

## Teatralidades Dissidentes

### Dissident Theatricalities

Sílvia Fernandes<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo– USP, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: [silvia.fernands@terra.com.br](mailto:silvia.fernands@terra.com.br)

---

#### Resumo

O texto aborda experiências teatrais criadas na cena brasileira a partir dos anos 2000, período em que se percebe a nítida retomada de um ativismo cuja intenção precípua é ligar-se estreitamente aos problemas sociais do país. São trabalhos que se desenvolvem de modo simultâneo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos de mulheres, negros, indígenas e comunidade LGBTQIA+. Após a projeção de um panorama da tendência, parte-se para a análise de algumas criações, especialmente os trabalhos mais recentes da Cia Vértice de Teatro, de Christiane Jatahy. Os principais aportes teóricos são emprestados dos estudos de Paul Ardenne e Rebecca Schneider.

---

#### Abstract

The text addresses theatrical experiments in the Brazilian scenario from the 2000s onwards, a period which saw the resumption of activism, closely linked to Brazil's social problems. These works were developed at the same time as the explosion of movements fighting for representativeness and the rights of women, people of colour, indigenous peoples, and the LGBTQIA+ community. After giving an overview of the period, certain experiments are analyzed, especially the most recent works by Cia Vértice de Teatro, by Christiane Jatahy. The main theories used follow the work of Paul Ardenne and Rebecca Schneider.

---

#### Palavras-chave

Teatralidades dissidentes. Arte contextual. Cia Vértice de Teatro. Christiane Jatahy.

---

#### Keywords

Dissident theatricalities. Contextual art. Cia Vértice de Teatro. Christiane Jatahy.

---

<sup>1</sup> Sílvia Fernandes é professora titular sênior do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP e pesquisadora do CNPq.

Este texto analisa determinadas experiências criadas na cena brasileira a partir dos anos 2000, especialmente algumas criações da Cia Vértice de Teatro, em que se percebe a retomada de um ativismo teatral cuja intenção precípua é ligar-se estreitamente aos problemas sociais. São trabalhos que se desenvolvem de modo simultâneo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos de mulheres, negros, indígenas e comunidade LGBTQIA+. Sem dúvida a ligação íntima com a militância política é a maior responsável pelo engajamento no contexto social e político, capitaneado por mobilizações por direitos das referidas comunidades, historicamente subalternizadas.

A tendência se acentua, em parte, com a eleição de um presidente de extrema-direita em 2018, que acirra a mobilização de setores da sociedade brasileira contra a desigualdade social crescente, o desemprego em níveis alarmantes, a subtração de direitos dos trabalhadores, a corrupção endêmica, a militarização das instituições e o assassinato de grupos marginalizados e lideranças ligadas a minorias. O descontrole da contaminação na pandemia de Covid 19, com as setecentas mil mortes decorrentes, e evitáveis, além da destruição sistemática da floresta amazônica por desmatamentos e incêndios criminosos, com a expansão desenfreada do agronegócio, do garimpo, da pesca ilegal e do narcotráfico, são a síntese infeliz do colapso de diversas instâncias da vida social no Brasil nos quatro anos de desgoverno Bolsonaro.

É inegável que a situação explosiva armada pelo governo de extrema-direita foi um dos principais motores de engajamento dos coletivos teatrais em um ativismo político e ético cada vez mais intensificado, visível na intervenção em comunidades periféricas e na necessidade urgente de refletir sobre as condições sociais de manifestação da teatralidade. De fato, o que se observa é que a interação dos artistas com as forças sociais emergentes, acaba definindo o teor político das propostas cênicas, em geral, decididamente militantes.

São característicos dessa militância alguns coletivos como a Cia Teatral de Heliópolis, a Cia Marginal, As Capulanas, a Cia dos Comuns, o Clariô, o Coletivo Negro e o ZAP 18, para citar poucos grupos entre os muitos que atuam em diversas metrópoles do país, em que emerge uma cena trans, feminista, afrodescendente, de matrizes indígenas, configurando teatralidades diferenciais, até então relegadas a uma condição menor. São a expressão de maiores desde sempre silenciadas, e por isso tornadas vozes minoritárias, sujeitas a um apagamento sistemático, que agora rompem o discurso dominante, desconstruindo-o a partir de seu próprio interior por meio de teatralidades forjadas na resistência às práticas de um “laboratório de controle e produção da morte como forma de supressão de tudo aquilo que insiste em viver”, como observa José Fernando Azevedo (Azevedo, 2021, p.86). No excerto, é evidente a referência do ensaísta à necropolítica referida por Achille Mbembe no ensaio homônimo, em que o autor parte dos conceitos de biopoder e biopolítica de Michel Foucault para considerá-los insuficientes na explicação de formas contemporâneas de sujeição. Discutindo exemplos de guerras na Palestina, na África e em Kosovo, o autor reflete sobre as zonas de extermínio coletivo legitimadas pelo direito de matar, em que o necropoder não é necessariamente um privilégio do estado, mas se sustenta em uma ideia ficcionalizada do inimigo (Mbembe, 2019).

As reflexões de Mbembe contribuem para que se perceba a amplitude das práticas necropolíticas, que vão muito além da conjuntura social e política brasileira, e são respondidas por múltiplas ações ativistas, cuja abrangência é analisada, por exemplo, pela crítica Claire Bishop, que detecta um “giro social” da arte no período imediatamente anterior, final do século XX, mapeado a partir de intervenções ligadas à atuação em comunidades e em frentes próximas ao engajamento social (Bishop, 2012).

Mas é inegável que, no caso brasileiro, a guinada social assume uma voltagem capaz de acirrar

as tensões entre teatralidade e ativismo. Sem dúvida é um processo que responde à situação que Francisco de Oliveira resume, de modo exemplar, como a destruição de direitos, a mercantilização total da vida, a despolitização dos embates, o esvaziamento dos vínculos de trabalho, a prática estatal da violência como mediação dos conflitos, a dilapidação dos fundos públicos, a desregulamentação da vida social e a transferência para o setor privado de ações definidoras do Estado, cuja responsabilidade é assumida por ações filantrópicas da população e atuações sociais de ONGs (Oliveira, 2003). De acordo com José Fernando Azevedo, a quem devo a lembrança da referência, foi no interior desse processo que emergiu o que considera um “teatro pós-desmanche”. Representado, por exemplo, pelos trabalhos do coletivo que dirigiu, o Teatro de Narradores, e por outras criações recentes, que funcionam como uma das respostas possíveis do teatro à situação política conflagrada. É o caso de *Naveia na carne negra*, que Azevedo dirigiu em 2018, onde investiga o que ocorre quando corpos negros ocupam espaços tradicionalmente reservados aos brancos e aprofunda a abordagem dos processos de marginalização social resultantes do passado escravista, especialmente na via da corporeidade dos atores. Sem qualquer alteração na peça original de Plínio Marcos, o espetáculo adiciona novos estratos históricos e sociais ao tecido dramático, revelando as fissuras que a presença negra provoca em cena (Dess, 2022).

O que Azevedo considera um “teatro pós-desmanche” pode ser observado em criações de outros coletivos responsáveis pela retomada de uma cena política feita a partir de novos pressupostos. Nesse sentido, é esclarecedora a reflexão de Rosyane Trotta que detecta a emergência de um “novo teatro brasileiro” reconhecível na valorização de temáticas ligadas a realidades locais e preocupado com a manutenção de laços intracomunitários, na construção simbólica e objetiva do pertencimento a determinados territórios (Trotta, 2022). A pesquisadora nota

que, nesses coletivos, as formas de engajamento vão muito além da criação do teatro, enquanto compartilham a observação e a crítica da vida social e política em projetos amparados por pesquisas sobre a sociedade e os sistemas de poder. Nesse sentido, é importante registrar a dimensão processual que abrem por meio de *workshops*, palestras, ensaios abertos, ciclos de debate e encontros que demonstram o engajamento numa prática cênica comprometida com ações no próprio território, e não apenas na criação de um espetáculo. Para a ensaísta, esse é um dos modos mais eficazes de recuperar a dimensão política do simbólico e do estético. E, pode-se acrescentar, a partir de novos pressupostos.

### Cenas de contexto

Concordando com Trotta, é inegável que o teatro dos coletivos contemporâneos brasileiros não se restringe à criação artística, mas se estrutura com base em múltiplos desdobramentos pedagógicos e culturais. Na verdade, na via da crítica às realidades sociais, eles expandem a prática teatral para se engajar em um processo simultaneamente cênico, social e formativo, associando a afirmação da resistência à tomada do espaço físico, político e social em que se inserem. Assim, especialmente no teatro feito na periferia das metrópoles, surgem experimentos que se manifestam por meio de uma série de formas de ativismo, em parte semelhantes ao que Paul Ardenne define como arte contextual.

É interessante constatar que, também para Ardenne, a arte contextual se desenvolve de modo paralelo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos, o que sem dúvida contribui para levá-la a uma aproximação mais incisiva com os movimentos sociais e a militância política. O autor entende por “arte contextual” o conjunto de formas de expressão cujo ponto comum é a negação das qualidades exclusivamente “artísticas”. Ela se apresenta na arte de intervenção, nas experiências realizadas em espaço urbano e nas criações consideradas participativas ou ativistas. Em todos os casos, são ações intimamente ligadas ao “con-

junto de circunstâncias em que um fato se insere” e, exatamente por isso, priorizam o contato direto com a realidade, em verdadeira inserção no mundo concreto, no universo social, político e econômico, em relação imediata com as situações materiais em que se produzem (Ardenne, 2004, p.10).

Ao desenvolver seu argumento, o autor se refere à irrefreável pulsão participativa e agorética das manifestações artísticas do princípio do século XXI, que aparecem com força no teatro brasileiro, mostrando que um dos principais motores das ações dos coletivos é o engajamento político, ético, étnico e de gênero, e seu foco é a atenção permanente à necessidade de reagir às condições sociopolíticas de opressão de determinadas comunidades. Talvez por isso, a maioria delas seja feita por grupos marcados pela subalternização, que explicitam práticas políticas, formas de sensibilidade e discursos que são modos contundentes de reação às diferentes formas de silenciamento e exclusão a que foram historicamente submetidos. De modo geral, mas não exclusivo, essas teatralidades são acionadas por sujeitos historicamente submetidos a mecanismos estruturais de exploração em contextos de opressão social, como a Cia Marginal, sediada na comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, e da Cia de Teatro de Heliópolis, em São Paulo, para citar apenas dois exemplos.

Sem dúvida são manifestações teatrais de sujeitos subalternizados, que nunca tiveram voz na sociedade e muito menos nos palcos, como o teatro negro que se projetou a partir da segunda década do século XXI. Segundo José Fernando Azevedo, ele é resultado de um processo de radicalização da vida cultural no Brasil e, em certo sentido, expressa o acirramento das contradições de uma sociedade em que a “diferença converte-se em desigualdade” e gera uma “dessolidarização” crescente entre os cidadãos. Em geral, esse teatro é feito por integrantes das populações pobres e negras moradoras de favelas, periferias e ocupações cercadas por polícia, milícias e traficantes, para quem a explicitação da

morte é a forma de gestão da vida. Para o autor, os protocolos dessa cena engendram um “fazer corpo” que compõe um “sistema de visibilidade” capaz de apontar dinâmicas supressivas, como a histórica invisibilidade do corpo negro (Azevedo, 2021, p.87)

Um exemplo de formalização diferencial desse “sistema de visibilidade” é o espetáculo *Hoje não saio daqui* (2019), da Cia Marginal, fundada em 2005 no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, e formada em sua maioria por jovens atores negros. Nessa criação, a companhia decide investigar a imigração angolana e, para isso, convida seis moradores vindos do país africano para integrar o processo. As apresentações acontecem no Parque Ecológico da Vila do Pinheiro, escolhido por sua centralidade e capacidade de convocar os múltiplos estratos políticos, sociais e culturais que se sobrepõem na Maré. No espetáculo, os criadores priorizam o modo como os corpos não hegemônicos de negros, LGBT's, moradores e imigrantes se apresentam e atuam em cena, pois acreditam que essas corporeidades dissidentes são capazes de reorganizar tecidos performáticos, éticos, sociais e territoriais. De fato, esses sujeitos agem como forças efetivas consubstanciadas em cena, às quais os espectadores reagem, com as quais interagem e acabam por determinar a sintaxe interna e o teor político singular do trabalho (Dess, 2022).

Também criado na Maré, em 2016, *Para que o céu não caia*, da Lia Rodrigues Companhia de Danças, é outra experiência ligada ao complexo de favelas do Rio de Janeiro. O trabalho na comunidade desencadeia na companhia uma reflexão incessante sobre o diálogo entre a dança contemporânea e o contexto social, que vai sendo experimentado a cada criação (Soter, 2010). É o que acontece nos mais de nove meses de processo de composição de *Para que o céu não caia*, que começaram com questionamentos organizados em um longo “questionário afetivo-cultural-corporal” concebido como uma das ações do programa “Dançando com a Maré”. A partir dessa experiência de cartografia do contexto, Lia

Rodrigues pediu aos bailarinos que criassem uma “resposta estética” ao questionário, transformando os testemunhos dos moradores em exercício coreográfico que funcionou como ponto de partida para o espetáculo.

A esse testemunho de exclusão a coreógrafa acrescenta outro, de igual ou maior potência. Trata-se do livro do xamã yanomami Davi Kopenawa, que narra o mito do fim do mundo. Escrito a partir de conversa com o antropólogo Bruce Albert, *A queda do céu* é o primeiro relato a apresentar a voz da tribo que habita o maior território indígena em todo o mundo, situado ao norte do Brasil e ao sul da Venezuela. A narrativa do mito do fim do mundo é um verdadeiro manifesto xamânico contra a destruição da Amazônia, abordando as questões climáticas e a devastação da natureza a partir da cosmogonia ameríndia. Kopenawa recorre aos fundamentos da cultura yanomami para advertir que o extermínio crescente da floresta e dos animais levará à ruptura total da harmonia na Terra. Quando esse tempo chegar, o espírito dos “xapiris”, transmissores do “recado cifrado da mata”, não conseguirá impedir que o céu desabe sobre todos os seres vivos do planeta, incluindo o “povo da mercadoria”, os índios, as árvores e os animais. Em prefácio ao livro, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro nota que a lucidez política e poética do xamã projeta um “discurso sobre o lugar, porque seu enunciador sabe qual é, onde é, o que é o seu lugar” (Castro, 2010, p.15). Em certo sentido, o gesto do coletivo de Lia Rodrigues é uma extensão dessa narrativa sobre o lugar, já que a cosmogonia indígena é associada aos relatos dos moradores da Maré.

Em *Para que o céu não caia* a pluralidade de fontes de criação é visível nas coreografias dissonantes que explicitam o movimento de “outrar” concebido pela artista não com a intenção de representar o outro, mas de se colocar em um lugar que permita enxergar melhor a diferença. Pintura indígena, mascaramento com farinha, café e açúcar, além da metamorfose incessante dos corpos,

são os meios preferenciais de apresentação desse outro no espetáculo, sem que a transformação se ligue à necessidade de figurá-lo de modo mais ou menos realista. Não há intenção de “interpretar” os indígenas nem mesmo quando os bailarinos batem firmemente os pés no chão em movimentos circulares que lembram o Kuarup, ritual de homenagem aos mortos celebrado pelos povos do Xingu. Nessa passagem, a pulsação coletiva dos performers cria o campo “afetivo-energético” necessário para o engajamento em uma situação política específica. O circuito de afetos é intensificado quando os bailarinos se aproximam dos espectadores para encará-los com um olhar fixo que se sustenta por vários minutos. A ligação íntima abre uma circulação performativa por onde “chegam esses outros, sejam os craqueiros zumbis da favela da Maré ou os ianomâmis de Davi Kopenawa.” (Katz, 2017; Fernandes, 2019).

Para reforçar a potência dos trabalhos ligados ao contexto é importante mencionar outro espetáculo gestado nas periferias urbanas, *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*. Estreado em 2022, foi criado pela Cia de Teatro de Heliópolis, constituída a partir da reunião de jovens moradores da favela homônima no ano de 2000, em São Paulo. O trabalho tematiza o encarceramento em massa no Brasil, narrado a partir do ponto de vista de mulheres negras e pobres, que têm seus filhos, maridos e parentes presos, além de sofrerem violências cotidianas nos enfrentamentos sociais. Na leitura do crítico Kil Abreu, o espetáculo conjuga perspectivas histórico-sociais capazes de criar uma “sociologia poética do país, posta em *performance*” (Abreu, 2022).

O texto da dramaturga Dione Carlos, elaborado em processo coletivo, projeta um panorama de carências sociais no trânsito entre discurso direto, registros documentais e representação do cotidiano difícil das mulheres na periferia. O diferencial da abordagem é o fato de o trabalho sinalizar, ao mesmo tempo, o conflito íntimo das protagonistas e o



quadro político do país. O arranjo complexo entre intimidade e sociabilidade delineia um mural político de pessoas pretas e pobres em um dos países com maior contingente de encarcerados. Mas o que aparece em primeiro plano é a dinâmica de vida das mulheres, que se apresentam aos espectadores na alternância entre sofrimento e espera, com passagens em que o foco é a resistência à injustiça, o cuidado do outro, o afeto e as formas de organização da comunidade, na conjugação de histórias pessoais e desigualdade social. O registro naturalista das atuações é contrastado com um pano de fundo simbólico, às vezes mítico nas representações de lansa, no pulso dos tambores e nos movimentos corporais que vinculam processos históricos de opressão à força subjetiva de emancipação. Como observa Abreu, o grupo amálgama assim um elo sempre tão buscado pela gente de teatro nos últimos anos: o encontro justo entre representação e representatividade (Abreu, 2022).

### Teatralidades dissidentes

A partir dos exemplos referidos, é possível constatar que os experimentos cênicos projetam uma soma de teatralidades que produz um campo de ação amplo, marcado pela diversidade, em geral, não restrito à criação do teatro e sempre mobilizado por questionamentos e tensões políticas que se estendem a outros espaços sociais de atuação. A existência de diversas linhas de fuga na tendência explica a opção pela abordagem de espetáculos singulares, que parecem constituir pontos nodais de uma cena que abre novos lugares de criação e discussão do teatro político contemporâneo.

Na verdade, a diversidade é composta por teatralidades que optei por considerar “dissidentes”. Aqui a noção de dissidência liga-se a um regime político e artístico que têm o poder de resistir às normas vigentes em determinado contexto, além de tentar subvertê-las na produção de outra cena (Cabrera, 2014). Talvez por isso os espetáculos mencionados possam ser associados ao que Jacques Rancière

chama de dissenso. Para o filósofo, ele está na origem da política por ser um espaço de conflitos não de pontos de vista nem de reconhecimento recíproco de direitos, mas de “constituição mesma do mundo comum”, dos que nele “falam para ser ouvidos” (Rancière, 2004).

Na verdade, as dissidências abertas por essa produção cênica posicionada e crítica projetam um teatro político em diálogo com discussões que se dão em áreas correlatas, como as ciências sociais e a antropologia. São experiências “situadas” que Donna Haraway vincula a um campo epistemológico imbricado à contingência e à resistência, resultante de “políticas de localização” construídas à margem de discursos homogeneizadores, no intuito de aludir a identidades móveis, processuais e construídas na diferença. Nesse sentido, os trabalhos cênicos são capazes de revelar, a partir de sua singularidade, a maneira como se dão as representações de determinados sujeitos construídos socialmente como “outros”. (Haraway, 1988)

Ao lado das teatralidades dissidentes criadas por sujeitos subalternizados, percebe-se que coletivos teatrais com longas trajetórias de pesquisa aproximam-se de problemáticas semelhantes, ainda que por outras vias e, em certa medida, não deixam de manter a relação com a investigação cênica que os definia no decurso de trajetórias ligadas à resistência. Nesse caso, o que se apresenta são criações com formalização instável, que projetam uma cena expandida e sem fronteiras fixas entre teatro, dança, *performance*, cinema e artes visuais. Além disso, em geral os artistas usam dispositivos ligados a modos renovados de teatro documentário, mobilizados para que possam melhor engajar-se nas situações públicas. É o caso da Cia Vértice de Teatro, de Christiane Jatahy, representante de uma geração artística reconhecida por produções estreitamente ligadas a situações públicas, especialmente nos últimos espetáculos.

Trabalhando na confluência entre teatro e cinema, a companhia combina tecnologias de ima-

gem a procedimentos de documentário, construindo uma travessia interdisciplinar na fronteira entre o vivo e o mediado, viabilizada por dispositivos de colaboração entre mídias. Além disso, a encenadora usa práticas performativas que se relacionam a alguns pressupostos definidos por Rebecca Schneider, especialmente no que se refere à concepção de arquivos como atos e modos incorporados de memória (Schneider, 2011).

É o caso do díptico *Nossa Odisseia*, composto por *Ítaca* (2018) e *O agora que demora* (2019), que escolhe o refugiado como tema e protagonista. De fato, o exílio e as migrações em massa no Mediterrâneo são problemas candentes do mundo contemporâneo, a ponto de Giorgio Agamben considerar o refugiado figura central da filosofia política de hoje, por desestabilizar a antiga tríade estado-nação-território. (Agamben, 2002).

Na tentativa de encontrar um equivalente ficcional para a crise migratória, Jatahy recorre à *Odisseia* de Homero, associando a errância dos apátridas à atribulada viagem de Ulisses de retorno à casa. Na primeira parte do projeto, *Ítaca*, concebe um dispositivo com cortinas que dividem o palco de modo a criar uma cena bifronte em que três atrizes brasileiras e três atores francófonos performam os duplos Penélope/Calipso e Odisseu/pretendentes em português e francês. A fronteira/cortina móvel e o trânsito incessante entre as línguas são repetidos em diversos procedimentos que mimetizam a situação liminar do refugiado. A migração do público de uma plateia a outra durante o intervalo, a leitura de testemunhos reais entremeados a fragmentos de Homero, as falas recidivas sobre travessias do Mediterrâneo, as agressões dos atores/homens contra as mulheres/atrizes em atuações violentas, as cenas filmadas pelos próprios performers e projetadas na tela/cortina materializam o território instável do exilado.

Esse intrincado jogo de reconfigurações desestabiliza o lugar teatral, que oscila entre testemunho e *performance*, oralidade e multimídia, real e fic-

cional, local e global, mergulhando o espectador em uma “dimensão especular vertiginosa”, como nota Christophe Triaux a respeito de outro trabalho de Christiane Jatahy, *A floresta que anda* (Triaux, 2017). No final do espetáculo, a cortina se abre e o palco é inundado de água que submerge os atores na sugestão de afogamento. O trânsito entre as ordens da representação e da presença explícita na situação fronteiriça da cena e do refugiado.

O espaço liminar retorna em *O agora que demora*, espetáculo/documentário em que os testemunhos ganham primeiro plano. Nesse caso, o dispositivo projetado por Jatahy é uma imensa tela de cinema instalada em toda a extensão do palco, com mesas de controle na lateral, onde a encenadora edita, ao vivo, filmagens realizadas em cinco países. No documentário, atores-refugiados vivendo em campos no Líbano, na Palestina, na África do Sul e na Grécia, além de indígenas da Amazônia brasileira, leem passagens da *Odisseia* de Homero em sua língua, intercaladas aos próprios testemunhos. Na edição do filme, refeita a cada apresentação, a encenadora intercala os relatos de experiências subjetivas de exílio à leitura e atuação de fragmentos da epopeia de Homero.

A dramaturgia do espetáculo é construída no trânsito entre os depoimentos filmados e a *performance* ao vivo dos refugiados que participam da apresentação na plateia. Em diversos momentos eles levantam-se no meio do público para retomar a narrativa iniciada no documentário ou para contracenar, ao vivo, com os protagonistas na tela. O recurso permite que espectador esteja no agora do presente performativo, mas também no passado do campo de refugiados, diante de testemunhas que parecem sair do filme para questioná-lo. O impacto vem do fato dos relatos não se ligarem à história oficial, nem recorrem a análises políticas e sociais do contexto. São fluxos subjetivos de memória capazes de mobilizar pela via do endereçamento direto. Nesse caso, é a intimidade que coloca os termos do engajamento.

Ao encerrar *O agora que demora* Christiane Jatahy conclui a travessia de uma constelação de territórios que unem refugiados aos povos originários do Brasil, exilados na própria terra, de onde foram expulsos por garimpeiros, pecuaristas e empresários do agronegócio. A última cena do documentário foi filmada na Amazônia. Na tela, vê-se um índio kayapó lendo o episódio final da *Odisseia* em sua própria língua, às margens de um rio onde crianças nadam. É o epílogo da epopeia de Homero, quando Tirésias aconselhou Ulisses a procurar seus antepassados entre os povos que não conhecem o mar. Com esse final, Christiane Jatahy associa os indígenas do Brasil, que não conhecem o mar, às múltiplas formas de subjetividade que habitam os campos de refugiados do Líbano, da Grécia, da Palestina e da África do Sul para projetar um território transnacional onde é possível tensionar teatro e política.

### A memória que falta

O laboratório de invenção de arte e prática social reaparece em *Depois do silêncio*, novo trabalho da Cia Vértice. Estreado em Viena em 2022, encerra o que a diretora considera uma trilogia do horror criada em reação ao governo de Jair Bolsonaro. O tríptico se inicia com *Entre chien e loup* (2021), baseado no filme *Dogville*, de Lars Von Trier, continua em *Antes que o céu caia* (2021), associação de *Macbeth* de Shakespeare ao livro *A queda do céu* de Kopenawa, e se conclui com o espetáculo baseado no livro de Itamar Vieira Jr., *Torto arado*. A artista destaca a importância de discutir, na conclusão da trilogia, um tema ligado aos povos originários e afrodescendentes que construíram o Brasil.

É inegável que *Depois do Silêncio* é o retorno de Christiane Jatahy à discussão dos problemas mais prementes do país, no caso a posse da terra e a manutenção dos trabalhadores rurais descendentes de escravizados em modos de servidão contemporâneos. Considerado por alguns críticos uma peça/filme ou um docudrama, o espetáculo usa recursos de documentário para rememorar e discutir questões sociais não resolvidas na história brasileira, resultantes da colonização predatória e da vio-

lência contra os negros e os povos originários. Na verdade, ainda que se considere a escravidão em grande escala um problema típico da época colonial, seus impactos persistem em um racismo estrutural renitente, em grande parte responsável pela manutenção do abismo de desigualdades sociais no país. O trabalho é uma ação artística e política contra a injustiça e a não visibilidade das populações originárias e afrodescendentes, na medida em que ensaia um equilíbrio entre ficção e realidade, ao investigar, especialmente por meio do romance de Vieira Jr., a escravidão contemporânea que persiste em vários recantos do território brasileiro.

Publicado em 2019, *Torto arado* trata das irmãs Belonísia e Bibiana, membros da comunidade quilombola de Água Negra, um vilarejo fictício da Chapada Diamantina. Elas descendem de escravizados que, após a abolição, se tornaram trabalhadores rurais sem terra e sem direitos, vivendo em regime de servidão e obrigados a lutar pela sobrevivência sem nenhum apoio do governo que supostamente os libertou.

A referência ao movimento dos sem-terra e sua luta por uma repartição justa dos milhões de hectares de terras brasileiras de propriedade do agronegócio expõe a situação geopolítica atual do país. A subalternização forçada dos povos indígenas e quilombolas e o extermínio de diversas lideranças militantes pelos direitos dessas comunidades abrem uma espécie de pano de fundo contextual do espetáculo, seja na via do texto, adaptado do romance, da exibição de cenas do documentário de Eduardo Coutinho *Cabra marcado para morrer* ou de imagens de um filme rodado pela própria Jatahy na comunidade quilombola do Remanso, na Chapada Diamantina, durante pesquisa de campo para a criação.

O livro de Itamar Vieira Jr. é o principal motivo condutor da encenação. *Torto arado* acompanha três gerações da comunidade quilombola vistas da perspectiva das irmãs narradoras e da “encantada” Santa Rita Pescadeira, entidade do Jarê, religião



sincrética do interior baiano (Vieira Jr., 2019). O belo texto mistura testemunho, relações familiares, ancestralidade e denúncia social para revelar uma história soterrada. Talvez seja uma das poucas vezes na literatura brasileira em que as personagens/narradoras são mulheres negras e ganham protagonismo e voz para contar a opressão de que foram vítimas. Sem dúvida, trata-se da construção literária de uma contra-narrativa potencializada por vozes femininas descendentes de escravizados, intimamente ligadas à terra que cultivam e à qual não têm direito. A trama explicita a impossibilidade dos subalternizados de contarem a própria história ao narrar o acidente que impede Belonísia de falar. Na mala da avó Donana, ela e a irmã encontram uma faca com cabo de marfim e, fascinadas com a beleza do instrumento e o brilho da lâmina, decidem experimentar seu sabor. Ambas se ferem, mas apenas uma tem a língua decepada. Com dificuldades de fala, a menina prefere emudecer e desenvolve uma profunda sensibilidade em relação à natureza, ligando-se cada vez mais à terra e às tradições ancestrais que herdou do pai, Zeca Chapéu Grande. A partir daí, mantém uma espécie de simbiose com Bibiana, por meio de quem consegue se expressar. Mais tarde, a irmã escolhe outro caminho ao abandonar a comunidade em que nasceu para tornar-se professora na periferia da capital, onde compreende que as relações de trabalho no meio urbano também são injustas. Retorna à Água Negra para reclamar seus direitos e recompor o pacto com a irmã, acompanhada pelo marido Severo dos Santos, que assume a liderança do movimento camponês pela posse da terra e é assassinado a mando de latifundiários.

Seguindo um procedimento recorrente em seu trabalho, Christiane Jatahy associa a personagem ficcional de Severo a um acontecimento real, o assassinato de João Pedro Teixeira em 1962, na comunidade do Sapé, durante a luta pela reforma agrária das ligas camponesas do Nordeste. A relação entre a morte real e a ficcional é garantida pelas imagens de *Cabra marcado para morrer*, em

que Coutinho focaliza o líder camponês, exibidas em um imenso telão dividido em três partes, que ocupa toda a extensão do palco. Graças à associação, o líder militante do romance passa a funcionar como uma espécie de duplo de João Pedro Teixeira.

Como se sabe, *Cabra marcado para morrer* começou a ser rodado em 1964. A ideia original de Eduardo Coutinho era fazer a reconstituição ficcional da ação política que levou ao assassinato do líder da Liga Camponesa do Sapé, com os trabalhadores rurais interpretando suas próprias vidas. O diretor decidiu mostrar o contexto do período a partir da trajetória daqueles que participaram da formação das Ligas.

No entanto, com o golpe de 31 de março, as forças militares cercaram a locação no engenho Galileia, em Pernambuco, e paralisaram as filmagens. Dezesete anos depois, em 1981, o diretor retoma o projeto e procura Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, além de outros participantes do filme interrompido. Na retomada, o tema central se modifica e passa a ser a história desses camponeses que, revendo as imagens da filmagem no passado, narram as próprias experiências. No depoimento de Elizabeth, por exemplo, a viúva re-memora a vida com o marido, seu assassinato e a luta no interior do sindicato rural. O método praticamente etnográfico é uma investigação paulatina de Coutinho, interessado em saber como aquelas pessoas sobreviveram à repressão e à ditadura militar. Assim, o novo filme funciona como resgate da memória dos camponeses/atores do primeiro *Cabra* e rastreia a divergência entre aquilo que ficou registrado na bibliografia sobre o assunto e a memória recuperada nos relatos dos participantes da filmagem (Ramos, 2006). O segundo *Cabra marcado para morrer* é concluído vinte anos depois do início das filmagens do primeiro, e lançado em 1984, tornando-se um clássico do documentário brasileiro, especialmente por recuperar momentos distintos da história do país e, assim,

figurar um denso testemunho histórico. Como nota Roberto Schwarz, sob a aparência do reencontro com os camponeses, o filme revela os enigmas da nova situação, e os da antiga, que pedem reconsideração (Schwarz, 1987).

Para Jean-Claude Bernardet, a primeira filmagem de *Cabra marcado para morrer* teria realizado algo inédito ao propor que os próprios camponeses encenassem sua luta, ao invés de falar sobre sua miséria (Bernardet, 1985). Christiane Jatahy usa procedimento semelhante no filme que realizou durante pesquisa de campo na Chapada Diamantina para a preparação de *Depois do silêncio*. Nos laboratórios para conhecer a vida dos moradores pediu às mulheres e aos homens da comunidade chapadense do Remanso que repetissem as situações do romance de Vieira Jr., incluindo a mobilização contra os grandes proprietários de terra, a festa do Jarê e o assassinato de Severo dos Santos. Essa espécie de *reenactment* foi entremeada ao registro de testemunhos dos habitantes do vilarejo do interior da Bahia, em que também aparecem os atores do espetáculo.

No espetáculo, a associação entre ficção e realidade acontece por meio de uma edição feita de cortes rápidos, que justapõe a história de *Torto arado* aos fatos reais mostrados em *Cabra marcado para morrer*. No decorrer da apresentação, as narrativas do romance e dos dois filmes se imbricam superpondo personagens, pessoas, vidas, tempos, lugares e histórias, sempre colocando em tensão as diferentes camadas para envolver o espectador numa tessitura complexa de elementos cênicos, textuais, musicais e fílmicos.

A agilidade dessa gramática cênica, devadora da edição cinematográfica, é semelhante à de *O agora que demora*, na medida em que viabiliza o diálogo entre tela e cena, cinema e teatro, estabelecendo uma interlocução surpreendente entre o romance, o documentário e o espetáculo que se apresenta diante dos espectadores, com as atrizes/

personagens aprofundando o jogo de diluição de fronteiras entre real e ficcional, até torná-las indiscerníveis.

O procedimento ganha força adicional porque as *performers* são representantes daquilo que narram e atuam. A primeira escolhida para o elenco foi Lian Gaia, de origem indígena e negra, nascida em Belford Roxo, na periferia do Rio de Janeiro, e bisneta do líder camponês João Pedro Teixeira. Gal Pereira foi selecionada durante um laboratório na comunidade quilombola do Remanso, durante a pesquisa de campo que precedeu a criação. Quanto a Juliana França, faz parte de um coletivo teatral da Baixada Fluminense, o grupo Código, e lembra em entrevista recente que quando abre a boca em cena traz o eco de mais de duzentas pessoas. De fato, quando estão no palco, Lian, Juliana e Gal são, ao mesmo tempo, performers de sua própria experiência, testemunhas do que narram e atrizes que apresentam os personagens de *Torto arado*. As duas primeiras interpretam as irmãs Bibiana e Belonísia, enquanto Gal se encarrega de Santa Rita Pescadeira. Também integra o elenco o pesquisador de percussão Aduni Guedes, músico e *ogun* que participa de cerimônias religiosas do candomblé e é responsável pela ambiência sonora imersiva de *Depois do silêncio*.

À medida que o espetáculo avança, percebe-se que a alternância constante entre performers e personagens aproxima ou distancia as atuações do que se apresenta no palco. É o caso da cena inicial, em que as atrizes se instalam em duas mesas em frente à tela assumindo a postura de palestrantes. Nessa espécie de conferência-performance de abertura, que informa os espectadores que mais de quatro milhões de africanos foram deportados para o Brasil durante 400 anos, elas dirigem-se ao público como as três narradoras de *Torto arado*, Bibiana, Belonísia e Santa Rita, mas também como elas próprias, na via da espontaneidade construída característica dos espetáculos de Jatahy. O caráter

falsamente improvisado da conferência é revelado pelo jogo milimétrico de sincronização entre palco e tela, com as atrizes dialogando com os personagens do filme, incluindo elas próprias, protagonistas do documentário na Chapada.

O procedimento, que já aparecia em *O agora que demora*, tem um grau de elaboração ainda maior, pois as atrizes contracenam não apenas com os moradores da comunidade chapadense, mas também com algumas cenas do filme de Coutinho. É o caso da passagem de *Cabra marcado para morrer* em que Elisabeth, viúva de João Pedro Teixeira, é entrevistada. Da tela, ela parece conversar com outra viúva, Bibiana, protagonista de *Torto arado* que narra no palco o assassinato do marido Severo dos Santos, exterminado por defender os direitos dos camponeses.

Outra cena em que o dispositivo funciona de forma eficaz é o transe final, que une vídeo, música ao vivo e *performance* das atrizes. Nessa passagem, Gal Pereira, que participa da cerimônia do Jarê exibida na tela, parece atravessar o filme para atuar o transe em cena, ao toque do atabaque de Aduni Guedes. A possessão performada, impactante, dialoga com os cantos coletivos e a ancestralidade da festa projetada ao fundo. Na via do ritual, o repertório mnemônico da comunidade é repassado ao espectador nos cantos e danças, na fumaça do incenso, nas bandeirinhas coloridas, enquanto Gal canta “Eu abro a minha gira com Deus e Nossa Senhora”. (Jatahy, 2022) Os sonhos e as visões do lado secreto da comunidade do Remanso abrem um pano de fundo místico para o discurso militante das atrizes.

De fato, ainda na conferência inicial é possível acompanhar a fala inflamada das protagonistas. As vozes amplificadas não raro assumem um tom militante acompanhado por gestos enfáticos que incluem punhos erguidos e falas em defesa dos direitos e de revolta contra as injustiças, o abuso de poder, a falta de oportunidades de trabalho, as perseguições, os assassinatos e a opressão. Um

exemplo é a cena em que Juliana França/Bibiana se dirige ao povo de Água Negra para denunciar o assassinato do marido. “Todo mundo conhecia Severo. (...) Ele sabia o que nosso povo tinha sofrido desde antes de Água Negra. (...) Desde os dez mil escravizados que o Coronel Horácio de Mattos usou para encontrar diamante e guerrear contra seus inimigos. Quando a liberdade foi ‘dada’ ao nosso povo o abandono continuou, a mesma miséria. (...) Que liberdade é essa?” (Jatahy, 2022).

Não por acaso, nessa cena as atuações lembram a interpretação hierática de algumas montagens do teatro engajado da década de 1960, como *Arena conta Zumbi* (1965), estreado em plena ditadura militar. É interessante pensar que, passados quase sessenta anos, retoma-se o tema da revolta quilombola com protagonistas que fazem parte da coletividade que representam em cena, ao contrário dos atores do Teatro de Arena de São Paulo.

Fica evidente que a mudança de contexto resulta em diferenças marcantes. Em *Depois do silêncio* a narrativa complexa borra as histórias reais e os personagens ficcionais do romance, além de intercalar os conteúdos documentais dos filmes de Coutinho e da própria Jatahy com o testemunho das atrizes e do músico/performer, oscilando da mirada individual ao alcance coletivo. Nesse caso, teatro íntimo e público se combinam para diluir dicotomias correntes, que opõem o subjetivo e o político. Além disso, o trabalho faz questão de revelar a opressão de modo não simplificado, preocupando-se em sublinhar que ela é alimentada pelo racismo, mas também pelo patriarcado, o que determina maiores violências dentro da própria comunidade quilombola. Negras, mulheres e trabalhadoras rurais, as protagonistas estão em plena interseccionalidade das lutas, envolvidas nas relações complexas de uma sociedade marcada pela diversidade, em que experiências cotidianas e problemas sociais se entrecruzam.

O processo de complexificação da narrativa é acompanhado pelas alterações de registro das

atuações, que passam do tom militante referido há pouco, visivelmente ensaiado e endereçado diretamente aos espectadores, a diálogos coloquiais aparentemente improvisados, que recuperam a fala cotidiana comum nos espetáculos de Christiane Jatahy. Nessa altura, a peça prossegue com as atrizes usando seus nomes reais e travando conversas espontâneas, em tom confessional de revelação da intimidade.

Além disso, graças ao dispositivo elaborado pela diretora, os protagonistas do filme de Eduardo Coutinho, os testemunhos das pessoas da comunidade baiana do Remanso e as vidas das próprias atrizes se confundem para mostrar a indignação e a urgência de revelar uma história de dominação nunca contada. E narrada agora por uma encenação vertiginosa, que submerge o espectador em um fluxo de informações e emoções que associa documento e ficção, realidade e imaginário, colocando em plano de equivalência as condições materiais da comunidade e as construções míticas do Jarê, que lhe garantem o pertencimento. Por meio de rupturas e passagens do palco à tela, a encenadora consegue manter um vai-e-vem entre a conferência sociológica, histórica e antropológica e a urgência da situação filmada em campo, que se repete no documentário de Coutinho.

Tramado na fricção entre linguagem teatral e cinematográfica, *Depois do silêncio* avança aos saltos, com cortes que garantem um trânsito poroso entre documentário e ficção, passado e presente. O dispositivo é elaborado o suficiente para permitir que as atrizes praticamente saltem da tela para o palco para superpor as figuras que apresentam, como se assumissem várias identidades em ritmo velocíssimo, embaralhando ficção e testemunho a ponto de o espectador não saber exatamente quem fala. De fato, em determinadas cenas é difícil discernir se as atrizes interpretam personagens, são protagonistas da própria confissão ou as duas situações ao mesmo tempo. A impressão de autenticidade se acentua ainda mais porque as *performers* se dirigem direta-

mente aos espectadores para contar suas histórias, parecendo convocá-los como aliados de luta. Trata-se de uma postura comum no teatro documentário contemporâneo, ligada ao que Rebecca Schneider define como um “chamado gestual” para indicar que a *performance* tem um registro estendido capaz de instaurar um tempo suspenso como um eco, que antecipa a recepção do espectador. Esse chamado relacional e expandido no tempo e no espaço garante uma troca que atravessa várias temporalidades e abre brechas em que a resposta do receptor pode incluir-se. Segundo Schneider, a convocação antecipa a resposta ao evento vivo, ao mesmo tempo que faz parte dele, pois o gesto circula performativamente no encontro entre performers e espectadores (Schneider, 2017, p. 77-79).

Sem dúvida a porosidade das figuras é acentuada por esses gestos de convocação e pela exibição de trechos do filme realizado pela diretora com os habitantes da comunidade do Remanso, que garante o movimento entre o presente da *performance* e as imagens gravadas na Chapada Diamantina. Como na bela tomada em que mulheres, homens, crianças e animais se reúnem embaixo de uma imensa árvore para repetir a reunião política dos habitantes de Água Negra, após o assassinato de Severo.

Sem dúvida, é um exercício dramatúrgico elaborado, que faz avançar o espetáculo na alternância da presença imediata dos performers e da projeção de imagens. Por meio dessa dramaturgia cênica e fílmica, ao mesmo tempo íntima e pública, as três mulheres contam sua vida e a da comunidade camponesa, a luta pelo direito à terra e à liberdade, a miséria no campo no interior da Bahia, a fome, a exploração, a violência dos proprietários e a defesa da cultura quilombola. O dispositivo potencializa a discussão que se abre, o que sem dúvida acentua seu teor político, artístico e afetivo.

Na trama entre linguagens é inegável que Christiane Jatahy experimenta modos renovados de teatro documentário, especialmente quando borra

os limites entre cena e realidade e usa a subjetividade como filtro de aproximação com o contexto social e político de que trata (Martin, 2013). A visada etnográfica desloca o lugar da política para “o fora e o outro”, com os artistas substituindo as “estruturas binárias da alteridade” por “zonas fronteiriças mistas”, amparadas em “modelos relacionais da diferença” (FOSTER, 2014, p. 163, 165).

Na discussão das diferenças, *Depois do silêncio* pode ser visto como uma indagação inconclusiva, que avança e recua no tempo para problematizar as temáticas tratadas. O espetáculo permite que o espectador associe as diferentes temporalidades de *Torto arado* e *Cabra marcado para morrer* ao presente da *performance* que assiste, fazendo a travessia de diversos momentos históricos brasileiros em uma sequência não linear. Ao assisti-lo, constata que o passado reaparece nos atos sedimentados no imaterial da vida, que assombram as interações comunitárias (Schneider, 2017). Nesse sentido, o trabalho pode ser considerado uma instância de conhecimento encenado e incorporado ou uma *performance* de passagem, que repete o passado para reelaborar uma memória incompleta. O que orienta a ação no presente, e antecipa a negociação com o futuro, é a compreensão da continuidade e da simultaneidade da história e das formas de sua atualização por meio da repetição e da transformação performativas.

## Referências

- ABREU, Kil. Cia. de Teatro Heliópolis cria síntese brilhante de teatro, sociedade, desejo e política. *Cena Aberta*, São Paulo, 4 de junho de 2022. Disponível em: <https://cenaaberta.com.br/2022/06/04/cia-heliopolis-cria-sintese-brilhante-de-teatro-sociedade-desejo-e-politica>. Acesso em: 21 maio. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que Resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ARDENNE, P. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2004.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto. “Théâtre post-cannibalisation”. *Alternatives Théâtrales*, n. 143 (2021), p. 84-87.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BISHOP, Claire. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Nova York: Verso, 2012.

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

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. In: Kopenawa, Davi e Albert, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DESS, Conrado. Desdobrando o conceito de representatividade no espetáculo 'Hoje Não Saio Daqui'. In: *Resumos do 10º Seminário de Pesquisas em Andamento*. PPGAC/ECA/USP, 2022, v. 1.

FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues. In: Cornago, Óscar; Fernandes, Sílvia; Guimarães, Júlia (org.) *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019, p.213-238.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (1988), pp. 575-599.

JATAHY, Christiane. *Depois do silêncio*. 2022. Texto inédito, com colaboração dramaturgica de Gal Pereira, Juliana França, Lian Gaia e Tatiana Salém Levy.

KATZ, Helena. Para que o céu não caia guarda a fórmula da dança. *O Estado de S. Paulo*, 28 de março de 2017.

MARTIN, Carol. *Theatre of the real*. London/New York: Palgrave MacMillan, 2013.



MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84). *Nuevo mundo, mundos nuevos*, N°. 6, 2006. Disponível em: URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1520>. Acesso em: 30 de novembro de 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

SOTER, Sílvia. "Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturga". In: NORA, Sigrid (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Sesc, 2010.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London e New York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. Performance and Documentation: Acting in Ruins and the Question of Duration. In: Dzi-ewanska, Marta, Lepecki, André (ed.). *Points of Convergence. Alternative Views on Performance*. Warsaw: Museum of Modern Art, 2017, p. 65-84.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TRIAU, Christophe. Miroirs et Anamorphoses du Spectateur: A Floresta que Anda, de Christiane Jahy. *Alternatives Théâtrales*, março 2017, n.131: 50-55. Disponível em: <https://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/131>

TROTTA, Rosyane. A cena colombiana e o novo teatro brasileiro. Texto inédito, 2022.

VIEIRA JR., Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Ed. Todavia, 2019.

Recebido: 16/07/2023

Aceito: 21/09/2023

Aprovado para publicação: 17/10/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os

termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.