, deixar essa zona muito engraçada MESMO! RESPEITÁVEL PÚBLICO, ESSE É O PONTO ALTO ATÉ AQUI! AGORA A INDIAZINHA E A CABOCLINHA VÃO SENTAR PRA TROPA!

**Bhreenndo** e **Du** vibram de alegria, a **Diretora (Mandú)** sinaliza para que aumentem a intensidade do acompanhamento musical.

**Bhreenndo:** Diversas ONGs apontam o garimpo como uma das indústrias que impulsionam o tráfico de pessoas na Amazônia.

**Du:** Mulheres, crianças e pessoas queer são grupos de risco. Eu consegui escapar, então a incompetência do meu agressor foi diretamente responsável por vocês assistirem essa porra de peça.

**Bhreenndo:** acadêmicos, ativistas e lideranças católicas continuamente afirmam que existe uma omissão do poder público no enfrentamento dessa violação.

**Du:** Contrabando! Churrasco! Damas!

**Bhreenndo:** Envenenamento! Cerveja! Morticínio!

**Du:** Leite! Desvio! Máquinas!

**Bhreenndo:** Ouro! Urâna! Mercúrio!

**Bhreenndo** e **Du** novamente colocam seus microfones nos pedestais ao fundo do palco. De costas, dão o texto que finaliza a cena.

**Du:** Para fazer a separação entre um e outro, garimpeiros usam a substância, que é altamente tóxica e prejudicial, para mutilar o meu corpo e garantir que ao final do processo, ao beber do rio, eu seja objetivada e reduzida.

**Bhreenndo:** E a sua carreira? Sua substância? Ela por acaso vale um tostão furado?

**1º ATO – CENA 04 – A FARSA**

**Bhreenndo** e **Du** retornam ao centro da cena interpretando arquétipos políticos, um masculino e um feminino, respectivamente.

**Du:** Sirva-se de um copo d'água, tome no cu. Nunca me senti tão humilhada. Essa consciência, esse papel, essa humanidade. Acha que eu devo vestir ao menos uma calcinha para orarmos juntos pelas vítimas?

**Bhreenndo:** Senhora primeiríssima dama, creio não ser necessário. Aceito beber ao seu lado, mas temos coisas mais interessantes a fazer...

**Du:** Insolente, cruel! Você, quem é?

**Bhreenndo:** Eu sou dois, ou mais até. Talvez seja esse o ponto mais importante agora! Não há nada pior para uma sociedade que explora, construída e protegida sob poderes divinos e hinos à genocidas, que deparar-se com a ameaça de uma vítima maior, a que não resta mais nada a oprimir.

**Du:** Você enlouqueceu? Estamos sendo vistos, estamos visadas! Pare com isso!

**Bhreenndo:** Tem sempre outro, você sabe muito bem quem eu sou.

**Du:** Não estou... não é possível... personagem, não brinque com isso!

**Bhreenndo:** Só mais um pouquinho. Um pouquinho só, eu juro.

**Bhreenndo** balança o pau, se insinuando. **Du** se coloca de joelhos para uma prece.

**Du:** Invoco o Dador do Vinho presente em sua coluna!

**Bhreenndo:** Não finjas que não viemos juntos e afogados no mesmo rio!

**Du:** Baco, que a toda volta cingindo a casa de Cadmo, firmou-a...

**Bhreenndo:** A massa que as catástrofes de estradas de ferro nos deixou a tremer...

**Du:** Deu-lhe sustento contra os fortes cataclismos, quando o raio flamejante agitou a terra...

**Bhreenndo:** Conheces, assim como eu, os terremotos, as pestes, as revoluções, as guerras; que é sensível às agonias desordenadas do amor...

**Ambas:** COM O FULMÍNEO SIBILO QUE A TUDO DESENLAÇOU!

**Bhreenndo** e **Du** se levantam de supetão e começam a rodopiar, são dezenas de giros enérgicos que mudam a frequência do espaço cênico. Durante os giros, a **Diretora (Mandú)** começa a repetir o texto como um feitiço, praga, ou profecia.

**Diretora (Mandú):** Invoco o Dador do Vinho presente em sua coluna!

Baco, que a toda volta cingindo a casa de Cadmo, firmou-a!

Deu-lhe sustento contra os fortes cataclismos quando o raio flamejante agitou a terra...

COM O FULMÍNEO SIBILO QUE A TUDO DESENLAÇOU!

**Bhreenndo** e **Du** caem no chão em exaustão, mas rapidamente retornam o controle dos próprios corpos, há uma longa pausa que é permeada por gargalhadas de ambos os lados. Fazendo força para recuperar o próprio fôlego, as artistas prosseguem enérgicas em uma epifania.

**Du:** Guardiões dos Mistérios, que detêm o sigilo sobre aqueles que conseguem alcançar todas essas elevadas noções e só pedem para tomar consciência delas com a condição de que saibam falar sua própria linguagem... para que a noção dessas coisas não lhe chegue através de disfarces e palavras adulteradas!

**Bhreenndo:** Essas são as preferidas da boca de Èsù e as mais desejadas pelos quadris de Baco, às que caminham na encruzilhada do tempo e que são pertencentes a épocas mortas que nunca mais poderão ser retomadas!

**Ambas:** VEM, JUBILOSA BACANTE, NOSSOS ÂNIMOS ALEGRA!

A **Diretora (Mandú)** cai na gargalhada.

**1º ATO – CENA 05 – MAIS UMA BRINCADEIRA**

**Diretora (Mandú):** Caramba gente, vocês realmente entregaram essas quatro cenas. Vou confessar, eu não esperava por isso. Realmente achei que a alfabetização precária que vocês tiveram naquelas escolinhas de taipa na beira do rio não permitiram que vocês pudessem memorizar tudo isso. Então agora que essa sequência ficou pronta, eu posso falar? Vou mandar a real tá?

**Bhrenndo** e **Du** parecem curiosas e animadas, como quem espera um elogio.

Gente... é chato! Chato, torturante, desinteressante, enfadonho, tedioso, maçante, batido, datado, tosco, confessional e até meio fora do tom. Dança livre? Nudez? Microfonação? Clichê, piada repetida, terrivelmente cafona, saiu direto de 2010 e devia ter ficado por lá mesmo. Vocês são muito ruins... são pedantes, desinteressantes, sem talento e... enfim. É só chato pra caralho.

As artistas fazem uma longa pausa, em seus rostos há descontentamento. **Du** rompe o silêncio.

**Du:** Nossa vida pessoal é o motivo?

**Diretora (Mandú):** Não acho que tenha motivo exato, é só... tudo isso. Essa forma de idolatria das obras, esse conformismo com a própria existência das obras... é tudo muito ridículo.

A **Diretora (Mandú)** faz uma pausa.

Mas longe de mim de acusar a massa e o público. Devemos isso, na verdade, às empreiteiras.

**Bhrenndo** e **Du** olham para ela com certa confusão e desconfiança, como se esperassem um parêntese ou reticências na frase.

**Diretora (Mandú):** Sim, as empreiteiras! Só quem precisa de uma grande e monumental obra são as empreiteiras.

**Bhrenndo:** Será inútil acusar o mau gosto do público, que se deleita com grandes insanidades...

**Diretora (Mandú):** Esse conformismo que faz confundir o sublime, as ideias e as coisas com as formas que tomamos através do tempo...

Através do tempo e também em nós mesmas, nessas nossas mentalidades pequeno-burguesas de esnobes e estetas que o público já não compreende.

**Bhreenndo** e **Du** exclamam com seus corpos.

**Ambas:** Oh! Uma diretora de verdade!

**Diretora (Mandú):** Eu? Então que seja! Vamos pro monólogo que toda diretora ridícula merece! Bota pra fuder!

A **Diretora (Mandú)** aponta para **Will Samos** na bateria, que começa uma sequência estrondosa.

Uma obra extraordinária! Uma obra que acaba com todas as espécies! Juras de cair dinheiro, tipo em dívida de jogo. Isso é uma casa digna para nós: carniça, lama, maus tratos, escola, esgoto e custo médico. Vamos brincar de fazer teatrinho político nessa porra? É fácil, vocês dizem: Tucunaré! E eu pergunto: quem deixou essas famílias sem peixe? Vocês começam a chorar e o público, esse bando de otários, aplaude até a exaustão! Todo mundo grita: fora, Belo Monte! Então a gente vai pra casa com um sorriso no rosto e finge que são só águas passadas carregando essa merda toda!

Só que, no fundo, a gente sabe que vai do Pinheirinho ao Banhado! Estados inteiros! Povos inteiros! São migrações forçadas das greves do Rio Madeira aos desabrigados do Xingú! Transamazônica: máquina de chupar dinheiro público no barro intransitável. E nós, as falsas intelectuais? Estamos prostituídas como os recursos do ambiente, aliás, não temos mais recursos e acabou o ambiente, junto com a COP 30.

**Gabs**, artista que toca baixo, começa um ménage à trois com **Bhreenndo** e **Du**. Corpos em transe.

Viva a hiperinflação! Três vivas para cada mercado vazio na fronteira de um golpe de estado norte-americano! Responda: do que adianta ter petróleo onde não tem comida? Como ter soberania numa nação sem povo? Algum pobre já se protegeu da chuva deitando embaixo do PIB? O que país de lá, que se acabou, ensina para o país daqui que já está se acabando? O que faremos quando formos cidades imigrantes? Eu tenho vinte cinco reais e pra fuder uma puta com AIDS, uma imigrante morta de fome, tá custando oitenta. O corpo invadido é narrativa, marketing da iniciativa privada que essa porra governo dois-ladista incentiva e que, sem prejuízos, lucra por dois! Nessa lavagem de dinheiro absurda, o corpo capital é imóvel: ALUGA-SE!

Estamos todas interpeladas nesse lobby, mas isso volta! Escreve o que eu digo, é como a água: sempre encontra o caminho de volta. Vocês sabem o que isso fez em Altamira, no Rio Madeira, no Alto Xingú? O que aconteceu em Belo Monte? O que aconteceu com as famílias do Pinheirinho? O que a BASF têm a dizer sobre os químicos no Rio Paraíba do Sul?

**EU, MANDÚ CARVALHO, DIRETORA ANÔNIMA DE TANTOS TRABALHOS MEDIÓCRES AFIRMO: A REVOLTA CORPORIFICADA DEVERIA NOS CONTAMINAR MAIS QUE OS MINÉRIOS DA VIOLÊNCIA COLONIAL, NOSSOS ALGOZES NOS ENSINARAM A MATAR!**

**Bhreenndo** e **Du** retomam a consciência. **Gabs** retorna lentamente ao seu assento.

**Ambas:** HÁ MALES QUE VÊM PARA O BEM!

**Du:** Por isso, deixemos para os peões a crítica de textos e para os estetas a crítica das formas! Reconheçamos por fim que: o que já foi dito não está mais por dizer.

**Bhreenndo:** Que uma expressão não vale duas vezes! Ela não vive duas vezes, pois toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada.

**Diretora (Mandú):** SENTIDO! Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, Comandante Eloy Gutiérrez Menoyo, Presidente José Sarney de Araújo Costa, Presidenta Dilma Vana Rousseff, Presidente Michel Temer, Presidente Jair Messias Bolsonaro, Presidente Luiz Inácio Lula da Silva!

**Ambas:** Oh, não! Senhores! Nós não somos da Al-Qaeda!

**Todas** gargalham muito.

**Diretora (Mandú):** O que sente um cidadão ao olhar um soldado marchando no sete de setembro?

**Bhreenndo** e **Du** começam a cantar o hino de Roraima.

**Ambas:** Todos nós exaltamos Roraima, que é uma terra de gente viril! É benesse das mãos de Jesus, para um povo feliz, varonil! Amazônia do Norte da Pátria, mais bandeira para o nosso Brasil! Caminhamos sorrindo, altaneiros, almejamos ser bons brasileiros, nós queremos te ver poderoso, lindo berço, rincão Pacaraima! Teu destino será glorioso, nós te amamos, querido Roraima!

**1º ATO – CENA 06 – TUDO ACABA ASSIM?**

**Du** muda totalmente seu tom que, de descontraído, passa a para uma contemplação melancólica.

**Du:** Todos esses acidentes que acontecem seguem a coincidência da água...

**Bhreenndo:** Sob certas condições, o espaço e o tempo podem ser reduzidos a quase zero... a própria causalidade desaparece porque a causalidade está ligada à existência do espaço. É a própria lógica do tempo que rege a casualidade.

**Du** encosta uma orelha no chão e **Bhreenndo** a observa com curiosidade.

**Du:** Aqui corre um rio.

A **Diretora (Mandú)** ri, mas é confrontada pelo olhar de **Du**.

**Diretora (Mandú):** Não me olhe assim, estou torcendo por sua inspiração. Ninguém merece clichê ambientalista depois de mais de uma hora de peça.

**Du:** Eu sinto as águas! Elas me desorientam!

**Bhreenndo:** Não é o futuro, nem o sonho, nem o ideal, nem o projeto...

**Du:** Há um rio aqui.

**Bhreenndo:** Na tua hora, no teu elemento...

**Du:** De tirar o sol da cabeça, a lama dos pés e das mãos.

**Diretora (Mandú):** Vocês já estão acabando!

**Bhreenndo** e **Du** ignoram o alerta e prosseguem com uma conversa em tom confessional. A **Diretora (Mandú)** demonstra raiva ao se sentir contrariada, assumindo tom de deboche.

**Du:** Eu bebi mercúrio de uma nascente.

**Bhreenndo:** Eu bebi petróleo na bacia do afluente.

**Diretora (Mandú):** E nessas águas, criação também se faz em gargalos de estrangulamento?

**Bhreenndo:** Eu tenho sede!

**Du:** Há um rio soterrado.

**Bhreenndo:** Eu busco o Rio de Vinho, onde as pedras em delírio vertem leite e mel.

**Du:** Para cuspir na boca dos outros? Que sinta sede e fome! E não se sacie com águas quaisquer.

**Bhreenndo:** Como o frenesi que invade os fiéis no monte sagrado.

**Ambas:** Eu quero meu nome!

**Diretora (Mandú):** Chega de palhaçada. Corpo zero!

**Bhreenndo** e **Du** assumem uma posição “zerada” por um segundo.

Comandos simples que evocam posturas específicas, uma herança da educação fascista, são...

Antes que a **Diretora (Mandú)** possa finalizar sua frase, as artistas entram em transe e começam a tremer como se uma infinidade de eletricidade saísse de seus corpos.

Que porra! Por que caralhos vocês estão fazendo isso agora?

As palavras da **Diretora (Mandú)** não as alcançam.

**Du:** Enchente de cometas, céu em debandada...

**Bhreenndo:** Despedindo-se das paisagens e das dimensões tridimensionais que dizem...

**Diretora (Mandú):** Dizem apenas bobagens! Coisas ridículas como “você é” ou “você deve ser?” e ainda pior: afirmações estapafúrdias como “no princípio era o verbo”!

**Du:** E eu, atravessado por um dilúvio, senti o meu corpo gritar pelas correntezas...

**Diretora (Mandú):** Gritou com palavras molhadas?

**Ambas:** EU PRECISO FODER!

**Bhreenndo:** Mas não pela boca, apenas pelo cú.

**Du:** Abertura primeira que aprendi a pronunciar no mundo.

**Ambas:** Ó MULTI-DESTRUTIVA DESTRUÇÃO!

A **Diretora (Mandú)** se mostra incrédula, mas muito curiosa.

**Du:** Do infinito de fora.

**Bhreenndo:** Do ínfimo de dentro.

**Diretora (Mandú):** Rio abaixo.

Finalmente **Bhreenndo** e **Du** são alcançadas pelas palavras da **Diretora (Mandú)**.

O Rio é muito grande... o que eles ouviram da Amazônia? Porque eu sei que eles não morreram de novo e que já estão bem rio abaixo sem morrer! Chegará o dia em que iremos todas rio abaixo, ouçam: no princípio, era a palavra, a palavra daquele que é, e comunica o que é. E o que isso é?

**Ambas:** MERDA!

**Diretora (Mandú):** E que merda significa ser humano?

**Du:** Jogar merda no rio.

**Bhreenndo:** Chamarmos as enchentes de desastres naturais.

**Du:** Do Egito à Índia, do País de Gales ao Maranhão, rios de merda são cadáveres.

**Diretora (Mandú):** Ao beber do rio, liberamos as mutações e os devires minoritários e moleculares capazes de desfazer os rostos demasiadamente humanos.

Eu aprendi isso muito, muito tempo atrás, antes de os conceitos terem formas e nomes.

Só que hoje, nada disso importa, todas as águas estão perdidas para as palavras.

Eu, nós... todas vocês fedem a merda.

O ser voltado à água é um ser em vertigem: morre a cada minuto.

**Ambas:** AVE, URANA!

**Diretora (Mandú):** O sofrimento da água é infinito, a água impura é um receptáculo do mal.

O ser voltado à água é um ser em vertigem cujo espírito morre a cada minuto, num estado de consciência que é casca aberta para todos os males!

No derradeiro momento, tudo volta.

Só que isso já não importa para vocês, porque vocês já acabaram.

**1º ATO – CENA 07 – TEMPO EM ESPIRAL**

**Du:** Como assim?

**Diretora (Mandú):** Qual a dúvida? Eu disse que é isso. Agora nós agradecemos o público, vocês colocam uma roupa e vamos todas para casa.

**Bhreenndo:** O que, mas como assim?

**Du:** Não, não pode acabar assim!

**Diretora (Mandú):** Pode! Não é sua função decidir isso, sua função é ser bonitinha e atrair atenção.

**Bhreenndo:** Nós ainda temos muito pra dizer.

**Diretora (Mandú):** Muito? Vamos ser honestas, vocês não são tão interessantes assim.

**Ambas:** NÃO.

**Diretora (Mandú):** Um motim? Vocês acham que eu vou ficar mediando isso?

**Du:** Essa é a nossa história, ainda estamos começando.

**Bhreenndo:** Nós vamos fazer isso com ou sem você.

**Diretora (Mandú):** Tomar decisões não é sua função, sua função é ter esse pau grande que nunca fica duro na hora certa e, ocasionalmente, servir de cota indigena na composição do coletivo. E olha só, você nem tem carta da FUNAI, então não tem servido muito bem como cota não. Já mostrou não ser grandes coisas como ator, não serve como pau amigo e também não serve como cota!

A minha função é trazer dinheiro pra manter essa baboseira toda, manter os projetos em execução. Isso demanda resoluções práticas: ter a direção é tomar decisão, é estabelecer forma dentro de uma lógica racional onde o distanciamento afetivo é um recurso essencial e imprescindível para garantir a continuidade dos projetos. Vocês são amadoras! Estão envolvidas, pessoalmente implicadas. Eu não me importo com nada nessa vida, por isso sou a mais qualificada para cuidar dessa merda..

**Du:** Sua decisão é unilateral?

**Bhreenndo:** Ela ignora nossas vontades?

**Du:** Você simplesmente prefere desacreditar de que nós podemos ser mais que isso?

**Bhreenndo:** Você decidiu de antemão que não conseguimos dizer mais nada?

**Du:** Que não podemos fazer mais nada? Isso não é uma decisão, você só desistiu..

**Bhreenndo:** Você quer que a gente esqueça tudo e mantenha isso como está?

**Du:** Nós não vamos congelar o tempo no aqui e agora!

**Bhreenndo:** Não vamos negar tudo que ainda podemos fazer!

**Du:** Sua decisão é ignorar que nós podemos ser muito mais?

**Ambas:** NÓS TRÊS.

**Diretora (Mandú):** MINHA DECISÃO É QUE ACABOU!

Há uma longa pausa, muito maior que as anteriores. Vários esboços de ação surgem, mas apenas desaparecem em seguida. A situação só muda quando **Bhreenndo**, finalmente, quebra o silêncio.

**Bhreenndo:** Há algo que eu penso todos os dias...

**Du:** Todos os dias?

**Bhreenndo:** Todos os dias!

**Du:** Você pensa em como lembrar do próprio nome? Ou simplesmente que há mais rios aqui do que em qualquer lugar do mundo?

A **Diretora (Mandú)** parece subitamente interessada na conversa.

**Bhreenndo:** Sim... todos os dias.

**Du:** E pensa que, entre tantos e tantos rios, até ontem você conhecia apenas um ou dois?

**Bhreenndo:** Isso! Penso bastante.

**Du:** A vastidão cósmica contra a miúda vida cotidiana de um sujeito comum... a paisagem, onde está?

**Bhreenndo:** Na tua hora e no teu elemento, guarda a força do primitivo e do eterno: o céu com suas flechas, a morte com suas águas doces.

**Du:** De grito de rãs à beijo de peixes, unidos pelo surgimento das águas, fertilidade e abundância são a tua paisagem.

**Diretora (Mandú):** Caramba, vocês vão realmente levar isso até o fim? Mesmo cientes de que não há nada a ganhar com isso?

**Bhreenndo:** Sem dúvidas.

**Diretora (Mandú):** É por puro capricho, ou só orgulho ferido?

**Du:** Com certeza por um pouco dos dois.

**Diretora (Mandú):** A teimosia de duas artistas medíocres contra o autoritarismo de uma diretora medíocre... vocês não acham que o público tem coisa melhor para fazer?

**Bhreenndo:** O público foi convidado a se retirar ainda na primeira cena, a porta está bem ali.

**Diretora (Mandú):** Vocês tem um ponto, mas ainda acho que estão se dando muita importância.

**Du:** Quem for permanecer aqui, não se preocupe com o tempo. Hoje o tempo é o que menos importa, o tempo de hoje não precisa ser justificado, não aqui.

**Ambas:** o tempo é espiral.

## 2º ATO – CENA 01 – POR TODOS QUE TOMBARAM

A cena inicia com uma livre adaptação de “Os Persas”, obra de Ésquilo que é datada de 472 a.C. Nossa adaptação é baseada na tradução de Mário da Gama Kury.

**Diretora (Mandú):** Cidades da Ásia, terras da Pérsia, outrora, morada da opulência. Foi ceifada a última flor dos persas! Ai de mim, como pode um só golpe ofuscar tanta glória? Infeliz de mim que tais desgraças venho anunciar, mas é necessário ir até o fundo e narrar nossos males. Persas... foi destruído o nosso exército de bárbaros!

O texto reverbera durante uma longa pausa, as duas artistas em cena assumem uma postura oracular. Os textos de **Du** e **Bhreenndo** seguem ditos em delírio, falando para o nada e para o tudo.

**Bhreenndo:** Era natural do deserto, rodeado de margens molhadas, mas salgadas...

**Du:** Xerxes, sua mãe te espera em casa. Supersticiosos te querem...

**Bhreenndo:** Estou de luto. Um pouco de frescor, senhor, se quiser, se de fato quiser...

**Du:** Xerxes, Rei dos Reis, filho meu e dos bravos, subjuguou a natureza e, portanto, Poseidon. Onde puderam sonhar os renegados do mundo...

**Bhreenndo:** Com uma ponte sobre o mar? Do próprio mundo! Da coincidência da água!

**Du:** E açoitou o destino com trezentas chicotadas? Fez tormentas no mar deles? Ondas invisíveis! Ondas fantasmagóricas! Ondas misteriosas! Ondas que não podem ser vistas!

**Bhreenndo:** Meu Pai... nosso pai! O mar é, na verdade, um rio grande com um olho a espiar as maravilhas de nosso povo. Por isso, negar a ordenação de nossos inimigos implica...

**Du:** Neles, vitoriosos, mas com sede!

**Bhreenndo:** Em nós, vitoriosos, sem sede!

**Du:** E este colapso do incerto, vem bifurcar as águas: não sou de outro deus, outro povo, outro rei!

**Bhreenndo** e **Du** assumem a figura de um cavaleiro montando seu furioso equino, **Bhreenndo** bate seus os cascos no chão enquanto **Du** cavalga com voracidade.

**Bhreenndo:** Irã! De medos e nômades indistintos...

**Du:** Babilônia! Com afeminados em carroças de ouro...

**Bhreenndo:** Egito! Com seus...

**Du:** Ventos! Ventos do rio...

**Bhreenndo:** O sol negro deu-lhes cabelos como crinas... e dentes como os de leões.

**Du:** Eram seus deuses astronautas? Jesus, Nietzsche, Rodrigo Santoro?

**Bhreenndo:** Eram arrogantes!

**Du:** E com dentes de ouro mastigando o orgulho.

**Ambas:** Assim falou Zaratustra!

**Diretora (Mandú):** Quando cruzarmos a linha do encontro, partiremos! E vocês, filhos bastardos do deserto: AVANTE!

**Bhreenndo** e **Du**, subitamente, jogam seus corpos contra o chão com brutalidade. As artistas entram em um novo transe e começam a debater seus corpos em convulsão enquanto a **Diretora (Mandú)** intercala seus textos com apitos de guerra.

**Ambas:** Nós vimos. Nós sentimos.

**Diretora (Mandú):** AVANTE!

**Bhreenndo:** Quando os deuses viraram o rosto e, ainda assim, insistiram em nos fitar...

**Diretora (Mandú):** AVANTE!

**Du:** Tudo foge pelo mar!

**Diretora (Mandú):** AOS GRITOS DE DOR, AVANTE!

**Ambas:** Que sintam sede e fome!

**Diretora (Mandú):** AVANTE!

**Bhreenndo:** Vítimas de meu quarto morno em Susa (Irã).

**Diretora (Mandú):** AVANTE!

**Du:** Eles tem hálito de mil folhas, salsa, endro e camomila...

**Diretora (Mandú):** AVANTE!

**Bhreenndo:** Os dentes, amarelados de açafão.

**Diretora (Mandú):** AVANTE!

**Du:** Os pelos, de suor e pimenta; ópio e cevada.

**Diretora (Mandú):** AVANTE!

**Ambas:** O sangue dos meus tingiu as águas do mar.

**Diretora (Mandú):** AOS GRITOS DE DOR, AVANTE!

**Bhreenndo:** Já não existimos mais, me digam como se faz um monstro? É que ainda não existe um monstro para os genocidas e os crimes de guerra.

**Du:** Mr. President, you're fucking nothing here!

Imitando a Marilyn Monroe, **Du** lança um beijo enquanto vocaliza um som de “Muá!”.

## 2º ATO – CENA 02 – A RECUSA DA LEI DOS HOMENS

A cena abre com uma livre adaptação de “Antígona”, obra de Sófocles realizada por volta de 442 a.C. Nossa adaptação é baseada na tradução de Mário da Gama Kury.

**Diretora (Mandú):** Sete Homens, lutando diante da Tebas das Sete Portas, combatendo iguais contra iguais, ofereceram os trovejantes sons de suas armas de bronze em tributo ao Rei dos Céus... Ali, aqueles dois infelizes, que compartilhavam o mesmo pai e a mesma mãe, ergueram suas lanças sedentas um contra o peito do outro e sucumbiram ambos a essa fállica e recíproca morte!

**Du** dá duas batidas no chão.

**Du:** Toc-Toc.

**Bhreenndo:** Quem é?

**Du:** Aquela que recusa os próprios deuses! A que aceitou algo tão absurdo que nem os deuses aceitariam!

Há um momento de suspensão, uma longa pausa e um retorno ao texto.

**Bhreenndo:** Você enlouqueceu? Estamos sendo vistos, estamos visadas! Pare com isso!

**Du:** O “EU” é um hábito! “ELES” definem “O OUTRO”. Quatrocentos anos antes de Cristo, e antes que a obediência seja consagrada em cartório... É madrugada em Tebas! Abro a primeira porta às vésperas de meu noivado... vou cobrir o corpo de meu irmão.

**Bhreenndo:** Não estou... não é possível... personagem, não brinque com isso!

**Du:** Antígona, eu. Como me vejo ou me sinto, se nenhum gesto me pertence? Canto sempre o mesmo verso, com águas distintas... A circulação das ideias era como um rio seco pra mim! Antígona, eu. ESTROFE OUVIDA!

**Bhreenndo:** Ouça, irmã, o ruído! A vítima maior! E alguns ali mesmo tombaram na água podre com as leis de Creontes. Queridos mortos, abro a cidade e desço!

**Du:** Eu, com as marcas da brutalidade. Eu, sem ventre. Eu, com o teu pau. Eu governarei como mulher-cavalo-marinho: SUBMERSA! Eu, a mais abjeta! Eu, rio subterrâneo... EU, AINDA QUE MIL VEZES ENTERRADA VIVA!

**Bhreenndo:** Deixo a vocês as portas, se alguém ousar entrar! Lembrem que as desordeiras, como Antígona, sofrerão pena de morte!

**Diretora (Mandú):** Que pena! Pode, afinal, existir essa grande defasagem entre a pessoa com a qual falamos e aquilo que, efetivamente, se fala.

A dor das artistas se concretiza em uma longa pausa.

**Bhreenndo:** As primeiras notícias do desastre, elas se prolongaram por muitos dias com a agitação dos filósofos, com a comoção e curiosidade públicas. E mais do que isso! Cresceram do boato medrosamente boquejado no recesso de lares até a mentira escandalosa dita com estardalhaço pelas ruas de toda a nação.

**Diretora (Mandú):** Que pena! Se avolumaram as apreensões e os linchadores não pouparam nem os pobres pássaros!

**Du:** Sim, eles comeram carne de um morto que deveria estar enterrado.

**Diretora (Mandú):** Que pena! As agentes alucinadas ouvem o trotar dos bárbaros.

**Ambas:** E morreram rio abaixo.

**Diretora (Mandú):** Que pena! Aproxima-se a derradeira tragédia!

**Ambas:** Ó, MULTI-DESTRUTIVA DESTRUIÇÃO.

**Du:** Eu, menos que humana. Eu, em objeção ao jusnaturalismo e a Lei dos Homens...

**Bhreenndo:** Nas páginas de Jean Cocteau, Bertolt Brecht e Jean Racine...

**Ambas:** EU!

**Du:** Entregue ao espaço público ou privado.

**Bhreenndo:** Entregue ao interesse da cidade.

**Du:** Adiantamo-nos logo. Vou fechar a casa, guardar a água limpa e cozinhar os tecidos sujos...

**Bhreenndo:** Não! Teus disfarces de mulher não cobrem suas selvagerias. Tens que fugir!

**Du:** Pode a cidade perdoar? Nessa vida, já não sofro.

**Bhreenndo:** Filha do incesto e da casa real...

**Du:** Eu, tebana, a nobre...

**Bhreenndo:** Sombra tardia que desafia a cidade e o povo que já conhece todos os monstros!

**Du:** VEM, SÊMELE! Tebana como eu, MORTA como eu.

**Diretora (Mandú):** QUE PENA! Violaram o túmulo, violaram o leito do morto.

**Bhreenndo:** Morada eterna na rocha escavada...

**Du:** AVE, SÊMELE! DE DISFARCES A TUA CRIA NOS SALVA!

**Ambas:** DITIRAMBOS DE DIONÍSIO.

**Bhreenndo** e **Du** caem no chão, uma no colo da outra. Longa pausa. Começa uma música de ninar.

**Bhreenndo:** Dango-balango, Saramangotango...

**Du:** Focinho de cobra, cara de calango...

**Bhreenndo:** Dengo-Balengo, Saramengotengo...

**Du:** Focinho de fada , cara de mostrengo...

**2º ATO – CENA 03 – DOS COROS PARTICIPAREI**

A cena abre com uma livre adaptação de “As Bacantes”, obra de Eurípides datada de 405 a.C. Nossa adaptação é baseada na tradução de Mário da Gama Kury.

**Diretora (Mandú):** À terra de Tebas venho, eu, Dionísio! Filho de Zeus, a quem outrora deu à luz Sêmele, a filha de Cadmo, pela chama do raio atingida. Vejo o túmulo de minha mãe, fulminada! As ruínas da sua morada, onde o fogo de Zeus ainda queima, imperecível tal qual a cólera de Hera.

A maior das euforias ocupa a cena pelos corpos de **Bhreenndo** e **Du**.

**Ambas:** E tudo o que nos pedir.

**Bhreenndo:** Eu quero a melhor herança!

**Du:** O único obrigado aos romanos!

**Ambas:** Daquelas que amam!

**Bhreenndo** rodopia abrindo o as bandas da bunda e exibindo o cu.

**Bhreenndo:** a política da porta aberta?

**Du:** O primeiro rio a encontrar o mar?

**Bhreenndo:** Que tem proporcionalidades jamais experimentadas ou absorvidas... como chamas embaixo d'água...

**Du:** Então tudo será engolido...

**Bhreenndo:** Eu juro pela água!

**Ambas:** LIBIDO OU MORTE!

**Du:** De quem é a cabeça que trazem?

**Bhreenndo:** Um leão?

**Du:** Um touro?

**Bhreenndo:** um homem?

**Du:** Quem está por aqui? Pã? Cadmo? Harmonia? Penteu?

**Bhreenndo:** Toda essa gente! É MUITA GENTE! Gente direita, gente pobre, advogados, garçons, pedreiros, meias-colheres, críticos...

**Du:** E ainda os engenheiros, atrizes, marceneiros, jornalistas, ricos, empregados-públicos, MUITOS empregados-públicos! Vendedores, bibliófilos, pés-rapados, acadêmicos, banqueiros...

**Diretora (Mandú):** PHODEMOS!

**Ambas:** EVOÉ, BACO! EVOÉ!

**Bhreenndo:** E serão minha comida, meu alimento, o peito de minha mãe?

**Du:** Como testemunhas oculares: rapsodos, órficos, erês. E o bom senso de estrangeiros!

**Bhreenndo:** No túmulo de Sêmele, aquífero da fúria, eu bebo sua água.

**Du:** Do espaço em que reina o outro, e não o mesmo!

**Bhreenndo:** Èşù para cada uma das portas abertas como cus.!

**Du:** Eu desço ao escuro. Às portas de Hades... entre os derrotados e os vencidos...

**Ambas:** PHODEMOS!

**Diretora (Mandú):** Povo de Tebas, dizem que nossa cidade obteve o nível máximo de certificação em três categorias! Cidade Inteligente! Cidade Sustentável! Cidade Resiliente! Ave, Macedônia, um não-lugar, que, não por acaso, mais tarde, engolirá os gregos com seus estrangeirismos bárbaros!

A euforia das artistas se transforma em fúria.

**Du:** FOGO DE ZEUS! MÁQUINA DE PROPAGANDA!

**Bhreenndo:** ENCHENTE DE COMETAS, CÉU EM DEBANDADA!

**Du:** DESPEDINDO-SE DAS PAISAGENS E DAS DIMENSÕES TRIDIMENSIONAIS QUE DIZEM...

**Bhreenndo:** NÃO ME ENTREGO SEM RELUTÂNCIA.

**Du:** MANDA A PORRA GCM ENTRAR! ELES VÃO VER SÓ!

**Ambas:** AS BACANTES FICAM!

**Bhreenndo** e **Du** começam a saltar, dançar e gritar em frenesi. A **Diretora (Mandú)** começa a gritar como uma cabra.

**Diretora (Mandú):** PHODEMOS!

**Du:** EVOÉ, BACO!

**Diretora (Mandú):** PHODEMOS!

**Bhreenndo:** EVOÉ, CTÔNIA!

**Todas:** PHODEMOS!

Todas as artistas entram em frenesi, entoando gargalhadas enlouquecidas, emitindo sons de cabras e bodes, assobios e gritos de guerra dos mais diversos. A pausa só parece chegar quando os pulmões e gargantas das artistas chegam ao limite. Após um longo momento, só resta silêncio e tensão.

## 2º ATO – CENA 04 – POETAS NA PORTA DO INFERNO

A cena é uma livre adaptação de “A Divina Comédia”, obra de Dante Alighieri, publicada em 1321. Nossa adaptação é baseada na tradução de Italo Eugenio Mauro.

**Bhreenndo:** Por mim se vai à cidade, por mim se vai à eterna dor, por mim se vai à perdida gente, a justiça moveu meu criador, que me fez com o divino poder, o saber supremo e o primeiro amor.

**Du:** Antes de mim, nada foi criado e, desde então, permaneço eterna. Eu quero ser escritora, quero e estou disposta a tomar na vida o lugar que mirei...

**Bhreenndo:** É com medo que começo a ler o artigo que firmou a responsabilidade do meu humilde nome. A continuação da leitura é então um suplício, tenho essa vontade de chorar e de matar, quero o suicídio!

**Du:** Todos os desejos me passam pela alma e todas as tragédias eu vejo diante dos meus olhos! Então salto da cadeira, atiro um jornal ao chão, rasgo a minha carne... É UM INFERNO!

**Bhreenndo:** Várias línguas já cantaram blasfêmia, escárnio e maldizer sobre a espécie humana!

**Du:** Para a pátria, o tempo e a origem, deixo este diário em aberto! Inventava a cor das vogais...

**Bhreenndo:** “A” era negra, o “E” era sempre branco! O “I” era vermelho, “O” era azul e o “U,” era verde. Regulava a forma e o movimento de cada consoante e, com meus grandes ritmos instintivos, me vangloriava de roubar o verbo, escrevia noites, fixava vertigens!

**Du:** Via fácil uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma aula de tambores ministrada por anjos, carruagens nas rotas da pele, um salão de carrancas no ar, rios flutuantes...

**Bhreenndo:** OS MONSTROS, OS MISTÉRIOS, UM TÍTULO DE COMÉDIA!

**Du:** Há muito me gabava de possuir todas as paisagens possíveis. Amava o Lavrado! Os poucos lugares rasteiros e úmidos que ainda sobreviviam ao Sol, os rios que eram brancos como o trigo... eu amava mesmo era banhar nos igarapés! Sentir as piranhas nos pés, ver os lagartos e tamanduás tranquilos nas savanas, entre cavalos selvagens e plantas que nem sei nomear.

**Bhreenndo:** Arrastei-me por essas ruelas fedorentas e, de olhos fechados, me ofereci ao Deus do Fogo. General, se sobrar algum canhão em seu forte em ruínas, nos atire seus torrões de terra! Faça a cidade comer poeira, enferruje as bicas, traga para o Inferno a rocha, o carvão e o ferro.

**Ambas:** QUE EU DURMA! QUE EU FERVA NOS ALTARES DO SALOMÃO!

**Du:** Os centauros, as górgonas, os juízes...

**Bhreenndo:** As santas virgens, valquírias e as harpias...

**Du:** De negros vales vem correndo em rio, o Estige, o Aqueronte, o Amazonas, o São Francisco e o Paraíba do Sul.

**Bhreenndo:** Como hereges e adivinhos, não rapsodos, sequer poetas...

**Ambas:** O sangue pagão retorna.

**Bhreenndo:** Aguardo Deus com gula. Sou de raça inferior por toda a eternidade.

**Du:** Por ora sou maldito, tenho horror da pátria! Punidos aqui estão todos os que foram violentos contra Deus, portanto, contra o Estado e a Família!

**Bhreenndo:** Tomem nota! A divisão do desenvolvimento, da consciência e da autonomia humana conjecturam essa nossa vida ao redor da mecânica vocabular de reviver o trauma nas correntezas da culpa!

**Du:** Teocracia, heroísmo, antropologia, metaforismo, beleza, filosofismo e, por conseguinte, a diversão filológica, resultado de nossa constante exposição ao algoritmo do Instagram.

**Diretora (Mandú):** GENTE ESTRANHA, GRAVE BEM: eu sepulto cadáveres em meu ventre para que poetas mortos cedam seu lugar aos vivos! Que essa espessa muralha ocultista desmorone sobre todos os impotentes que consomem suas vidas medíocres em abstenções e ameaças vãs, os farsantes! Revolucionários que não revolucionaram nada!

**Ambas:** DEIXAI, VÓS QUE ENTRAIS, TODA ESPERANÇA!

## 2º ATO – CENA 05 – SOM E FÚRIA

A cena é uma livre adaptação de “Macbeth”, obra de William Shakespeare, publicada em 1623. Nossa adaptação é baseada na tradução de Bárbara Heliodora.

**Diretora (Mandú):** ELA DEVERIA TER MORRIDO MAIS TARDE.

Soa um acorde lento e pesado ao fim da frase. **Du** e **Bhreenndo** se arrastam pelo chão com microfones em mãos.

Haveria um tempo para tal palavra... amanhã, amanhã e amanhã, arrastam-se nesse passo miúdo dia após dia, até a última sílaba do tempo narrado.

Silêncio ensurdecedor.

A nós, os tolos, todos esses ontens iluminaram o caminho ao pó da morte.

**Bhreenndo** lança um grito longo de lamúria e dor.

Apaga, apaga o lume passageiro...

**Du** lança um segundo grito de lamúria.

A VIDA É APENAS UMA SOMBRA ERRANTE!

Um heavy metal toma conta da cena. **Du** e **Bhreenndo** gritam de maneira estridente sem pausas, como em um exorcismo.

Um mau ator, a se pavonear e afligir no seu momento sobre o palco e, do qual, nada mais se ouve...

Após alguns momentos, o som brutal e estridente dos instrumentos de **Gabs** e **Will** começa a desaparecer gradualmente. Há, então, uma longa pausa. A **Diretora (Mandú)** retira sua máscara.

É uma história, contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada.

## 2º ATO – CENA 06 – À MARGEM DA HISTÓRIA

A cena cita “À margem da história” e “Os Sertões”, obras de Euclides da Cunha, publicadas, respectivamente, em 1902 e 1905.

**Diretora (Mandú):** Há, naquela sociedade, os vícios frequentes dos grandes deslocamentos sociais. Assim como nos princípios do Velho Oeste norte-americano, toda a propriedade mal distribuída se dilata nos latifúndios e concentra-se economicamente nas mãos de um número restrito de pessoas.

O rude trabalhador, quer esse resulte do “Homem da Lagoa Santa” cruzado com o pré-colombiano dos “sambaquis”, ou se derive de cruzamentos com alguma raça invasora do Norte, é duramente explorado, vivendo do pedaço de terra em que pisa longos anos, exigindo urgentes providências legislativas. A justiça é, naturalmente, nula.

**Ambas:** O HOMEM, O ALFA E ÔMEGA, O MESTRE: EUCLIDES DA CUNHA!

**Bhrenndo** e **Du** tornam a cena uma paródia passivo-agressiva de sala de aula.

**Bhrenndo:** Autor que também escreveu “Os Sertões”.

**Du:** Livro adaptado pelo Teatro Oficina Uzyra Uzona no início dos anos dois mil, resultando em uma pentalogia de quase trinta horas, que talvez seja o Magnum Opus do Teatro Paulista!

**Bhrenndo:** Só que muito antes disso, tivemos “O Guarani”, de José de Alencar, o glorioso “Pai da literatura brasileira”! Seu texto foi adaptado para ópera por Carlos Gomes.

**Du:** A ópera estreou em 1870, no prestigiado Teatro Alla Scala, em Milão, na Itália! Esse foi o primeiro grande sucesso internacional de um compositor brasileiro... Nossa arte erudita, finalmente eternizada no glorioso berço do fascismo!

**Bhrenndo:** Também temos “Macunaíma”, de Mário de Andrade. Aquele viadinho de cor que morreu no armário, sendo retratado como branco nas pinturas de seus coleguinhas modernistas.

**Du:** Esse livro foi adaptado em 1978 por Antunes Filho, se tornando um marco no teatro brasileiro, revolucionando a linguagem cênica e abrindo caminho para o Centro de Pesquisa Teatral!

**Bhreenndo:** Revisitar essas obras... estudar esses textos... ler o que se derivou deles... é como ver fiéis refazendo os passos do Padre Anchieta.

**Du:** Uma peregrinação anual que impressiona mais pela insistência de reafirmar um valor do que por qualquer outra coisa que se possa alegar. O contexto histórico se confunde com a galhofa de uma devoção que é atemporal, mesmo que sem propósito! É repetição pela repetição.

**Bhreenndo:** Sejamos honestos, eles poderiam muito bem escrever Cartas Jesuíticas. A maioria dos seus estudiosos ainda não percebeu, mas todos esses grandes patronos são quase sempre escritores brincando de bandeirantes, quando não bandeirantes brincando de escritores.

**Du:** Só não pense que nós nos ofendemos com isso, na verdade achamos fofa toda essa colonização do simbólico, do semiótico... é isso que permite que essa peça exista! É isso que mostra como o fetiche de vocês sempre vai esbarrar em nós, dando a volta na história só para se repetir novamente.

**Bhreenndo:** Não importa se estamos sendo idealizadas, aclamadas ou detratadas na obra da vez, a verdade é que vocês só pensam em fuder com a gente.

**Du:** A verdade é que nós somos muito piores do que eles poderiam retratar.

**Bhreenndo:** Muito mais sujas do que vocês poderiam acreditar.

**Du:** Eles não tiveram que separar o sangue do óleo em nossa nascente, nunca cuidaram das crianças que foram embora, boiando na bacia do afluente.

**Bhreenndo:** Eles não olharam nos olhos de quem botou mercúrio no peixe e espalhou a morte até longe... rio abaixo, bem rio abaixo.

**Du:** Não viram o nascimento de nossas criancinhas, as que são arrastadas até as fronteiras pra nunca mais aparecer.

**Bhreenndo:** Não viram virar moças aquelas nossas menininhas, as que são servidas para o alívio dos homens nas cozinhas do garimpo.

**Bhreenndo** e **Du** fazem uma longa pausa e começam a rir descontroladamente.

**Du:** MAS TAMBÉM NÃO PROVARAM CARNE HUMANA SEM TER FOME!

**Bhreenndo:** NÃO TÊM NO CORPO A MEMÓRIA MOLECULAR DOS QUE JÁ SE FORAM!

**Du:** NÃO VIVERAM SEIS MESES DE CALOR EXTREMO, CINICAMENTE SEGUIDOS DE SEIS MESES DAS MAIORES TEMPESTADES!

**Du** entra em um longo transe, dando seu próximo texto em sons de um corpo elétrico.

NÃO RESISTIRAM A TODAS ESSAS ANTIGAS FORÇAS TRANSCENDENTAIS QUE, SEM PIEDADE, DESOLAM TODA E QUALQUER FUNDAÇÃO FRÁGIL.

**Bhreenndo**, como quem é atingido pela loucura de Hera, prossegue aos berros.

**Bhreenndo:** NÃO VIVERAM AQUELA VIDA DE ANTES, QUE ANTECEDE A INVENÇÃO DO PECADO! POR ISSO, ELES TEMERAM MORRER TODOS OS DIAS E NÃO PUDERAM ENCARAR ALEGREMENTE O OLHO DE UM CANHÃO SÓ PARA CANTAR, BERRANDO A PLENOS PULMÕES:

**Ambas:** SIM SENHORES, SOU UM CÃO SODOMITA.

**Bhreenndo** e **Du** cruzam seus olhares. Em seus corpos impera a fome das multidões de miseráveis que vagam silenciosas pelo além. O tom é mórbido.

**Du:** Não conhecem o devir das mutações, mantêm seus pobres corpos mutilados e demasiadamente humanos. Vivem apartados dos animais, plantas e minerais, que são tantos e tão diversos que não se poderia nomear em uma vida!

**Bhreenndo:** Não habitam tepui e wazaká. Não alcançam a morada daqueles que são mais antigos que os deuses, que cortam o tronco da árvore de todas as frutas e vivem no grande monte que toca os céus e cospe cachoeiras!

**Ambas:** COM O FULMÍNEO SIBILO QUE A TUDO DESENLAÇOU!

## 2º ATO – CENA 07 – ÁRVORE DE TODOS OS FRUTOS

A cena inicia com uma livre adaptação de “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”, obra de Mário de Andrade, publicada em 1928.

**Diretora (Mandú):** No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma. Era preto retinto, filho do medo. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande no Rio Uraricoera, pois a indiazinha pariu uma criança feia. Já na meninice fez coisas de impressionar, passou mais de seis anos não falando e, quando o incitavam a falar, só exclamava:

**Ambas:** AI! QUE PREGUIÇA!

**Bhreenndo** e **Du** explodem em gargalhadas.

**Bhreenndo:** É genial! Ter a oportunidade de ver um autor negro dominar a linguagem dos brancos com tamanha maestria!

**Du:** Ao ponto de transformar um ser atemporal em um simples "malandro"...

**Bhreenndo:** Eternizando uma figura central de uma cosmologia indígena, que cobriu o mundo com fartura e abundância, em um “preguiçoso”, um "sem caráter"...

**Du:** Escrevam! Dominem a palavra ! O feitiço da palavra dos escritores não é diferente do nosso!

**Bhreenndo:** Atores, atrizes e atozes, nefastas criaturas que vivem de surrupiar existências alheias, traindo toda e qualquer vivência, principalmente a própria!

**Du:** MÁRIO DE ANDRADE NOS ENSINA!

**Bhreenndo:** ELE GENEROSAMENTE NOS APRESENTA A FÓRMULA PARA UM ARTISTA DISSIDENTE SE ETERNIZAR NO PANTEÃO DOS GRANDES MARCOS DA CULTURA:

**Ambas:** SEJAM ESPECULADORAS!

A cada frase, as gargalhadas de **Bhreenndo** e **Du** passam de debochadas para sádicas.

**Du:** Especule, celebrem como o livro estetiza a natureza, ignore os conflitos e toda a violência contra os povos indígenas.... goze desse mecanismo fascinante para falsear a história...

**Bhreenndo:** Isso nos ensina muito... Sem dúvidas nos ajuda na compreensão de como a cultura trata os indígenas, os nortistas, os caboclos, ribeirinhos, ciganos e tantos outros até os dias de hoje. QUE EXPERIÊNCIA VALIOSA!

**Du:** Todas as obras ridículas que uma curadoria qualquer vai validar como “legítimos produtos de uma expressão de brasilidade”.

**Bhreenndo:** Livros e peças sobre uma Amazônia que não existe longe da palavra escrita e enfeitada...

**Du:** Uma exposição de cocares em alguma galeria de terceira, os retratos de corpos marcados por “pinturas étnicas” num grande circuito do sistema S.

**Bhreenndo:** Algum grafite genérico dizendo que o brasil é terra indígena! Um lindo mural que vai se tornar um viral no Instagram, só pra ser esquecido no dia seguinte!

**Du:** Os documentários que se propõe realistas, mostrando todas essas violências daquele pedaço de lugar nenhum! Obras dissidentes que se apresentam como contraponto dessa produção colonial...

**Bhreenndo:** Um contraponto tão frágil, que na verdade produz um ciclo onde um circuito alimenta o outro, até que seja impossível distinguir quem é o “outro” e quem é o “um”!

**Du:** NOSSA PEÇA! Estará à margem da história, será esquecida? Será alvo da correção pública? Perseguida e censurada... Terá a sorte de virar uma nota de rodapé? Um bom exemplo para quando representantes de movimentos sociais ministrarem cursos, citando obras que foram desserviços para pautas importantes ao banalizar os corpos e vivências de grupos tão, mas tão vulneráveis?

**Bhreenndo:** Poderia ser ao menos um asterisco na história do teatro? Um clássico underground que meia dúzia de pessoas viu, mas que foi recontado tantas vezes que se converteu em um mito cult?

**Du:** Esse meu corpo de putinha exótica vai estar na sua próxima punheta? Você vai acariciar a cabeça do seu pau lembrando de cada um dos meus trejeitos de ninfeta?

**Bhreenndo:** Quando estiver em casa, vai me apagar da sua memória... ou vai usar um vibrador até suas pernas falharem? Vai chamar o nome do “índio do pau grande” que viu naquela peça esquisita para qual uma amiga te arrastou? Aquela que você não parou de reclamar do quanto odiou?

**Du:** Eu vou ser uma base pro gestural para sua próxima pintura? Meus olhos amendoados vão estar na personagem da sua próxima animação? Você vai baixar o teaser da peça para ver o meu cuzinho?

**Ambas:** A personagem dela!

**Bhreenndo e Du** apontam para a **Diretora (Mandú)**.

**Bhreenndo:** Vai ser uma referência não assumida do seu próximo texto?

**Du:** Sua voz de trovão e suas risadas histéricas vão te ajudar a compor sua próxima personagem?

**Bhreenndo:** Seu sadismo vai alimentar seu próximo curta, sua próxima exposição?

**Diretora (Mandú):** Ou eu vou ser só um lembrete do que nunca fazer? Um bom exemplar de metalinguagem e intertexto utilizados da pior maneira possível? Seria eu apenas uma demonstração perfeita do que acontece quando um recurso cênico cresce demais? Eu ocupo muito espaço na cena, quebro sua falsa imersão? Eu sou a manifestação do ego de uma artista medíocre que faz questão de dominar sua obra em todas as pontas? Eu, canivete-suíço: atuando, dirigindo, escrevendo e fudendo pra caralho cada uma dessas funções mal executadas?

**Bhreenndo e Du** vestem os mantos que até então estavam nos manequins, imaculados, ignorados por toda a apresentação.

**Du:** Talvez. É provável que sim. E talvez... isso seja bom!

**Bhreenndo:** Só que nada disso importa, pelo menos não ainda.

**Du:** Ainda há muito a fazer antes que isso importe, por enquanto basta dizer que...

**Ambas:** VOCÊ ESTÁ ASSISTINDO, COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO!

## **EPÍLOGO – MANIFESTO COSMOS**

Após uma grande pausa, a **Diretora (Mandú)** declama o **1º Manifesto do Núcleo Abantesma**.

Antes das palavras, as experiências não tinham nomes e, portanto, corpo, mente, espírito e todas as demais mutilações produzidas para nomeá-las são frágeis diante da verdade das águas.

Nosso desejo nasce do inominável, experiência coletiva que nos permite criar contra toda a autoridade, força primordial que não pode ser silenciada pela morte da matéria ou pelo apelo da palavra.

Nada nos prende às convenções de quaisquer coisas que se tenha aprendido a nomear.

### **NÃO SE ILUDAM:**

Não temos qualquer apreço pelo conceito de arte.

Atuamos pela morte da cultura.

Não somos reféns da política ou da moral.

Abandonamos todo e qualquer senso de obrigação ou propósito.

### **GRAVEM BEM:**

Se insistem em chamar o que fazemos de “artes do corpo”, por conveniência podemos nos apresentar, pontualmente, como artistas da cena, performers e prostitutas, mas o que somos realmente é a desgraça reservada aos que não tem nome.

Se precisarem nos encontrar, estamos em todos os lugares.

Se sentirem alguma necessidade de registrar esta nossa existência no campo acadêmico, editorial ou curatorial, se refiram a nós apenas como **ABANTESMA**, pois **ABANTESMA** é **COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO**.

**ENSAIO CRÍTICO EXPANDIDO**  
**COSMOS: A RETOMADA DO IMPOSSÍVEL**

## 1.0 - INTRODUÇÃO

Este ensaio crítico expandido oferece uma leitura posterior da dramaturgia, dos procedimentos cênicos e dos campos de força mobilizados por **COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO**, criação transmídia que é, simultaneamente, dramaturgia publicada, experiência audiovisual e primeira peça teatral do **Núcleo Abantesma**. A obra tem concepção e direção de Mandú Carvalho, dramaturgia escrita colaborativamente por Henri Ferraz e Mandú Carvalho, e parte das vivências das artistas roraimenses Du Fernandes e Bhreenndo Mendes. O processo conta ainda com Hugho Carvalho na assistência de direção, Gabs Sanguinete e Will Samos na interpretação musical, K8 Valença na confecção de figurinos e Wil S. Sousa na criação audiovisual.

O Núcleo Abantesma é um ponto de cultura, coletivo artístico e espaço independente sediado em São José dos Campos/SP. COSMOS pode ser compreendida como uma síntese do primeiro quinquênio do coletivo, incorporando linguagens, obsessões, feridas e estratégias já trabalhadas em sua trajetória. Nessa perspectiva, formulamos nossa dramaturgia como uma retomada do impossível: a peça não propõe retorno a uma origem bem delimitada, não aponta uma possibilidade concreta de cura, não prevê conciliação identitária ou territorial e não formula uma história de superação.

Esta é uma criação que não se pensa como bom exemplo. A obra trabalha com corpos atravessados por colonialismo, racismo, xenofobia, violência de gênero, violência contra infâncias, erotização extrema, exploração sexual, deslocamento territorial e precarização cultural, mas recusa transformar esses atravessamentos em pedagogia moral ou confissão domesticada. Nosso material de divulgação define esta produção como uma reivindicação poética de contaminação, na qual os corpos operam palavra, sexo, desejo, repulsa, som e imagem como disparadores de coalizão, negando os modos pelos quais a cultura normalmente reconhece corpos dissidentes: apenas quando estes se tornam tema, estatística, vítima exemplar ou objeto de mediação.

Em nossa perspectiva, a relevância crítica de COSMOS reside nessa operação de desobediência formal. Em vez de reivindicar, dentro dos termos já autorizados pela cultura, o reconhecimento para corpos queer, amazônidas, pardos, caboclos, piraquaras e com deficiência, nossa pesquisa tenta deformar a própria cena, desafiar seus pactos de olhar, seus cânones, suas instituições e seus modos de legitimação. Por isso, o espetáculo não deve ser analisado apenas como obra “sobre” dissidência, mas como uma tecnologia de decomposição cênica que investiga quanto de violência, fetichização e censura está embutido nos próprios mecanismos da cultura.

## 2.0 - CONTEXTO DE REALIZAÇÃO

O **Núcleo Abantesma** é um ponto de cultura, coletivo artístico e espaço independente sediado em São José dos Campos/SP. Formado por artistas e pesquisadoras, o coletivo articula medo, colonialismo, corpo, território e imaginação política, atravessando linguagens e metodologias das artes da cena, da performance, do audiovisual, da literatura, da formação cultural e das experimentações transmídia. O coletivo mantém a **Casa Coletiva do Núcleo Abantesma**, espaço que é, simultaneamente, moradia coletiva, hospedagem solidária, ateliê, laboratório de corpo e ambiente formativo para artistas e coletivos do Vale do Paraíba Paulista.

Somos um coletivo alimentado por repertórios diversos, reunindo integrantes do extremo norte e do extremo sul do país. Em suas trajetórias individuais e coletivas, essas pessoas atuam ou atuaram como artistas da cena, performers, instrumentistas, escritoras, ilustradoras, pintoras, cenógrafas, figurinistas, produtoras audiovisuais, arte-educadoras, desenvolvedoras de software, gestoras de tecnologia, jornalistas, cozinheiras, profissionais do sexo, operadoras de telemarketing, auxiliares de mecânica e elétrica, além de executoras dos mais diversos empregos e subempregos.

Essa inserção territorial e social é decisiva para a realização da peça, pois esta não é uma criação que nasce em São José dos Campos por acaso, mas em confronto com a cidade. Nos meios hegemônicos de comunicação, a cidade de São José dos Campos costuma ser narrada pelos ideais de tecnologia, produtividade e desenvolvimento, seja por sua indústria aeroespacial, seja por indicadores oficiais de qualidade de vida, como o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). A imagem pública da cidade, entretanto, convive com uma história marcada por dispositivos de controle, higienização, remoção, policiamento e regulação da presença no espaço urbano.

A pesquisa **Corpos Dissidentes na Arte Joseense** (2026), estudo cultural publicado por nosso coletivo simultaneamente à realização da temporada de estreia de COSMOS, argumenta que essa cidade foi historicamente construída e estruturada por processos de controle dos corpos, passando pela colonização indígena, pelo higienismo sanatorial, pela industrialização aeroespacial e pela especulação imobiliária contemporânea. Esse pano de fundo permite compreender por que o corpo em COSMOS não é apenas corpo biográfico ou identitário, mas território em disputa.

Por isso, como ato de retomada simbólica, nossa dramaturgia insiste em rios de lama, mercúrio e petróleo que remetem ao garimpo, aos deslocamentos territoriais e às violações de direitos nas regiões de fronteira do território nacional.

Ao mesmo tempo, a peça profana o espaço-tempo: nas memórias das artistas, Boa Vista/RR se confunde com São José dos Campos/SP; o Rio Madeira, que atravessa Rondônia e Amazonas, pode ensinar sobre o Rio Paraíba do Sul; e as mazelas sociais do Alto Xingú, de Belo Monte e da Transamazônica se cruzam com a memória do Pinheirinho, ocupação urbana brutalmente desmontada pelas forças de repressão do Estado.

O Pinheirinho existia na mesma Zona Sul de São José dos Campos/SP que hoje abriga nossa Casa Coletiva. Hugo Carvalho, assistente de direção da peça, habitou a ocupação até a intervenção do Estado. Essas sincronicidades mostram como a violência não aparece na obra como tema abstrato, mas como continuidade material entre territórios, atravessando as vidas de Du e Bhreenndo da Amazônia ao Vale do Paraíba Paulista.

Em **Corpos Dissidentes na Arte Joseense**, definimos arte dissidente como produção que enfrenta normatividades de gênero, sexualidade, raça e deficiência, não apenas como recorte temático, mas como posição estética e política que disputa os limites do que é reconhecido como cultura legítima. Nesse sentido, argumentamos que um problema central da produção dissidente no território joseense é o **regime de produção baseado em aceitabilidade**.

Naquele estudo, definimos esse conceito como um dispositivo que afeta produções artísticas e culturais queer e crip que, apesar de existirem e serem documentadas no município, permanecem implicadas em condições precárias, atravessadas por regulação simbólica, censura institucional e deslegitimação. Como consequência, produz-se um medo profundo, capaz de articular autocensura e adequação aos mecanismos de aceitabilidade.

Nossa própria trajetória reforça essa leitura ao registrar um rastro de abordagens por forças de segurança, constrangimentos públicos e coerções por parte da Guarda Civil Metropolitana. A essas repressões se somam desclassificações de editais e outros movimentos de censura, limitação de circulação ou redução de visibilidade de nossas obras. Esses antecedentes são fundamentais para a análise de COSMOS, pois a peça não apenas aborda pânico moral, erotismo, censura e controle de corpos: ela é produzida dentro de um campo em que essas forças já atuam sobre nosso coletivo.

Em nossas pesquisas anteriores, interpretamos algumas abordagens da GCM como atualização de uma herança higienista de organização urbana, que associa saúde, ordem e moralidade à regulação da presença no espaço público. Também insistimos que certos casos de desclassificação em editais podem atuar como forma preventiva de controle e como censura prévia.

Em COSMOS, essas indagações deixam de aparecer apenas como hipótese crítica e se tornam matéria de criação, funcionando também como ferramenta de análise cultural que ultrapassa São José dos Campos e dialoga com outros territórios de nossa biografia. Desse modo, a peça deve ser situada no cruzamento entre a cena paulista, a cena valeparaibana, a cena amazônica e a cultura contemporânea brasileira. Em todos esses contextos, COSMOS opera como contraforma: seu gesto não consiste em provar que corpos dissidentes podem ser úteis, formativos ou exemplares, mas em mostrar que a própria exigência de utilidade já é uma forma de captura, esvaziamento e domesticação.

COSMOS, portanto, dialoga com tradições de teatro performativo, ritualístico e pós-dramático, reivindicando ainda a performance e o pornoterrorismo, mas faz isso a partir de um ponto deslocado: uma cidade de interior industrializado, marcada por dispositivos de controle cultural, onde a dissidência tende a ser mais aceita quando assume formato educativo, discursivo ou domesticável.

### **3.0 - ANÁLISE DA DRAMATURGIA**

A dramaturgia de COSMOS é organizada em prólogo, dois atos e epílogo. Trata-se de uma estrutura reconhecível, mas que não deve ser lida como progressão dramática convencional. Nesta peça, não há uma história única a ser contada, nem uma trajetória psicológica orientada por conflito, desenvolvimento e resolução. O que se organiza é uma sucessão de regimes poéticos transitórios e interligados, metodologicamente desenvolvidos a partir de disparadores temáticos, corporais, sonoros e linguísticos. O tema central, portanto, não é apenas a retomada do corpo, mas a disputa sobre quem controla os meios de aparição do corpo.

A retomada em COSMOS não significa possuir finalmente uma identidade estável. Significa interromper, ou ao menos enfrentar, os dispositivos que transformam o corpo em propriedade do Estado, da cultura, do público, da crítica, da cidade ou do cânone. O conceito de CORPO-RIO condensa essa disputa: nossa corporalidade aparece como monstruosa, contaminada, desejante e insubmissa.

A dramaturgia confirma essa imagem em múltiplas camadas: o rio é território, memória, fluxo, trauma, erotismo, excremento, contaminação, garimpo, mercúrio, ancestralidade, migração e linguagem. O CORPO-RIO recusa a forma fechada, pois é sempre passagem e acúmulo. Por isso, a peça não busca purificação; busca vazão.

Outro tema proeminente é a brasilidade como mito predatório. O segundo ato, ao revisitar Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Dante, Shakespeare, Euclides da Cunha e Mário de Andrade, prepara uma crítica ao modo como a cultura nacional produz sínteses violentas. As duas cenas finais do segundo ato são especialmente elucidativas dessa proposta, pois deslocam o debate da representação para a apropriação. O problema não é apenas representar mal corpos indígenas, caboclos, amazônicos ou racializados, mas constituir a própria grandeza da cultura a partir da captura desses corpos como tema.

Outro eixo importante é o da infância violentada, abordada de maneira deliberadamente incômoda ao narrar experiências de abuso, aliciamento e vulnerabilidade sem recorrer ao sentimentalismo ou à empatia pacificada. Cenas como “*Você Sabia?*” mobilizam dados sobre violência contra crianças e adolescentes na Amazônia a partir de uma paródia de entretenimento, deslocando a estatística de seu lugar supostamente neutro e cientificamente estéril para um território autoficcional e autoetnográfico. O efeito é expor a obscenidade da normalização: há dados, há relatórios, há indignação, mas o circuito de consumo da violência continua funcionando.

A peça também trabalha a cidade como dispositivo de controle. A crítica à cidade inteligente, sustentável, resiliente e fiscalizada pela Guarda Civil Metropolitana reafirma um tema recorrente em nossa pesquisa artística e cultural: o espaço urbano não é cenário neutro. Ele seleciona presenças, tolera certas performances, reprime outras e distribui legitimidade. Em COSMOS, essa leitura situada no contexto joesense ganha dimensão nacional ao sugerir que o Estado brasileiro moderno continua operando tecnologias de colonização, higienização, exclusão e policiamento dos corpos dissidentes.

Quanto aos gêneros textuais, poderíamos definir a dramaturgia, com alguma liberdade conceitual, como uma obra de polifonia radical em diálogo com Bakhtin. Não porque as vozes apareçam em equilíbrio ou igualdade, mas porque nenhuma delas consegue organizar sozinha o sentido total da obra. Em COSMOS, não há narrador soberano capaz de pacificar a colisão entre os registros. Há disputa, sobreposição, interrupção e contaminação.

Convivem no mesmo rizoma textual o vocabulário técnico do desenvolvimento infantil, em termos como “*primeiríssima infância*”, e o uso de palavrões como instrumento retórico, afetivo e agressivo. Convivem a prosa poética de “*ventos, ventos do rio, soprados entre as minhas pernas*”, com o dados estatístico de “*mais de 31.000 casos de estupro contra crianças e adolescentes de 2021 a 2023*”.

O manifesto político de “*a revolta corporificada deveria nos contaminar mais que os minérios da violência colonial*”, textos dramáticos em tradução livre, fragmentos autobiográficos das artistas da cena e discursos paródicos de programa de auditório, como em “*Você sabia que a Amazônia é o pior lugar para ser criança em todo esse país de merda?*”.

Em Bakhtin, a heteroglossia é a condição social da linguagem: cada enunciado carrega tons, intenções, valores e disputas dos discursos que o precederam. A especificidade de COSMOS é que a dramaturgia não apenas acolhe essa heteroglossia, mas a tematiza. A impossibilidade de construir um estilo único, coerente e “*digno*” para comunicar a experiência de corpos dissidentes é parte da razão formal da obra.

Nosso texto é heteroglóssico porque os corpos que o produzem também o são. Eles carregam, ao mesmo tempo, a linguagem científica do desenvolvimento infantil, que lhes foi imposta como saber sobre si; a linguagem dos dados coloniais, que os transforma em estatística; a linguagem ritual, que lhes pertence por origem e por escolha; e a linguagem da farsa obscena e grotesca, que funciona como forma de confrontar todas essas interpelações.

Do ponto de vista estritamente linguístico, a coexistência desses registros poderia ser lida, em uma obra mais convencional, como incoerência de tom ou falta de unidade estilística. Em COSMOS, porém, essa instabilidade é um método. Isso fica nítido na forma como o texto mobiliza Artaud, Ésquilo, Shakespeare, Dante, Euclides da Cunha, Mário de Andrade e Madonna sem estabelecer hierarquia pacífica entre essas referências.

Em cada citação há uma tensão crítica. A relação da dramaturgia com o cânone ocidental e brasileiro não é de simples influência: o texto não apenas cita obras, mas as desafia em forma e conteúdo. Essa operação também escapa dos padrões de uma antropofagia modernista em sentido convencional, pois recusa abordagens romantizadas, celebrativas ou genéricas que evocam uma noção abstrata de brasilidade “*plural*”.

Para dar exemplos simples, **Os Persas** (472 a.C.), de Ésquilo, tragédia que narra uma derrota pela perspectiva dos vencidos, torna-se veículo para pensar nas derrotas dos povos do Norte do país e dos povos nomeados como bárbaros pelo centro. Já **Antígona** (442 a.C.), cujo gesto central é a recusa da lei dos homens, torna-se figura para artistas que recusam as normas do campo cultural.

Essa relação difere daquela que outros grupos, como o Teatro Oficina, mantêm com alguns desses

mesmos materiais. Zé Celso, uma de nossas grandes referências, adaptou **Os Sertões** (1902) e **As Bacantes** (405 a.C.) com um gesto de apropriação grandioso, celebratório e monumental. No Núcleo Abantesma, não buscamos monumentos. Buscamos utilizar o cânone como instrumento de arqueologia crítica, reconhecendo o que esses textos fundadores ajudaram a construir sem esquecer o que essa construção custou.

Toda nossa pesquisa argumenta, portanto, que não há registro linguístico inocente. Cada escolha de vocabulário é também um gesto político de dominação, deslocamento ou recusa. A alternância forçada entre registros é o equivalente dramático de uma experiência compartilhada pelo coletivo: viver em múltiplos mundos e, ao mesmo tempo, não poder pertencer plenamente a nenhum deles.

Nesse contexto, a dramaturgia de COSMOS mobiliza, ao menos, sete gêneros textuais distintos. A convivência entre tantos gêneros é um desafio evidente. Sua articulação produz um campo de escrita por vezes tenso, por vezes harmônico, eventualmente irregular quando analisado por critérios literários mais tradicionais, mas conceitualmente consistente com a pesquisa que sustenta a obra. Não se trata de um texto perfeito, nem de um texto que busca parecer perfeito. Trata-se de uma dramaturgia que assume sua instabilidade como parte de seu método e, justamente por isso, honra o campo de forças de onde nasceu.

### 3.1 - SÍNTESE DOS PRINCIPAIS GÊNEROS E PROCEDIMENTOS

**Texto performativo:** o prólogo da obra anuncia o campo performativo e declara, ao mesmo tempo, a herança artaudiana que será apropriada e deslocada pela dramaturgia. A adaptação de **Tutuguri: O Rito do Sol Negro** (1947) começa enquanto o público ainda entra na sala, procedimento que recusa a separação confortável entre tempo de preparação e tempo de apresentação.

Artaud, porém, sonhava com um teatro capaz de ultrapassar a palavra em direção ao gesto, ao rito e à crueldade. COSMOS dobra essa aposta de outro modo: não abandona a carga textual, mas a contamina com sexo explícito, microfones, gemidos, ruídos fisiológicos e presença corporal. Nesta obra, fala poética e som carnal existem simultaneamente, recusando qualquer hierarquia estável entre o verbal e o corporal.

**Autoficção:** nossa abordagem da autoficção possui uma particularidade decisiva: ela é coletiva e geograficamente situada. Não se trata de uma artista narrando sua história individual, mas de duas

peças cujas trajetórias se cruzam por afinidade biográfica, origem no Norte do país, experiências de violência, passagem pela Educação de Jovens e Adultos (EJA) e, sobretudo, por uma estrutura geopolítica compartilhada. A autoficção, aqui, não funciona como confissão ou desabafo. Du e Bhreenndo não mobilizam suas histórias apenas porque desejam narrá-las, mas porque essas histórias constituem um material rigoroso de investigação sobre a violência que a obra enfrenta. O que parece experiência singular revela um padrão: os relatos pessoais se articulam a dados, territórios e estatísticas, especialmente no contexto da violência contra crianças e adolescentes na Amazônia.

**Metalinguagem:** a operação metalinguística de COSMOS encontra antecedentes em diversas tradições, do teatro épico de Brecht às experiências de autoconsciência cênica presentes em parte do Teatro Fórum de Boal, passando pelo metateatro de Pirandello. No entanto, a principal singularidade da peça está no modo como essa metalinguagem se encarna no dispositivo da Diretora. Não se trata apenas de comentar a cena de fora, mas de colocar dentro da dramaturgia uma figura de direção que organiza, interrompe, negocia, violenta, protege e fracassa diante dos corpos que pretende conduzir. Em **Seis Personagens à Procura de um Autor** (1921), personagens procuram um autor; em COSMOS, a autora-diretora já está presente, visível e falível, exercendo e questionando o poder que a constitui.

**Farsa:** é na quarta cena do primeiro ato que se mobiliza mais diretamente o procedimento farsesco, com arquétipos políticos caricaturais, linguagem de entidade e invocação dionisíaca. Entretanto, a farsa que buscamos não pretende apenas provocar riso. Ela faz coexistir o ridículo e o sagrado, a paródia institucional e o rito de desorganização. A presença de Èşù e Baco na mesma cena não opera como sincretismo decorativo, mas como afirmação de forças que, pela gargalhada, pela embriaguez, pelo desejo e pela encruzilhada, abrem caminhos e transgridem fronteiras. A farsa, portanto, não diminui o peso da cena: ela cria um método de profanação.

**Realismo fantástico e transe:** a obra descreve diversos momentos de transe ao longo da dramaturgia, especialmente nas cenas seis e sete do primeiro ato e nas cenas três e cinco do segundo ato. Esses momentos não são interrupções do texto dramático, mas mecanismos de passagem entre registros de realidade. Eles mobilizam cosmologias indígenas, afrodiáspóricas e clássicas, seja na lógica de Èşù como figura da encruzilhada e do limiar, seja na celebração dionisíaca das bacantes, seja nas aparições de rios, mortos, monstros, deuses e forças naturais. Em COSMOS, o fantástico não é ornamento imaginativo: é uma forma de percepção do mundo, realizada pela dramaturgia antes de ser teoricamente explicada.

**Pornoterrorismo:** o pornoterrorismo, termo cunhado por Diana J. Torres, utiliza a sexualidade explícita como ferramenta de desconforto político, e não como simples promessa de prazer imediato. Em COSMOS, esse procedimento aparece nos atos sexuais performados em cena, mas também no modo como esses atos são anunciados, comentados, ironizados e interrompidos pela Diretora. Essa mediação impede que o voyeurismo se instale confortavelmente como imersão acrítica. O texto obriga o espectador a retornar continuamente a uma das perguntas iniciais da obra: “*o que você está fazendo aqui?*”. A pornografia, nesse contexto, não funciona como adereço de choque, mas como dispositivo de implicação.

**Manifesto:** o epílogo anuncia o gênero que a obra assume com menos ironia explícita. Há inserções com tom de manifesto em diversos trechos da dramaturgia, mas é no epílogo que o manifesto aparece de forma mais direta, sem ser imediatamente parodiado ou desmontado. Isso confere peso a passagens como “*Nosso desejo nasce do inominável, experiência coletiva que nos permite criar contra toda a autoridade, força primordial que não pode ser silenciada pela morte da matéria ou pelo apelo da palavra*”. Depois de atravessar farsa, pornografia, tragédia, estatística, autoficção e metalinguagem, a obra permite que o manifesto emergja como declaração final de uma coletividade que não busca pacificação, mas continuidade espectral.

### 3.2 - ANÁLISE CENA A CENA

A análise a seguir não pretende fixar uma interpretação definitiva de cada cena, nem transformar a dramaturgia em um sistema fechado de símbolos. O objetivo é identificar as principais operações formais que organizam a progressão de COSMOS, observando como cada cena desloca o campo da anterior e prepara novas formas de aparição do corpo. Mais do que resumir acontecimentos, interessa compreender como a peça alterna registros, desmonta expectativas e transforma cena, palavra, som, erotismo, documento, cânone e presença em procedimentos de contaminação.

**Prólogo - O rito do sol negro:** o prólogo começa antes do “*começo*” convencional. Enquanto o público entra, a peça já está em andamento: a Diretora assume a cabine técnica, Du e Bhreenndo estão no centro do palco em ato sexual, microfones amplificam sons corporais e a cena é acompanhada por uma livre adaptação de Antonin Artaud. A primeira operação dramatúrgica é destruir a segurança do início. Não há preparação, acolhimento ou pacto limpo com a plateia. A cena começa por contaminação: o público entra tarde demais. Quem chega não encontra uma obra à sua espera, mas uma experiência em curso, um rito que não depende de sua autorização para que possa existir.

A presença de Artaud é uma homenagem, mas não uma reverência. COSMOS não busca simplesmente reproduzir o Teatro da Crueldade; convoca essa herança para contaminá-la com sexualidade dissidente, memória amazônica, som amplificado e confronto direto com o olhar civilizado. O erotismo, aqui, não aparece como ornamento, mas como instrumento de demolição da distância contemplativa.

**Primeiro Ato - Cena 01 - Rito de abertura:** a primeira cena do primeiro ato começa com uma operação lexical: “*retomada*” é definida como reconquista ou recuperação; “*cu*” é definido como termo popular para ânus; em seguida, a dramaturgia funde ambos na expressão “*tomar no cu em retomada*”. Essa montagem desmonta a solenidade política da palavra “*retomada*”, frequentemente mobilizada em contextos identitários e anticoloniais, e a reinscreve em uma zona baixa, anal, vulgar, sexual e antipedagógica.

A cena recusa, desde o início, uma noção romântica, limpa ou redentora de retomada. Por isso, dirige-se agressivamente ao público, que é insultado, provocado e convidado a ir embora. Esse gesto inverte a lógica tradicional da *captatio benevolentiae*: em vez de conquistar a boa vontade da plateia, a dramaturgia testa sua permanência. Ao permanecer, o espectador deixa de ocupar uma posição neutra e passa a ser implicado como voyeur, cúmplice e consumidor de corpos vulnerabilizados.

Essa armadilha é verbalizada quando a peça acusa a audiência de consentir com a exploração dos corpos de duas artistas pertencentes a grupos sociais vulneráveis, com o desperdício de dinheiro público e com a nudez dissidente transformada em objeto de observação. A plateia, então, deixa de ser apenas um conjunto de espectadores e passa a funcionar como uma instituição temporária: um corpo coletivo convocado a reconhecer seus próprios desejos, fetiche, repulsas e expectativas de consumo.

A cena faz, portanto, uma crítica direta ao regime de aceitabilidade. Ela confronta a expectativa liberal-progressista de que jovens dissidentes deveriam estar a serviço de sensibilizar, educar, formar uma geração ou construir um futuro. Ao recusar essa função edificante, a dramaturgia expõe o quanto a arte dissidente costuma ser admitida pela cultura apenas quando se transforma em aula, testemunho, emblema de diversidade ou objeto de mediação. Em vez disso, COSMOS inicia sua retomada pela recusa: não pede acolhimento, não promete elevação e não oferece ao público uma forma confortável de reconhecimento. Bancar esses riscos na primeira cena é um confronto direto com as convenções de um teatro inofensivo.

**Primeiro ato - Cena 02 - Mistérios da carne:** a cena justapõe discurso desenvolvimentista sobre infância, ação erótica e memória traumática. A Diretora interrompe a cena anterior reclamando de sua duração e exige que a peça “*entre em algum tema*”, propondo, com ironia brutal, que se fale de estupro e pedofilia para manter a audiência engajada. A violência do gesto está justamente nessa exposição: o trauma é apresentado como conteúdo de atenção, como aquilo que supostamente prende o público, mobiliza interesse e confere gravidade à obra.

A cena percorre fases do desenvolvimento infantil, da primeiríssima infância aos sinais da puberdade, enquanto o corpo em cena é colocado numa zona perturbadora entre exploração sensorial, sexualidade, memória de abuso e exposição. Em seguida, a tensão erótica é interrompida por relatos de Du e Bhreenndo, que trazem memórias de infância atravessadas por vulnerabilidade social, aliciamento, violência e dissociação corporal.

A dramaturgia não transforma essas experiências em depoimento transparente. Ao contrário, cerca os relatos de ruído, ironia, pornografia, interrupção e comandos autoritários da Diretora. Esse é um ponto decisivo do tratamento do trauma em COSMOS, a peça impede que o espectador se instale confortavelmente no lugar de receptor empático de uma narrativa de dor. A cena não nega a violência sofrida, mas recusa sua conversão em mercadoria de comoção.

A Diretora é fundamental para essa operação. Ela reconhece a estrutura cultural que transforma trauma em assunto relevante, experiência vendável e capital simbólico, mas não denuncia essa estrutura de fora: participa dela, ironiza-a e a torna visível como mecanismo interno da própria obra. O trauma é encenado por escolha, mas não para produzir uma empatia purificada. Ele se torna motor crítico, campo de disputa e combustível para elevar o desconforto.

Há, portanto, uma tensão irresolúvel. O público que talvez aceitasse pacificamente um relato traumático em registro solene pode se sentir ofendido diante da ironia pornográfica com que a peça trata uma pauta tão séria. Mas essa perturbação é parte do procedimento. Quem desrespeita a gramática sagrada normalmente exigida de relatos de violência são justamente os arquivos vivos dessas histórias. A cena reivindica, assim, o direito de narrar a própria dor sem obedecer à forma esperada da vítima ideal.

**Primeiro Ato - Cena 03 - Você sabia:** dando continuidade à profanação do trauma proposta na cena anterior, a terceira cena transforma dados estatísticos sobre violência contra crianças e adolescentes na Amazônia em paródia de programa de auditório.

A força dramaturgica está na fricção entre forma e conteúdo: o dado estatístico, normalmente associado à neutralidade técnica, à denúncia institucional ou ao relatório de direitos humanos, é deslocado para o registro do entretenimento.

A pergunta “*you sabia?*” funciona simultaneamente como convite, acusação e deboche. Saber não basta. Compreender sem agir não altera o destino das vítimas. Muitas vezes, o saber estatístico se torna apenas mais uma modalidade de consumo dentro de um ecossistema de expropriação narrativa, no qual dados intoleráveis circulam, sensibilizam, produzem indignação momentânea e retornam à normalidade sem transformar os regimes que os produzem.

O tom da cena é de brincadeira cruel: um desbunde alegórico conduzido em ritmo de programa de auditório, cabaré e animação grotesca. Enquanto isso, o conteúdo mobiliza estatísticas sobre estupros, mortes violentas e maior incidência de vítimas pretas, pardas ou indígenas na Amazônia. A dramaturgia não ridiculariza as vítimas; ridiculariza a forma pela qual a sociedade metaboliza dados insuportáveis sem alterar suas estruturas de violência.

Nesse sentido, a cena aprofunda uma das críticas centrais de COSMOS: a cultura sabe transformar dor em informação, informação em pauta, pauta em sensibilização e sensibilização em capital simbólico. O jogo de “*you sabia?*” expõe justamente essa máquina. A obscenidade não está no riso das artistas, mas no fato de que a estatística já circula socialmente como espetáculo tolerado. A peça apenas torna essa operação insuportavelmente visível.

**Primeiro Ato - Cena 04 - A farsa:** nesta cena, Bhreenndo e Du interpretam arquétipos políticos, deslocando a moralidade pública para o campo da caricatura, da sedução e da blasfêmia. A cena começa com Du encenando a imagem de uma “*primeiríssima dama*” que cogita vestir uma calcinha para orar pelas vítimas, enquanto é interpelada por uma figura masculina e fálica.

A dramaturgia apresenta a política como teatro moral e, em seguida, revela esse teatro moral como farsa. O movimento mais importante da cena está na passagem da representação institucional para o transe, a invocação de Baco, a presença de Èsù, os rodopios, as gargalhadas, a linguagem de mistério e a encruzilhada do tempo transformam a farsa política em rito de desorganização.

O que começa como paródia de autoridade moral se desfaz em possessão, loucura, desejo e abertura de caminhos. A cena não abandona o ridículo; ela o leva até uma zona sagrada, onde a gargalhada deixa de ser apenas deboche e passa a operar como força de desestabilização.

Nesse sentido, a presença conjunta de Èsù e Baco não funciona como sincretismo decorativo. Ambos aparecem como forças de trânsito, excesso, comunicação, embriaguez, desvio e transgressão. A cena faz dessas figuras uma gramática de passagem: da moral para o corpo, da política para o rito, da representação para a vertigem.

O texto afirma que certas noções só podem ser alcançadas por quem sabe falar sua própria linguagem, sem disfarces e palavras adulteradas. Essa frase funciona como chave para a dramaturgia inteira. COSMOS não reivindica apenas que corpos dissidentes “*tenham voz*”; reivindica que possam produzir linguagem própria.

A linguagem dominante já chega adulterada, carregada de exigências de clareza, decoro, utilidade e assimilação. O corpo que fala nos termos do poder pode até ser mais facilmente compreendido, mas paga por essa compreensão com neutralização. Já o corpo que fala uma língua corrompida, obscena e imprevisível não se torna livre em abstrato; torna-se menos assimilável. E, por isso, permanece perigoso.

**Primeiro Ato - Cena 05 - Mais uma brincadeira:** esta cena funciona como uma virada crítica dentro do primeiro ato. A Diretora interrompe a progressão anterior e acusa as cenas já realizadas de serem chatas, confessionais, pedantes, ruins e fora do tom. O gesto é cruel, mas dramaturgicamente importante: a peça passa a atacar não apenas seus temas, mas também seus próprios procedimentos. A obra se coloca sob suspeita antes que a crítica externa possa fazê-lo.

Em seguida, a Diretora desloca o problema da estética para as “*empreiteiras*”, afirmando que só elas precisam de grandes obras. A palavra “*obra*” passa a oscilar entre obra de arte e obra de infraestrutura. Esse deslocamento produz um curto-circuito entre crítica teatral, desenvolvimentismo, destruição ambiental, corrupção institucional e imaginário monumental. A cena pergunta, por vias tortas, quem se beneficia da grandeza: a arte, o público, o Estado, o mercado, as empreiteiras, os artistas ou a própria máquina simbólica que transforma destruição em repertório crítico?

Aqui, COSMOS ironiza a facilidade de fazer um “teatrinho político” capaz de produzir comoção a partir de territórios vulnerabilizados como Belo Monte, Pinheirinho, Rio Madeira, Alto Xingú ou a Transamazônica. O alvo não é a denúncia em si, mas a estetização da indignação. A cena desconfia de um circuito no qual artistas, público e instituições performam consciência crítica, aplaudem a própria sensibilidade e retornam para casa com as estruturas intactas.

A entrada de Gabs com o baixo, compondo um ménage à trois com Bhreenndo e Du, desloca novamente a cena do discurso para o corpo. A música ao vivo não aparece como trilha ilustrativa, mas como dramaturgia material. O instrumento e a instrumentista participam da alteração de estado, da convocação do transe e da transformação da fala em acontecimento coletivo. Em termos pós-dramáticos, a cena confirma que o texto já não organiza sozinho a hierarquia da experiência. Som, corpo, nudez, instrumento, presença e discurso passam a disputar a condução do acontecimento.

Assim, a cena não apenas critica a monumentalização da obra política; ela desmonta a própria tentação de grandeza de COSMOS. Ao fazer isso, transforma a autocrítica em procedimento formal: a peça sabe que também pode converter ruína em estética, trauma em cena, território em capital simbólico. Por isso, ri de si mesma antes de continuar.

**Primeiro Ato - Cena 06 - Tudo acaba assim:** a sexta cena altera radicalmente o regime do primeiro ato. Depois do excesso verbal, da farsa, da pornografia e da crítica política, Du passa da descontração eufórica a uma contemplação melancólica. A água se torna eixo ontológico, temporal e corporal. Quando a cena afirma que “*há um rio aqui*”, ela desloca o corpo do campo da denúncia para o campo cosmológico.

O rio não aparece apenas como tema ambiental. Ele é arquivo, tempo, causalidade, mutação, devir e linguagem. A dramaturgia fala em mercúrio, petróleo, sede, soterramento e falta de nome, compondo uma imagem de corpo atravessado por contaminações históricas e materiais. O CORPO-RIO retorna aqui não como metáfora abstrata, mas como experiência de passagem: algo que acumula resíduos, deslocamentos, violências e memórias sem se fechar em forma estável.

A pergunta sobre o que significa ser humano surge em meio a imagens de excremento, enchentes, desastres naturais e rios contaminados. A cena se aproxima de uma crítica ecológica, mas recusa qualquer lirismo purificador. Se a referência a Bachelard pode ser convocada pela imaginação material da água, ela precisa ser lida contra a ideia de pureza. Em COSMOS, a água não limpa, não batiza e não redime. Ela carrega mercúrio, petróleo, memória, esperma, suor, sangue e lágrimas.

Essa escolha é decisiva porque impede que a cena transforme a água em símbolo conciliatório. O rio não cura a violência colonial, não apaga o trauma e não oferece retorno à origem: mostra que toda origem já está contaminada. A cena, portanto, marca uma inflexão importante na dramaturgia, o corpo deixa de ser corpo exposto ao olhar e passa a ser corpo geológico, hidropolítico e espectral.

Ao final, quando a Diretora tenta retomar o controle e declarar que as artistas “já acabaram”, a cena prepara o conflito seguinte. A água abriu uma temporalidade que não obedece ao encerramento produtivo. O rio, como a dramaturgia, continua correndo mesmo quando a direção tenta interromper seu fluxo.

**Primeiro Ato - Cena 07 - Tempo em espiral:** a última cena do primeiro ato começa com uma tentativa de encerramento. A Diretora declara que a peça acabou, ordena que as artistas coloquem roupa e propõe o retorno à normalidade: agradecer o público, fechar a cena e ir embora. Bhreenndo e Du recusam esse fim. A recusa desloca a dramaturgia para um conflito interno decisivo: já não se trata apenas de enfrentar o público, a cidade, a cultura ou o cânone, mas de confrontar a própria autoridade que organiza a obra.

A discussão expõe brutalmente as relações de poder internas ao processo criativo. A Diretora afirma sua função produtiva: trazer dinheiro, manter projetos em execução, tomar decisões racionais e garantir a continuidade da ação. Com isso, a direção aparece como dispositivo crítico e figura autoritária ao mesmo tempo.

Ela não é apenas quem conduz a cena; é também quem administra recursos, hierarquias, prazos, expectativas e vulnerabilidades. Bhreenndo e Du respondem recusando a condição de corpos conduzidos, afirmando que ainda têm muito a dizer e que a decisão de encerrar ignora suas vontades, histórias e possibilidades de criação.

A cena torna visível um dos conflitos centrais de COSMOS: não há criação coletiva sem disputa de poder. Afeto, precariedade, autoria, dinheiro, racialização, cotas, implicação pessoal e responsabilidade artística aparecem como forças em tensão. A dramaturgia não idealiza o coletivo como espaço puro de horizontalidade, nem demoniza a direção como simples violência externa. Ao contrário, revela que a obra dissidente também precisa lidar com os mecanismos internos pelos quais organiza, expõe e limita os corpos que a sustentam.

O título da cena convoca a noção de tempo espiralar, aproximando-se do pensamento de Leda Maria Martins. O tempo da peça não é progresso, encerramento ou superação. É retorno com diferença, insistência, dobra, retomada e desvio. O primeiro ato não termina porque sua narrativa se completou, mas porque os corpos recusam obedecer ao fechamento imposto. A cena afirma que ainda há rio correndo, ainda há palavra por nascer, ainda há autoria em disputa. Nesse sentido, Tempo em espiral funciona como metacomentário sobre o próprio Núcleo Abantesma.

Para estabelecer uma coletividade criativa, não basta distribuir funções ou declarar horizontalidade; é preciso enfrentar a violência que organiza a produção, matar a fantasia de um tempo linear e permitir que outras autorias cresçam dentro da obra. A recusa de Bhreenndo e Du abre o segundo ato não como continuidade pacífica, mas como motim dramaturgico. A peça prossegue porque os corpos em cena desobedecem à forma que tentava encerrá-los.

**Segundo Ato - Cena 01 - Por todos que tombaram:** o segundo ato começa com uma livre adaptação de **Os Persas** (472 a.C.), de Ésquilo. A entrada da tragédia antiga desloca a dramaturgia da autoficção direta para a história do teatro ocidental, mas não como reverência. Em COSMOS, a tragédia é reativada como máquina de luto, guerra, império e colapso. O mar, a ponte, a sede e a fome aparecem como imagens capazes de atravessar Antiguidade, Oriente, Amazônia e São Paulo, compondo uma cartografia de guerras, deslocamentos e colonialidades.

A escolha de **Os Persas** é estratégica. Trata-se de uma tragédia sobre a derrota do inimigo narrada a partir do luto persa. Essa inversão interessa à dramaturgia porque permite pensar os vencidos, os bárbaros nomeados pelo centro, os corpos convertidos em ameaça e os povos cuja dor costuma aparecer apenas mediada pelo olhar do vencedor. A cena desloca a pergunta sobre a monstruosidade: monstros não são os corpos derrotados, estrangeiros ou dissidentes, mas os sistemas que dominam, massacram e depois nomeiam o outro como bárbaro.

Quando a dramaturgia pergunta como se faz um monstro para genocidas e crimes de guerra, ela desmonta a lógica civilizatória que autoriza a violência em nome da ordem, da pátria, da cultura ou da razão imperial. A tragédia antiga deixa de ser monumento literário e se torna uma ferramenta para pensar as tecnologias contemporâneas de desumanização.

A aparição repentina de um arquétipo de Marilyn Monroe e da frase em inglês dirigida ao “*Mr. President*” produz um curto-circuito temporal. A guerra antiga é atravessada por cultura pop, imperialismo estadunidense, sexualidade performada e deboche. A cena recusa a solenidade estável da tragédia e a transforma em campo de montagem: Ésquilo, Zaratustra, Marilyn, Oriente, Amazônia e geopolítica contemporânea coexistem como ruínas de uma mesma fantasia imperial.

**Segundo Ato - Cena 02 - A recusa da lei dos homens:** a segunda cena do segundo ato adapta **Antígona** (442 a.C.), de Sófocles. A dramaturgia desloca o conflito entre lei divina e lei da cidade para uma zona em que gênero, corpo, abjeção, espaço público e dissidência sexual entram em colisão.

A questão já não é apenas quem tem o direito de enterrar o morto, mas quem tem o direito de se reconhecer fora da gramática que define humanidade, parentesco, gênero, obediência e pertencimento. A cena afirma o “*eu*” como hábito e o “*outro*” como definição imposta. Essa formulação é central para a leitura queer da tragédia proposta por COSMOS.

Antígona deixa de ser apenas figura da desobediência familiar ou religiosa e passa a operar como imagem de um corpo que recusa as categorias pelas quais a cidade o torna inteligível. A lei dos homens, aqui, não é somente a lei jurídica ou o jusnaturalismo: é a lei cultural que regula gênero, família, afeto, linguagem, representação e possibilidade de existência pública.

A referência a Cocteau, Brecht e Racine demarca a consciência de uma longa tradição de reescritas da personagem, mas também afirma o deslocamento específico da peça. COSMOS não se limita a atualizar Antígona; contamina sua figura com um corpo queer, obscuro, abjeto e aquático. Quando Du enuncia imagens de um corpo sem ventre e com pau, afirmando ser uma mulher-cavalo-marinho que reinará submersa mesmo que enterrada viva, a dramaturgia transforma Antígona em figura meta-trans-corpórea: alguém que desobedece não apenas à cidade, mas ao regime que decide quais corpos podem ser reconhecidos como humanos.

A força da cena está em fazer da tragédia um campo de desclassificação. Antígona não aparece domesticada como símbolo nobre de resistência, mas como corpo excessivo, monstruoso, erótico e inassimilável. Sua recusa não busca apenas honrar os mortos; busca abrir uma fenda na linguagem dos vivos.

**Segundo Ato - Cena 03 - Dos coros participarei:** a terceira cena do segundo ato adapta *As Bacantes* (405 a.C.), de Eurípides. O coro do título não remete apenas à função formal da tragédia clássica; em COSMOS, ele se torna uma multidão. A cena convoca advogados, garçons, pedreiros, críticos, engenheiros, atrizes, jornalistas, empregados públicos, banqueiros, pés-rapados e outras figuras sociais para uma orgia cênica em que o grito de guerra é “*libido ou morte*”.

A libido não aparece como prazer individual ou impulso privado. Ela é força coletiva, política de ocupação e energia de desorganização. A presença de Èsù nas portas “*abertas como cus*”, os gritos de “*as bacantes ficam*” e a provocação “*deixa a GCM entrar*” transformam a cena em levante popular e o espaço teatral em uma ocupação urbana. Não se trata de representar as bacantes como personagens clássicos, mas de afirmar que a força bacante permanece apesar da cidade, da polícia, da moral pública e da propaganda institucional.

A cena retoma a dimensão dionisíaca já anunciada no primeiro ato, mas agora a amplia como princípio de multidão. O corpo individual se torna corpo coral, e o coro deixa de ser comentário para se tornar ameaça. A orgia não é apenas sexual; é política, urbana, sonora e linguística. Ela coloca em crise a separação entre festa, revolta, rito e ocupação. Nesse contexto, a ironia contra a cidade “*inteligente*”, “*sustentável*” e “*resiliente*” opera como transposição de Tebas para a linguagem contemporânea da governança urbana. Certificações, slogans e índices de desenvolvimento aparecem como formas modernas de validação civilizatória. Contra essa cidade administrada, higienizada e policiada, COSMOS convoca uma Tebas em colapso, tomada por corpos que recusam sair. As bacantes ficam porque a cidade que tenta expulsá-las também depende da energia que elas carregam.

**Segundo Ato - Cena 04 - Poetas na porta do inferno:** a quarta cena do segundo ato adapta **A Divina Comédia** (1321), de Dante Alighieri, mas abre a porta do inferno para outras vozes, outras paisagens e outras condenações. O inferno não é apenas espaço teológico ou alegoria moral; torna-se também o inferno literário da autoria. Escrever aparece como desejo, suplício, ambição, medo da crítica, culpa, exposição pública e disputa por lugar no mundo.

A cena desloca Dante ao fazer emergir o Lavrado roraimense, com seus igarapés, piranhas, lagartos, tamanduás, cavalos selvagens e paisagens roubadas pelo Instagram. Essa aparição territorial rompe a arquitetura europeia do inferno e introduz uma geografia que o cânone não contém. O percurso espiritual de Dante é atravessado por migração, algoritmo, paisagem morta, desejo de ser escritora e medo de ser lida. A literatura, então, deixa de ser apenas salvação ou consagração; passa a ser também ferida, roubo, vaidade, punição e mercado de fantasmas.

A referência a Rimbaud, perceptível na cor das vogais e no roubo do verbo, desloca Dante para a modernidade poética. Mas o Lavrado desloca ambos para fora do eixo europeu de legitimação. A cena não rejeita a literatura; rejeita a forma como os “*consagrados*” da literatura podem se tornar fetiche especulativo alimentado pelo nome dos mortos. Criar, aqui, não significa venerar cadáveres ilustres, mas atravessá-los, desenterrá-los, devorá-los e abrir espaço para outros corpos.

Quando a Diretora afirma que sepultar cadáveres em seu ventre para que poetas mortos cedam lugar aos outros, a imagem condensa violência e criação. Matar o cânone dentro de si não significa esquecê-lo, mas carregar seus restos sem permitir que eles continuem ocupando todos os lugares. A cena transforma a autoria em necromancia crítica: escrever é falar com mortos, mas também disputar quem terá o direito de sobreviver depois deles.

**Segundo Ato - Cena 05 - Som e fúria:** a quinta cena adapta **Macbeth** (1623), de William Shakespeare, a partir do célebre momento em que a vida é definida como sombra errante, mau ator e história cheia de som e fúria. É uma cena curta, mas estruturalmente decisiva. Depois de passagens marcadas por alta densidade textual, enumeração de referências e disputa conceitual, a dramaturgia encontra o limite da palavra.

Um acorde lento, corpos que se arrastam com microfones, gritos de lamúria, silêncio ensurdecedor e heavy metal compõem uma espécie de exorcismo sonoro. O texto shakespeariano, já saturado por séculos de interpretação, é levado ao grito. A cena não busca explicar **Macbeth**, nem ilustrar Shakespeare; ela faz o texto pesar no corpo. A música pesada não funciona como trilha dramática, mas como força de desfiguração. Ela destrói a possibilidade de uma leitura meramente literária e desloca a tragédia para o campo da vibração, da exaustão e da presença. O sentido não desaparece, mas deixa de ser conduzido apenas pela palavra. Ele passa pelo ruído, pela garganta, pelo arrasto, pelo volume, pela respiração e pelo excesso.

Por isso, a cena funciona como pausa e ruptura ao mesmo tempo. Pausa, porque suspende momentaneamente a acumulação discursiva do segundo ato. Ruptura, porque lembra que nenhuma tradição textual, por mais monumental que seja, permanece intacta quando atravessada por corpos que gritam. COSMOS não pergunta apenas o que Shakespeare significa; pergunta o que ainda resta de sua frase quando ela passa por uma cena que recusa a solenidade da interpretação.

**Segundo Ato - Cena 06 - À margem da história:** a penúltima cena do segundo ato talvez seja uma das mais ambiciosas da dramaturgia e, também, uma das que mais se aproxima de uma retórica pedagógica, ainda que atravessada por cinismo, deboche e violência. A cena cita Euclides da Cunha e coloca em sequência **Sertões (1905)**, **O Guarani (1857)**, **Macunaíma (1928)**, Padre Anchieta, Antunes Filho e o Teatro Oficina como síntese de uma maquinaria cultural que constantemente transforma indígenas, sertanejos, nortistas, caboclos, ribeirinhos e outros corpos territorializados em matéria-prima estética da brasilidade.

O alvo da cena não é simplesmente Euclides, Alencar, Mário de Andrade ou seus adaptadores. O alvo é a continuidade entre ocupação territorial e colonização simbólica. Quando a dramaturgia acusa artistas canonizados de serem escritores brincando de bandeirantes, ou bandeirantes brincando de escritores, a formulação é dura porque tenta nomear essa relação: a cultura nacional muitas vezes constrói sua grandeza convertendo territórios e corpos violentados em imagem, alegoria, exotismo, épico ou patrimônio.

O trecho mais forte da cena ocorre quando Bhreenndo e Du recusam tanto a idealização quanto a detração de seus corpos e narrativas. Não importa se corpos dissidentes, amazônidas, caboclos ou racializados são aclamados ou rebaixados pela obra da vez: a cultura continua querendo “*fuder com eles*”. A frase é brutal porque desmonta a falsa oposição entre homenagem e violência. Ser transformado em símbolo positivo também pode ser uma forma de captura.

A partir daí, a dramaturgia contrapõe representação e experiência material. Contra a Amazônia escrita, estetizada e distante, surgem mercúrio no peixe, crianças arrastadas às fronteiras, meninas servidas nas cozinhas do garimpo, memórias moleculares dos mortos, calor extremo, tempestades, tepui e wazaká. Esses elementos deslocam o debate da imagem para a matéria. A questão deixa de ser apenas como a cultura representa certos corpos; passa a ser o que ela precisa apagar para continuar representando-os.

A cena funciona, portanto, como acusação e armadilha. Acusação, porque expõe a dependência da cultura brasileira em relação aos corpos e territórios que ela explora simbolicamente. Armadilha, porque COSMOS sabe que também participa desse jogo ao transformar essas mesmas feridas em dramaturgia, publicação, projeto e capital crítico. É essa autoconsciência que impede a cena de ser apenas denúncia exterior. Ela não absolve a obra; inclui a obra no problema que critica.

**Segundo Ato - Cena 07 - Árvore de todos os frutos:** a última cena do segundo ato adapta **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter** (1928), de Mário de Andrade. A dramaturgia retoma a abertura do romance para tensionar a transformação de uma figura cosmológica indígena em personagem nacional marcada pela preguiça, pela malandragem e pela ausência de caráter. A cena acusa a cultura brasileira de estetizar a natureza, neutralizar conflitos contra povos indígenas e validar produtos de brasilidade que dependem de uma Amazônia escrita, enfeitada, distante e disponível para especulação simbólica.

Essa cena é decisiva para compreender a crítica de COSMOS ao mito da brasilidade. Para a dramaturgia, a pergunta central não é apenas se Macunaíma é ou não uma obra problemática. A questão é mais ampla e nos faz questionar que tipo de país precisa transformar cosmologias indígenas em matéria estética para se reconhecer como moderno, ao mesmo tempo em que segue incapaz de acolher estruturalmente as expressões vivas dos povos indígenas. O problema não se limita à representação; está na operação cultural que converte mundo, mito, território e corpo em patrimônio manipulável. Nesse sentido, a cena identifica uma fórmula de eternização cultural fundada na especulação.

A palavra de ordem “*sejam especuladoras*” sintetiza a crítica: para se tornar cânone, a cultura frequentemente especula estética, territorial, racial, sexual e institucionalmente sobre corpos e territórios que não pretende realmente escutar. A grandeza cultural aparece, então, como resultado de uma pilhagem refinada, capaz de transformar violência histórica em estilo, exotismo em invenção formal e distância social em valor artístico.

O movimento mais complexo da cena, porém, é incluir COSMOS no próprio problema que denuncia. Du pergunta se a peça ficará à margem da história, se será alvo de correção pública, censura institucional, esquecimento, nota de rodapé ou exemplo de desserviço prestado por artistas pretensiosas a pautas sociais importantes. A dramaturgia compreende que toda obra dissidente corre o risco de ser recusada, mas também de ser absorvida como curiosidade, capital crítico ou advertência moral.

Bhreenndo imagina outro destino possível: a peça como clássico underground, vista por poucos, mas recontada como mito por muitos anos, tornando-se talvez mais relevante pela curiosidade de quem não pôde vê-la do que pelo impacto causado em quem viveu a experiência. Em seguida, as artistas acusam o público de uma possível apropriação futura de seus corpos, trejeitos, vozes e pensamentos. A cena antecipa o risco de que aquilo que hoje aparece como presença viva seja amanhã convertido em referência não assumida, vocabulário estilístico, gesto reciclável ou fetiche curatorial.

A intervenção final da Diretora aprofunda essa autocrítica. Ao perguntar se será lembrada apenas como um “*recurso cênico que cresceu demais*” e atrapalhou o andamento orgânico de uma obra promissora, ela desloca a crítica do modernismo para dentro da própria autoria de COSMOS. A peça não se contenta em julgar o cânone de fora; teme tornar-se, ela mesma, um pequeno cânone, um mito subterrâneo, uma fonte de apropriação, uma obra citada mais do que enfrentada.

Por isso, a cena não funciona como tribunal puro da brasilidade modernista. Ela é também um espelho deformante. COSMOS acusa a cultura de capturar corpos e territórios, mas sabe que também transforma corpos e territórios em cena, livro, arquivo, imagem e capital simbólico. Essa consciência não absolve a obra; torna sua crítica mais instável e mais honesta.

**Epílogo - Manifesto Cosmos:** no epílogo, COSMOS assume de maneira mais frontal sua forma manifesto. Depois de atravessar pornografia, farsa, tragédia, estatística, autoficção, ruído, cânone e metalinguagem, a dramaturgia chega a um texto que já não se organiza prioritariamente pela ironia

ou pela paródia, mas por uma declaração coletiva de existência.

O manifesto afirma que, antes das palavras, as experiências não tinham nomes, e que corpo, mente e espírito são mutilações frágeis diante da verdade das águas. Essa formulação retoma uma das forças centrais da obra: a recusa de aceitar que a linguagem autorizada pela cultura seja capaz de nomear plenamente aquilo que os corpos vivem.

O desejo, no manifesto, nasce do inominável. Não aparece como vontade individual, nem como expressão íntima pacificada, mas como experiência coletiva contra toda autoridade. Trata-se de uma força anterior ao nome, anterior à classificação e anterior aos dispositivos que tentam transformar presença em identidade, identidade em pauta e a pauta em mercadoria cultural.

Quando o texto declara não ter apreço pelo conceito de arte e atuar pela morte da cultura, ele radicaliza uma contradição que atravessa toda a obra. COSMOS é uma peça teatral selecionada em edital, registrada como dramaturgia publicada, acompanhada de ISBN, ficha catalográfica, referências bibliográficas e vocação curatorial. Ao mesmo tempo, declara guerra ao conceito de arte e aos mecanismos de legitimação cultural que permitem sua própria existência pública.

Essa contradição não deve ser resolvida pela crítica. Ela é o próprio lugar da obra. O Núcleo Abantesma precisa disputar recursos, linguagem institucional, circulação, arquivo e reconhecimento, mas se recusa a permitir que esses dispositivos definam o sentido de sua existência. A obra entra na cultura sem se pacificar diante dela. Usa seus instrumentos, mas não os confunde com destino.

Nesse sentido, a palavra Abantesma funciona como nome e anti-nome. Nome, porque permite reunir um corpo coletivo, uma assinatura, uma presença pública e uma posição no campo cultural. Anti-nome, porque não pretende estabilizar aquilo que designa. O manifesto aceita a nomeação apenas como necessidade estratégica, nunca como repouso identitário. Sua pretensão maior é emergir como aquilo que não pode ser plenamente classificado, traduzido ou assimilado.

O epílogo, portanto, não encerra a peça por conciliação. Ele encerra por assombração. Depois de expor corpos, disputar memórias, profanar cânones e denunciar os mecanismos de captura da cultura, COSMOS termina reivindicando a desgraça reservada aos que não têm nome. Não como falta, mas como potência. Não como apagamento, mas como ameaça. O manifesto afirma que há experiências que só sobrevivem quando recusam a forma final que querem lhes impor.

#### 4.0 - PROPOSTAS E MÉTODOS DA CONCEPÇÃO CÊNICA

O capítulo anterior mostrou que cada cena de **COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO** aciona uma linguagem específica. Esse movimento é fundamental para compreender a concepção cênica da obra: não organizamos os procedimentos de cena como simples tradução espacial do texto. A cena não vem depois da dramaturgia. Ela é um dos modos pelos quais a dramaturgia pensa. Por isso, a encenação não ilustra a retomada impossível; ela produz essa retomada como choque entre presença, ruído, desejo, desconforto e instituição. A obra não busca uma correspondência estável entre palavra e imagem, texto e corpo, cena e conceito. Seu método consiste justamente em fazer esses elementos entrarem em atrito, de modo que nenhum deles consiga organizar sozinho o sentido da experiência.

O prólogo instaura essa lógica desde o início. A peça começa antes do começo convencional: enquanto o público entra, já há uma relação sexual acontecendo; a Diretora ocupa a cabine técnica como posição visível de comando; os corpos em cena não aguardam autorização do olhar; e os microfones não aparecem para melhorar a inteligibilidade da fala, mas para amplificar sons fisiológicos que normalmente permanecem fora da linguagem teatral. A cena já nasce como invasão, não como acolhimento.

Essa lógica atravessa toda a dramaturgia. O primeiro ato passa pelo insulto direto ao público, pela inversão da pedagogia, pela exposição traumática, pela estatística convertida em entretenimento, pela farsa política, pelo rito, pela música como alteração de estado, pela imaginação hidropolítica e pela disputa interna de autoria. O segundo ato absorve a tragédia, a literatura e o cânone nacional como materiais de profanação, deslocando textos consagrados para uma cena atravessada por sexualidade dissidente, memória amazônida, crítica urbana e disputa de representação.

Disso decorre uma conclusão importante para as propostas e métodos do projeto: **COSMOS** opera por regimes sucessivos de cena, não por uma linguagem única. A encenação precisa transitar entre rito, cabaré, conferência, show, performance, assembleia, mesa branca, paródia acadêmica, instalação, tragédia e manifesto.

Sua unidade não está no estilo, mas na insistência de uma pergunta: o que acontece quando corpos dissidentes recusam o lugar de objeto pedagógico e passam a organizar o próprio campo de percepção? Essa questão aproxima a obra do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, mas com uma especificidade.

Em Lehmann, a cena contemporânea frequentemente redistribui a hierarquia entre texto, imagem, corpo, tempo e som. Em COSMOS, essa redistribuição não é apenas formal: é política. O texto não perde centralidade porque a obra desvaloriza a palavra, mas porque a palavra, sozinha, poderia ser facilmente domesticada como discurso identitário, denúncia progressista ou literatura de projeto. Por isso, a cena precisa sujar a palavra com corpo, música, excesso, ruído e imagem.

No que se refere ao espaço de apresentação, o espetáculo foi pensado para espaços alternativos. A peça acontece em uma instalação performativa chamada **terreiro cênico**, na qual o público é acomodado dentro, junto ou muito próximo da área de encenação, podendo ser distribuído em formato retangular, semicírculo, arena ou outra configuração adaptada às condições do espaço. O terreiro cênico não é apenas uma solução técnica de montagem; é uma forma de implicação. Ao aproximar público e cena, ele reduz a distância contemplativa e transforma a plateia em parte do campo de tensão da obra.

A sonorização articula música ao vivo com contrabaixo, bateria e teclado, além de microfones que amplificam as artistas da cena. A presença das instrumentistas Gabs Sanguinete e Will Samos nuas em cena radicaliza essa materialidade, pois mostra que o som não é elemento externo ou acompanhamento emocional, mas parte da atuação expandida. A música não comenta a cena: ela altera seu regime de presença. Trata-se, portanto, de uma dramaturgia sonora. No monólogo de Macbeth, por exemplo, o heavy metal não ilustra Shakespeare; torna Shakespeare insuportável no corpo. Na quinta cena do primeiro ato, o baixo não acompanha a fala da Diretora como fundo musical; ele desloca a cena do regime discursivo para o transe. O som age como força de desorganização, criando passagens entre texto, corpo, ritual e colapso.

A iluminação, por sua vez, foi concebida para ser flexível, podendo utilizar varas de luz já existentes nos espaços ou luzes móveis posicionadas no chão. O desenho de luz se adapta à estrutura disponível, preservando atmosferas de sombra, ritualidade e tensão. Essa flexibilidade não é apenas pragmática: ela corresponde à própria condição material da obra, pensada para circular em espaços não convencionais, sem depender de uma estrutura fixa ou monumental.

As projeções de videoarte complementam essa gramática cênica. Elas misturam gravações de arquivo do coletivo no espaço urbano com performances pornográficas protagonizadas pela equipe de criação em cenários surrealistas. As projeções não funcionam como ilustração do texto, nem como ambientação decorativa. Elas introduzem outras camadas de corpo, outros regimes de fantasma e outras peles para a cena.

Em resumo, a proposta cênica de COSMOS recusa a frontalidade distanciada, segura e confortável. Os elementos que compõem a cena reforçam aquilo que já está implícito na presença do público dentro, junto ou ao redor da área de encenação: a plateia não assiste apenas a uma dramaturgia sobre hipervisibilidade. Ela é colocada dentro de um microcosmo de hipervisibilidade. Ver a cena implica também ser visto por ela, ser atravessado por ela e, em alguma medida, participar da violência de seu campo de percepção.

A importância desses paradigmas técnicos e estruturais é conceitual. COSMOS não é uma peça que simplesmente “*precisa*” de som, luz, microfones e projeção. Ela faz desses dispositivos uma gramática de aparição. O microfone é um órgão suplementar: transforma voz em arma, gemido em arquivo, ruído em enunciação e falha em presença. A iluminação, ao privilegiar sombra e tensão, recusa a transparência como valor, pois nada nesta peça quer ser plenamente iluminado ou esclarecido. Ser totalmente iluminado, aqui, significaria ser pacificado. As projeções, por sua vez, operam como campo de assombração, multiplicando corpos e instaurando outras camadas de presença.

A proximidade de algumas dessas escolhas com o Teatro Oficina é significativa. O espaço do Oficina foi transformado por Lina Bo Bardi em uma rua cênica, que Zé Celso denominou “*tereitê-ro*”, recusando a configuração convencional em favor de um espaço atravessado por atores, público, banda ao vivo, projeções audiovisuais e circulação expandida. Essa referência nos interessa porque também afirma o teatro como espaço-tempo ritual, arquitetônico, político e coletivo.

No entanto, a diferença é fundamental. O terreiro de Lina Bo Bardi é um monumento arquitetônico tombado, uma obra de arte em si mesma, resultado de décadas de luta por patrimônio, permanência e invenção espacial. O terreiro cênico de COSMOS é efêmero, precário e adaptável, montado conforme a necessidade, o recurso disponível e a condição concreta de cada espaço. Se o Oficina busca monumentalizar a rua cênica como arquitetura permanente, nossa peça constrói um terreiro provisório, uma zona de aparição instável, onde a precariedade não é romantizada, mas incorporada.

Assim, a concepção cênica da obra não deve ser compreendida como acabamento visual da dramaturgia, mas como seu próprio método de pensamento. Em COSMOS, espaço, som, luz, projeção, nudez, proximidade e ruído não são ornamentos da encenação. São dispositivos de disputa. É por meio deles que a obra constrói sua pergunta mais insistente: que tipo de cena pode surgir quando corpos dissidentes deixam de pedir autorização para aparecer e passam a reorganizar violentamente as condições do olhar?

## 5.0 - TRADIÇÕES E ANTECEDENTES DA CONCEPÇÃO CÊNICA

A partir das filiações discutidas nos capítulos anteriores, **COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO** pode ser aproximada de diversas tradições, mas sempre por contato, nunca por equivalência. A obra dialoga com linhagens do teatro brasileiro e internacional que trabalham excesso, corpo, rito, erotismo, crítica institucional, metalinguagem, violência histórica e profanação do cânone.

No entanto, a combinação entre Vale do Paraíba, Amazônia, cena queer, pornoterrorismo, fomento público municipal, censura local e revisão crítica da brasilidade produz uma posição própria. Este capítulo parte da premissa de que, se as referências funcionam como material devorado, as comparações com outros grupos e obras precisam evitar dois erros simétricos: isolar COSMOS como singularidade absoluta ou dissolvê-la em genealogias já consagradas. O desafio, portanto, é comparar sem equalizar.

A aproximação mais imediata no Brasil é com o Teatro Oficina. Há afinidades no uso do dionisiaco, da sexualidade, da antropofagia, do ritual, da presença coral e da crítica à forma burguesa de teatro. Reconhecemos a influência do Oficina em nossas convocações bacantes, na denúncia de uma cidade gentrificada e certificada como inteligente e resiliente, na presença dos corpos em festa e na crença em uma libido política.

Ainda assim, há uma diferença fundamental: enquanto parte do imaginário do Oficina se ancora numa reinvenção modernista e tropicalista da brasilidade, COSMOS submete a brasilidade a uma crítica mais desconfiada, marcada pela pergunta sobre quem foi devorado para que o Brasil pudesse se narrar como invenção.

Com o Teatro da Vertigem, a comparação passa menos pela estética imediata e mais pela relação entre corpo, cidade e dispositivos de criação. O Vertigem tornou o espaço urbano e institucional uma dramaturgia em si, fazendo igrejas, hospitais, rios e presídios funcionarem como territórios de crise. Nossa trajetória também trata o espaço como dispositivo, mas em outra escala. A instalação performativa próxima, adaptável e relacional substitui a monumentalidade urbana por um campo de contaminação entre plateia e corpo. Em COSMOS, a cidade não aparece como cenário monumental, mas como pressão contínua sobre a presença dissidente.

No campo da performance brasileira, há aproximações com Márcia X, pela profanação de símbolos e pela colisão entre sexualidade, religiosidade e escândalo público. Também há ressonâncias com

Marcelo Denny, pela pesquisa de visualidades do corpo, rito, decomposição e presença. Essas referências nos interessam porque recusam a separação confortável entre imagem, corpo e perturbação pública. Em todas elas, a presença não é apenas composição formal: é enfrentamento.

No plano literário e dramático, Hilda Hilst é uma comparação produtiva. A presença de **O caderno rosa de Lori Lamby** e **Contos d'escárnio** nas referências da dramaturgia não é casual. Hilda foi uma porta de entrada para nosso interesse pela obscenidade filosófica, pelo deboche metafísico e pela agressão ao bom gosto. Em COSMOS, essa herança aparece menos como imitação de estilo e mais como autorização para pensar a obscenidade como ferramenta especulativa, crítica e espiritual.

Apesar de produtivas, essas aproximações não anulam a diferença. Nossa autoria pressiona cada uma dessas heranças a partir de um corpo coletivo forjado na cena queer e em um território simbólico amazônico-joseense. Nenhuma dessas tradições pode ser replicada pacificamente por nós, porque todas chegam atravessadas por outras condições de classe, raça, gênero, território, fomento, circulação e legibilidade cultural.

Internacionalmente, Angélica Liddell surge como paralelo pela autoficção cruel, pela exposição do trauma, pela violência verbal e pela recusa de conforto moral. Nossa dramaturgia, porém, difere de seu método de centralidade soberana de uma autora-performer única. Ainda que a figura da Diretora concentre tensões de autoria, COSMOS é uma obra assinada por mais de uma pessoa, construída a partir de múltiplas presenças e sustentada por uma autoficção incontornavelmente coletiva e explicitamente territorial.

Com La Pocha Nostra, fundada por Guillermo Gómez-Peña, a aproximação está na crítica à exotização do corpo fronteiriço, na performance como laboratório de descolonização do olhar e na manipulação de estereótipos raciais, sexuais e culturais. COSMOS, porém, desloca a fronteira para dentro do Brasil: entre Amazônia e Sudeste, Roraima e Vale do Paraíba Paulista, centro industrializado e território amazônica, cidade inteligente e corpo indomesticável.

Com tradições de body art e performance radical, como em Ron Athey, há afinidade no uso do corpo como campo de risco, liturgia, ferida e blasfêmia. Entretanto, o risco em nossa peça não é apenas físico ou sacrificial. Ele é também institucional, territorial e discursivo. COSMOS arrisca a legibilidade pública de suas artistas dentro de um contexto que já demonstrou ansiedade diante de obras do corpo em espaços coletivos. O risco não está somente no que o corpo suporta, mas no que

sua aparição pode acionar como censura, pânico moral, deslegitimação ou captura.

A comparação com o modernismo brasileiro é a mais delicada para nós. Nossa escrita evidentemente dialoga com a antropofagia, mas se recusa a reivindicar o modernismo como antecedente celebrado em bloco. A necessidade de COSMOS é interrogar esse movimento como máquina ambígua: capaz de invenção formal, sim, mas também de captura colonial. A pergunta que nos orienta não é apenas o que o modernismo libertou na forma artística brasileira, mas quais corpos, territórios e cosmologias ele precisou converter em matéria estética para se afirmar como projeto de invenção nacional.

Desse modo, as tradições aqui mobilizadas não funcionam como filiação pacífica. Elas são campos de atrito. COSMOS se aproxima dessas referências para devorá-las, desviá-las, contaminá-las e, quando necessário, acusá-las. A obra não busca provar pertencimento a uma linhagem já legitimada, mas disputar os termos pelos quais uma linhagem pode reconhecer aquilo que a ameaça. Em vez de organizar uma genealogia limpa, a peça constrói uma constelação suja: Oficina, Vertigem, performance brasileira, Hilda Hilst, Liddell, La Pocha Nostra, body art e modernismo aparecem como materiais vivos, contraditórios e insuficientes diante da cena que os atravessa.

## 6.0 - PRETENSÕES E FRAGILIDADES DA CONCEPÇÃO CÊNICA

Para nós, o principal ponto forte deste projeto é a coerência entre sua hipótese crítica e sua forma. **COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO** afirma que não há caminho limpo, linear ou conciliatório para a retomada do corpo, e sua linguagem confirma essa tese ao mobilizar contaminação, choque, excesso, interrupção, ruído e profanação. Nomeamos essa operação como **dramaturgia da retomada do impossível** porque recusamos organizar o trauma como confissão ou pedagogia, optando por colocar corpo, palavra, erotismo e repulsa em forças de colisão, atravessadas por rito, transe, som, imagem, vídeo, literatura e outras expressões do simbólico.

Consideramos essa realização difícil de conceber porque COSMOS não apresenta apenas um discurso coerente contra a domesticação da dissidência; ela tenta construir uma forma de linguagem que também seja difícil de domesticar. O erotismo não aparece como adereço provocativo, mas como método de crítica ao olhar. A autoficção não nasce de um excesso de interesse pela própria vivência, mas de uma abertura para análises territoriais, históricas e geopolíticas. A metalinguagem não funciona como virtuosismo ou ostentação de referências, mas como ferramenta para produzir uma autocrítica dos mecanismos de direção, autoria, recepção e institucionalização da cultura.

Outro ponto forte, do qual nos orgulhamos, é a capacidade de articular escalas. A peça passa do corpo ao rio, do trauma à estatística, da infância à Amazônia, do edital à censura, da cidade tecnológica à tragédia grega, do espaço cênico de um pequeno teatro independente a um panorama de país. COSMOS não permite que a dissidência seja reduzida à identidade privada: seu texto, seus corpos e seus dispositivos mostram que gênero, sexualidade, raça e território são produzidos por estruturas históricas, urbanas, econômicas e culturais.

Também consideramos que a obra se destaca pela coragem de abraçar sua dimensão antipedagógica. Em um campo no qual abordagens educativas, discursivas e edificantes sobre dissidência costumam obter maior legitimidade do que trabalhos centrados em erotismo, repulsa e autonomia do corpo, COSMOS escolhe tensionar justamente aquilo que costuma ser interdito, higienizado ou mediado de forma indireta. A peça não se organiza para ser bom exemplo, material de sensibilização ou demonstração correta de uma pauta. Ela prefere atuar como zona de atrito, pois isso é o que sua autoria evoca.

Nesse sentido, a incorporação do conflito interno à dramaturgia também é uma força. As últimas cenas de ambos os atos, bem como boa parte das intervenções da Diretora, impedem que a obra se mostre como um bloco moralmente homogêneo. A direção é criticada dentro da própria peça; a autoria é posta sob suspeita; o desejo de legado é ridicularizado; e a possibilidade de fracasso é anunciada pela própria dramaturgia. Essa autocrítica dá densidade ao trabalho e evita certa pureza militante que poderia empobrecer a obra ao capturá-la como discurso moralmente estável.

Há, entretanto, fragilidades e riscos concretos em nossa criação, e nós sabemos disso melhor do que ninguém. O primeiro risco diz respeito à própria forma da obra: a saturação. Uma peça de aproximadamente três horas, marcada por verborragia sinestésica, excesso referencial, erotismo, música ao vivo, manifesto, dados estatísticos, tragédia, metalinguagem e crítica do cânone, exige precisão rítmica extrema.

O excesso é constitutivo de COSMOS, mas excesso sem modulação pode produzir anestesia, dispersão e desinteresse. Esse risco foi motivo de debate constante em nosso processo criativo, tanto que seus ecos aparecem dentro da própria peça e produzem alguns de seus momentos mais importantes de autoconsciência. Ainda assim, tornar uma obra consciente de seus defeitos não implica, necessariamente, transformar esses defeitos em qualidades. A dramaturgia sabe que pode cansar, saturar e se perder em sua própria ambição, essa possibilidade não está fora da obra e faz parte do risco que a obra acolhe.

O segundo risco é social: a recaptura pelo escândalo. A peça antecipa leituras moralistas e as incorpora como material satírico, mas essa antecipação não impede que tais leituras operem publicamente. Em contextos de pânico moral, uma obra com erotismo explícito, insulto ao público, crítica institucional e financiamento público pode ser reduzida a caricatura por adversários culturais. Isso exige uma estratégia madura de circulação, mediação crítica e documentação robusta, pois a recaptura pelo escândalo não representa apenas dificuldade de fomento, circulação ou bilheteria; pode significar risco concreto para a segurança das artistas envolvidas.

O terceiro risco é ético e emocional: o trabalho com o trauma. COSMOS denuncia a exploração cultural da dor, mas também trabalha com cenas de alta exposição subjetiva, sexual e traumática. Essa contradição exige responsabilidade coletiva, protocolos de cuidado, escuta, consentimento, preparação e acompanhamento. A consciência do risco não o elimina, mas orienta nossa prática. Escolhemos enfrentar esse campo juntas, compreendendo que a liberdade formal da obra não pode ser separada da responsabilidade material com os corpos que a sustentam.

O quarto risco é circunstancial e diz respeito à real capacidade artística e cênica do Núcleo Abantesma diante da quantidade de repertórios que a obra mobiliza. O segundo ato convoca Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Dante, Shakespeare, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Teatro Oficina, Antunes Filho e debates sobre modernismo, brasilidade e cânone nacional. Quando bem dirigidas, encenadas e sonorizadas, essas referências podem operar poeticamente mesmo sem reconhecimento prévio por parte do público. Esse seria o melhor cenário.

Em um cenário menos otimista, porém, talvez seja preciso admitir que, sem familiaridade com as obras, conceitos e tradições que apoiam nossa pesquisa, parte do valor de COSMOS pode desaparecer, fazendo a peça parecer uma colagem difusa, excessiva e juvenil. O provável é que a recepção se situe em algum ponto intermediário entre esses dois extremos: nem plena legibilidade conceitual, nem caos absoluto. Ainda assim, esse risco nos interessa porque revela a própria aposta da obra. COSMOS quer tensionar o limite entre erudição e delírio, pesquisa e excesso, crítica e colapso.

Essas fragilidades não reduzem a importância de nossa jornada. Ao contrário, ajudam a dimensionar sua ambição. Obras despretensiosas correm menos riscos porque querem pouco. COSMOS quer muito: quer disputar corpo, cena, cidade, cânone, erotismo, trauma, Amazônia, brasilidade, arquivo e instituição. Sua contribuição não está em resolver todas essas tensões, mas em colocá-las em cena de modo incontornável.

## 7.0 - PROPOSIÇÕES TEÓRICAS

A análise dos capítulos anteriores torna insuficiente qualquer leitura de COSMOS baseada em influência linear. A obra não “*aplica*” Artaud, Butler, Foucault, Deleuze, Bachelard, Mombaça, Preciado ou a tragédia grega. Ela devora, desloca, contradiz e reinscreve essas referências em uma cena situada entre São José dos Campos e a Amazônia, atravessada por dissidências queer, precariedade cultural, erotismo, censura, território e crítica da brasilidade.

COSMOS não ilustra colonialismo, trauma ou brasilidade: inscreve esses campos como dispositivos de composição. A peça tensiona a metalinguagem, recusa o bom-mocismo, confronta o público, sobrecarrega a cena com música ao vivo e microfones, subverte citações canônicas e convoca Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Dante, Shakespeare, Euclides da Cunha e Mário de Andrade não como autoridades intocáveis, mas como materiais em disputa.

A própria obra impõe uma questão metodológica ao discurso crítico. Como analisar uma dramaturgia que recusa pureza formal, estabilidade identitária e filiação teórica pacificada? Nossa resposta é organizar as proposições teóricas em dois eixos. O primeiro, voltado à crítica cultural e à teoria crítica, observa como a peça se relaciona com tradição teatral, performatividade, teoria queer, poder, linguagem e produção de subjetividade. O segundo, de caráter sociológico e antropológico, situa a obra em relação ao território, à cidade, à colonialidade, à Amazônia, à produção cultural e aos regimes de aceitabilidade. Essa divisão não pretende separar artificialmente teoria, sociedade e cena. Em COSMOS, essas dimensões se atravessam o tempo todo. A teoria não aparece como explicação posterior da obra, mas como uma de suas matérias de combustão: algo que a dramaturgia lê, mastiga, deforma, contradiz e devolve em forma de cena.

### 7.1 - PROPOSIÇÕES TEÓRICAS - CRÍTICA CULTURAL E TEORIA CRÍTICA

No campo artístico-cultural, a referência mais evidente é Antonin Artaud. O prólogo adapta **Tutuguri: O rito do sol negro**, de **Para acabar com o juízo de Deus** (1947), inaugurando a peça a partir de um rito corporal, sonoro e sexual que profana a solenidade do início teatral. No entanto, chamar nosso trabalho de artaudiano seria impreciso. COSMOS se aproxima do Teatro da Crueldade na medida em que recusa os pilares do teatro psicológico, da representação domesticada e da dicotomia entre corpo e pensamento. Ao mesmo tempo, afasta-se de Artaud ao localizar essa crueldade em corpos racializados, sexualizados e territorialmente deslocados, e não em uma abstração metafísica do corpo.

Com Hans-Thies Lehmann, há um diálogo direto, ainda que não programático, pela crise da centralidade dramática. COSMOS não abandona o texto; ao contrário, é uma obra altamente verbal. Mas essa verborragia é permanentemente disputada por corpo, gesto, som, vídeo, imagem, nudez, microfone e presença. O pós-dramático, aqui, não está na recusa da palavra, mas na explosão simultânea de regimes que operam em registro literário e antiliterário ao mesmo tempo. O texto permanece, mas deixa de ser soberano.

Com Erika Fischer-Lichte, há afinidade na compreensão do acontecimento performativo como experiência transformadora, na qual o público não observa uma ficção de fora, mas integra um circuito de energia, desconforto, acusação e presença. Desde a entrada, a plateia é implicada como corpo coletivo, não como sujeito neutro de apreciação. Essa relação também aproxima a obra de Josette Féral, para quem a performatividade borra fronteiras entre representação e ação, personagem e performer, ficção e acontecimento.

De Richard Schechner, interessa-nos especialmente a noção de comportamento restaurado. O processo cênico de COSMOS restaura comportamentos sociais, teatrais, sexuais, religiosos, políticos e coloniais para deformá-los. O rito, nesse contexto, não aparece como retorno a uma origem sagrada, mas como tecnologia profana. O ritual da obra não reencanta o mundo para reconciliá-lo; reencanta para tornar visível sua violência.

Leda Maria Martins é uma chave fundamental para pensar o tempo em espiral de COSMOS. A peça não progride de modo linear: retorna, torce, reencontra, reabre temas, imagens, traumas e linguagens. O segundo ato não supera o primeiro, nem o finaliza; desloca suas tensões para dentro do arquivo ocidental e brasileiro. É nesse registro espiralar que as tragédias gregas, Artaud, Dante, Shakespeare, Euclides da Cunha e Mário de Andrade aparecem não como passado morto, mas como forças que continuam organizando a cena contemporânea.

No campo da teoria crítica e da teoria queer, Judith Butler e Paul B. Preciado são fundamentais para nosso letramento. Butler nos ajuda a pensar a inteligibilidade dos corpos e as normas que definem quais existências podem aparecer como humanas, reconhecíveis e legítimas. Preciado auxilia na compreensão da sexualidade como tecnologia política, e não como esfera privada. Em COSMOS, essas duas chaves são mobilizadas ao transformar gênero, desejo, exposição e erotismo em luta contra a administração cultural dos corpos. Em **Corpos Dissidentes na Arte Joseense**, já havíamos partido dessa inquietação para definir a teoria queer como um campo que recusa essencialismos e categorias estáveis de identidade.

Essa definição é decisiva para ler a peça, pois nosso texto não busca uma identidade queer pacificada. Busca construir códigos e linguagens de sexualidade que articulem corpo, desejo, sexo e gênero como metodologias de desorganização social e enfrentamento dos essencialismos que limitam a existência das dissidências.

Michel Foucault contribui para nossa análise dos dispositivos de controle, vigilância, normalização e produção de verdade articulados no meio urbano e cultural. A cidade, a classificação indicativa, o edital, a polícia, a moralidade pública e a crítica cultural operam como tecnologias de gestão da aparição. Como resposta, a obra se aproxima de uma sensibilidade genealógica ao mostrar que o poder não apenas proíbe: ele classifica, antecipa, autoriza, recorta, administra riscos e tenta produzir sujeitos aceitáveis.

Jota Mombaça é relevante porque sua pesquisa ajuda a compreender a experiência vivida como produção de conhecimentos situados. Nesse sentido, ao escrever COSMOS, escolhemos mobilizar seu potencial autoetnográfico para transformar essa tese metodológica em linguagem cênica autoral. As vivências não entram como ilustração de um argumento: elas fundam a forma da obra. O corpo que narra não apenas confirma uma teoria; ele produz teoria em estado de presença.

Nossa bibliografia interna ainda conta com referências citadas neste ensaio ou na própria dramaturgia, direta ou indiretamente, como Kopenawa, Bachelard, Castiel Vitorino Brasileiro, Amílcar Cabral, Deleuze, Guattari, Silvia Federici, Jaider Esbell, Grada Kilomba, Hilda Hilst, Achille Mbembe, Robert McRuer, Nietzsche, entre outras.

Essa lista não deve ser lida como acúmulo erudito, mas como índice de uma pesquisa que se constrói como biblioteca encarnada. Em COSMOS, a bibliografia é comida pela cena: deixa de ser aparato de legitimação e passa a funcionar como alimento, ruína, veneno e matéria de composição.

## **7.2 - PROPOSIÇÕES TEÓRICAS - SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA**

Em nossa visão, a dimensão política mais relevante de COSMOS não está localizada apenas em sua lista de temas. Há sociólogos, antropólogos, historiadores, geógrafos e pesquisadores muito mais capacitados do que nós para debater colonialismo, racismo, xenofobia, violência de gênero, vitimização infantil, erotismo, migração, brasilidade e Amazônia. A contribuição da obra está, portanto, em outro lugar: no modo como esses temas recusam uma forma aceitável de apresentação pública..

Em COSMOS, as violências não são apenas ilustradas; elas são inscritas no corpo, na linguagem, no território e nas cosmovisões que organizam a cena. Ilustrar um problema costuma preservar o conforto de quem assiste. Inscrevê-lo na forma da obra, por outro lado, desorganiza a posição do espectador. Essa é uma potência específica do campo artístico: fazer da linguagem não um veículo neutro de explicação, mas um campo de abalo perceptivo, sensorial e político.

A pesquisa **Corpos Dissidentes na Arte Joseense** oferece uma chave sociopolítica para essa leitura. O estudo afirma que a arte dissidente em nosso município opera sob um regime de visibilidade restrito, concentrada em poucos agentes, marcada por fragilidade institucional e pela descontinuidade de coletivos, espaços e projetos. Também identifica uma assimetria entre formatos pedagógicos e discursivos, que tendem a aparecer com maior legitimidade, e abordagens centradas em erotismo, prazer e autonomia do corpo, que surgem de modo mais raro ou mediadas por estratégias indiretas. A esse fenômeno, chamamos **regime de produção baseado em aceitabilidade**.

COSMOS é, também, nossa resposta a esse regime. A peça não tenta provar que o erotismo dissidente pode ser respeitável. Ao contrário, recusa a respeitabilidade como condição de existência. Por isso, sua abordagem de gênero e sexualidade não pede inclusão em uma esfera moral pré-existente; ela encena a destruição dessa moral, isto é, da gramática que regula quais corpos podem desejar, gozar, narrar dor, ocupar o espaço público e receber financiamento.

A questão racial e territorial aparece em múltiplas camadas. O corpo amazônida, em nossa criação, não é paisagem, ornamento ou imagem identitária. É território atravessado por garimpo, fronteiras, migrações, intoxicações, violações, expropriações e capturas. A Amazônia entra como ferida epistêmica no coração de uma cena produzida no Vale do Paraíba, confrontando uma cidade que se narra pela tecnologia, pela produtividade e pelo desenvolvimento, ao mesmo tempo em que sustenta seus próprios regimes de exclusão.

A dimensão de classe, que para alguns pode parecer mais oblíqua, para nós é fundamental. Ela se manifesta na precariedade da produção artística, na dependência de editais, na ironia sobre dinheiro público, no trabalho invisível da gestão cultural e na crítica às empreiteiras, à especulação imobiliária, ao garimpo e à exploração de commodities. COSMOS tematiza isso poeticamente ao recusar a ideia de “*grandes obras*” e de valor especulativo no campo artístico-cultural. Na peça, a monumentalidade aparece como pacto estético, econômico, urbano e extrativista que reforça dinâmicas de violência material e simbólica.

Nossa abordagem política também recusa uma oposição simples entre instituição e marginalidade. COSMOS existe graças ao fomento público, sua dramaturgia é publicada com ISBN e ficha catalográfica, e o próprio ensaio crítico que acompanha esta edição participa de uma vocação arquivística e curatorial. Ao mesmo tempo, essa plataforma é usada para denunciar os modos pelos quais instituições podem regular, limitar ou condicionar a aparição de corpos dissidentes.

Essa contradição é constitutiva. A tensão entre a necessidade de habitar espaços institucionais de arte e cultura e a consciência de que esses mesmos espaços frequentemente operam para obliterar nossas existências é uma dimensão produtiva de nossa pesquisa. O Núcleo Abantesma habita estrategicamente o campo institucional como quem entra em um prédio sabendo que ele foi construído para expulsar seus pares.

A pesquisa **Corpos Dissidentes na Arte Joseense** reforça esse ponto ao registrar antecedentes de controle, coerção e censura, como abordagens ao coletivo pela Guarda Civil Metropolitana durante performances urbanas, desclassificações em editais por justificativas preventivas ligadas à classificação indicativa e outros mecanismos de limitação da circulação pública de nossas obras. Esses fatos não são meros antecedentes externos. Eles ajudam a compreender o motivo de COSMOS trabalhar a presença dissidente como presença sob risco.

Outra proposição política da obra é sua crítica à vitimização como regime de legitimidade. Em várias cenas, COSMOS aborda a forma como corpos dissidentes são pressionados a oferecer trauma como conteúdo socialmente lido como válido. Isso aparece quando a Diretora exige temas graves para manter a audiência engajada, ou quando a abertura da peça ridiculariza a expectativa de que jovens vulnerabilizados deveriam educar, sensibilizar e formar moralmente a comunidade. Com isso, não buscamos desmerecer linguagens artísticas voltadas à empatia, ao letramento social ou à denúncia. O que criticamos é o paternalismo de parte do campo artístico-cultural, que só reconhece corpos dissidentes quando estes se apresentam como vítimas pedagógicas, exemplos edificantes ou objetos de cuidado.

A dimensão política de COSMOS, em suma, é uma política da aparição não pacificada. Ela desloca a pergunta “*quais temas a obra aborda?*” para outro campo, questionando “*quais regimes de percepção a obra tenta destruir?*”. Essa é, portanto, uma das questões centrais de nossa pesquisa: se a obra se propõe a destruir regimes de percepção, suas filiações teóricas, estéticas e sociopolíticas precisam ser pensadas como campo de batalha, não como aparato de legitimação. É nessa premissa que a peça nunca deixa de mirar.

## 8.0 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONTRIBUIÇÕES E PERSPECTIVAS

**COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO** é nossa dramaturgia da retomada do impossível. Sua força não está em oferecer cura, síntese, representação positiva ou reconciliação identitária. Está em sustentar a impossibilidade de uma retomada limpa para corpos atravessados por colonialismo, racismo, xenofobia, violência sexual, pânico moral, precarização cultural, deslocamento territorial e captura simbólica. A obra mantém uma relação feroz com a cultura, como fica explícito no manifesto final, quando declaramos não ter apreço pelo conceito de arte e atuar pela morte da cultura.

Esse não é um gesto de anti-intelectualismo. Pelo contrário: ele finaliza uma obra saturada de pensamento, referências, disputas formais e elaborações críticas. A “morte da cultura”, aqui, não significa destruição da criação, mas recusa da cultura como máquina de pacificação, classificação e captura. A grande contribuição política de COSMOS talvez esteja justamente nesse ponto: quando bem realizada, uma obra como esta pode obrigar crítica, público e instituições a refletirem sobre a importância de criações dissidentes que recusam ser incluídas nos termos já dados pelo próprio campo cultural.

Ao longo deste ensaio, defendemos que COSMOS pensa por meio da cena. Projeções, música ao vivo, microfones, instalação, proximidade e relação direta com o público não são recursos acessórios, mas dispositivos de acusação, contaminação e aparecimento. Do mesmo modo, autoficção, metalinguagem, realismo fantástico, farsa, manifesto e pornoterrorismo não funcionam como categorias estanques, mas como armas formais contra o regime de aceitabilidade.

Para além desses pontos, acreditamos que a contribuição artística mais decisiva de COSMOS talvez esteja no **dispositivo da Diretora**. Não se trata apenas de metalinguagem, nem de uma personagem que comenta a cena de fora. Nossa Diretora é uma figura de poder situada dentro da própria obra: dirige, interrompe, administra, explora, protege, negocia, violenta, organiza e fracassa diante dos corpos que pretende conduzir. Ao aparecer com nome real e função real, Mandú Carvalho transforma a direção em matéria dramaturgica, fazendo com que a peça não denuncie apenas os regimes externos de captura da cultura, mas também os mecanismos internos pelos quais uma obra dissidente seleciona, expõe e organiza suas próprias vulnerabilidades.

Esse dispositivo radicaliza uma série de questões que o teatro político debate em seus ciclos formativos, mas raramente investiga cenicamente como problema central da própria obra. Nesse

exercício, buscamos tensionar ao máximo as possibilidades de criticar as lógicas internas de produção e reprodução do poder no contexto artístico-cultural sem fazer da crítica um gesto exterior e inocente do “*nós*” contra “*eles*”. Boa parte de nosso processo criativo foi atravessada por perguntas como: de que forma podemos comentar violências intrínsecas ao trabalho profissional em arte e cultura sem recair na autolegitimação moral? Como trazer essas questões como disparadoras centrais da experiência cênica, e não apenas como tema lateral?

Até a data de publicação desta edição, conseguimos mapear uma série de antecedentes para a figura da Diretora, mas não estabelecemos nenhuma correspondência direta que pudesse ser citada como equivalente. A figura se aproxima, em diferentes aspectos, do Diretor de Pirandello, do Diretor de Palco (*Stage Manager*) de Thornton Wilder, dos jogos de ensaio e bastidor de Molière e Bergman, da direção institucionalizada de **Marat/Sade** (1963), da autoridade extrativa de Zach no musical **A Chorus Line** (1975), das questões de Milo Rau em **Five Easy Pieces** (2016) e das autoficções críticas de artistas como Janaína Leite, Tim Crouch e Branden Jacobs-Jenkins.

Ainda assim, o que distingue a Diretora de COSMOS desses outros dispositivos é a organização situada de seus elementos: trata-se de uma artista exercendo sua função real por meio de seu nome real, condensando autoria, direção, produção, fomento, cuidado, exploração, violência e fracasso dentro da própria dramaturgia que escreve.

É evidente que essa breve pesquisa genealógica não esgota a história do teatro, nem pretende se aproximar disso. Estamos cientes de que nossa dificuldade em encontrar uma correspondência direta não deve ser tomada, nem de longe, como afirmação de que não existam outras encarnações de dispositivos semelhantes no escopo do teatro ou da performance contemporânea. Ao contrário, é muito provável que existam. O que afirmamos, ainda que com cautela, é que essas figuras não se apresentaram para nós como genealogia evidente, direta ou suficientemente consolidada.

O motivo disso parece relativamente simples: a Diretora de COSMOS reúne funções que a tradição teatral costuma distribuir entre figuras distintas: o narrador metateatral, o ensaiador, o autor-personagem, o mestre de cerimônias, o produtor, o mediador institucional e o agente de violência simbólica.

A singularidade de nosso dispositivo, portanto, não está em cada uma dessas funções isoladamente, mas no modo como todas aparecem encarnadas em uma mesma figura, implicada materialmente na obra que conduz, crítica, explora e tenta sustentar. Assim, a Diretora não deve ser compreendida

como invenção isolada, mas como formulação situada de um problema recorrente e pouco nomeado: a presença do poder produtivo dentro de obras que se pretendem críticas ao poder.

Uma segunda contribuição artística relevante está na estruturação de uma **autoficção coletiva situada**, na qual a experiência íntima não aparece como confissão isolada, mas como sintoma de uma cartografia histórica, racial, ecológica e territorial. A autoficção no teatro brasileiro já possui trajetórias importantes em artistas como Janaína Leite, Grace Passô, Silvero Pereira e tantas outras criadoras, mas em COSMOS esse procedimento assume uma configuração específica: as histórias de Du e Bhreenndo são articuladas a dados documentais, memórias de deslocamento, violência sexual, racismo estrutural, precarização cultural, ecocídio e garimpo.

Desse modo, a dramaturgia não transforma a biografia em testemunho individual, mas em campo de investigação geopolítica. O corpo que narra não fala apenas de si: fala de rios, fronteiras, cidades, infâncias, estatísticas, territórios violados e regimes de aparição. A autoficção, aqui, deixa de ser apenas exercício de exposição subjetiva e se torna método de leitura do mundo.

Uma terceira contribuição está no exercício, ainda em processo, de **revisão iconoclasta do cânone ocidental e brasileiro** a partir de um lugar de enunciação periférico, racializado, queer, amazônida, indígena, caboclo e interiorano. Analisando o segundo ato de COSMOS, ele funciona como programa metodológico de profanação crítica: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Dante, Shakespeare, Euclides da Cunha e Mário de Andrade não são convocados como grandes autoridades que devem ser reverenciadas, mas como materiais a serem atravessados, contaminados e desobedecidos.

A obra não busca apenas adaptar textos consagrados, mas perguntar que corpos foram convertidos em matéria-prima para que certas tradições pudessem se afirmar como universais, nacionais ou civilizatórias. Nesse sentido, a dramaturgia desloca o cânone de seu lugar monumental e o submete a uma operação de confronto. Não se trata de negar sua força histórica, mas de disputar os custos simbólicos, territoriais e corporais dessa força. Ainda que incompleto, esse gesto é pedagogicamente e artisticamente valioso porque oferece um procedimento que pode ser retomado, tensionado ou desobedecido por outros grupos interessados em criar a partir de fora dos centros que esses textos pressupõem.

Essas três contribuições não possuem a mesma natureza. O dispositivo da Diretora nos parece a formulação dramaturgical mais singular de COSMOS; a autoficção coletiva situada constitui seu principal método de elaboração biográfica e territorial; e a revisão iconoclasta do cânone aparece

como programa crítico ainda em expansão. Juntas, elas indicam que a contribuição da obra não está apenas nos temas que aborda, mas nos procedimentos que organiza para tornar instável o próprio campo de recepção da cultura.

Por isso, as perspectivas abertas por COSMOS não dizem respeito apenas à continuidade de uma obra específica, mas à possibilidade de ampliar um campo de criação dissidente que não precise escolher entre rigor e sujeira, pesquisa e obscenidade, arquivo e presença, teoria e delírio, fomento público e crítica institucional. A peça não resolve as contradições que atravessa. Ela as torna visíveis, habitáveis e perigosas. Sua aposta final é que talvez uma obra dissidente não precise ser aceita para produzir pensamento; talvez baste que ela contamine os modos pelos quais a cultura tenta decidir o que merece existir.

## REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2023.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo, SP: Editora 34, 1998.

ARTAUD, Antonin. *O verbo roubado: textos escolhidos*. Tradução de Mayara Dionizio. São Paulo, SP: Sobinfluência Edições, 2024.

ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o juízo de Deus*. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail M. *O discurso no romance*. In: BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 71-210. Original de 1934-1935.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo, SP: n-1 edições, 2022.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2003.

CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Lisboa: Nova Aurora, 1976.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2002.

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo, SP: Editora 34, 1995.

ÉSQUILO. *Os persas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2002.

EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2002.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo, SP: Elefante, 2017.

FIOROTTI, Devair; ESBELL, Jaider. *Urihi: nossa terra, nossa floresta*. São Paulo, SP: Patuá, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância); FBSP (Fórum Brasileiro de Segurança Pública). *Violência contra crianças e adolescentes na Amazônia*. Brasília, DF: UNICEF; FBSP, 2025.

GOLDEMBERG, Deborah (org.). *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo, SP: Editora Elefante, 2019.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo, SP: Globo, 2005.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio / textos grotescos*. São Paulo, SP: Globo, 2002.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Diane (org.). *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo, SP: Fósforo, 2024.

MADONNA. *Sex*. New York, NY: Warner Books; Maverick; Callaway, 1992.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Belo Horizonte, MG: Mazza Edições, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018.

MCRUER, Robert. *Teoria crip: signos culturais entre o queer e a deficiência*. Tradução de Fernando Bruno Vieira. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo, SP: Martin Claret, 2006.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.

NÚCLEO ABANTESMA. *COSMOS: CORPO-RIO EM CRUZO*. Dramaturgia de Henri Ferraz e Mandú Carvalho. 1. ed. São José dos Campos: Núcleo Abantesma, 2026.

NÚCLEO ABANTESMA. *Corpos dissidentes na arte joseense*. 1. ed. São José dos Campos: Núcleo Abantesma, 2026.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, SP: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. *Dysphoria mundi: report on the world state*. Cambridge, MA: MIT Press, 2022.

RIMBAUD, Arthur. *Voyelles*. In: RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Edição estabelecida por André Guyaux, com a colaboração de Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard, 2009

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2010.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro, RJ: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2019.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2002.

SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2002.

TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta, 2011.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo, SP: n-1 edições, 2019.

YOUNG, Fernanda. *A mão esquerda de Vênus*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.



## EM MEMÓRIA DE **DEVAIR FIOROTTI** (1971-2020)

Companheiro, nosso devaneio preferido. Sem você, não existiríamos. Palavras como amor e saudade não bastam para nomear a imensidão de sentimentos que você desperta.



## EM MEMÓRIA DE **JAIDER ESBELL** (1979-2021)

Referência, colega querido e vizinho de generosidade infinita. Agradecemos diariamente por sua existência, pelo carinho com que nos recebia em sua casa e pelo privilégio de conhecer seu processo criativo.

A18



REALIZAÇÃO FINANCIAMENTO



fmc

FUNDO MUNICIPAL  
DE CULTURA



FUNDAÇÃO CULTURAL  
CASSIANO RICARDO



PREFEITURA  
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

**CORPO-RIO EM CRUZO, PROJETO N.º 029/2025.  
BENEFICIADO PELO FUNDO MUNICIPAL DE CULTURA  
VIA EDITAL 008/P/2025 – JOVENS ARTISTAS.**

O conteúdo desta obra é de responsabilidade exclusiva das autoras e não representa a opinião dos membros do Conselho Gestor do Fundo Municipal de Cultura ou da Fundação Cultural Cassiano Ricardo.

