



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**REGINA LÚCIA PORTELA**

**ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS  
O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA**

Salvador  
2009

**REGINA LÚCIA PORTELA**

**ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS  
O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos.

Salvador  
2009

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

P843 Portela, Regina Lúcia.

Ópera da cidadania: entre fardados e performáticos o corpo ... / Regina Lúcia Portela. - 2009.  
126 f. ; il.

Orientador : Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Fernando Antonio de Paula Passos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Corpo 2. Teatro. 3. Performance I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,  
Escola de Dança. II. Título.

CDD - 793.3



**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**REGINA LÚCIA DOS SANTOS PORTELA**

**“ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS - O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

**Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos (Orientador / PPGAC - UFBA)**

**Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (PPGAC-UFBA)**

**Prof. Dr<sup>a</sup>. Barbara Browning (New York University)**

Salvador, 11 de março de 2009.



Serviço Público Federal  
Universidade Federal da Bahia  
Escola de Dança / Escola de Teatro  
Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
e-mail - ppgac@ufba.br telefax 00 55 71 3283 7858

## DECLARAÇÃO

Reunidos no Teatro Martim Gonçalves, Escola de Teatro, no dia 11 de março de 2009, às 14h00 horas, os professores doutores **Fernando Antonio de Paula Passos (Orientador/PPGAC-UFBA)**, **Barbara Browning (New York University)** e **Daniel Marques da Silva (PPGAC-UFBA)** compondo Comissão Examinadora de Defesa Pública de Dissertação de Mestrado, após a exposição da mestranda e da realização de arguições, consideraram a dissertação intitulada **“ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS - O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA”** de **REGINA LÚCIA DOS SANTOS PORTELA**, **APROVADA COM DISTINÇÃO.**

Salvador, 11 de março de 2009.

**Antonia Pereira Bezerra**  
Coordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas  
ESCOLA DE TEATRO / UFBA

Ao companheiro Geraldo Portela, que revelou o outro sentido da vigilância ao vigiar meu sono numa noite de doença, e eu ainda nem conhecia Foucault, a vigilância que cuida, que protege, bem diferente da que pune e atemoriza, nessa noite ele me fez perceber que existe sim a vigilância da confiança e para o amor. E o dia amanheceu feliz.

## AGRADECIMENTOS

Minha avó sempre dizia que devemos escolher se as pedras no nosso caminho serão topadas ou degraus. Sempre faço a segunda opção. No caminho aprendi também que quanto maior a pedra, mais precisamos de auxílio para escalá-la. Agradeço a todas as pessoas que sempre me auxiliaram ou colocando as pedras no caminho ou impulsionando-me na altura dos degraus.

A Capes, pela bolsa de mestrado, aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA pelo profissionalismo e dedicação.

Agradecimento especial a professora Doutora Antonia Pereira, coordenadora do PPGAC, pela sabedoria e leveza.

Ao Professor Doutor Fernando Passos meu orientador, o olhar mais lindo que já vi. Por sua visão ousada que me fez enxergar às vezes azul, às vezes verde, às vezes cinza; revelando ao meu olhar castanho, quão interessante é o olhar furta-cor sobre a realidade. Bendita Teoria Crítica que nos redime do olhar viciado.

Aos professores que compuseram a minha banca Barbara Browning e Daniel Marques da Silva, pela generosidade, profissionalismo, simplicidade e solicitude ao aceitarem o meu convite.

Ao Comando e a toda Corporação da Polícia Militar da Bahia, especialmente a Coronel Santana, os Capitães Fernando Teixeira e Edmilton Reis, à equipe PROA – Programa de Organizações Aprendentes – meus sinceros agradecimentos. Minha profunda gratidão a todos os policiais que um dia participaram do Grupo de Teatro da Polícia Militar.

À Heloísa Helena Soares, criadora e coordenadora pedagógica do PROA; amiga-irmã mentora, incentivadora e companheira de tantos vãos. Aos meus amigos que, com doçura aguardaram o meu retorno.

Aos meus pais, da terra e dos céus. Aos meus filhos, por ordem de “entrada”, Maíra, Pedro e Daniel, por partilharem a minha presença com esta pesquisa.

À Carla, minha fiel escudeira.

Aos queridos Almir Silva Costa, Andréia Ieda de Sousa Rocha, Anildo Bonfim Cabral, Claudemiro de Assis Moraes, Gleide da Silva, Humberto Santos Teles Santana, Izabel Ângelo Emanuel Marques dos Reis, Kleber Vieira dos Reis, Lázaro Hermes Machado da Silva, Luciene de Jesus Nascimento, Luís Anselmo Passos dos Santos, Luís Carlos Lima Santos, Marcelo de Almeida Magalhães, Marizete Brandão Ribeiro, Milena Celina dos Santos Santana, Pedro Teles Pereira, Robson Tadeu Bispo, Rogério Almeida dos Santos, Ubaldo do

Nascimento Pereira, Vânia Oliveira, Wellington Souza Santos, Zuleica da Silva Gonçalves, policiais arte-educadores, integrantes do Grupo de Teatro da Polícia Militar, pela confiança, pelo carinho, pelo respeito. Minha profunda gratidão e admiração a estes soldados da paz.

## RESUMO

Esta dissertação é uma reflexão crítica sobre minha atuação com a Polícia Militar da Bahia através do seu Grupo de Teatro, na perspectiva da visibilidade dos movimentos dos corpos do policial e sua representação. Transitando entre conceitos relativos à cena, ritual e cotidiano, analiso a atuação dos policiais militares no espetáculo *Ópera da Cidadania* como também nas suas ações operacionais cotidianas. Sob a marquise dos Estudos da Performance destaco neste trabalho a articulação teórica entre corpo e performance, cena e cotidiano, realidade e ficção; utilizando a cena como o local de discussão, confrontação e dinamização de questões sobre representações sociais, gênero, sexualidade, etnia, política, sociedade. Local onde a cultura pode ser analisada num espaço de possibilidades que proporcionam a articulação com os fenômenos artísticos e culturais de conjuntos de interpretações compartilhadas, possibilitando a identificação de co-construções de diferenças e de processos identitários. Com o embasamento teórico de autores como: Victor Turner, Richard Schechner, Judith Butler, Barbara Browning, Peggy Phelan, Michel Foucault, Ngũgĩ Wa Thiong'o e Homi K. Bhabha, procuro analisar as encenações dos policiais no discurso da representação social e sua demanda teórica, política e artística, buscando articular a teoria da performance com o fazer artístico e operacional do policial militar através das narrativas identitárias que as diversas cenas revelam. Esforço-me em refletir sobre a visibilidade do corpo do policial que a cena privilegia através de uma escrita performativa, visando, com isso, revelar a encenação teatral realizada pelos policiais militares como uma estratégia socialmente articulada para o fortalecimento de uma Polícia Militar para a cidadania.

**Palavras-chave:** Corpo; Polícia Militar; Teatro; Performance; Cidadania.

## ABSTRACT

This dissertation encompasses a critical view of my performance in association with Bahia Military Police through their Theater Group, under the perspective of the policeman's body visibility and its representation. Dealing with concepts related to scene, ritual, and daily life, I aim at analyzing policemen's performance not only in the *Ópera da Cidadania* (Citizenship Opera show) but in their daily operational actions as well. Under the umbrella of Performance Studies, I underline the theoretical connection between body and performance, scene and daily life, reality and fiction; by utilizing the scene as a locus for discussion, confrontation and dynamization of issues regarding social representations, gender, sexuality, ethnicity, politics, and society. Such locus allows culture to be analyzed within a frame of possibilities which provide interrelation with the artistic and cultural phenomena of shared interpretation sets, thus making possible to identify co-constructions of differences and identity. Under the theoretical support of authors like Victor Turner, Richard Schechner, Judith Butler, Barbara Browning, Peggy Phelan, Michel Foucault, Ngũgĩ Wa Thiong'o and Homi K. Bhabha, I seek to analyze both the policemen's staging in the social representation discourse and their theoretical, political and artistic quest. I furthermore try to link Performance Theory to the military policeman's operational and artistic manner through identity narratives revealed by the scenes. I endeavor to reflect about the policeman's body visibility privileged by the scene through a performative writing, so as to reveal the theatrical staging performed by military policemen as a socially articulated strategy for the strengthening of a military police for citizenship.

**Keywords:** Body; Military Police; Theatre; Performance; Citizenship.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ópera da Cidadania – Foto Capitão PM Fernando Teixeira	30
Figura 2	Ópera da Cidadania – Dança do caboclo - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	32
Figura 3	Ópera da Cidadania – Capoeira do amor - Foto Sd PM Vânia Oliveira	32
Figura 4	Ópera da Cidadania – Deusa Africana - Foto Sd PM Vânia Oliveira	33
Figura 5	Ópera da Cidadania – PM's dançando - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	35
Figura 6	Membros do GTPM ao lado de policiais de NY - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	74
Figura 7	Ópera da Cidadania – Maculelê - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	75
Figura 8	Tarrytown House NY - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	76
Figura 9	Ópera da Cidadania – Iemanjá - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	79
Figura 10	Ópera da Cidadania – PM's fardados dançando - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	82

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>1 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO: A CENA DA POLÍCIA MILITAR</b>	<b>23</b>
1.1 É TUDO PERFORMANCE	23
1.2 TODO MUNDO É NINGUÉM: POLICIAIS EM CENA	27
1.2.1 Ópera da Cidadania: o lugar do possível	29
1.2.2 Nada será como antes: entre rotinas e rituais	35
1.2.3 Diz-me quem és ou devora-me	39
1.3 A SALA DOS ESPELHOS	42
<b>2 ASSISTINDO A POLÍCIA: NARCISO ACHOU FEIO O ESPELHO</b>	<b>45</b>
2.1 REPRESENTAÇÃO SOCIAL – APRESENTAR TUDO DE NOVO	45
2.2 O CORPO FARDA, FARDA CORPO. A FARDA FAZ O CORPO. E O CORPO FAZ O QUÊ?	48
2.3 CORPO INVISÍVEL: ONDE POLICIA E ÈGÚN SE CRUZAM	49
2.4 O BURACO DA FECHADURA: ENTRE CÊNICO E COTIDIANO	52
<b>3 CENAS DE POLÍCIA: OXUM TEM O ESPELHO E NARCISO?</b>	<b>57</b>
3.1 PRIMEIRA CENA: QUANDO CORPO É SANGUE	62
3.2 SEGUNDA CENA: QUANDO CORPO É CARNE	66
3.3 TERCEIRA CENA: QUANDO CORPO É SONHO	72
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>
<b>APÊNDICES</b>	<b>99</b>
APÊNDICE A - ARTE APRENDIZAGEM DA POLÍCIA MILITAR (BAHIA–BRASIL)	100
APÊNDICE B – AS ORGANIZAÇÕES APRENDENTES	102
APÊNDICE C – GRUPO DE TEATRO DA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA	106
APÊNDICE D - SOBRE AS PRODUÇÕES JÁ EXISTENTES	114
APÊNDICE E – REGISTROS ADICIONAIS	122

*Sou por meu gosto pesquisador. Experimento toda a sede de conhecer e a ávida inquietude de progredir, do mesmo modo que a satisfação que toda aquisição proporciona.*

Kant.

## APRESENTAÇÃO

Nunca me esqueci do sentimento de fascínio que experimentei quando entrei no Teatro Castro Alves pela primeira vez. Era tudo tão grandioso! Lindo! Esplêndido! Eu não tinha noção do que ia acontecer ali naquela noite. As luzes se apagaram, abriram-se as cortinas e o espetáculo começou. A atriz principal, Bibi Ferreira, me chamou a atenção pela energia, pela voz, por tudo que ela fazia em cena. Me emocionei. Fiquei perplexa diante de tudo aquilo que estava acontecendo à minha frente. *Como é possível?* - pensava - O meu peito adolescente se encheu de uma agonia, uma inquietação. Tinha vontade de subir no palco e gritar: “*É isso que eu quero fazer!*”. Fui tomada de muita emoção. Saí dali com uma certeza: “*Vou ser atriz!*”.

Graças a esse “chamado”, no ano seguinte, entrei no curso profissionalizante de teatro do Serviço Social da Indústria (SESI), ministrado pelo professor Acyr Castro. O curso teve duração de três anos nos quais pude ter contato com a técnica de interpretação stanilavskiana, como também tive contato com as noções de técnica vocal e expressão corporal. A prática foi incentivada através de algumas montagens no próprio SESI. Com o certificado de conclusão do curso, me registrei no Departamento Regional do Trabalho (DRT), na categoria de atriz.

A partir dessa época comecei a atuar profissionalmente no circuito comercial do teatro baiano. Estar em cena enchia-me de prazer e de desejo de atuar cada vez com mais empenho. Nesse trajeto recebi dois prêmios o *Troféu Martim Gonçalves*, na categoria de atriz revelação com o espetáculo teatral *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos e o *Bahia Aplauda* como melhor atriz infanto-juvenil com o espetáculo *Lobão Trapaça*, de Geraldo Portela. Mesmo com uma relativa experiência, percebia que a formação acadêmica tornava-se essencial para o meu aperfeiçoamento profissional. Ingressei na Escola de Teatro da UFBA no curso de Bacharel em Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral, quando tive oportunidade de participar de algumas produções como atriz. No entanto foi na Escola de Teatro que comecei a perceber o teatro sob uma perspectiva mais crítica e consciente, comecei a perceber o teatro como um agente transformador da realidade.

O teatro comercial passou a me interessar cada vez menos e cada vez mais pensava o teatro longe dos palcos tradicionais. Não sabia ainda o caminho a seguir. Comecei a trabalhar com Teatro Empresa, criando esquetes teatrais temáticos, como por exemplo, segurança no trabalho, cultura organizacional, que eram apresentados por um grupo de atores profissionais. Decididamente não era o tipo de teatro que pairava em minha mente; mas o

Teatro Empresa despertou uma curiosidade: a aprendizagem de adultos sob a perspectiva organizacional para o desenvolvimento de pessoas. Cada vez mais sentia-me atraída a utilizar o teatro no seu viés pedagógico, para o desenvolvimento de pessoas especialmente em seus locais de trabalho.

Entender o processo de aprendizagem nas organizações motivou-me a cursar a *Especialização em Pedagogia Organizacional e Desenvolvimento em Recursos Humanos*, cujo tema da monografia – trabalho de conclusão – foi justamente “*O teatro como ferramenta de aprendizagem nas organizações*”. Pelo fato de também ministrar oficinas para desenvolvimento de pessoas em empresas, senti a necessidade de me especializar no curso de *Docência do Ensino Superior*, no qual tive como tema de monografia “*O trabalho em grupo no Ensino Superior*”. Concomitantemente fui buscar ferramentas na Psicologia Social através do curso de *Especialização de Coordenador de Grupos Operativos*. Passei a ser convidada por várias empresas e instituições para criar e desenvolver performances cênicas com os seus funcionários.

Comecei a experimentar o teatro como espaço de problematização e reflexão das pessoas em seus locais de trabalho, onde os próprios funcionários, na condição de atores, apresentavam para uma platéia também de funcionários da mesma empresa e discutiam na cena temas e questões relativas à realidade organizacional no qual estavam inseridos. Ver o personagem real numa cena de ficção representando a si próprio me fez perceber o teatro em outros espaços e dimensões. Claro que não inventei a roda, mas comecei a sentir muita inquietação nesse novo caminho. Algo me instigava a percorrer uma nova trilha.

Quando recebi o primeiro convite para trabalhar com policiais militares a minha proposta de trabalho não se evidenciava como um objeto de reflexão da segurança pública abarcando todas as questões que estão imbricadas neste repertório de ação de Estado, configurava-se apenas como uma inquietação pessoal de uma profissional das Artes Cênicas que buscava, com o teatro, fortalecer a auto-estima desses policiais que encenavam. No entanto, ao montar o espetáculo *Ópera da Cidadania*, um musical que tinha, inicialmente, no seu elenco cinquenta e um policiais militares e que apresentava um folclore estilizado das manifestações culturais afro-baianas é que comecei a perceber a potência política destes policiais militares na cena. A cada nova apresentação eu ia percebendo a complexidade que tal ação evidenciava na cena, a questão em si não residia apenas na criação e manutenção de um grupo de teatro de policiais reconhecido pela Polícia Militar, muito menos em entender o processo de criação das encenações, ou o processo que cada policial individualmente experimentava. É claro que havia a reflexão sobre esses aspectos, mas, a grande questão que

se evidenciava no Grupo de Teatro da Polícia Militar estava justamente na cena, espaço que passava a ser ocupado por uma representação articulada e emaranhada de ações que poderiam emergir numa reflexão.

O trabalho realizado com policiais militares revelou-se para mim um veículo importantíssimo de aproximação e sensibilização tanto para a comunidade como para a própria Corporação Militar. A partir deste trabalho percebi que é possível pensar a atuação cênica dos policiais militares como espaço legítimo para entender a fronteira entre o artístico, o cultural e o social, visualizando nessa fronteira a imantação de possibilidades políticas para a transformação social.

Atualmente, sob a gestão da escola de administração da UFBA, exerço a função de *Coordenadora de Arte Aprendizagem no Programa de Organizações Aprendentes da Polícia Militar*. Programa que tem como objetivo promover a educação continuada para o universo de 30.000 policiais militares. Além dessa coordenação sou também diretora do Grupo de Teatro da Polícia Militar, produzindo para comunidades, como também para a própria Corporação, variadas performances teatrais de cunho educativo. Entendo que também é função do teatro lançar alternativas propositivas sobre a sociedade em direção a construção de uma ecologia social, pois a arte tem a capacidade de nos revelar que é possível criar outras realidades, desafiando-nos a acreditar que o futuro pode ser verdadeiramente belo, se construído por todos nós. Uma utopia? Ora, já dizia um provérbio russo: *Quem teme os lobos não deve se aventurar na floresta.*

## INTRODUÇÃO

Decreto do Imperador D. Pedro I, datado de 17 de fevereiro de 1825:

*(...) que manda organizar na Cidade da Bahia um **Corpo de Polícia** [destaque meu] nos termos seguintes: Sendo muito necessário para a tranqüilidade e segurança pública na Cidade da Bahia, a organização de um corpo, que sendo-lhe incumbido aqueles deveres de responder imediatamente pela sua conservação e estabilidade: Hei por bem: mandar organizar na Cidade da Bahia um Corpo de Polícia, pelo plano que com este baixa, assinado por João Vieira de Carvalho, do meu Conselho de Ministros e Secretários d'Estado dos Negócios da Guerra.*

Este *Corpo de Polícia*<sup>1</sup> tornou-se uma possibilidade de pesquisa para mim nas Artes Cênicas, quando fui convidada a trabalhar em treinamentos e capacitações de policiais militares utilizando o teatro como veículo pedagógico. O objetivo da metodologia escolhida consistia em estimular o policial ao encontro com o sensível, em que ele pudesse sentir e experimentar no próprio corpo a aprendizagem estabelecendo, assim, a articulação entre o sentir, o pensar, e o fazer, com o objetivo de melhorar a qualidade dos serviços prestados à população contribuindo para a construção do modelo de Polícia Cidadã<sup>2</sup>. Mais tarde, sob a minha coordenação, foi criado o Grupo de Teatro da Polícia Militar, composto exclusivamente por policiais militares, homens e mulheres que passaram a conviver entre a operacionalidade militar e a criatividade artística.

O grande desafio do teatro e sua dimensão pedagógica na construção de um grupo de teatro de policiais para a cidadania consistiu primeiramente em sensibilizar os policiais militares diante do seu papel social na comunidade, incentivando as relações interpessoais, enfatizando os sentimentos de solidariedade, participação, ética e respeito, provocando reflexões sobre responsabilidade social com o intuito de fortalecer o diálogo com a comunidade como exercício de cidadania.

---

<sup>1</sup>O termo polícia é um vocábulo de origem grega, *politéia* (Conjunto de leis ou regras impostas ao cidadão com o fito de assegurar a moral, a ordem e a segurança públicas), que passou para o latim *politia* (corporação incumbida de fazer respeitar essas leis ou regras, e de reprimir e perseguir o crime). A designação mais recente para o termo surgiu na França, sendo o primeiro país a instituir em sua linguagem jurídica a expressão “polícia” com a função de preceder à Justiça, tendo na vigilância o seu principal caráter. No Brasil, desde o descobrimento, o modelo militar vigora nos serviços policiais brasileiros. Primeiro, eles tiveram a função de proteger o território das invasões. Em seguida, estiveram envolvidos em guerras, batalhas e revoluções. E a partir de 1964, na ditadura militar, exerceram o papel de polícia de repressão política. Disponível em: <<http://www.acadepol.ssp.ba.gov.br>>. Acesso em: 17 jul. 2008.

<sup>2</sup>Para tanto, foi criado o Programa de Organizações Aprendentes, que tem como meta estimular a aprendizagem em todos policiais militares de forma sistêmica e articulada, incentivando a aprendizagem continuada, a fim de contribuir para o desenvolvimento organizacional e humano e, conseqüentemente, possibilitar uma segurança pública de qualidade e mais humanizada.

Inicialmente os encontros foram tímidos, desconfiados; a felicidade era demonstrada pelos participantes por estarem no grupo, que agora se viam afastados temporariamente do serviço operacional<sup>3</sup>, mas o fazer artístico não acontecia. Percebi, naquela oportunidade, o desafio que me aguardava. A cada encontro com o Grupo eu procurava tecer uma delicada teia de confiança.

Lidar com o desconhecido em cada improvisação tornava-se às vezes uma tarefa dolorosa, pois implicava escapar da segurança do lugar comum e partir ao encontro do desconhecido, do imponderável, do sensível, da verdade. Às vezes sentia-me invadida pelo sentimento de frustração. Havia uma couraça que os impedia de se mostrarem sensíveis, criativos. Durante os ensaios, ouvia sussurros que me traziam definições do universo policial: “o policial é superior ao tempo”, “a farda pesa”, “o policial está sempre prevendo o perigo”. O que será que o policial esconde? Onde está o peso da farda? O que os impede de se expressarem? Comecei a refletir sobre essas questões e compreendi que o caminho para as respostas estava por se fazer.

Comecei a trabalhar com a técnica da exaustão física, com base nos princípios de Jerzy Grotowski (1987), a fim de fazer com que os policiais pudessem atingir um estado mais livre e, assim driblar a rigidez de suas críticas. Meu objetivo passou a ser o corpo do policial: possibilitar a esse corpo a leveza, a flexibilidade e a emoção. Os ensaios passaram a ser regados com muita dança, música, muitos jogos infantis, muito humor. Passei também a utilizar a técnica do distanciamento e do Teatro Pedagógico de Bertolt Brecht (1978), agregando à técnica do Teatro Invisível e do Teatro Fórum de Augusto Boal (1977, 2003, 2005).

Os jogos e improvisações eram articulados com a dimensão que cada integrante do grupo tinha com o conceito de si próprio como policial e como ser humano. Fundava-se na idéia de que “conhecer o humano não é separá-lo do Universo, mas situá-lo nele. (...) pois todo conhecimento para ser pertinente, deve contextualizar seu objeto. (...) Quem somos nós, é inseparável de onde estamos, de onde viemos, para onde vamos.” (MORIN, 2004 p. 37). Essa metodologia tornou-se fundamental na orientação dos trabalhos realizados, pois possibilitava a emancipação do policial como agente do conhecimento e a articulação desse conhecimento consigo mesmo e com os integrantes do grupo de modo que cada policial pudesse se ver como um ser inteiro e em relação, oportunizando com isso o exercício do pensar, analisar, representar e refletir a realidade. O *fazer teatro* foi favorecendo um ambiente

---

<sup>3</sup>Policiamento Ostensivo (PO) - comumente realizado na rua.

de interatividade, de união e de coletivismo, dispondo esses policiais a um objetivo comum - o fazer artístico, estimulando-os a perceber a relação entre as idéias e a ação, potencializando a criatividade e a espontaneidade.

Criei várias performances teatrais para atender as solicitações da Polícia Militar, através do Programa de Organizações Aprendentes, abordando temas educativos relacionados à cultura, ética e cidadania, sempre vinculados ao fazer operacional do policial. O Grupo passou a ser solicitado pela própria comunidade para apresentações em escolas, organizações públicas, privadas, não-governamentais, além de eventos promovidos pelo próprio Estado. Essas performances se tornaram mais um serviço de utilidade pública da Polícia Militar prestado à sociedade, pelos temas educativos que eram apresentados, a exemplo das performances teatrais *Que Droga!* - Uma campanha educativa sobre os riscos do uso de drogas ilícitas e *A vida é pra se viver* - Sobre o malefício que o consumo de bebida alcoólica provoca em adolescentes.

Através da atuação dos policiais nas performances apresentadas, pude perceber, como diretora e coordenadora do grupo, as múltiplas possibilidades de análises ecoando nos espaços destas cenas, em que educação, arte, cultura e nação passaram a coreografar diálogos, atritos e articulações evidenciando no fazer destes policiais em cena reflexões sobre a prática policial revelando a cena como o lugar possível de materializar ações de cidadania ao evidenciar um outro *Corpo da Polícia Militar da Bahia*.

A complexidade e a questão que o Grupo de Teatro da Polícia Militar traz é a atuação cênica ser realizada por policiais militares nas mais variadas possibilidades de papéis sociais - como personagens - contracenando com o próprio papel social do cidadão policial. Em momento algum é substituída a identificação de quem está em cena: são policiais militares que representam na cena personagens que contracenam com os mesmos policiais no exercício das suas funções operacionais.

Desta forma o espaço da cena passa a ser ocupado por uma representação articulada e emaranhada de significações, entre o que é real e o que é ficção, entre cotidiano e cena que podem emergir numa reflexão. Surgiu daí o meu interesse em pensar um projeto de pesquisa artístico pedagógico na perspectiva da reflexão sobre a representação social afixada nos corpos e o deslocamento dessa representação na cena. Observo este fenômeno como uma bricolagem das relações sociais entre cena e cotidiano.

O espaço da cena que evoco e presencio na minha experiência como encenadora é justamente o espaço fronteiro que dilui as posições estanques ator-platéia, realidade-cena e que se materializa como local de transformação não só de quem assiste como também de

quem atua. Por este motivo o grupo de teatro composto por policiais torna-se um objeto de reflexão para o agenciamento desta pesquisa em Artes Cênicas.

Proponho-me a analisar a partir da performance teatral por mim concebida, *Ópera da Cidadania*, o deslocamento do corpo de polícia e a visibilidade que este corpo assume na cena, privilegiando um olhar diferenciado sobre o corpo do policial, em que se torna possível estabelecer outros olhares sobre a polícia como também reflexões sobre segurança pública para a cidadania.

O principal enfoque teórico desta pesquisa pauta-se nos Estudos da Performance o qual procuro dialogar, nos seus vários contextos, seja na cena, nas ações cotidianas ou nos rituais as ações cênicas realizadas por policiais militares, e suas articulações entre cena e cotidiano, teoria e encenação, recorrendo aos estudos teóricos de Victor Turner, Richard Schechner, Barbara Browning, Peggy Phelan, Michel Foucault, Ngugi Wa Thiong'o e Homi K. Bhabha. Através de uma abordagem qualitativa faço uso dos procedimentos da história oral por meio da *(re)memoração*, que segundo Hodges (2003, p.60) “permite estabelecer ligações entre as relações sociais e o *self* sócio-histórico. Esse processo implica literalmente o trabalho de (re)memorar o corpo de alguém como algo situado historicamente.”

Elejo para o percurso desta análise uma escrita performativa, pois como afirma o professor e meu orientador Fernando Passos (2003, p.49) “a palavra escrita é também espetáculo”, além desse recurso faço uso da escrita autobiográfica no sentido de refletir a cultura a partir da minha visão como observadora que também está inserida nesta mesma cultura. Uma observadora que é sujeito e agente, que interfere e é interferida pelos fenômenos sócio-culturais dos quais faço parte.

Reconheço também, esta opção metodológica bastante tensa para não dizer subversiva (BUTLER, 1995), pois se revelará recortada por repetições e reiterações, idas e vindas desestabilizadoras, transitando por vários territórios disciplinares em movimentos aparentemente aleatórios em que a performance poderá ser identificada; entretanto, prudentemente evoco a metáfora de Clifford Geertz (1978, p. 20), em meu auxílio quando este descreve a Antropologia da Performance, “Um manuscrito estranho e desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” ao que Victor Tuner (1990) complementa ao afirmar que, justamente nos lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos<sup>4</sup>. Lanço-me ao desafio.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.metamorficus.blogspot.com/2008/02/turner-benjamin-e-antropologia-da.html>>. Acesso em: 05 ago. 2008.

Nas divisões dos capítulos utilizo a metáfora de Narciso<sup>5</sup> que, segundo a mitologia Grega, por sua beleza extraordinária acaba apaixonando por si mesmo, ao ver-se espelhado num lago. Gosto de pensar Narciso como um arquétipo de corporalidade e o espelho como a paródia da reprodução deste mesmo corpo; gosto também de lembrar Narciso nesta pesquisa como advertência para que eu não siga seu exemplo e caia na armadilha de, ao pesquisar um trabalho criado por mim, vir a aprisionar-me na imagem do lago e, com isso manifestar pensamentos unilaterais e autocongratatórios.

Além do que, confesso também, utilizar a figura de Narciso no sumário pelo apelo poético de um trecho da música *Sampa*, de Caetano Veloso: *É que Narciso acha feio o que não é espelho* que me inspirou articular a metáfora do observador e seu reflexo.

No primeiro capítulo procuro situar didaticamente o conceito de performance, sob uma perspectiva histórica, mapeando seu percurso histórico, elencando seus principais teóricos; em seguida articulo estes conceitos com o objeto de pesquisa desta dissertação, a atuação dos policiais militares na performance teatral *Ópera da Cidadania*, estabelecendo conexões entre o policial atuante em suas ações na cena e fora dela.

Entre cenas e rituais, no segundo capítulo busco conceituar a representação social e sua contribuição na reflexão sobre a polícia, com base nesses conceitos, procuro identificar o local da farda, e seu sentido nas representações construídas socialmente utilizando o culto dos *Ègún* como metáfora com o propósito de dialogar articulações entre a farda que dança na cena, a farda que age na rua com a roupa que dança sozinha no culto dos *Ègun*.

No entanto no terceiro capítulo evoco a figura de Oxum, divindade do candomblé que tem nas mãos um espelho no qual se admira, como uma representação simbólica da minha reflexão e introspecção diante desta pesquisa. Procuro articular metaforicamente *agitar a água do reflexo de Narciso e encontrar Oxum* como sair do meu lugar de observadora-pesquisadora e assumir o papel de narradora participante em algumas vivências e experiências que passei com o grupo de teatro de policiais e que serviram de cenário para engendrar pensamentos sobre o espaço que o sujeito da ação ocupa; espaços cênicos, espaços cotidianos, espaços políticos.

Com esta estratégia narrativa me posiciono também como sujeito de identificações, pois eu e eles, os policiais do Grupo, não somos só sujeitos-objeto da ação, somos também agentes e sujeitos e objetos; modificamos, nos modificamos e somos modificados. Proponho com esses relatos articular o entrelaçamento das ações cênicas, cotidianas e extracotidianas,

---

<sup>5</sup>A partir de uma frase da música *Sampa* de Caetano Veloso: “É que Narciso acha feio o que não é espelho”

na produção de reflexões acerca do corpo em movimento em especial o corpo do policial integrante do Grupo de Teatro da Polícia Militar.

Neste jogo de ir e vir vou situando o leitor nos entre lugares do corpo do policial militar em suas ações performativas na cena e no seu cotidiano e o meu olhar e sentimentos sobre estes corpos em movimento. Tais contextos produzem reflexões acerca da potência da performance no que se refere à sua mobilidade ao transitar entre estado e arte.

Articular as contribuições teóricas para essa pesquisa a uma experiência por mim desenvolvida com a Polícia Militar tem como interesse principal, potencializar academicamente a reflexão sobre o espaço da cena, tema já amplamente discutido na academia, contudo nesta pesquisa pretendo privilegiar a performance executada pelo único grupo de teatro na Bahia – pelo menos que se tem conhecimento até o momento – atuado por policiais militares; tenho com isso o propósito de ampliar discussões sobre a atuação destes corpos, seja na cena, seja no ritual ou na ação cotidiana e ou representação social, enfatizando a ação cênica dos policiais como espaço de possibilidades e de reflexões propositivas sobre Segurança Pública e Cidadania no que tange seus aspectos políticos, sociais e humanos

# 1 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO<sup>1</sup>: A CENA DA POLÍCIA MILITAR

*Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais crível, mais real do que a experiência ordinária.*

**Schechner**

O pensamento acima enunciado por Richard Schechner reverbera numa reflexão primordial da contemporaneidade: Como analisar a ação senão no ato da experiência? Onde começa a experiência? Ora, seria leviano reconhecer que a experiência primeira se efetiva no corpo, pois diante disso caberia questionar: Qual corpo? Em que dimensão? Material, imaterial? Visível? Invisível? Quando olho no espelho e vejo um reflexo sem distorção posso perguntar: Onde está a ilusão? No meu olhar, no espelho ou no seu reflexo? O reflexo já existe antes do meu olhar ou se torna visível quando o meu olhar o enuncia? A profundidade de tais questões não cabe nesta oração. Que fazer com tantas interrogações?

Se no teatro, realidade e ilusão contracenam e trocam seus papéis, encontro neste campo o solo propício para entender a transmutação dos corpos de policiais militares em suas ações cotidianas do fazer de polícia, para a ação desses mesmos corpos numa ação cênica; as conseqüências que tal ação acarreta em nível de possibilitar um outro olhar-entendimento das relações sociais entre polícia-sociedade-polícia, tornam-se o território adequado para semear reflexões à luz dos Estudos da Performance.

## 1.1 É TUDO PERFORMANCE

Durante a década 70, o diretor de teatro Richard Schechner, após vasta pesquisa sobre rituais e comportamentos sociais, uniu-se ao antropólogo Victor Turner e criaram o Núcleo de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque, iniciando uma pesquisa interdisciplinar e multicultural sobre a prática performativa nas suas diversas dimensões (como arte e como ação social), numa trajetória de movimentos contrários mas paralelos. Esses dois teóricos complementam-se em suas trajetórias pois, enquanto Turner utiliza o teatro para analisar os rituais, Schechner utiliza o ritual para analisar o teatro.

---

<sup>1</sup>Trecho da música *Sampa*, de Caetano Veloso.

A performance começou a ser analisada na sua ação propriamente dita, isto é, através dos atos de indivíduos ou coletivos artísticos, religiosos e até mesmo políticos que viessem configurar uma espetacularidade, revelando um cenário propício para articulações e discussões acerca de identidades minoritárias, dissidentes e subalternas. A dificuldade em mapear uma definição sobre a performance é elucidada pela própria voz de Schechner<sup>2</sup>:

Hoje, dificilmente existe uma atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas. (...) A performance não está *em* nada, mas *entre*.

Ou seja, qualquer atividade humana, desde um ritual, um jogo, esportes, espetáculos populares, artes cênicas, como também atuações da vida cotidiana e seus eventos sociais, os papéis de classe, gênero, *mass media*, internet, são elencadas numa lista interminável de ações.

Com essa definição Schechner faz uma aproximação multidisciplinar que une a antropologia, sociologia e artes para, desta forma, analisar o agente da ação e assim ampliar o seu campo de estudo na busca de compreensão da realidade pós-moderna cada vez mais complexa, a fim de entender novos fenômenos socioculturais, e analisar novas identidades (como estas atuam e representam em seus diversos contextos), como também novos fenômenos socioculturais decorrentes da globalização, da migração, por exemplo.

Para este campo teórico além do estudo do fenômeno em si, interessa também analisar o comportamento e a descentralização do sujeito em relação ao fenômeno, os processos que envolvem este ator (em situação artística ou cotidiana) como é visto, julgado, desejado e interpretado.

Diante das complexidades contemporâneas torna-se necessário recorrer a reforços teóricos que possam cada vez mais dar conta das complexidades, para tanto unem-se aos Estudos da Performance as teorias feministas, o pós-colonialismo, a psicanálise, a teoria *Queer*, os Estudos Culturais, a cibernética, a biologia, numa relação cada vez mais agregadora de campos de estudo.

---

<sup>2</sup>SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. [S.l.]: Routledge, 2002. Disponível em: <[http://www.hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance\\_Schechner.htm](http://www.hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm)>.

Os Estudos da Performance estão intimamente relacionados com os estudos do comportamento através da antropologia de Victor Turner (1969); tendo por inspiração a tragédia grega, Turner concebe uma teoria sobre drama social e, a partir daí, analisa na performance o espaço de manutenção de uma ordem estabelecida (mediante ritos oficiais) e/ou espaço de paródia, crítica, e subversão (carnaval, ritos liminóides, manifestações políticas), situando a cultura como performance.

Analisar o discurso como uma ação. A partir dessa premissa o lingüista John L. Austin (1955) lança as bases para analisar, à luz dos Estudos da Performance, a linguagem como um ato performativo, já que a palavra passa a representar não apenas um sentido, mas uma força de lei que compõe os rituais da cultura. Percebemos um ato performativo da fala, por exemplo, no “eu aceito” no compromisso de casamento. A palavra deixa de ser descritiva para ser uma tarefa, uma ação imbuída de valores sociais.

Outra contribuição no campo da lingüística para os Estudos da Performance é Mikhail M. Bakhtin (1993), conhecido por desenvolver o que se poderia denominar de trans-lingüística, na qual abandona a visão de língua como sistema em favor de uma abordagem sociointeracionista da língua.

Segundo Bakhtin a lingüística não pode ser analisada isoladamente, mas sim numa rede de relações entre o falante e o ouvinte e o momento histórico, já que o enunciado é “sempre de natureza individual e contextual”. Assim, a fala reverbera como uma constante de apropriações que criam redes de citações – uma dinâmica de onde emerge a fala dialógica, em constante devir e que se opõe ao discurso monológico.

Judith Butler (1990, 1993, 2003) é uma teórica que tem se dedicado a analisar os atos performativos como uma reiteração dos atos socialmente determinados e suas implicações na performance de gênero. Para ela, o gênero não é uma essência dada, senão uma categoria materializada mediante uma performance: não existe identidade, a não ser a mediante do ato em si.

Segundo Butler as ações repetidas dentro de uma sociedade são reflexos do processo de reificação do sujeito por conta da mecanização. A repetição confere a ilusão de controle – dominamos aquilo que sabemos e sabemos por que aprendemos através da repetição, do fazer - Butler ainda assinala que a repetição indica um desejo de controlar, é a possibilidade de religar os projetos da filosofia e da performance, especialmente da performance filosófica e do movimento. Desta forma a performance utiliza-se da repetição como estratégia de chamar atenção do observador para uma ausência.

Todos nós repetimos a performance da ausência, do abandono, daquilo que nós recordamos. O uso da repetição na performance do movimento pode ser lida, então, como uma tentativa de recordar o que não pode ser recordado; como um reconhecimento da impossibilidade de reconexão, ou seja, um reconhecimento crítico da impossibilidade de entender, de capturar de algum modo, aquilo que não pode ser recordado. Interessa fundamentalmente para Butler analisar a performance como uma reiteração de papéis aprendidos e que portanto integra dentro da cotidianidade um comportamento patriarcalmente sancionado. A reiteração ritual de códigos é semelhante a uma série de atos citados, que é simultaneamente coercitivo e libertador.

Já no construcionismo social os Estudos da Performance encontram mais outro aliado teórico através da sociologia com Goffman (1959) que observa o comportamento social como performance utilizando o teatro como uma metáfora da ação humana nos seus acontecimentos sociais, políticos e culturais. Schechner (1977) vai se ater à performance entre o teatro e a sociedade, tema que deverei detalhar um pouco mais adiante.

Os Estudos Subalternos (SPIVAK, 1993) também configuram-se como mais um campo de estudo que utiliza a performance para questionar a dicotomia sujeito-objeto, e os mecanismos que afetam certos atores sociais tornando-os invisíveis, pois a performance pode ser vista como um espaço de negociações culturais, relações de poder e como atividade que pode conduzir a reflexão.

Outra forma de perceber a performance está relacionada à sua pedagogia em que se destaca a premissa que o corpo é o meio para o aprendizado, incentivando o *embodiment*, isto é, o envolvimento do próprio corpo, local onde o aprendizado deve se dar através da consciência sensorial e do engajamento sinestésico. A pedagogia da performance propõe a conexão entre o conceitual e o corporal por meio da rerepresentação de ações cotidianas com o propósito de mobilizar a transformação social e pessoal nas vidas das pessoas.

Eventos como os atentados terroristas que repercutem globalmente e suas reverberações, as manifestações de grupos ecologistas, dos movimentos sociais rurais – MST, MLT - artistas/ativistas que utilizam as artes cênicas de forma deliberada para chamar a atenção dos meios de comunicação ou pressionar o Estado; em todos estes atos as distinções entre o real e o representado se diluem.

Ao evocar a negociação das fronteiras culturais, teóricas, pessoais e políticas os Estudos da Performance exploram a expansão do campo de comportamentos

inventados pelo gênero humano para comunicar-se uns com os outros, especialmente aqueles que são pesquisados, reapresentados ou conscientemente construídos já que a performance se refere à cultura e a identidade e estuda o homem como um ser performático, isto é, sujeito de ação.

Tal a sua complexidade, que, quanto mais tento esclarecer mais tenho a sensação que me falta sempre muito a dizer é que destaco as palavras de Yolanda Muñoz citada por Antonio Prieto<sup>3</sup>:

*(...) a performance é uma esponja mutante e nômade. É uma esponja porque absorve tudo o que encontra a sua volta: a lingüística, as teorias da comunicação e da ética a antropologia, a arte, a crítica cultural, a teoria queer os estudos pós-coloniais. É mutante graças a sua assombrosa capacidade de transformação numa série de significados escorregadios: do latim per-formare (fazer), com o passar dos séculos passou a denotar desempenho, espetáculo, atuação, realização, execução, representação teatral, execução musical ou de dança, etc. também pode significar travestismo. É uma palavra nômade porque pode transitar de uma disciplina a outra como também de um país a outro; no entanto, é o seu deslocamento que a faz transfronteiriça.*

Desta feita, localizo a ação do Grupo de Teatro da Polícia Militar imbricada de múltiplos fenômenos constituídos pela arte, cultura, estética, política, poder, identidades e subjetividades. Os policiais militares ao atuarem na cena imantam-se de representações que se manifestam sob a perspectiva da performance no que diz respeito ao seu espaço fenomenológico e sua articulação com o espaço da encenação, entre o cênico e o social, entre o crível e o incrível, o real e o ficcional.

## 1.2 TODO MUNDO É NINGUÉM: POLICIAIS EM CENA

*- Eu não acredito! São mesmo policiais? Eles são fantásticos!*

Sempre ouço esta frase nos locais onde o Grupo de Teatro da Polícia Militar apresenta suas performances cênicas. No entanto existe um espetáculo que provoca uma

---

<sup>3</sup>En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más. (notas para una conferencia) Para el curso "Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance" (Antonio Prieto S.). 13 set. 2002. Disponível em: <<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/ponen2faseindice/pon2fase.htm>>. Acesso em: ago. 2008.

mobilização maior da platéia, é a *Ópera da Cidadania*, um espetáculo com características de show folclórico que surpreende a platéia ao apresentar na sua última cena policiais com suas fardas de trabalho operacional, dançando e requebrando ao som de atabaques.

A mobilização que este espetáculo promove na platéia me impulsionou a refletir sobre as possibilidades que a cena oferece, ampliando a minha reflexão para questões relacionadas à segurança pública, cidadania, direitos humanos e o entrelaçamento das artes cênicas com essas questões.

Considero este o primeiro grande espetáculo realizado pelo Grupo de Teatro da Polícia Militar. Grande primeiramente por causa do tamanho do seu elenco. Iniciei a montagem com 51 policiais. Desde a seleção do elenco sempre tive o objetivo de fazer um espetáculo grandioso, um musical que percorresse as festas populares de Salvador e mostrasse a atuação da polícia nesse contexto.

O título *Ópera da Cidadania* surgiu como a síntese do que eu gostaria de criar, associando a opulência e grandiosidade da minha proposta ao gênero da ópera, daí a opção do título. Amparei-me principalmente nas considerações de Bertolt Brecht (1978) no seu livro **Estudos sobre o Teatro** logo em seu início sob o título *Ópera sim*, atendo-me, no entanto, apenas às suas considerações iniciais sobre o caráter da ópera no sentido de proporcionar uma vivência, a diversão e a fruição.

Como gênero artístico o espetáculo *Ópera da Cidadania* não tem absolutamente nada de ópera. A performance é um espetáculo de dança, inspirado nas festas populares da cidade do Salvador e do interior da Bahia, como também de danças folclorizadas dos rituais afro-baianos. A minha opção estética deve-se principalmente ao fato de possibilitar o fácil acesso de entendimento do espetáculo a diferentes tipos de públicos que o Grupo visita com suas apresentações.

Tal proposta estética também facilitou a montagem do espetáculo, pois todos os policiais do elenco, com exceção da policial Vânia Oliveira<sup>4</sup>, não tinham experiência com dança e através dos ensaios foi possível reviver na cena, músicas e danças que compõem o universo popular da Bahia, proporcionando a estes policiais o contato direto com sua história, pois ao dançar ou cantar determinada música, que lhes era familiar, por fazer parte da sua história, da sua infância, foi possível aproximar estas pessoas ao

---

<sup>4</sup>Quando ingressou no grupo já tinha experiência com a dança. No ano de 2005, foi eleita rainha do Bloco afro Malê de Balê. Graduiu-se em Dança pela UFBA em 2006 e atualmente é coreógrafa do Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia.

seu passado histórico, já que em cada movimento, em cada melodia eram materializados em seus corpos a recordação, a lembrança tomava o corpo como dança e os movimentos surgiam com naturalidade, fluíam como se brotassem de um passado guardado.

No entanto, quanto mais tento falar sobre o espetáculo *Ópera da Cidadania* tanto mais reconheço a necessidade de descrevê-lo. Tal ação me faz refletir sobre o que Peggy Phelan (1993) no seu texto *Theater and its mother*, afirma sobre a performance espetáculo, como uma encenação que atua no tempo presente e que, por ser única não pode ser repetida nem copiada pois se esvai na própria ação para não ser mais repetida. Quixotesicamente lanço-me ao desafio de descrevê-lo na escrita mesmo sabendo de antemão que neste momento a instabilidade da dança cruza-se com a instabilidade também da escrita. Corro o sério risco de, como autora e relatora criar uma outra coreografia. Esforço-me no exercício da memória.

Mas afinal o que significa para mim descrever o espetáculo *Ópera da Cidadania*? Considero tal intento um desafio de confiança, digo confiança porque é assim que me sinto ao relembrar as cenas para transpô-las para o papel de novo, pois neste momento exercito a confiança em minha lembrança como quando confiei a então coreografa do espetáculo, Vânia Oliveira, traduzir para os corpos dos policiais os movimentos por mim imaginados para a cena.

Não nego o meu temor em revisitar através desta escrita esta performance. Um esforço arqueológico da memória que travo entre o olho que viu, a mão que escreve e a lembrança de quem criou. Temo nesta ação trair a minha própria criação, já que depois da sua primeira apresentação para o público a interpretação do espetáculo não pertence mais à encenadora diretora e sim ao olhar de quem assiste.

### **1.2.1 Ópera da Cidadania: o lugar do possível**

Constantemente o Grupo de Teatro da Polícia Militar é convidado para apresentar o espetáculo *Ópera da Cidadania*. Em geral, os locais onde se dão as apresentações não dispõem de infra-estrutura para exibição de espetáculos cênicos, espaços como praças públicas, quadras de esportes ao ar livre, ginásios, auditórios, refeitórios e, até mesmo, em salas de aula.

A Arrumação do local da apresentação é feita a partir da delimitação entre o espaço da platéia e o espaço onde o grupo vai atuar. Os instrumentos de percussão e os

equipamentos de sonorização, caixas de som, microfones, são dispostos sempre ao fundo do palco improvisado em posição diagonal.

O Grupo faz o reconhecimento do espaço e se recolhe a uma sala, sempre próxima ao local da apresentação, onde deverá maquiar-se e trocar os figurinos. Não antecipamos o evento, não apresentamos o grupo. Depois que a platéia se acomoda os cantores e percussionistas entram em cena e tomam suas posições junto aos instrumentos e microfones; seis homens, duas mulheres, vestidos com figurinos que remetem os trajes africanos tradicionais – turbantes, túnicas e batas confeccionados com tecidos brilhantes e acetinados de um amarelo exuberante. Aguardam em silêncio, o que provoca certa expectativa na platéia.



Fig. 1-Ópera da Cidadania – Foto Capitão PM Fernando Teixeira

Um performer entra lentamente. Movimentos largos e compassados. Um homem. Está nu da cintura pra cima, veste-se com um bermudão que remonta ao Neco Fugido<sup>5</sup>, a face pintada, a língua tingida de vermelho. É negro. O seu corpo denuncia uma barriga protuberante alertando para o excesso de peso que contrasta com a leveza dos seus movimentos. Entoa um cântico desafinado como um lamento. Um atabaque responde ao lamento, outros atabaques vão compondo o som e o personagem percorre o

---

<sup>5</sup>Manifestação popular do Recôncavo Baiano que retrata a perseguição, captura e libertação dos escravos fujões. É apresentado durante os quatro domingos do mês de julho nas ruas de Acupe e conta com a participação de cerca de 40 brincantes. As crianças representam os negros que são perseguidos pelos capitães do mato, caracterizados com saiões de folha seca de bananeira e espingardas. Todos os personagens da brincadeira têm seus rostos pintados de preto e a língua tingida de vermelho.

espaço em movimentos ora sinuosos, ora compassados, simula mexer um grande caldeirão, carrega esse caldeirão invisível na cabeça, ri para a platéia, simula assustar crianças, dá saltos como se quisesse voar para rapidamente desaparecer da cena.

Imediatamente entram as marisqueiras e os pescadores com seus chapéus de palha, redes e arupembas,<sup>6</sup> todos vestidos de branco – as mulheres com saíões e batas, os homens com calças e colares azul e branco. Simulam languidamente os seus trabalhos cotidianos da pesca (jogam a rede ao mar, puxam a rede como se estivessem recolhendo peixes, enquanto as marisqueiras sentam-se no chão e, com suas peneiras de palha, chamadas de arupemba, separam os frutos do mar pescados).

Iemanjá, divindade do rito africano, a deusa do mar surge como se estivesse flutuando, carregada pela voz suave e melodiosa dos cantores. Seus braços em movimentos lânguidos e ondulados simulam o vai-e-vem das ondas, seus pés deslizam também num vai e vem, sem sair do chão. Suas vestes de azul brilhante favorecem o movimento como se fosse o mar. Os cantores cantam:

*No mar, no mar, no mar  
No mar eu vi cantar  
No mar, no mar, no mar minha sereia  
Ela é sereia.*<sup>7</sup>

Os pescadores a seguem em procissão; dançam e reverenciam a deusa do mar com oferendas. O cântico suave evolui para batidas frenéticas como se o mar outrora tranqüilo se transformasse num mar furioso. As batidas da percussão aumentam em intensidade. Iemanjá acelera os movimentos. Todos dançam como num transe.

Um som metálico interrompe a cena. É o agogô. A batida da percussão muda bruscamente, entra um caboclo,<sup>8</sup> misturando os signos do candomblé aos ritos xamânicos, seu cocar e suas penas coloridas não escondem o corpo volumoso que surpreende com seus movimentos ágeis e sincronizados entre equilíbrio e desequilíbrio, força e leveza; assim como surgiu desaparece.

<sup>6</sup>Personagens folclorizados em diversas danças populares do litoral brasileiro. Na Bahia, a dança típica, a puxada de rede está relacionada ao ritual de oferendas de Iemanjá.

<sup>7</sup>Música de domínio público cantada nas apresentações de puxada de rede. Manifestação típica do litoral baiano que simula a lida dos pescadores e suas crenças na deusa do mar, Iemanjá.

<sup>8</sup>Candomblé de forte influência indígena, os cânticos referem-se a cada encantado ou caboclo, cantados em português, uma declaração de seus poderes sobrenaturais. Toma por base o candomblé jeje-nagô; em Salvador há uma festa anual, que se inicia no dia 24 de Junho com duração de três dias. Na sua maioria, são espíritos de índios dentre os mais populares destacam-se: Tupinambá, Tupiniquim, Sete flechas, Pena Branca, Sultão das Matas, Sete Serras, Serra Negra, Pedra Preta, Erú, Rompe Mato, Raio do Sol e Rompe Nuvem. Disponível em: <<http://www.ocandomble.wordpress.com/2008/08/22/candomble-de-caboclo/>>.

O espaço agora é invadido por um grupo que parodia, com pedaços de pau, a dança dos facões no Maculelê<sup>9</sup>, os dançarinos evoluem com saltos aeróbicos entre tensão e leveza enquanto as duplas se confrontam com bastões de madeira como se estivessem numa luta.

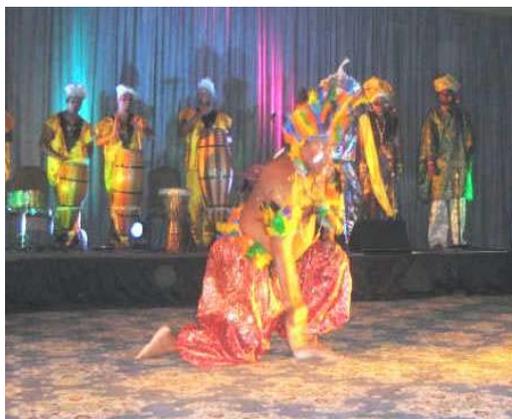


Fig. 2-Ópera da Cidadania – Dança do Caboclo – Foto Capitão PM Fernando Teixeira

Uma música, no estilo da bossa nova, envolve suavemente um casal que entra em cena, seus corpos musculosos se oferecem para uma capoeira sensual, enquanto se tocam e sorriem ouvem cantar:

*Berimbau me confirmou  
Vai ter briga de amor...*<sup>10</sup>



Fig. 3-Ópera da Cidadania – Capoeira do amor – Foto Sd PM Vânia Oliveira

<sup>9</sup>Dança realizada originalmente com facões. Tem origem afro-indígena. Sua característica principal é a batida dos facões uns contra os outros provocando faíscas de fogo. A música cantada é acompanhada pela forte batida do atabaque. Disponível em: <<http://www.cnd.com.br/cultura/00002/00001.html>>.

<sup>10</sup>Música “Berimbau”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes.

Após a dança da capoeira do amor o casal sai de cena enquanto o berimbau convida os capoeiristas a desafiarem a gravidade. A coreografia evolui vertiginosamente numa seqüência de saltos mortais e acrobacias típicas da capoeira regional, para logo ser interrompida pela invasão do samba de roda. Os cantores entoam músicas tradicionais do samba de roda do recôncavo baiano. As mulheres insinuam-se para os homens, os homens disputam com outros homens a mulher cobiçada para o samba. Os sambistas desafiam uns aos outros para ver quem samba melhor. Um a um os sambistas vão se despedindo da cena.

O espaço vazio não tarda a anunciar com seus atabaques o próximo evento: uma mulher negra, ricamente ornada com uma indumentária que remete às rainhas africanas, invade o espaço ao executar um solo acompanhada pelo ritmo da música afro baiana, a coreografia assemelha-se aos movimentos que alguns orixás femininos executam nos rituais do candomblé revelando leveza e sincronia. A mulher sai de cena.

No mesmo instante os cantores executam a dublagem de um casamento na roça enquanto os dançarinos a representam na coreografia. A cena é tomada pela festa típica do interior da Bahia realizada durante os festejos juninos, o tradicional forró. A festa se despede da cena dando lugar para a dança do fogo, uma simulação da dança de Xangô, na qual os dançarinos, dos solos anteriores se encontram e executam a pirofagia e diversos malabarismos com o fogo. Simulam uma dança-luta. Saem de cena.



Fig. 4-Ópera da Cidadania – Deusa Africana– Foto Sd PM Vânia Oliveira

Entra um policial fardado, seguido por outros policiais que se organizam na cena em duas fileiras diagonais. O policial começa a falar:

*Somos ambulantes, capoeiristas, baianas do acarajé, somos o negro, o branco, o índio, somos a mistura de todas as raças. Somos um pouquinho de muita coisa, somos turistas, somos o nativo, somos o patrão, somos o empregado, o desempregado, o estudante, o velho, o jovem, somos o sorriso, a persistência, a beleza, a alegria, a tristeza, somos a fé. Somos cidadãos, somos uma cidade, somos um Estado, somos um país, somos o passado, o presente e o futuro também. Somos um povo, somos gente, uma gente simples, do bem, da luz. Somos baianos. Somos da Polícia Militar, somos da Bahia<sup>11</sup>*

Ao final do texto todos prestam continência enquanto, paralisados ouvem uma voz feminina entoar um cântico sem o acompanhamento dos instrumentos:

*É também sou cidadão, sou do povo  
Estou usando esta farda, pra minha terra honrar  
Cuido não só de quem vem de fora,  
Mas da comunidade é com quem posso contar*

Todos ainda em posição de sentido. Breve pausa. Subitamente os instrumentos de percussão rasgam a cena com o ritmo de um samba reggae. E todos os cantores e percussionistas cantam a melodia completa sob o ritmo dos atabaques, os policiais dançam, rebolam e requebram ao som do samba reggae:

*É também sou cidadão, sou do povo  
Estou usando esta farda, pra minha terra honrar  
Cuido não só de quem vem de fora,  
Mas da comunidade é com quem posso contar*

*Acordo cedo e é um dia novo  
Começo tudo de novo, já vou trabalhar  
Me preocupando com a cidadania  
Sendo melhor cada dia  
Pra minha cultura sou da paz*

*Tenho um desejo no fundo do peito  
Que só haja respeito  
Temos que nos amar*

*Estou aqui pra ajudar  
Pra proteger, pra guardar  
Pronta pra prevenir  
Não custa nada sorrir*

*Sou polícia militar,*

---

<sup>11</sup>Texto da autora.

*Estou em todo o lugar  
 Não vamos nos confundir  
 Vamos nos ajudar*<sup>12</sup>.

Final da apresentação. O elenco, composto por vinte e um policiais, agradece. A policial dançarina Andrea Ieda apresenta os integrantes do grupo um a um, chamando-os pelo nome e suas patentes militar. Algumas vezes os policiais solicitam uma conversa com a platéia, isso ocorre normalmente em instituições de ensino ou associações de bairro. Este momento se revela de grande emoção tanto para a platéia como para os policiais. Pois é quando as pessoas da platéia expõem suas mágoas com a polícia e demonstram a fé na mudança que o espetáculo anuncia; isto me lembra certa feita quando uma mulher se levantou da platéia e disse: “*quando vejo policiais militares dançando eu acredito que o mundo pode ser melhor.*” Muitas vezes presencio policiais e platéia chorar juntos.

Emociono-me e sinto-me invadida pela coragem de seguir em frente.



Fig. 5-Ópera da Cidadania – PM’s dançando- Foto Capitão PM Fernando Teixeira

### 1.2.2 Nada será como antes: entre rotinas e rituais

A *Ópera da Cidadania* estreou no Teatro Iemanjá (Centro de Convenções da Bahia), em Salvador no ano de 2003, para uma platéia de praças, oficiais, alto comando da Polícia Militar e autoridades do governo, como abertura do programa de capacitação e treinamento de policiais que iriam desempenhar suas atividades operacionais nas

<sup>12</sup>Música criada por André Luba para o espetáculo *Ópera da Cidadania*.

festas populares – cujo ciclo se inicia no dia 04 de Dezembro com a festa de Santa Bárbara e se encerra no Carnaval. Daí a pertinência do espetáculo ao apresentar danças e ritos populares da Bahia.

No entanto para a minha surpresa jamais poderia imaginar que, ao colocar policiais fardados dançando sob o ritmo das músicas populares da cidade, alguns oficiais na platéia tivessem uma reação de repúdio – pois depois do espetáculo, soube que, ao verem a dança dos policiais, alguns oficiais atiraram suas boinas no chão em sinal de protesto. Sentiram-se ofendidos com o fato de policiais fardados sambarem em cena. Para estes oficiais houve um desrespeito à farda e à Instituição Militar.

Com o espetáculo *Ópera da Cidadania* não pretendia nenhuma inovação cênica, ao contrário, pretendia simplificar, ao máximo possível, os custos de produção, pois não são utilizados cenários, nem iluminação cênica rebuscada, a fim de facilitar a mobilidade do espetáculo em suas apresentações nos diferentes espaços que percorre. No entanto, no que diz respeito as implicações políticas em analisar a encenação dos policiais sob a égide da performance, assumo a intencionalidade da ação: expor ao máximo e tão somente a ação cênica dos policiais militares, quando representam personagens da cultura baiana e/ou representam a si próprios quando, fardados, dançam.

As danças do folclore baiano tomam visibilidade na cena com o intuito de preparar a platéia para a cena dos policiais fardados. Até então, o espetáculo não foge à estética de qualquer grupo de dança folclórico. O espetáculo em si não traz nenhuma novidade, nenhum virtuosismo dos atores performers. No entanto, quando os policiais fardados começam a sambar a platéia é tomada pela *catarsis*, pois percebe outro policial, outra polícia, diferente daquela rígida e truculenta – principalmente para as comunidades dos bairros periféricos.

Ao assumir tal intencionalidade, como diretora e autora, vejo-me na condição de buscar definições e esclarecimentos sobre a perspectiva do corpo do policial dançante e atuante, deste corpo cênico e social. O corpo não é objeto passivo e sim um instrumento de estratégia para (re)construção de subjetividades; como afirma Foucault (1979), o corpo é o lugar do poder-conhecimento, é um lugar de resistência porque sempre implica na possibilidade de uma reinscrição contra-estratégica, porque é capaz de ser auto-marcado, auto-representado, contextualizado em espaços onde se delineiam personagens reais que reforçam a auto representação, *self as context* (SCHECHNER, 2002), da sua própria vida.

Schechner formulou alguns conceitos a partir do seu contato com a Antropologia, no que tange às ações performativas a outros conceitos oriundos dos Estudos da Performance: são as noções de “comportamento restaurado” (*twice behaved behavior*). Em seu texto *O que é performance*, Schechner (2002, p.8) diz que os comportamentos restaurados são aqueles que podem ser rearranjados ou reconstruídos a partir de hábitos, rituais e rotinas da vida, “Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes.”<sup>13</sup>

Schechner ainda analisa o *performer* em ação, imerso no *self as context*, já que na ação o agente torna-se ambíguo, pois não é ele mesmo enquanto indivíduo mas também não deixa de ser ele mesmo, ocupando uma posição ‘entre’ identidades precisas. Localizado num espaço limítrofe entre “caracterização”, “representação” e “transformação”, em que não podem realmente afirmar quem são. A partir desta afirmação posso perceber que o policial mesmo fazendo parte de um corpo institucional, a Polícia Militar, faz parte também de um corpo social, a comunidade onde vive. Assim, em cena, é possível para este policial assumir o seu teor identitário ao revelar o seu contexto pessoal, pois quando dança e toca os instrumentos de percussão está evidenciando na ação de seu corpo uma história e um contexto social. Tal revelação possibilita a recontextualização dos arquétipos e das representações sobre a polícia, pois ao desterritorializar o corpo de polícia do cotidiano, do fazer policial, a cena transforma esse policial em personagem do seu próprio trabalho através do “comportamento restaurado”; esta ação transpira entre o real – sua própria história - e o ficcional, a narrativa poética da cena construída no *self as context*.

Sobre “comportamento restaurado” Schechner (2002, p. 9) ainda afirma que: “O que é novo, original, chocante, ou *avant-garde* é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado.”

Os policiais dão mostras desse tipo de comportamento restaurado ao entrarem em cena fardados marchando; uma ação imediatamente reconhecida pela sociedade como o cotidiano da ação policial.

---

<sup>13</sup>SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. [S.l.]: Routledge, 2002. Disponível em: <[http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance\\_Schechner.htm](http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm)>.

No entanto, quando subitamente esses policiais começam a dançar, revelam uma recombinação de ação, posto que, o objetivo de tal ação baseia-se na tentativa de alcançar algum tipo de “estranhamento”, deslocando os comportamentos familiares e cotidianos, para um contexto inesperado. Assim, na cena podemos perceber um corpo social que se desarticula enquanto dança e um corpo metafórico que se articula para utilizar a dança na cena como um território de transformação.

No espaço da cena é possível para o corpo articular, a memória e a ação para, desta forma, assumir outra singularidade quando inserido em um novo contexto em relação ao que é executado no seu dia a dia. O corpo é ao mesmo tempo produto e agente desta transformação e opera uma multiplicidade de signos entre linguagem e realidade. Signos que transmutam o estado cotidiano, desordenando os espaços imaginários e diluindo ações cristalizadas pelo corpo. Estas articulações promovem o deslocamento dos significados e revelam estados corporais criativos.

Estes deslocamentos e descontinuidades refletem no estado corporal acarretando uma reorganização das conexões estabelecidas na transição corporal, de uma ação cotidiana para a ação na cena transbordando em miríades de significação. Os deslocamentos que afetam desde as noções de representação, presença, matéria e fruição passam na espacialidade do corpo, por estes motivos a performance revela-se como um campo extraordinário em favor da visibilidade e expressão do corpo deste policial atuante.

Marcel Mauss (1936), nos seus estudos sobre desempenhos corporais em interações sociais, argumenta que o corpo, ao mesmo tempo instrumento, se molda ao mundo, por usos metafóricos e metonímicos, através de uma *mimesis*<sup>14</sup> da gestualidade social inscrita na manifestação cotidiana das atuações corporais através de montagens fisio-psico-sociológicas.

Na cena a farda adquire uma dimensão performativa do seu uso cotidiano assumindo múltiplas conexões. O corpo ostenta na farda o mimetismo de poder. O corpo dentro da farda em sua ação cotidiana tem uma voz. Na cena o corpo do policial militar dentro da farda assume outra voz, a voz performativa, que passa a ser constituída nas relações estabelecidas com os outros corpos e com o meio-ambiente mediado por suas expressividades nestas interações. O corpo-discurso assume novas e/ou outras

---

<sup>14</sup>Aristóteles via o **drama** como sendo a “imitação de uma ação”, que na **tragédia** teria o efeito **catártico**. A arte como representação do mundo. Para Platão toda a criação era uma imitação.

possibilidades de interpretação, que transportam a ação cotidiana para uma ação extraordinária.

Creio que existe uma frágil fronteira entre o social cotidiano e o teatral dos policiais ao exibirem seus corpos fardados; a farda passa a ser um elemento mediador entre o físico e o social, contribuindo para uma inscrição social e um valor simbólico como também a incorporação de determinados padrões corporais.

### 1.2.3 Diz-me quem és ou devora-me

O corpo contemporâneo transformou-se em local de representação política e cultural da sociedade num trânsito intermitente entre imagem e real, entre espetáculo e atividade social. Usos e representações do corpo transformaram-se em processos performativos de incorporação, de discursos. Um lugar de possibilidades sem limites.

Neste lugar de possibilidades o corpo tornou-se um corpo de ação, um corpo performer,<sup>15</sup> propenso a romper fronteiras entre a sua ação e as políticas, um corpo possível de permear por vários territórios em movimentos migratórios, em que a performance-ação torna-se um local de identificação construída e reconfigurada sucessiva e intermitentemente. O Artista performático e escritor mexicano, Guillermo Gómez-Peña (2005, p.203), define o performer:

Nós somos o que os outros não são. Dizemos o que os outros não dizem. E ocupamos espaços culturais que estão marginalizados e perdidos.(...) Obedecemos a outras leis em uma história diferente. Somos cronistas poli vocais e interdisciplinares, nosso principal trabalho de arte é o nosso próprio corpo que passa por implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e míticas.

Apropriando-me da citação de Gomez-Peña, gostaria de também ampliar o local de atuação do performer para a cena cotidiana e deslocar esse corpo artista para o corpo de quem também está numa ação que, a depender de quem olha, é olhado como performance – como, por exemplo, as senhoras numa novena, crianças brincando num parque, uma discussão na fila de um mercado - dentre tantas variadas ações cujos agentes (atores), nem sabem ou se percebem em suas ações.

A cartografia do performer, como enfatiza Gomez-Peña, pode ser assim composta por múltiplas comunidades e constituída pela estética, pela política, pela etnia

---

<sup>15</sup>No sentido de atuante, agente de uma ação, consciente ou não. Um corpo que é cena e audiência.

e pelos gêneros rejeitados; um território com climas e fronteiras instáveis, um lugar de contradição, ambigüidade e paradoxos, um lugar onde regras podem ser burladas, leis e estruturas desobedecidas; sempre em diálogo com o futuro, questionando autoridades, seja política, religiosa, sexual, racial e estética.

Mas afinal quem são estes policiais encenantes? Como eles se vêem? Como se sentem na cena? Será que inconscientemente os policiais que dançam fardados situam-se na categoria dos performers enunciados por Gomez-Peña? Existe uma consciência estética e artística desses policiais ou apenas seguem as partituras cênicas, que lhes foram ensinadas, para serem repetidas em seus corpos? A arvorar-me em especulações, prefiro ouvir as vozes desses policiais:

**Zuleica da Silva Gonçalves** - *Em cena é como se eu não fosse mais eu, fosse o todo. A gente transforma não só o corpo como também o nosso sentimento melhora.*

**Kleber Vieira dos Reis** - *Em cena fico sensível ao estar interpretando com todo o corpo, sinto prazer. São movimentos diferenciados, mas fardado uso movimentos parados. Em cena é uma energia muito forte, você tem que estar sintonizado com a música... Eu sinto o meu corpo se desprender, é você vivenciar, não é só apenas um passo, dança é dança, sentir mesmo, não é só chegar e fazer não.*

**Luís Carlos Lima Santos** - *A formação militar... tentam tirar um pouco da sua essência, você tem que travar musculatura, expressão, sua emoção, travar seu comportamento. É estar desconstruindo tudo o que o militarismo faz e fez com a mente e com o corpo. Em cena estou passando o sentimento de ancestralidade. Todo mundo tem sensibilidade... Me transporto, saio do palco para a platéia para saber o que a platéia quer de mim.*

**Luís Anselmo Passos dos Santos** - *eu quando estou no palco me sinto outra pessoa e outros personagens e fardado eu também me sinto outra pessoa, entre palco e platéia eu me vejo como um espelho eu sou também platéia...eu vejo minha imagem refletida na platéia e vice versa. Todos os corpos falam cada um de uma forma diferente. Com a farda eu sou mais um. Na cena eu me sinto visto.*

**Humberto Santos Teles Santana** - *na cena eu me sinto livre... Das prerrogativas militares que transformam as pessoas. Sinto a minha verdadeira identidade... um homem negro do bairro periférico que acredita e curte arte desde pequeno e tem necessidade de afirmar sua identidade... minha iniciação com arte foi no batuque de lata, foi no fundo do ônibus...*

**Gleide da Silva** - *fazer teatro e ser policia são bem ligados porque é preciso ter disciplina. O policial tem que ser o espelho de ordem de postura. quando piso no palco visto meu figurino... Eu entro em orbita...*

**Milena Celina dos Santos Santana** – *Eu mudei por dentro me melhorei bastante. Ser policia é muito difícil... quando eu estou fardada eu tenho uma postura e sem farda eu sou outra pessoa; o único momento que eu posso fardada sorrir é quando eu estou no palco. Quando estou fardada eu tenho a função de prevenir e na cena eu tenho a função de educar.*

**Ubaldo do Nascimento Pereira** – *No começo foi difícil eu não tive uma infância com arte nem na adolescência, me sinto feliz quando vou pra periferia pois se alcançar uma criança a gente já fez a nossa parte.*

**Luciene de Jesus Nascimento** – *É como se eu estivesse rompendo barreiras. Anunciando uma nova aurora.*

Estas vozes suscitam o sentimento de pertença destes policiais do fazer cênico, essa condição faz com que seja possível visualizar nestes policiais um sistema inclusivo de pensamento político e de práxis estética no qual culturas, gêneros, línguas e formas de arte transitam pelo mesmo espaço, pois o corpo na cena vai sendo criado e construído a cada devir.

Não tenho certeza se o fazer cênico destes policiais possibilite a reflexão e a intencionalidade político-revolucionária que a performance definida por Gomez-Peña revela, mas não posso deixar de perceber que existe na ação cênica realizada por eles zonas de ambigüidades e paradoxos.

Como situar a cena dos policiais se não refletir sobre o agente da autoridade, da truculência, da repressão? Mas também como situar a cena dos policiais se não refletir o sujeito da exclusão, do preconceito do medo, da raça, do gênero? Creio que justamente por serem policiais e estarem revestidos de estereótipos históricos é que é possível na cena haver a transformação, daí a meu ver, a inquietação e fascínio demonstrados pela platéia ao verem policiais fardados dançando por exemplo.

Por isso ousadamente convoco a definição de Gomez-Peña (2005) quando afirma que a performance não tem a preocupação com o entendimento ou o gostar da platéia, mas procura criar uma certa inquietação na psique do espectador. É um lugar onde não se tem respostas e sim questões impertinentes, onde performers e audiência podem assumir múltiplas posições e identidades em constante mudança, possibilitando estabelecer conexões de reconhecimentos em seus próprios corpos.

Na atuação cênica dos policia dançando fardados os corpos sofrem uma transformação efetiva, pois são deslocados para outra qualidade de visibilidade, que

passa a ser constituída nas relações que estabelecem com os outros corpos que também dançam, com os outros corpos que assistem.

### 1.3 A SALA DOS ESPELHOS

Schechner situa o teatro na esfera do ritual, no que é reforçado por Turner, ao acrescentar ao teatro também uma função de metacommentário social, pois é por meio da apresentação do espetáculo que os implícitos se revelam (TURNER, 1982, p.13). – Esta revelação se dá por meio do estranhamento, deslocamento do olhar, momento de suspensão de papéis – *communitas* – em que as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social. Neste momento de *communitas* efetiva-se a liminaridade momento em que os performers percebem-se a si próprios, e revelam-se aos outros.

Este fenômeno também afeta a audiência, revelando a potencialidade performativa da ação na qual linguagem e cultura se interconectam como parte e todo, encadeando ditos que são feitos e, por isso mesmo, performativos e, conseqüentemente, ação social, pois tornam possível a descoberta e a construção de significados, não só de quem atua, mas principalmente de quem assiste. Mas, afinal de contas, quem é este espectador?

A teoria da recepção é um campo de investigação que vem unindo esforços ao longo de sua história em tecer reflexões acerca da relação obra-receptor. No entanto, com o advento da performance a partir da década de 50, tais reflexões passaram a permear um terreno escorregadio necessitando de suportes interdisciplinares (filosofia, sociologia, lingüística, psicanálise dentre outras áreas) que possibilitassem tecer a trama de relações facilitando a análise e o trânsito entre as extensas fronteiras do factual, efêmero, evanescente que tal teoria evoca. Como toda comunicação pela imagem, a recepção se organiza a partir de atos semióticos diferenciados que levam a perceber a linguagem e o que ela produz e provoca no apreciador.

Analisar a recepção sob a égide dos Estudos da Performance torna-se de singular importância, conferindo ao sujeito-receptor o protagonismo histórico cultural, pois o homem, ao carregar consigo suas crenças, tradições e cultura, promove um diálogo entre sua herança cultural e a sociedade da qual faz parte. Este diálogo possibilita a esse sujeito interpretar o mundo a partir de suas referências pessoais

articuladas com a cultura vivenciada por ele, proporcionando-o interpretação ou interpretações da realidade, daí o seu protagonismo.

Um policial fardado e com todo o aparato que acompanha a sua indumentária sempre exerceu um forte apelo no espaço da produção de sentidos sociais, principalmente por ser historicamente associado a imagens dos períodos de ditaduras em nosso país. Imagens impregnadas de truculência, arbitrariedades, corrupção, tortura e morte; desvio histórico<sup>16</sup> (BALESTRERI, 2003), que ainda hoje continua sendo denunciado pela mídia através de relatos e flagrantes de uma polícia muitas vezes violenta.

A representação de terror e morte associadas a ação da Polícia Militar é evidenciada visualmente pela incorporação da farda, espectro da ação ideológica do Estado, já que, fardado, o policial torna-se instrumento de poder, força legítima de defesa do Estado. Destituído de individualidade própria, este policial assume a identidade histórica de força pública passando a representar a lei e a ordem pública. Ao representar o Estado sua identidade torna-se pública e o seu corpo privado torna-se invisível, pois o policial deixa de ser ele próprio enquanto sujeito da própria ação, para tornar-se o instrumento de ação do Estado com atribuições específicas do fazer de polícia. No entanto me pergunto: O que ocorre na cena do espetáculo *Ópera da Cidadania*?

O pensador francês Michel de Certeau (2002), propõe uma nova perspectiva de estudo sobre a recepção, ao afirmar que ela reproduz não apenas o sistema a que pertence, mas principalmente as operações e os usos individuais, as práticas e o agir dos participantes. Esta proposta enfoca a análise do que Certeau designa homem comum – aquele que tem mobilidade de reinventar o seu cotidiano, mesmo em uma sociedade que o marginaliza considerando-o como alguém que é apenas ‘povo’ no sentido de ser nada, posiciona-o como modificador anônimo da história.

Ora, é a partir e por meio dessa própria individualidade que o homem encontra brechas para tornar-se autor de alternativas, o que Certeau define como “o cálculo ou a manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (p.99). Assim, sob esta perspectiva, o que é

---

<sup>16</sup>Ao sair da sua função primordial de segurança e agir com outros propósitos, camuflado de legalidade.

isolado instantaneamente assume a posição de protagonista, autor e ator de um fenômeno, seja ele artístico, cultural ou social.

Os policiais em cena no espetáculo teatral *Ópera da Cidadania* conseguem através da dança reinventar em seus corpos outro fazer de polícia. A platéia que assiste, interage e é cúmplice deste outro fazer de polícia, posicionando a ambos agentes e sujeitos de reflexões de outra realidade, a realidade da cena.

## 2 ASSISTINDO A POLÍCIA: NARCISO ACHOU FEIO O ESPELHO

*A Polícia Militar da Bahia é um órgão da Administração Direta do Estado, cuja destinação se encontra definida pela Constituição Federal, Art 144, § 5º, reforçada pela Constituição Estadual, Art 148, incisos de I a V. Compete-lhe executar com exclusividade, o policiamento ostensivo fardado, com vistas à preservação da Ordem Pública. Para tanto, sua ostensividade caracteriza-se por ações de fiscalização de polícia sobre matéria de ordem pública, **onde o policial é de imediato identificado pela farda**, [destaque meu] armamento, equipamento ou viatura<sup>1</sup>.*

Entender um corpo na perspectiva da sua performance social implica em entender as ações do cotidiano do seu grupo social, ou até mesmo de toda a sociedade. Algumas disciplinas têm se empenhado em tal tarefa como, por exemplo, os estudos antropológicos das formas expressivas, que têm no antropólogo Victor Turner (1974) a sua principal referência.

Seus estudos têm agendado os eventos rituais e o teatro como base para análise da realidade social. Como já foi evidenciado anteriormente, este entendimento encontra forte amparo nos Estudos da Performance, como uma maneira de perceber a relação dialética que existe entre a realidade cotidiana e momentos extraordinários, classificados por Turner como “dramas sociais”, nos quais o cotidiano é esmagado pelo extraordinário e a cena torna-se um espaço simbólico de representação metafórica da realidade social.

As representações sociais, quando analisadas pelas Performances Culturais percebem os fenômenos culturais em seus mais diversos processos simbólicos, de percepção, de identificação e de reconhecimento social, como formas de interpretações diferenciadas que grupos sociais elaboram a respeito de si próprios. Tal vertente de análise contempla um emaranhado de conceitos sociológicos e psicológicos, que tem por função a elaboração de comportamentos, por meio de práticas e apropriações culturais. As representações sociais relacionam as formas integradoras do sujeito à sua vida social.

### 2.1 REPRESENTAÇÃO SOCIAL – APRESENTAR TUDO DE NOVO

As representações sociais, termo inaugurado pelo psicólogo social romeno naturalizado francês Serge Moscovici, se materializam através de experiências, conhecimentos e modelos que circulam na sociedade e que são recebidos e transmitidos pelas tradições, pela educação e pela comunicação, influenciando na prática social, política e

---

<sup>1</sup>Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADcia\\_Militar\\_da\\_Bahia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADcia_Militar_da_Bahia)>. Acesso em: 07 ago. 2008.

cultural (JODELET, 1984). Isto porque as representações sociais são construções mentais partilhadas que contribuem para orientar a conduta no dia-a-dia, evidenciando-se como “teorias do senso comum”, operacionalizadas dinamicamente com as informações cognitivas já estabelecidas.

Nas Representações Sociais os indivíduos participam, produzem e constroem significados simbólicos da experiência social por meio de sistemas de códigos e interpretações fornecidos pela mesma, própria, sociedade; Os valores e aspirações sociais são compartilhados na constituição de um pensamento social como poder simbólico. Poder simbólico que, segundo o filósofo Pierre Bourdieu (1998) é um poder invisível que exerce e é exercido por todos.

Erving Goffman (1985), sociólogo canadense estudioso da comunicação humana interpessoal, analisa a fragmentação do sujeito em sua tentativa de mostrar-se adaptado aos diferentes espaços sociais que frequenta; nesta análise, Goffman utiliza-se da metáfora da representação teatral para estruturar sua análise em relação aos sujeitos-atores nas interpretações de papéis, e suas expectativas ao evocar julgamentos favoráveis do “eu” que apresentam ao “público”.

Goffman (1985) classifica este indivíduo em dois agentes distintos, que exercem papéis fundamentais: como “ator”, que protagoniza uma representação com o objetivo de impressionar positivamente e ser aceito pelo grupo; e como personagem representada, distanciada do seu “eu” interior, da sua individualidade. Um sujeito que desencadeia ações para efetivar uma representação convincente no seu palco social, pois:

(...) quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo. (p.15).

Sendo assim, as representações sociais são princípios geradores de tomadas de posição que agem sobre o mundo e sobre o outro, ligadas a inserções específicas em um conjunto de relações sociais e que organizam os processos simbólicos que intervêm nessas relações, pois:

Representar uma coisa (...) não é, com efeito, simplesmente duplicá-la, repeti-la ou reproduzi-la; é reconstituí-la, retocá-la, modificar-lhe o texto. A comunicação que se estabelece entre o conceito e a percepção, um penetrando no outro transformando a substância concreta comum (...) (MOSCOVICI, 1976, p. 56-57)

Um policial fardado na sua ação cotidiana aterrissa entre o que é conceito e percepção, pois revela um corpo físico e simbólico que flutua indistinto entre representar e ser a própria representação.

Quero com isso esclarecer que não importa se a farda do policial é maljeitosa, se o seu corpo possui formas destoantes do modelo aceito como belo, musculoso, atlético, se esse corpo é indisciplinado para o que se exige do corpo de um militar, que como se supõe deve ser moldado para a guerra; não importa se o policial militar é desequipado no que tange a seus artefatos operacionais, carente de estrutura para o seu funcionamento e que nem sempre atemoriza bandidos bem armados e equipados do narcotráfico. O que importa para a sociedade, no entanto, é o fato de o militar estar fardado, não importa como esteja a farda, pois esta sempre estará ali representado naquele corpo através dela o Aparelho de Repressão de Estado e esta representação é de força e poder, na qual este corpo fardado exerce uma relação de poder sobre outros corpos não fardados: poder de vigiar, de proteger, de imobilizar, de prender, de torturar e até matar.

A repetição exaustiva de uma ação social sem alteração de conteúdo transforma-se em padrão, lugar comum, ou seja, comportamentos estereotipados no que se refere a juízo de valor – moral e estético. Para os Estudos da Performance a repetição gera um comportamento restaurado, isto significa dizer que, repetir este comportamento fora do seu contexto original modifica o seu conteúdo ou significado.

Saliento, então, que a performance dos policiais fardados dançando evoca o esfacelamento das fronteiras do real e do ficcional, entre aquilo que a farda realmente representa na estrutura do Estado e agora o que ela passa a representar na cena; a potência de significados desta performance torna-se um campo profícuo para discutir o espaço que o corpo ocupa na perspectiva da produção de sentidos entre real e ficcional; é justamente neste campo que situo a ação do policial no que se refere à constituição de sua performance cotidiana e às possibilidades de transformações deste corpo na cena. Isto porque percebo nesta ação materializarem-se as fronteiras do real e do ficcional no território da performance, um território de “subversão”, pois o discurso inscrito no corpo do policial revela a sua encenação como diversas possibilidades do seu fazer.

Pensar as artes cênicas como um lugar de possibilidades que diluem as fronteiras entre realidade e representação, mocinho e bandido, figurino e fantasia é ampliar a mobilidade de papéis sociais por meio do diálogo que a cena facilita, e que, sendo diálogo, não pode deixar de ser político, pois sempre implica em transformação. Tais possibilidades revelam os policiais, não só como personagens, mas também e principalmente como atores sociais, com

um passado e um futuro, expondo a ação verídica dos seus fazeres nas suas práticas profissionais. Pois o policial que tem a função de olhar todas as coisas pode também se olhar e se reconhecer no que vê.

## 2.2 O CORPO FARDA, FARDA CORPO. A FARDA FAZ O CORPO. E O CORPO FAZ O QUÊ?

Um corpo contido na farda. A farda que coloca o corpo em outro lugar. O medo da farda. A farda que dança. Ainda continuava refletindo sobre a ação dos policiais dançando fardados em cena quando, em meados de janeiro de 2008, recebi a notícia de que Barbara Browning, professora da Universidade de Nova Iorque, do Departamento dos Estudos da Performance, estaria aqui em Salvador. Imediatamente procurei convidá-la para assistir a um ensaio da *Ópera da Cidadania*.

A professora Barbara Browning mostrou-se muito curiosa a respeito de policiais militares em cena e, generosamente, aceitou o meu convite. Após assistir atentamente ao ensaio-espetáculo, teceu alguns elogios aos policiais e particularmente comentou que, ao ver os policiais fardados em cena ficou triste, pois pensou que a festa havia acabado, mas, quando os policiais começaram a dançar, ficou perplexa e só algum tempo depois é que começou a identificar nos policiais fardados os mesmos que dançavam a dança baiana.

Confesso que fiquei um pouco desapontada, pois esperava observações que pudessem esclarecer algumas questões sobre performance e a dança, tema que a professora Browning vem desenvolvendo ao longo de sua carreira acadêmica. No entanto, só algum tempo mais tarde é que pude perceber a minha ingenuidade diante da observação da professora.

Certo dia, um policial integrante do grupo veio me pedir autorização para ausentar-se por alguns dias, pois precisava fazer algumas obrigações no candomblé. Eu olhava para aquela pessoa diante de mim e pensava que, apesar de alguns anos de convivência, eu ainda o conhecia muito pouco. Esses policiais ainda tinham faces que eram ocultas para mim. Quase nada sabia deles, tinha que admitir. Certa frustração pairou sobre minha atuação como diretora e coordenadora do Grupo. Se na cena percebo os corpos na experiência estética, se no cotidiano analiso a função política e social do policial militar, o que acontece que não consigo visualizá-los como indivíduos?

A polícia militar é uma corporação de certo modo bastante fechada para a comunidade civil, possuem códigos e linguagens específicas, como todo ou qualquer segmento profissional que possuem sua nomenclatura. A diferença reside no fato desses códigos serem estritamente secretos para a sociedade civil. Admito que, de certo modo esta atitude compreensível, pois não seria nada interessante para o seu *modus operandi* ter informações e formas de atuar reveladas abertamente para todos, pois correria o risco dessas informações serem utilizadas contra a própria polícia pelos criminosos.

Nunca tive acesso a como suas ações são realizadas; os relatos sempre são contidos e por vezes desviados quando insisto em esclarecer alguma curiosidade. Prova disso quando certa feita discutíamos sobre a crueldade da tortura e o cumprimento dos direitos humanos; uma policial, que prefiro reservar a sua identidade, relatou a sua primeira ação dentro da polícia:

*A gente foi fazer uma batida num bairro bem perigoso. Era a minha primeira vez. Eu estava morrendo de medo. Mas eu não podia mostrar que estava com medo. Teve um tiroteio e eu atirei. Quando cheguei na unidade, meu comandante nem quis saber como eu estava. Ele foi logo perguntando: “Quanta munição você gastou?”. Aquilo foi horrível para mim. Fiquei pior do que quando atirei.*

Apesar deste relato emocionante e contundente eu nunca soube realmente se esta policial acertou alguém. Ainda tentei fazer algumas perguntas a esse respeito, o que foi imediatamente dissimulado pelos outros policiais do grupo e eu agradecidamente aceitei o *jogo*, pois tive medo de não suportar o que poderia ouvir.

Abracei a policial e ela sussurrou em meu ouvido: “*Eu não gostava de abraçar ninguém. Eu nem sabia abraçar. Você que me ensinou. Eu aprendi a abraçar aqui no Grupo. Mas eu não quero que ninguém saiba disso agora*”. Meus olhos embaçam. Será que por isso não os enxergo? Aperto a policial contra o meu corpo e me vejo nela; uma mulher, que tem medo como eu, que sofre das mesmas discriminações, que esconde-se numa armadura para não revelar-se e com isso ser chamada de mulher, como se fosse ofensa. Mas é dito para ofender. É dito para anular um corpo.

### 2.3 CORPO INVISÍVEL: ONDE POLICIA E ÈGÚN SE CRUZAM

A Polícia Militar fecha o corpo do policial. O corpo da Polícia Militar fecha em si mesmo. O espírito de Corporação é muito forte. Comecei a pensar o corpo do policial na cena

como um mistério. E me lembrei que a professora Barbara não os enxergou no primeiro momento. A farda dançando na cena é uma imagem muito carregada de significados que por um momento invisibiliza o corpo que a veste. Na cena cotidiana isso também acontece. Quando olhamos um policial na rua, identificamos primeiro a farda – mas e o que essa farda significa ou o que significa a pessoa que está vestida nela? O corpo é escondido, o corpo é um mistério.

*Aqui na Bahia muita coisa é mistério!* Admito a repetição do lugar comum da frase diante da existência de certos territórios aos quais, às vezes, nem o próprio baiano, como eu, tem conhecimento ou acesso, territórios que são preservados apenas para os iniciados. Isso se dá principalmente nos cultos de matrizes africanas. Apesar de toda a literatura disponível sobre cultura africana e baiana, de todas as pesquisas realizadas por estudiosos das ciências humanas, alguns locais, ainda são locais de sombra, invisíveis. O culto dos *Ègún* é um exemplo deste mistério para grande parte da população de Salvador, um segredo mantido por um grupo de fiéis, envolto numa aura de segredo e medo. Um tabu. Ninguém por aqui gosta de falar sobre os *Ègún*.

A primeira referência acadêmica que se tem sobre este culto, foi feita por Nina Rodrigues.<sup>2</sup> Segundo a antropóloga Juana Elbein dos Santos<sup>3</sup> (1984), estudiosa das religiões afro-brasileiras, o culto dos *Ègún* veio para a Bahia trazido da Nigéria pelos negros *Yorubas* no período da escravidão. Este culto não apenas adora e cultua suas divindades, mas também seus ancestrais chamados *Ègún*. Segundo Santos (1984, p.120):

As casas de culto dos *Egúngún* herdaram dos antigos terreiros não só a liturgia e a doutrina, não só o conhecimento do mistério e dos segredos do culto, mas também os *Ègún* ancestrais da África. Com o tempo, a esses *Ègún* de origem africana agregaram-se os *Ègún* dos vários *Òjé* mortos na Bahia e que durante suas vidas, foram suficientemente eminentes para merecer a honra de vir a ser os guardiães mortais da cultura *Nàgô*.

Qual a relação existente entre o policial fardado na sua ação cotidiana e o *Ègún*? Encontro no culto dos *Ègun* várias similaridades com a polícia militar no que diz respeito às suas representações sociais. O objetivo principal do culto dos *Ègún* é tornar visível os espíritos dos ancestrais, o seu culto tem como finalidade estabelecer uma ligação, um elo entre os vivos e seus antepassados, entre a vida e a morte, numa distinção bem clara entre os

---

<sup>2</sup>Antropólogo e sociólogo, maranhense radicado na Bahia faz uma breve referência, duas linhas apenas, sobre o culto dos *Ègún* em seu livro **O animismo fetichista dos negros baianos**, publicado inicialmente em 1896 e editado pela Civilização Brasileira no ano de 1935.

<sup>3</sup>Argentina, radicada na Bahia e casada com Mestre Didi, o líder espiritual da comunidade *Nàgô* no Brasil.