

dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. Assim também a performance dos policiais dá uma outra dimensão de visibilidade à pessoa que está em cena com a mesma finalidade de ligar dois mundos o da cena e o do cotidiano.

A roupa dos *Ègún*, chamada de *eku* na Nigéria ou *opá* na Bahia, é altamente sacra ou sacrossanta e, por dogma, nenhum humano pode tocá-la. Todos os *mariwo* (iniciados) usam o *ixã* (uma vara), para controlar a "morte", ali representada pelos *Ègún*. Eles e a assistência não devem tocar-se, pois, como é dito nas falas populares dessas comunidades, a pessoa que for tocada por *Ègún* se tornará um "assombrado", e o perigo a rondará, perigos de doença ou, até a própria morte.

Quem teria coragem de tocar num policial fardado sem antes se identificar e avisá-lo da sua intenção, sem correr o risco de ser mal interpretado e sofrer uma reação severa diante do seu ato? Encontro analogias simbólicas entre o aparato da farda dos policiais com a roupa dos *Ègún*, pois a farda como representação do Aparelho do Estado implica em determinados comportamentos a que a sociedade civil deve estar atenta em relação ao respeito que o seu uso e sua significação fixam. “*A farda pesa*” é uma enunciação já repetida no início deste trabalho e este “peso” também reflete no cidadão não militar ao demonstrar medo, respeito ou desprezo. Penso que, tal qual os *Ègún*, o policial também se defronta com a invisibilidade do corpo em detrimento do figurino da farda.

Outro aspecto interessante nos *Egún* diz respeito a sua materialização para os descendentes e fiéis de uma forma espetacular, em meio a grandes cerimônias e festas, com vestes muito ricas e coloridas, com símbolos característicos que permitem estabelecer sua hierarquia.

Da mesma forma a espetacularidade dos desfiles cívicos, das ações operacionais da polícia, (uma *blitz*, por exemplo, através do *modus operandi* de determinadas ações de repressão da polícia,) também se tornam perigo, se revelada para o cidadão não-militar, assim como as hierarquias apresentadas no culto dos *Ègun* também se aproximam da hierarquias militares, em que não é permitido ultrapassar territórios sob o risco de o infrator sofrer penalidades severas.

Os membros de um terreiro *Egúngún*, constituem uma sociedade exclusivamente masculina, fechada e cheia de segredos, sobretudo para as mulheres. Cada uma dessas sociedades possui um lugar e uma organização que lhe são próprios. Os homens são todos iniciados em um segredo comum. Pertencem a uma maçonaria que os faz, a todos, irmãos. Há bem pouco tempo atrás era negado às mulheres o ingresso na polícia militar da Bahia,

conquista de aproximadamente 15 anos e ainda hoje se traduz em um contingente muito pequeno em relação ao contingente masculino da corporação.

Dos *Ègún* se evidencia a manutenção da ancestralidade, da polícia se evidencia a manutenção do aparato do Estado. Ambos situam-se em entrelugares que apresentam um significado próprio nas suas (in)visibilidades, ambos são deslocados, na cena do ritual e na cena cotidiana, para uma outra qualidade de visibilidade que possibilita se pensar o deslocamento da representação, social ou do estereótipo, para a representação em si enquanto sujeitos no fenômeno do espaço da dança.

A manutenção do mistério e do medo aliena o culto dos *Ègún* através do estereótipo, associado ao aspecto punitivo de morte embaçando a sua identidade enquanto significado real deste grupo social.

Tal fenômeno torna-se um terreno fértil para semear a metáfora que o corpo dançando escreve. Ao dançar fardado em cena o policial também se torna um ser de possibilidades e por isso mesmo escorregadio às definições classificatórias. As teias de relações que vão se estabelecendo entre a dança dos *Ègún* e a dança dos policiais fardados vão se imbricando num espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social. Em ambos o medo é justificado ora pelo estereótipo, ora pela representação social com a mesma intensidade de significados.

2.4 O BURACO DA FECHADURA: ENTRE CÊNICO E COTIDIANO

Entender as armadilhas que as representações históricas engendram me faz recorrer às análises que os Estudos Pós-Coloniais fazem por meio do teórico cultural Homi Bhabha (2005) que tem se debruçado sobre o tema. Bhabha afirma que o discurso colonial materializa o outro em estereótipos, assumindo a rigidez como ordem social imutável, pois: “O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.” (p.111). As cenas cotidianas eclodem interminavelmente envolvendo o sujeito numa cadeia sucessiva de outros tantos estereótipos entre idas e vindas de identificações reais e míticas.

Ora, se o colonizador é, tudo o que não é colonizador não existe e, conseqüentemente, tudo o que é inexistente, pode ser nomeado pelo outro. O colonizador não reconhece o colonizado como um ser existente localizando-o sempre como um objeto passivo

e por isso mesmo, sujeitado a uma designação. Isto remonta a cena clássica do *satori* de Fanon (2008, p. 105):

(...) Mamãe, olhe o preto, estou com medo!”. E começavam a me temer: Quis gargalhar até sufocar, mas isso se tornou impossível. (...) Então, o esquema corporal atacado em vários pontos, Eu já não me divertia mais. (...) Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. (...) Descobri minha negridão, minhas características étnicas, - e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais (...).

Logo, o agenciamento da ideologia dominante passa a ser cultivado por instrumentos⁴ (ALTHUSSER, 1985), que possibilitam, através da coerção, explicitar o temor e a apatia, a fim de manter o *status quo* do colonizador, fortalecendo suas práticas de exploração e afirmando a negação de identificação do sujeito colonizado.

Receber a alcunha de primitivo, não-civilizado, ou de violento e arbitrário é receber sobre si a confirmação de um ser historicamente negado, tal premissa remonta às relações colonizador/colonizado e extrapolam as esferas das relações sociais indo reverberar em outros territórios de produção de sentido.

As indústrias de cinema americano são um forte exemplo desses territórios, quando Hollywood começou a investir em filmes que retratavam o retorno do civilizado às suas raízes ancestrais, *Tarzan of the Apes*, foi feito em 1918 e conta a história de uma criança inglesa abandonada na selva e adotada por macacos. Outro exemplo é o filme *King Kong* de 1933, em que um cineasta fracassado e sua equipe esbarram no meio da floresta com uma bizarra tribo primitiva que oferecem sacrifícios humanos ao cultuar um gorila gigante. Esses estereótipos continuam ainda a reverberar na contemporaneidade em tantas outras manifestações artísticas culturais que afirmam sempre o lugar do selvagem como uma pureza ingênua, assustadora, perigosa e inferior.

Tais enredos ainda evocam Fanon (2005, p. 126), “É impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme. Espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam.”

No entanto, Fanon reconhece que o colonizado é escravizado pela autocrença de inferioridade ao passo que o colonizador também é escravizado por sua autocrença da

⁴Tais instrumentos são denominados por Althusser como Aparelhos Ideológicos e Aparelhos de Repressão do Estado. Os Aparelhos de Repressão tem o papel de, através da violência, manter os Aparelhos Ideológicos (travestidos de instituições religiosas, escolar, político, sindical, de informação, cultural e familiar) palco para reprodução das relações de exploração dos colonizadores.

superioridade, ambos estabelecem uma relação mútua, pois, o colonizador ao criar uma imagem estereotipada do colonizado, também é aprisionado em sua imagem, em seu retrato.

(...) *Iyá-mi*, nossa mãe sustentadora do mundo transformou-se em bruxa no sentido mais pejorativo possível. (...) despojada de função primordial de geradora fica reduzida à condição de destruidora e assassina e descrita como tal (...). *Ásé* converte-se em sinônimo de bruxaria, o culto de *Iyá-mi* num pacto vergonhoso entre o sacerdote e a bruxa e o símbolo inteiro confunde-se com uma representação perseguitória e castradora. (...) o estudo dos ancestrais femininos foi limitado e associado ao estudo da bruxaria. Nada de mais inexato (SANTOS, 1984, p.113-114).

A ambivalência entre conhecimento e poder que o estereótipo povoa estabelece os processos de subjetivação, que implicam em deslocar o discurso do estereótipo e sua eficácia através do repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que segundo Bhabha, constrói o sujeito da identificação colonial.

Neste diálogo entre cultura e sociedade existe o rígido e imutável, dançando com o instável, flexível, etéreo. Por ter uma especificidade própria, a performance torna-se complexa, a questão não passa por uma nomenclatura própria, visto que a demanda reside justamente em articular um diálogo entre a performance, o seu acontecimento e a identificação. Estereótipo que segundo Butler (2003), passa a ser resultante de discursos reguladores pré-existentes realizados por meio de performances repetidas, em que a identidade não é precursora ou geradora de um discurso, mas, sim, resultante de uma repetição de atos discursivos instaurando um lugar de identificação parcial que necessita do discurso performativo.⁵

Assim, a performatividade atua na formação dos sujeitos ou identidades por via da repetição e reiteração de normas, nas quais a performatividade é sempre uma reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, constantemente dissimuladas pela repetição. É nesta repetição, intencional ou não, que reside a territorialização da diferença (cultural, racial, sexual, de classe), ou seja, uma performance da diferença, do distinto. O seu sentido é desnaturalizar e desautorizar o poder de dominação. A performance, aqui, afirma Butler, situa-se como um ato de resistência, consciente ou não, funciona como um ato subversivo, desestabilizador, em que a identidade é vista como o produto de processos de identificação.

Na performance dos policiais, o propósito da cena passa a ser o de revelar o corpo do policial em uma ação diferente da que este mesmo corpo executa no seu dia-a-dia

⁵O filósofo lingüista J. L. Austin define a transmissão de determinada informação através de uma ação como performativo; assim performativo é o próprio ato da realização da fala-ação.

operacional. Na cena o corpo do policial não se sujeita mais a estereótipos de truculência, por exemplo, porque consegue transpor a sua significação de uma representação social e, assim, pode voltar para o cotidiano com outro significado. Ao dançar fardado o policial lança-se neste mar de possibilidades de e revelar-se um corpo de transformação.

Da mesma forma também o ritual dos *Ègún* é acolhido por esta dinâmica roda-viva, ao utilizar das estratégias próprias do estereótipo para fortalecer o culto, pois a partir do momento em que um corpo invisível torna-se movimento e dança é promovido para a assistência a revelação do sujeito em relação a ele próprio. A sociedade do culto dos *Ègún* ao tornar-se secreta apropria-se do invisível como camuflagem para manter-se intocada e preservada, pois:

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (FANON, 1979, p. 26).

Assim também acontece com a performance dos policiais que dançam fardados, tal encenação passa a ser considerada uma estratégia cênica política e discursiva que vai sendo constituída através, e por meio, do outro, sendo assim, a cena torna-se o território de articulações pois a potência do corpo reside em ser olhado. Quero com isso dizer que a encenação dos policiais possibilita ao corpo do policial a identificação do corpo da platéia, dispondo dispondo ambos como participantes e integrantes do mesmo corpo social.

(...) como eu não tinha visto ninguém dar tiro de festim pro alto e não vi ninguém de farda, o cara só podia ser bandido, já que ele era preto e morreu de tiro. Eu raciocinava exatamente como fui treinado (...) condenando o jovem morto e lhe negando a possibilidade de ser um mártir.

Athaíde

3 CENAS DE POLÍCIA: OXUM TEM O ESPELHO E NARCISO?

Quando comecei a ter contato com a Teoria Crítica e, principalmente, com os Estudos da Performance nas aulas do professor Fernando Passos, passei a perceber a coreografia de idéias entre a historicidade cultural – o implícito da sociedade – e a historicidade social, o que é visível e as suas relações de poder; percebi como essas forças fluem num constante ir e vir como se estivessem numa espiral crescente transitando entre deslocamentos e desaparecimentos.

Neste diálogo entre cultura e sociedade o fenômeno da repetição é identificado; diante disso, podemos então pensar que as ações repetidas dentro de uma sociedade moldam o sujeito; Foucault (1988) fala de uma inscrição cultural como “drama único” a atuar sobre o corpo, pois o corpo está sempre sitiado sendo interferido pela própria história criando valores e significados. Sob esta perspectiva as cenas cotidianas eclodem interminavelmente envolvendo o sujeito numa cadeia sucessiva de discursos reguladores.

Se o meu corpo é perpassado por articulações e desarticulações construídas pela cultura e pela sociedade, como posso me identificar enquanto sujeito da minha história, enquanto sujeito da minha experiência? Encontro o caminho da resposta na reflexão que Homi Bhabha (2005) faz sobre a potência do imaginário Lacaniano¹ para a identificação do sujeito:

(...) O imaginário é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando ele assume uma imagem *distinta* que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. (p. 119)

Homi Bhabha reconhece o quanto é problemático para o sujeito encontrar-se e reconhecer-se através de uma imagem, pois tal ação implica potencialmente numa confrontação que remete a construção de estereótipos, pois a confrontação diz respeito à negação ou à identificação, ao narcisismo ou à agressividade, sendo assim, o imaginário configura-se como fonte de alienação, pois aprisiona o sujeito em cadeias sucessivas de imagens, afastando-o do mundo real.

Liberto-me do mito do Narciso que o aprisiona perpetuamente na própria imagem e lanço-me a estabelecer conexões entre o meu mundo interno e o que acontece ao meu redor. Neste exercício de reconhecimento encontro a minha história e, rememorando o meu passado, começo a montar o grande mosaico entre as minhas histórias e as articulações que faço com

¹Para o psicanalista, o “imaginário” é o campo do autoengano e da neurose.

situações em que atuo e que atuam sobre mim. Nestas ações vejo-me conferindo significados, criando e desmontando sentidos. Transformando-me e sendo transformada. Onde me encontro com os policiais? Novamente encontro em Bhabha a resposta:

Não mudar as narrativas de nossas histórias, mas transformar nossa noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes, tanto humanos como históricos (2005, p. 352).

Com isso percebo que, a questão não emerge apenas da necessidade em colocar-me no espaço enunciativo da autora. A questão emerge em descobrir o que está além do espelho. Posiciono-me como uma agente de potência, como aquela que vê e age, situada historicamente. Agito a água do lago de Narciso e vejo Oxum banhando-se enquanto olha-se no espelho. *Como cheguei aqui?* A minha história arrebatava-me.

Ao pensar em Oxum a primeira lembrança que me vem é o som distante de um tambor. Este som sempre esteve presente nos veraneios da minha infância na casa de meus avós paternos em Salinas da Margarida, território vizinho à ilha de Itaparica, situada na Baía de Todos os Santos.

Lembro-me que era despertada no meio da noite com o som dos tambores que mudavam de intensidade ao sabor dos ventos, ora mais distantes ora mais próximos. Na minha inventividade infantil imaginava o som tomando formas espetaculares, sinuosas, etéreas que vinham em minha direção. *Querem me pegar.* Eu pensava. Assustada, na tentativa de ficar invisível, cobria-me com o cobertor dos pés à cabeça para não ser encontrada. A minha vigília durava até ouvir o primeiro canto do galo, quando podia então, respirar aliviada e dormir protegida pelo dia que raiava. Os tambores silenciavam.

Durante todo o dia seguinte ouvia cochichos assustadores dos adultos sobre o tambor da noite passada: “*É na Encarnação*” - um povoado próximo àquele em que me encontrava - alguns diziam. “*Quando se ouve o tambor ninguém pode sair.*” “*Os mortos saem pra dançar.*” “*A roupa queima.*” “*Quem olhar para um deles morre.*” “*Ninguém pode ver quando eles dançam.*” “*Tem que ficar dentro de casa.*” “*É coisa do diabo.*” “*Deus me livre.*”

Esses comentários alimentavam o terror que crescia no meu mundo infantil já povoado por assombrações, bruxas, fantasmas, lobisomens. Cresci com medo dos rituais africanos. No entanto eles sempre exerceram um fascínio secreto pelas imagens que o som dos tambores despertaram em minha infância.

Senti o mesmo medo quando fui convidada pela Fundação Escola de Serviço Público, Fundesp – hoje, Fundação Luís Eduardo Magalhães (FLEM) - a trabalhar com policiais militares. nunca sofri na pele nenhum contato constrangedor com a polícia, mas quando criança sempre ouvia os adultos falarem mal dela, até que um dia na minha adolescência, durante um carnaval, enquanto eu brincava na rua num circuito de grande movimento, vi um grupo de policiais espancar brutalmente um homem até ele desfalecer porque o encontraram fazendo xixi na rua. Todos observavam impotentes, a indignação presa na garganta.

A violência da ação dos policiais fez com que a infração cometida pelo homem de atentado ao pudor se configurasse como uma atitude banal. E aqui em Salvador não é? Esta é uma prática corriqueira dos foliões durante as festa populares da cidade. Quero, contudo ressaltar que não questiono a campanha de inibição que a polícia realiza diante de tal infração. O que me agrediu foi o uso desnecessário da força na ação policial. Fiquei com medo e com raiva da polícia.

Ainda pensei em declinar do convite, mas ao entender a proposta de sensibilização e humanização que a Fundesp pretendia desenvolver com os policiais percebi que aquele momento poderia ser restaurador para mim. Eu estava fazendo parte efetivamente da mudança de paradigmas da Polícia Militar. Ao aproximar-me dos policiais percebi o quanto a arte poderia ser importante para o aprimoramento das suas ações na perspectiva do respeito aos direitos humanos. Podia parecer ingênua a minha pretensão, mas eu precisava acreditar nesta mudança. No entanto, a ação foi abortada com a extinção da Fundesp².

No ano de 2003, na gestão do Governador Paulo Souto, é retomado com mais entusiasmo o programa de capacitação da Polícia Militar. Este programa surgia como uma estratégia política do Governo pela excelência na prestação de serviços de Segurança Pública em todo o território do Estado.

No entanto, tal empreitada demandava uma mudança na cultura organizacional da Polícia Militar através do seu efetivo: não só os policiais como também a comunidade precisava ser esclarecida sobre esta nova proposta que se instaurava na corporação. A comunidade foi incentivada a criar mais conselhos comunitários que tinham como objetivo promover relações de parceria com as companhias independentes de seus bairros, estreitando

²No ano de 1999, a Fundesp é extinta interrompendo todos os programas educacionais por ela desenvolvidos. Vale ressaltar que até o ano de 2003 outros programas de capacitação foram desenvolvidos e aplicados por diversas empresas e instituições especializadas em desenvolvimento de recursos humanos na Polícia Militar, mas sempre sofriam solução de continuidade.

a comunicação entre comunidade e polícia além de possibilitar discussões sobre a ação da Segurança Pública sob a perspectiva da preservação dos direitos humanos.

Coube à Professora Heloísa Helena Soares³, consultora organizacional em desenvolvimento de pessoas, retomar o desenvolvimento metodológico da capacitação desses policiais. Neste momento sou convidada⁴ para, mais uma vez, encenar os conteúdos que seriam abordados nos treinamentos. As encenações solicitadas sempre eram de cunho pedagógico.

No entanto a Professora Heloísa Helena me lança uma tarefa extremamente desafiadora, criar um espetáculo que atendesse ao contingente policial e também a comunidade. Diante da amplitude da tarefa arrisco uma proposta ousada: montar um espetáculo imponente. Montar uma ópera. *A Ópera da Cidadania*. O desafio é levado ao então Comandante Geral da Polícia Militar, o Coronel Antonio Jorge Ribeiro de Santana que abraçou de imediato a idéia e autorizou que fosse feito convite aos policiais de todas as unidades policiais de Salvador. Nasce assim o Grupo de Teatro da Polícia Militar⁵

Durante um mês os policiais tiveram contato com a música, com a dança e com o teatro. Oito horas de ensaios diários durante vinte e oito dias. *A Ópera da Cidadania* estreou no dia 10 de Dezembro de 2003⁶ no Teatro Iemanjá no Centro de Convenções de Salvador, para uma platéia de 1.500 pessoas, dentre elas o próprio Governador, secretários de Estado, o Comandante Geral e o alto escalão da Polícia Militar, oficiais, praças e alguns civis.

No entanto, durante a apresentação do espetáculo, alguns oficiais ao verem policiais em cena, fardados, dançando ao som de atabaques, atiraram suas boinas ao chão, atitude que no militarismo é considerada como de extrema indignação.

³Foi diretora durante seis anos da Fundesp, instituição responsável pela capacitação dos policiais no início do Programa Polícia Cidadã. A Professora Heloísa Helena criou desde a Fundesp uma equipe multidisciplinar composta de psicólogos, sociólogos, administradores, educadores e artistas para trabalhar na metodologia a ser aplicada na Polícia Militar. Com a extinção da Fundesp, passou a desenvolver programas de aprendizagem organizacional se especializando em Segurança Pública. No ano de 2003, desenvolveu o Programa de Organizações Aprendentes na Polícia Militar, incentivando ativamente a criação do Grupo de Teatro da Polícia Militar

⁴Exercendo a atividade como prestadora de serviço da Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP- Consultoria e Treinamentos Especiais Ltda.

⁵Antes havia sido criado o grupo de teatro Tiradentes, em 1998 ainda na Fundesp, também sob minha direção e coordenação, com a peça *Que Droga!* Com a extinção da Fundesp, o grupo ficou sob a responsabilidade do Departamento de Comunicação Social da Polícia Militar. Quando iniciei a montagem da *Ópera da Cidadania* os integrantes da peça *Que Droga!* incorporaram-se também ao Grupo de Teatro da Polícia Militar.

⁶O espetáculo tem sofrido alterações durante todo este tempo de apresentações, por conta da redução do elenco, por conta dos talentos que vão sendo aprimorados na cena, por conta de descobertas de diretora, coreografa e elenco a cada apresentação. O espetáculo recebe a colaboração de todos do grupo a cada alteração.

Para entender o que ocorreu naquele dia é preciso recuar um pouco e entender o contexto histórico que estava acontecendo na polícia. O Comando havia modificado algumas estruturas nas hierarquias, acabando com a patente do cabo, por exemplo, o que tornava o sargento mais próximo das praças. Logo em seguida no ano de 2002 foi deflagrada uma greve pelas praças sem precedentes na história da Bahia. A cidade virou um caos durante 13 dias. Efetivamente a polícia estava passando por mudanças substanciais que envolvia a quebra de paradigmas. Neste dia das boinas no chão, eu não vi quando as pessoas fizeram isso, mas soube. Eu estava tão envolvido assistindo a peça que não vi. Quando o Grupo de Teatro mostrou os policiais dançando...A impressão que eu tenho é justamente isso viemos de um movimento interno de quebras de paradigmas. Foi definitivamente o divisor de águas na corporação. No entender de algumas pessoas a Polícia Militar estava ficando de cabeça pra baixo. Capitão Edmilton Reis⁷

A ação dos oficiais não repercutiu politicamente perante o Comando da polícia, prova disso é que o Grupo continuou convidado por escolas e comunidades a apresentar o mesmo espetáculo na íntegra, sem cortes nem censura; no entanto a cena das boinas no chão repercutiu no meu olhar. Também não vi as boinas no chão, pois estava na coxia acompanhando as entradas e saídas do elenco. Nunca soube quem as jogou. Ninguém nunca mais comentou.

O jogar as boinas no chão foi um gesto, que interpreto como um resultado da missão do Grupo, que é justamente o de repensar uma estrutura que, apesar da mudança tende a ser cristalizada(...). O Grupo ao longo de sua história vem provocando inquietação, indignação, repúdio e acima de tudo reflexão acerca do que é ser Policial Militar. Soldado PM Vânia Oliveira⁸

Confesso que me senti fascinada e atraída pela ação destes oficiais. A cena que causou indignação em alguns oficiais passou a gritar em meus olhos como numa provocação, me convocando para uma ação. Tudo o que soube foi através de sussurros, cochichos que remontaram a minha infância e os tambores do candomblé de Encarnação.

Neste momento encontro com a professora Barbara Browning e ela me confronta com minhas questões: O que esta cena revela? Flagro o meu olhar e indago: Quem está dançando na cena? Não consigo identificar. Que espaço   esse que tento identificar? A farda policial na cena esconde o corpo. Percebo a roupa dançando. Apavoro-me. Subitamente um raio traspassa a minha mente, ouço o candomblé da minha infância. Quem dançava ao ritmo daqueles tambores? Quem está dançando agora?

As teias começam a ficar visíveis nesta minha rela o com a danç  dos policiais fardados, e a danç  dos  g n. Carrego a sensa o de estar montando um quebra cabeç  e que

⁷Coordenador Institucional do Grupo de Teatro da Polícia desde abril de 2007.

⁸Coreografa do Grupo.

suas peças sempre estiveram presentes na minha história, na minha história social, através dos momentos políticos que o país atravessou, na minha história cultural nas lembranças da minha infância, tudo parece há muito fazer sentido. Tudo parece há muito se repetir.

3.1 PRIMEIRA CENA: QUANDO CORPO É SANGUE

Desde a cena do espancamento do homem durante o carnaval, sempre me mantive afastada do contato com qualquer policial. Nos treinamentos e capacitações na Fundesp eu me esforçava em esconder a minha desconfiança em relação a eles. Percebi que os policiais também se mostravam desconfiados com a minha presença. Mesmo com os trabalhos de sensibilização que eu realizava, ao sair da sala de ensaio, os policiais se comportavam de forma arredia. Ficava claro que estávamos em lados opostos. Eu era civil e eles militares. Éramos diferentes.

Com a criação do Grupo de teatro de policiais⁹, os nossos encontros passaram a ser diários e eu comecei a vivenciar mais intimamente a realidade cotidiana dos policiais, percebi, por exemplo, que em suas mochilas sempre havia uma arma de fogo e eles cuidadosamente me preservavam da visão da arma. Às vezes alguns deles chegavam do serviço operacional ainda fardados, e eu solicitava que retirassem a munição do revólver, pois constantemente ouvia relatos de armas que disparavam acidentalmente e eu temia uma tragédia. Aprendi a conviver com as mochilas armadas ao lado dos ensaios de dança, das improvisações, das sensibilizações.

Cada dia eu me mostrava curiosa sobre o fazer de um policial e ouvia atentamente os relatos sobre suas operações, sobre o uso da farda, sobre os seus sentimentos em relação à sua profissão:

O policial é superior ao tempo. O policial é a vassoura da sociedade. Somos chamados pra varrer pra debaixo do tapete o que a sociedade não quer ver. Somos heróis quando fazemos o que é conveniente para a sociedade, mas quando ela se sente agredida, passamos a ser a escória. A praça não é ninguém. A praça só presta quando alguém precisa dela.

As vozes desses policiais gradativamente iam me aproximando desses homens e mulheres que eu começava a conquistar a confiança. Suas imagens borradas começaram a ter feições: Marizete que tem uma filha adolescente. Jadson que está com câncer. Ieda que é

⁹Em Outubro de 2003, a partir da montagem do espetáculo “Ópera da Cidadania”.

noiva. Cabral que briga na justiça pela guarda da filha. Rogério que o pai morreu. Kleber que vai casar. Aldemário que morreu num acidente. O filho de Teles que nasceu. Histórias que eu começava a conhecer, histórias que eu via repetidas também em minha vida.

Antes de começar os ensaios ficávamos na cantina do Clube dos Oficiais conversando e contando anedotas, brincando com um com outro, até que todos chegassem para começarmos o ensaio. Alguns subiam até a sala que ficava acima da cantina, para deixar seus pertences.

Subitamente ouvimos um estampido seco. Um silêncio paralisou a todos que estavam na cantina. Percebi olhares desconfiados, perguntei, já supondo a resposta: *“foi um tiro?”* *“Não”*, respondeu alguém enquanto discretamente um a um foram se dirigindo ao local do estampido. Levantei-me e fui em direção à sala de ensaios. *“Fique aqui Regina.”* Uma voz em tom severo me ordenou. Não obedeci e acelerei o passo. *“Quem se machucou? É grave? Quem foi?”* Ninguém me respondia. Subi as escadas temendo a cena. *“Ai meu Deus! E se estiver morto? E se foi na cabeça?”* Um nó na garganta. O coração acelerado. Cada degrau era um esforço alcançar.

Atravessei o aglomerado de pessoas e vi o policial¹⁰. Olhei todo o seu corpo como uma mãe faz com o filho quando nasce para conferir se ele nasceu perfeito. Ele estava lúcido, porém muito assustado, me ajoelhei ao seu lado, chamei pelo seu nome e perguntei o que tinha havido. Ele apenas me disse: *“Segure minha mão. Estou com medo.”* Suas mãos estavam frias, tremiam. As minhas também. *“Respire profundamente meu querido. Tudo vai ficar bem”*, eu dizia para nós dois. Todos do grupo estávamos em volta do policial baleado, compartilhando o mesmo sentimento. Naquele momento percebi que eu não era a professora de teatro, eles não eram policiais. Senti um calor úmido passar pelos meus joelhos. O sangue jorrava da perna do policial, manchava a minha roupa, tocava o meu corpo.

Um Tenente Coronel chegou à sala acompanhado de dois soldados, informou-se com os outros policiais do grupo sobre o ocorrido e ordenou que o policial ferido fosse removido para o pronto-socorro. O oficial dirigiu-se a mim: *“Fique tranqüila professora, ele vai ficar bem. A arma estava destravada caiu no chão e disparou, ele só vai responder um inquérito administrativo por imperícia, ele não vai morrer não. Pelo menos desta vez. Polícia é isso professora, polícia é isso.”*

Ensaio suspenso. Minha roupa manchada de sangue.

¹⁰Omito o seu nome a fim de preservá-lo.

A complexidade que evoca a convivência artística com o fazer de polícia me fazem refletir sobre o conceito de “suspensão de papéis” enunciado por Turner (1982), instrumento investigativo que pretende compreender, a partir de troços e rasuras do cotidiano, a performance enquanto expressão e, principalmente, como expressão de uma experiência; pois neste momento de experiência, as percepções, diante de determinadas situações, confrontam o sujeito com seus esquemas de interpretação gerando a articulação de imagens entre o real e a ficção possibilitando a criação de novos significados.

Entender essas configurações sob a lente da "Teoria da Performance", mais precisamente da "performance cultural", é portanto, perceber a relação dialética que existe entre a realidade cotidiana e momentos extraordinários.

Vejo a mim e estes policiais envolvidos nessa suspensão de papéis, não só eles estão numa situação limiar como eu também, ambos estamos deslocados dos nossos campos de ação para convivermos no entre lugar que a experiência nos coloca.

A cena do tiro do policial tornou-se assim um momento de restauração e de articulações identitárias carregada de representações simbólicas, pois, naquele instante, a imagem socialmente representada que eu tinha sobre a polícia tornou-se borrada, suscetível a tantas outras novas representações.

Interpreto que, ao estar no centro com o policial baleado, cercada por todos os policiais do grupo, “sou aceita” simbolicamente pelo grupo como num rito de passagem restaurador. A prova de fogo.

No dia seguinte ninguém quis comentar sobre o ocorrido, apenas em tom de brincadeira falavam sobre a minha atuação: *“Pôxa, viu Regina? nem parecia civil, não chorou, não fez escândalo, chegou lá ficou junto do polícia, numa boa acalmando ele.”* *“Regina é oficial, rapaz. Ela que não diz, mas ela é da polícia.”* Diante das brincadeiras ainda insisti sobre o ocorrido, ao que o policial Anildo Cabral arrematou: *“Deixe quieto, viu. Graças a Deus não foi nada grave.”* Um mês depois o policial retornou ao Grupo, mas logo em seguida solicitou o seu afastamento alegando problemas pessoais.

Depois desse evento tantos outros aconteceram o que me faziam questionar: onde está a cena? Como, por exemplo, quando fomos apresentar na Igreja Nossa Senhora dos Alagados, num bairro de periferia da cidade e o padre pediu que fossemos embora pois na noite anterior havia acontecido um assalto na igreja e ele temia que, os bandidos, ao saberem da presença de policiais no local invadissem a igreja e acontecesse uma tragédia envolvendo as crianças que estavam ali para assistir o nosso espetáculo.

O clima de tensão gerado por esta situação me fez claramente ver o risco em si do fazer destes policiais, na cena não existe arma, não existe colete à prova de balas. Na cena existe apenas o corpo do policial tentando articular e transitar entre a realidade e a ficção. E no entanto o risco é o mesmo como se eles estivessem numa ação policial.

Richard Schechner (1988) chama atenção para a relação entre "rito" e "teatro", nos processos que ele traduziu pelas categorias de *transportation* e *transformation*.

O primeiro termo faz referência a uma experiência que caracteriza qualquer tipo de evento performático, independentemente dele se apresentar aos olhos do observador como "eficácia" ou "entretenimento". Isso sugere que participar de uma performance implica deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um "mundo recriado" momentaneamente; envolver-se na experiência de "ser levado a algum lugar", quando num estado de "transe", ou o desafio de tornar-se "outro" sem deixar de ser a si mesmo, quando da representação cênica de um personagem qualquer.

O segundo termo diz respeito ao desenvolvimento dos eventos performáticos quando determinam um novo papel e/ou condição para o performer na sociedade, ou quando facilitam ao ator social, na qualidade de performer ou de espectador, desenvolver uma "consciência crítica" de si mesmo e do mundo externo ou da realidade social em que está inserido, portanto, processos integrantes do movimento *continuum* entre ficção e realidade e vice-versa; o que constitui um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma experiência singular, que é ao mesmo tempo, "reflexiva" e da "reflexividade".

Cada vez mais vejo que a linha que separa o fazer operacional dos policiais e o fazer artístico se torna cada vez mais tênue, difícil de identificar. Um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social que se delinea numa coreografia de várias partituras e diversas melodias propiciando uma experiência singular. As cenas que sucedem não conseguem mais classificar o estado da ação. É tudo performance.

3.2 SEGUNDA CENA: QUANDO CORPO É CARNE

Roland Barthes (1982, p. 653) afirma que "O corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante si mesmo". A partir desta afirmativa arrisco substituir o termo espetáculo por movimento, no sentido da ação e reflito sobre a ação do corpo do policial situado na esfera do público e privado.

Partindo da premissa que, as representações corporais são socialmente construídas e partilhadas, ponho-me a refletir sobre algumas questões acerca do espaço que o corpo ocupa e o seu significado diante de seu movimento.

Refletindo sobre o corpo em ação no espaço é que passei a observar o corpo do policial no seu trabalho de policiamento na rua. Comprometi-me a olhar o policial na rua, inicialmente não de forma sistemática, apenas por curiosidade. Mas ao observar sempre uma policial próxima ao local de ensaio com os policiais o meu olhar passou a tecer articulações sobre aquele corpo que estava ali, todos os dias no mesmo lugar.

Quem é aquela policial? Após várias tentativas de aproximação frustradas, pois sempre chegava em cima do horário para os ensaios, decido abordar a policial e explanar o meu olhar descritivo sobre o espaço deste corpo em performance, articulando-me como agente e sujeito da observação:

Segunda-feira, nove horas da manhã, chego ao Terreiro de Jesus no Pelourinho, bairro do Centro Histórico de Salvador, território que escolhi para a observação do Policiamento Ostensivo realizado por policiais militares. Sou recepcionada pelo soar do sino de uma Igreja, cercada por tantas, não consigo discernir de onde vem o som. Perco-me contando as badaladas. Sete, oito... nove.

Estar no Pelourinho sempre me faz imaginar coisas... viajar no tempo. As construções antigas da arquitetura barroca portuguesa com suas fachadas cenograficamente restauradas para o comércio, a mistura grudada de casarões e vielas que remontam as residências da aristocracia dos séculos XVII, XVIII e XIX, me transportam para o limbo do espaço-tempo. Em que época estou mesmo? Ao pisar o chão calçado de pedras fico pensando em pessoas e personalidades do passado que já pisaram a mesma pedra que piso agora. Tomé de Souza? Castro Alves? Gregório de Matos? Rui Barbosa? Um escravo mercando?

Uma pressão no meu pulso me finca no presente. Uma mulher vestida de baiana me prende uma medida do Senhor do Bonfim. Em resposta ao assédio, reforço o meu sotaque

baiano como uma senha, que reivindica o meu direito nativo de também fazer parte deste espaço. Ponho-me no lugar do etnógrafo nativo.

A teórica do pensamento pós-colonial e dos estudos subalternos Gayatri Spivak (1993) propõe uma revisão radical dos cânones teóricos e temáticos sobre o olhar do etnógrafo a partir da descolonização das paisagens mentais; consequência política mais profunda do descentramento, pois, segundo Spivak, o nativo constrói sua alteridade segundo o modo em que retruca, de um lugar subalterno, o olhar do colonizador sobre si. Meu olhar deslocado e sujeito da própria enunciação, responde: “*Ô minha linda, eu sou daqui que nem você.*” O sorriso fecha-se num olhar atravessado de desdém enquanto se afasta a caça de um turista indefeso.

A partir da década de sessenta, com a modernização da cidade e sua expansão para o litoral, iniciou-se o processo de degradação política, social e econômica do Pelourinho. Completamente abandonado pelo poder público este bairro passou a ser o berço dos miseráveis, sem tetos, prostitutas, traficantes e ladrões. Suas construções em ruínas, depósitos dos exilados sociais, atemorizavam e afugentavam os visitantes nativos ou estrangeiros.

Uma reforma na década de noventa restaurou o Pelourinho e degredou seus antigos moradores, - Deus sabe para onde! - o que lhe valeu ser reconhecido patrimônio da humanidade pela Unesco. A fama de bairro perigoso, habitado por prostitutas e cafetões, que afastava os turistas, foi substituída pela lenda de ser o bairro mais policiado por metro quadrado do mundo¹¹.

Todos os dias de manhã faço este percurso em direção ao local de ensaios do Grupo de Teatro da Polícia, uma sala na Federação Baiana da Capoeira de Angola, que fica na rua Miguel Santana, uma das muitas ruelas do Pelourinho. Neste trajeto cruzo com ambulantes, comerciantes, servidores públicos, moradores. Flagro vez por outra com cenas domésticas nas portas dos casebres, crianças nuas sentadas nos batentes sendo penteadas pelos adultos, idosos a espiar a vida passar enquanto comentam o jogo de futebol da noite anterior, misturam-se aos gringos travestidos de moradores, turistas, nativos. Garis varrem as ruas enladeiradas com jatos de espuma perfumada. Caminho atenta temendo um escorregão. Já afirmava Gayatri Spivak (1993) que a representação é o lugar do controle, o exercício do poder. Minha atenção redobra.

¹¹Afirmção feita por Lener Couto, coordenador da Associação dos Comerciantes do Pelourinho (Acopelô), no artigo “O centro histórico de Salvador pede socorro”. Disponível em: <<http://soteropolitanosdocentrohistorico.wordpress.com>>. Acesso em: 11 set. 2008.

A convivência entre o passado (mediada pela arquitetura) e o presente (mediado pela modernização do bairro), entre o local e o global traça variáveis indecisas que pulverizam as relações que estes sujeitos estabelecem com suas histórias e que conspiram para a representação de uma identidade cosmopolita, com um passado esmaecido e um futuro borrado. Tal mediação é delatada por ambulantes e meninos de rua, que teimam em agredir o cenário pedagógico da nação (ANDERSON, 2005)¹² ao recusar uma convivência pacífica.

Os miseráveis continuam habitando o Pelourinho, no seu “subsolo”, ruelas sem maquiagem, escondidos pelas lentes embaçadas de um Estado que se finge míope. Tal como nos filme de terror estes maltrapilhos, dementes, pequenos zumbis do *crack*, esfomeados, silenciados e destituídos de cidadania teimam em assombrar a retina dos turistas que visitam o local, famintos de cultura. Avisto a polícia, um homem e uma mulher. Esta dupla é popularmente conhecida aqui em Salvador como Romeu e Julieta, quando são dois homens são chamados de Cosme e Damião, quando são duas mulheres são chamadas de dupla, uma homofobia da nomeação? Que as pós-feministas não me ouçam. Procuro uma proteção discreta para a minha observação.

O casal de policiais passeia tranquilamente pelo largo do Terreiro de Jesus em meio a crianças de rua, pedintes, bêbados, ambulantes inconvenientes, pessoas que vão e vêm em direção aos seus destinos. Parece haver um pacto secreto entre as pessoas e os policiais, as pessoas transitam pelo espaço dos policiais, no entanto nenhum cumprimento, nenhum aceno, nenhum sorriso, ninguém vê o policial, os policiais também não vêem ninguém. Subitamente um motoqueiro tenta entrar por uma das ruelas de acesso negado a veículos automotivos, tenta retirar a barra de proibição. Rapidamente os policiais dirigem-se em direção ao motoqueiro. A policial põe a mão sobre o coldre que guarda o revólver, o policial interpela o motoqueiro:

O POLICIAL - Não pode passar por aí, não.

MOTOQUEIRO – (retirando o capacete e apontando) Eu só vou ali na segunda casa.

A POLICIAL – (Com a mão no coldre) Rapaz ele já disse que não pode. Saia daí.

MOTOQUEIRO – É logo ali que eu vou.

O POLICIAL – Não pode passar veículo por aqui.

MOTOQUEIRO – Eu não vou dirigindo, eu vou empurrando a moto. (Vai se afastando empurrando a moto)

A POLICIAL – Volte e bote a barra no lugar. (alterando o tom de voz) Você está brincando comigo, é?

¹²Segundo Anderson, a produção simbólica de uma nação emerge do imaginário social como uma produção imaginária ou mítica da sociedade como nação.

O POLICIAL - (Para a policial) Peraí não precisa disso não. (Voltando-se para o motoqueiro) irmão, bote sua moto aqui e vá resolver seu negócio a pé.

A POLICIAL – Eu vou chamar a SET¹³. Me dê seu documento aí. (pega o celular e ameaça discar)

MOTOQUEIRO – Eu não sou bandido não. Só quero ir ali.

O POLICIAL – (para a policial) Não precisa disso não.

MOTOQUEIRO – (Abandona a sua moto cabisbaixo e caminha os poucos metros em direção ao seu destino, sem a sua moto.)

Os dois policiais se afastam enquanto a mulher retruca algumas palavras ainda de cenho franzido. Uma indignação interna acelerou o meu coração. A tensão que pairou a cena me fez reviver arbitrariedades de ação da polícia. E o direito de ir e vir? Fantasmas que ainda não se libertaram das amarras da nossa história; a ditadura é uma chaga que nunca cicatriza e constantemente reabre a ferida no mesmo lugar a cada flash de *déjàvu*. Sempre tenho esta sensação quando vejo um policial fardado em ação. Enquanto engulo a indignação penso: De onde vem a resistência em seguir a lei? Ora, se o local está definido legalmente como proibido para o trânsito de veículos automotivos porque driblar?

Será porque vemos o policial como um subalterno de uma estrutura social e por isso não lhe prestamos a devida obediência e respeito? Talvez a resposta esteja relacionada ao aspecto proibitivo da lei e da própria vigilância para que se cumpra através de sanções normatizadoras e das técnicas de vigilância. O policial está para proteger o motoqueiro, mas também o ameaça; o policial está para cumprir a lei. É a visão pan-ótica de que fala Foucault, o “poder disciplinar”, consequência da expansão do poder na formação de uma sociedade normatizadora, pois se por um lado cabe aos mecanismos reguladores e corretivos controlar e eliminar as anomalias do corpo social, por outro eles assumem a função de produzi-las, avaliá-las e classificá-las, de modo que a norma pode ser aplicada a uma população que se quer regulamentar, bem como a um corpo que se deseja disciplinar.

O controle do corpo vem acompanhado logo de uma perspectiva de repressão e punição, pois segundo Foucault:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. É no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investe a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. (1979, p. 80).

¹³Superintendência de Engenharia do Tráfego, responsável pelo ordenamento do trânsito e tráfego nas ruas de Salvador.

Significa dizer que, o controle se encarrega da vida, do corpo e até da população, mediante o jogo duplo das tecnologias da disciplina de uma parte, e das tecnologias de regulamentação de outra.

Ao delimitar o território do corpo no espaço público, esses policiais me remetem às conquistas de dominação e colonização, sempre marcadas pela violência. No entanto, já não consigo entender esta relação como “mão única”, já que a fronteira entre o que é Estado e o que é sociedade passa a ser um território ambivalente, pois o lugar do colonizador (polícia) é um lugar que também é do colonizado (sociedade).

A alienação é mútua, visto que o colonizador também é alienado em sua imagem através dos mesmos Aparelhos de Ideologia; a polícia, representando o Aparelho de Repressão, aliena o sujeito policial através da manutenção da imagem da força e do poder policial, tornando difusa a sua identidade enquanto sujeito social e fortalecendo a sua imagem de *Lupen Proletarius*.¹⁴

O som do berimbau interrompe meu pensamento, meu olhar persegue o som, em meio ao aglomerado de pessoas, surgem pernas que aparecem e desaparecem. Será que olhar de cabeça para baixo é diferente? Penso: *O sol deve estar aferventando os meus miolos.*

Caminho em direção à roda de capoeira. Enquanto observo os movimentos dos capoeiristas, penso que identificar o eu e o outro no discurso da descolonização por si só exige uma atitude complexa, pois implica em ação, e esta ação estabelece articulações e movimentos diante de uma cartografia de subjetividades.

É isso que estou vendo nos corpos e na ação cênica dos policiais performers? Corpos que reprimem dialogando com corpos que também protegem, corpos que atemorizam, corpos que são constituídos pelo passado histórico. Encho-me de pavor, vejo-me enveredando por caminhos fechados. Deço as ladeiras do Pelô, ao longe avisto uma policial solitária em seu PO¹⁵. Desenlaço-me das armadilhas da dicotomia. Enfrento a cena e minha ação. À medida que me aproximo da policial vou delineando atentamente sua silhueta:

(Altura mediana, A farda justa no corpo revela o quadril avantajado. um coque nos cabelos fixados com gel dando uma aparência de oleoso. A boina de feltro na cabeça. Pele negra. Um batom brilho nos lábios.)

EU - Bom dia!

A POLICIAL - Bom dia senhora!

¹⁴Termo de origem Alemã *lumpenproletariat*, utilizado por Karl Marx e Friedrich Engels para definir a classe de profissionais que servem aos interesses das classes dominantes em favor da própria sobrevivência.

¹⁵Sigla utilizada na linguagem policial: Policiamento Ostensivo.

EU - Está muito quente hoje né? (Ela balança a cabeça afirmativamente, enquanto tento articular algum tipo de aproximação). Todos os dias eu passo por aqui e vejo você sempre no mesmo lugar. Não é cansativo não?

A POLICIAL - Não, é tranqüilo. (olha-me desconfiada. Interessada em manter o diálogo me denuncio)

EU - Sabe, sou diretora do Grupo de Teatro da Polícia Militar, você já ouviu falar dele?

A POLICIAL - (com um sorriso aliviado) Ah, já ouvi falar sim, conheço até alguns integrantes do grupo. Mas nunca assisti nada de vocês.

EU - (identificando o nome da policial pela tarjeta) seu nome é Bárbara, né? Pois é Bárbara, como é trabalhar de polícia?

A POLICIAL - Ah é tranqüilo. Trabalhar aqui é bom.

EU - E você fica aí todo dia no mesmo lugar, sozinha, parada, durante quanto tempo?

A POLICIAL - Ah, eu fico aqui das 8:00 às 14:00.

EU - Fazendo o quê?

A POLICIAL - (sorriso)

EU - Bárbara, como as pessoas lhe tratam aqui?

A POLICIAL - Ah é tranqüilo, todo mundo me trata bem.

EU - Como é tratar bem?

A POLICIAL - As pessoas me cumprimentam. Aqui quase todo mundo fala comigo.

EU - Alguém já fez que não lhe viu?

A POLICIAL - Às vezes.

EU - E como você se sente?

A POLICIAL - É ruim, né?

EU - você acha que essas pessoas tratam você assim por que?

A POLICIAL - (Sorri) Quem sabe? Talvez tenham medo.

EU - De quê?

A POLICIAL - (Sorri. Silêncio)

EU - Você já maltratou alguém?

A POLICIAL - Não sei. Acho que assim sem motivo não.

EU - Como é estar fardada?

A POLICIAL - Normal. A farda impõe respeito.

EU - É... Bom eu tenho que ir ensaiar, depois eu quero falar com você com mais calma, posso?

A POLICIAL - Tá bom. Todo dia tô aqui. Menos sábado e domingo, eu folgo.

EU - Estou fazendo uma pesquisa pro mestrado. Falo da farda e da dança de policiais. Posso tirar uma foto sua?

A POLICIAL - Tudo bem.

EU - Então ta. Obrigada viu, Bárbara. Tchau!

A POLICIAL - Tchau! (Sorri, enquanto me afasto.)

Instrumento da representação, o corpo, circula entre o privado/público transitando entre “as categorias mentais e os modelos cognitivos e normativos que controlam a experiência vivida e o nosso conhecimento do corpo e dos seus usos” (JODELET, 1984, p. 214), oscilando entre a experiência corporal individual e o meio ambiente. Existe uma frágil fronteira entre o social cotidiano e a performance que os policiais executam 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. A farda ainda poder ser vista como a incorporação de determinados padrões corporais, pois o corpo e o espaço são elementos em transição que sofrem variações de acordo com o contexto cultural.

O corpo é uma imagem carregada de significações e é este mesmo corpo que media e é mediador nas relações de significação; provocando deslocamentos que afetam desde as noções de representação, presença, matéria e fruição que passam na espacialidade do corpo. A farda representando o Aparelho de Repressão, aliena o sujeito policial através da manutenção de um estereótipo de força e poder policial, esmaecendo a sua identidade de sujeito não fardado.

A farda delimita o espaço corporal, criando um cordão de isolamento, um fosso, entre o que é institucional e o que é do próprio sujeito, o seu corpo. Assim, analisando o conceito de identidade sob a perspectiva da performance, percebo-a como algo provisório, flexível que permeia os territórios institucional, simbólico e cultural.

Só hoje, ao me dispor observar os policiais nas ruas do Pelourinho, é que me dei conta de que todos os dias eu passava pela policial solitária em seu policiamento ostensivo, e só hoje soube que se chamava Bárbara, só hoje ouvi sua voz. Percebi nesta ação como somos intérpretes de um texto que nós mesmos ajudamos a construir e que, a visibilidade que o meu olhar enuncia engendra corpos enredados em discursos, corpos enredados em silêncios, corpos invisíveis, corpos presentes.

3.3 TERCEIRA CENA: QUANDO CORPO É SONHO

O Grupo de Teatro da Polícia Militar cumpre uma agenda extensa de apresentações que são solicitadas pela comunidade durante todo o ano. Em Julho de 2006 o Grupo foi convidado, pela Universidade do Estado da Bahia – Uneb - no Campus XV no Município de Alagoinhas, a participar da palestra *Como as pessoas estão colaborando para um mundo novo*, proferida pela professora e psicóloga performática Lois Holzman, coordenadora do *East Side Institute for Short Term Psychotherapy* em New York. Neste evento apresentamos a performance *Ópera da Cidadania* para alunos, professores, convidados e a professora Lois.

Após a apresentação a professora Lois parabenizou a performance dos policiais e enfatizou a importância em divulgar tal ação.

Em Janeiro de 2007 recebemos um convite da professora Lois Holzman para irmos a Nova Iorque participar do *Performing the World 4: The Performance of Community and the Community of Performance*. Cheguei ao ensaio propositalmente atrasada, esperava encontrar todo grupo reunido para teatralmente anunciar a grande novidade: *Vamos para Nova Iorque!* Todos olharam para mim como se eu estivesse louca. “*a gente é praça*”¹⁶, *“você esqueceu? Só viaja pra fora do país oficial”* “*Não é pra nosso bico, não*” “*E a gente vai? Aposto como é mais um baratino*”¹⁷ *do Comando.*”

Entendi o descrédito do Grupo, pois nunca na história da Polícia Militar da Bahia um grupo tão grande de praças havia saído do país para representar a Corporação e principalmente fazendo teatro. Diante do inusitado fenômeno percebi que este poderia ser um momento especial para tecer percepções e reflexões acerca da viagem realizada pelo Grupo, pois intuía que as performances observadas dentro e fora do Grupo constituiriam o cenário propício para analisar o imbricado de significações entre as relações e representações sociais sobre sexualidade, gênero, etnia, classe, corpo e poder; evidenciando nessa reflexão os processos cênicos e lúdicos na construção de papéis sociais e identidades culturais.

O *Performing the World* é um evento que reúne anualmente, psicólogos, pedagogos, arte educadores, artistas e performers para discutir, à luz da psicologia performática ações de desenvolvimento social e humano nos processos de aprendizagem em comunidades vítimas de exclusão social, vítimas de guerras, vítimas de grandes calamidades naturais, vítimas de epidemias, vítimas adolescentes, vítimas viciados em drogas, vítimas negros, vítimas pobres, vítimas índios, vítimas latinos, vítimas mulheres, vítimas crianças, vítimas homossexuais, vítimas deficientes.

¹⁶Soldado raso, sem patente oficial.

¹⁷Mentira, enganação.



Fig. 6-Membros do grupo de Teatro da PM-Ba ao lado de policiais de NY - Foto cap. Fernando Teixeira

Tendo como propositores, os psicólogos e teatro educadores, Fred Newman e Lois Holzman (2002), a *Terapia Social da Psicologia Performática* segundo o arte-educador Ricardo Japiassu (2003) é uma abordagem relativamente recente que apresenta excitantes possibilidades para a inovação educacional. Baseada na crença de que as vidas dos sujeitos são criadas coletivamente, a psicologia performática encara o aprendizado e o desenvolvimento com lentes culturais. É uma prática terapêutica e educacional que auxilia pessoas a construírem ativamente ambientes nos quais elas podem criativamente atuar sendo, ao mesmo tempo, quem são e quem estão se tornando.

Pensar a aprendizagem na perspectiva do desenvolvimento de adultos articulada a uma prática de educação organizacional numa instituição como a Polícia Militar, requer resolver equações relacionadas a resistências e conceitos cristalizados de aprendizagem voltados, exclusivamente, para a qualificação e excelência profissional. O desafio solicitado consiste em estimular o policial a buscar condições constantes de re-significar situações e conceitos preestabelecidos em favor de novos conceitos e novas práticas, facilitando-lhe encarar a aprendizagem como possibilidades infinitas do seu desenvolvimento profissional e, sobretudo humano.



Fig. 7-Ópera da Cidadania - Maculelê - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

O fato de ter conseguido implantar em uma instituição militar um grupo de teatro, ter mais de vinte militares, homens e mulheres, convivendo entre a operacionalidade militar e a arte, me coloca num lugar bastante privilegiado para pensar questões relacionadas a gênero, sexualidade, etnia, política, identidades, sociedade e cultura.

É claro que um grupo de teatro desta natureza demanda específicas movimentações e enfrentamentos políticos e ideológicos que faz da minha ação também uma performance. Flexibilizar, por exemplo, diante da hierarquia de alguns oficiais inconformados, ao verem policiais em cena como artistas ao invés de estarem na rua, “correndo atrás de bandidos”, expõem a delicada relação estabelecida entre a arte e a operacionalidade militar.

A cena como espaço de reflexão transformação. Policiais em vez de praticar suas ações operacionais na cena promovendo o diálogo com a cidadania. Talvez este tenha sido o que motivou a professora Lois Holzman convidar o grupo de policiais a participar do *Performing the World 4*.

Preparar o Grupo para uma viagem dessa natureza se tornou mais um desafio para mim e para equipe gestora do Programa de Organizações Aprendentes. Depois de muita negociação com a polícia para conseguir recursos para as passagens, passaportes, vistos, transportes de figurinos, instrumentos... Embarcamos para Nova Iorque.

A expectativa é muito grande, uma música e uma imagem teimam em martelar na minha cabeça, Liza Minelli com seu figurino inesquecível, o macaquinho frente única preto, a meia com cinta liga, o chapéu e a inesquecível cadeira... Um fetiche? Ela desce exuberante as

escadas com pernadas longas ao ritmo de “New York, New York” *Ôpa! Estou misturando, as músicas, as cenas ou as coreografias?*

Desembarco no aeroporto JFK, uma multidão de pessoas invade como num passe de mágica as filas da imigração, de onde surgiu tanta gente? Meu ritmo soteropolitano estranha a pressa das pessoas... A tensão é insuportável, as 29 pessoas que estão comigo nesta jornada têm que ter seus vistos liberados, inclusive eu. Estamos com 250 quilos de bagagem extra, figurinos, instrumentos, adereços... Seremos tomados como traficantes latinos? Seremos tomados por africanos muambeiros? Estou em pânico... E se alguém for barrado? Os minutos que sucedem ao guichê tornam-se uma eternidade... Liza Minelli desafinou uma nota, eu ouvi... Todos passam. No entanto o sentimento de angústia persiste... E não vai sair do meu peito durante toda a minha estadia em New York.



Fig. 8-Tarrytown House - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

As linhas de fronteira são fixadas para definir o que são os lugares seguros e os lugares inseguros, para distinguir entre o nós e o eles [...] Uma região fronteira é um sítio vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma linha de delimitação não natural. Vive num estado de constante transição, e é habitada pelo ilícito e pelo interdito (ANZALDÚA, 1987, p.3).

Chegamos em *Tarrytown*, cidade distante 40 minutos de Nova Iorque e local onde acontecerá o evento do *Performing the World 4*. O lugar é sofisticado, deslumbrante. Pessoas transitam elegantemente pelo lobby do hotel. O grupo congela... tímidos... assustados... Enquanto são distribuídos para seus quartos. A recepcionista me interpela:

— *Can you quickly exit the lobby?*

— Como? Não podemos ficar aqui? Por que, minha filha? — Penso — E entre um sorriso respondo:

— *I don't speak English.*

Liza respira ofegante enquanto o piano executa o seu solo: *tan, tan, tantan, tan, tan, tantan, tan...*

A presença de tantos “estranhos” naquele espaço começa a causar um certo desconforto aos nativos. Somos barulhentos, estamos excitados, estamos felizes e falamos alto mesmo. O teórico crítico Homi Bhabha (1998) sussurra em meu ouvido que o discurso colonial estabiliza o outro em estereótipos, conotando rigidez e ordem social imutável. Também nós não enclausuramos o outro em estereótipos? Polidos, *parmalats* (uma alusão soteropolitana à cor da pele branca por uma marca de leite), civilizados?

No entanto, a desconfiança que os hóspedes sentem pelo grupo é lentamente contaminada pela alegria espaçosa dos policiais performers. Os participantes começam a se aproximar com curiosidade e espanto. “Polícia do Brasil?” “E a violência?” “E a fome?” “E a exclusão?” “E a pobreza?” “E o tráfico?” “E a insegurança?” “Vocês vieram da África?”

A cada interpelação vou me percebendo como um ser bizarro, um povo bizarro, uma sociedade bizarra, o primitivo, o não-civilizado, tratado como um *ser negado*, ou seja, apenas uma confirmação do ser historicamente negado. Sinto tudo o que não sou e que não pode ser nomeado de acordo com a vontade deste colonizador, pois:

Para o grego, o grego é; o bárbaro (o que está fora do âmbito conhecido e dominado pelo grego) não é, para a Europa do século XVI, o europeu, o cristão é; o índio não é; o negro também não é, porque nem um nem outro é europeu nem tem cultura européia (...). É a visão ontológica da totalidade que se impõe à negatividade (predicada) dos que estão fora do âmbito do seu ser. O *ego cogito* de Descartes (que veio bem mais tarde) nada mais é do que a justificação do *ego conquiro* (eu conquisto), iniciado muito antes. (ZIMMERMANN, 1987, p.45).

O que estou fazendo aqui? Meu pensamento grita. Olho para o lado e vejo no jardim um policial performer dançar para uma canadense, participante da conferência, uma dança “africana”. Ele está feliz com a demonstração de seus dotes físicos e seu virtuosismo coreográfico, ela, atenta a cada movimento, admira o negro bonito rebolando. A objetificação de um corpo apreciada de um ponto de vista erótico, meu olhar pensa. O olhar investigativo do colonizador. A exibição fetichizada e narcisista (RAMSSAY, 1995), cujo único propósito é validar a materialidade daquele corpo. A imitação da dança africana aparece como

mimetismo funcionando para apropriar e conter a normatividade heterossexual. As possibilidades desta cena cruzam o meu pensamento. O que eu faço agora? A voz ativista do cineasta Glauber Rocha vem ao meu socorro:

(...) Os exotismos formais que vulgarizam os problemas sociais (...) provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam, sobretudo o terreno geral político. Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas, porque impostas pelos condicionamentos colonialistas.¹⁸

As implicações políticas que esta cena encerra estão relacionadas às estratégias pelas quais os contextos são elaborados no que concerne às simbologias culturais nas diversas práticas e representações sociais sobre colonialismo, corpo e poder. É justamente nesta perspectiva de corpo e poder que o grupo de policiais *performers* torna-se um campo fértil para o agenciamento de tal narrativa.

Durante os três dias de evento, todos foram se familiarizando ao ambiente e às ações que estavam acontecendo. Por não dominar a língua buscávamos variados tipos de comunicação corporal... Nos diversos momentos do evento os participantes queriam saber sobre o trabalho. Todos do grupo éramos assediados a todo instante. Mas afinal o que estava mobilizando o imaginário destes pesquisadores sobre a polícia?

Impressionante notar que toda a performance realizada pelo grupo movia-se na direção do desejo de ser aceito, desejo esse que, segundo André Lepecki (2006), citando Deleuze e Guattari, é aprisionado em categorias fixas: masculino e feminino, humano e animal, objeto e sujeito, passivo e ativo, mecânico e orgânico, ausência e presença, dualidades fixas que enquadram a subjetividade. Sob este mesmo desejo de pertença social que Butler (2004) vai analisar o gênero dentro de uma cena de restrição criada por normas sociais para falar dos interssexos. Aproprio-me da sua evocação que acredito ser conveniente para explicar o desejo de pertença que nos movia naquele momento:

¹⁸Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>.

Se parte do que o desejo quer é ganhar reconhecimento, então, gênero, até onde ele é animado pelo desejo, também irá querer reconhecimento. Mas se os esquemas de reconhecimento que nos estão disponíveis são aqueles que “desfazem” a pessoa ao conferir reconhecimento, ou “desfazem” a pessoa ao negarem reconhecimento, então reconhecimento se torna um local de poder pelo qual o humano é produzido diferencialmente. Isto significa que até onde o desejo é implicado em normas sociais, ele está ligado à questão de poder e com o problema de quem se qualifica como reconhecidamente humano e quem não o faz.¹⁹ (tradução da autora)

Ao desejar o reconhecimento estávamos representando uma vida que era enunciada pelo olhar do outro e que por este motivo nos causava estranhamentos. Como estrangeiros àquele ambiente, estávamos sendo constituídos a constranger em nosso corpo o sexo, a raça, a cultura, através e por meio de uma articulação social.

Entre um movimento ágil, sensual e sexy, Liza sorri poderosa. Congela. A orquestra pára. A platéia em suspensão extasiada. Um suspiro parado no ar. Silêncio mortal.



Fig. 9-Ópera da Cidadania - Iemanjá - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

Quando vamos ver a performance dos policiais? Constantemente esta ansiedade abordava nossa circulação pela conferência. Todos queriam nos ver na cena. Exaustivamente,

¹⁹If part of what desire wants is to gain recognition, then gender, insofar as it is animated by desire, will want recognition as well. But IF the schemes of recognition that are available to us are those that “undo” the person by conferring recognition or “undo” the person by withholding recognition, the recognition becomes a site of Power by which the human is differentially produced. This means that to the extent that desire is implicated in social norms, it is bound up with the question of Power and with the problem of. Who qualifies as the recognizably human and Who does not (p. 2).

em cada sala de debates era explicada e relatada a experiência do teatro na Polícia Militar. Estamos propondo o diálogo... Estamos propondo a mudança... Estamos propondo o novo...

Cada vez eu ficava mais intrigada... O que eu estava vendo era muito solitário. Sinto-me a Cassandra da tragédia grega, vendo e ouvindo vozes, buscando articular sentidos, buscando ser ouvida, entendida, reconhecida e, no entanto cada vez mais solitária... Quer saber? Numa discreta distração esbarrei em Liza Minelli e ela tropeçou escada abaixo. Nem Cassandra²⁰. Nem Amélia²¹. Respiro profundamente, rasgo a venda dos olhos e vejo.

O olhar é identificador (RAMSAY, 1995), revela as estruturas de autoridade e o modo como o poder está relacionado à representação de gênero, sexo e classe. Identificar o eu e o outro no discurso da descolonização por si só exige uma atitude violenta do sujeito, pois implica em ação, e esta ação estabelece articulações e movimentos diante de uma cartografia do que não está escrito. Tal leitura implica num projeto de redefinição de identidades, um sujeito descobridor de sua verdadeira humanidade. Caminho em direção a cena.

Finalmente vamos apresentar. Desde cedo preparamos o local, mudamos as cadeiras de lugar, invertemos a iluminação, tudo pronto. A performance apresentada é a *Ópera da Cidadania*, um espetáculo folclórico das danças afrobaianas como, por exemplo, a capoeira, o samba de roda, o maculelê e a dança dos orixás. A platéia vibra ao ver policiais militares como instrumentistas, cantores, dançarinos e intérpretes.

Minha expectativa repousa na última coreografia quando, os policiais *performers* desvestem-se da proteção do figurino dos personagens, vestem suas fardas e entram na cena em fila indiana, marchando sob o ritmo marcial do tambor. Congelam em posição de sentido; um policial apresenta um texto emocionado destacando o discurso disciplinar, reafirmando o sentimento de pertença na produção imaginária ou mítica da sociedade como nação. O cientista político Benedict Anderson (2005) chama de “produção simbólica de uma nação”, o constructo do imaginário social de um povo, alimentando a ficção de que todos são iguais e vivem pacificamente, ainda como reforço. Um canto capela enaltece o policial e a Polícia Militar relatando o dia-dia de um policial preocupado com a comunidade.

Inesperadamente o som dos atabaques invade a cena anunciando o samba reggae como um convite aos policiais. Estes homens e mulheres não resistem e, fardados, abandonam

²⁰Profetisa que segundo a mitologia grega é perseguida pela maldição de ninguém acreditar nas suas profecias ou previsões o que a faz ser considerada como louca.

²¹Alusão à música *Ai que saudades da Amélia* de Ataulpho Alves e Mário Lago. A letra fala de uma mulher prendada e submissa.

a postura rígida e austera de sentido e são tomados pela música, pelo ritmo, pelo suingue, pelo chamado dos tambores e dançam, sambam, rebolam, requebram como se estivessem numa festa de largo. A platéia leva um susto. Os olhares impactam com a cena. Aplaudem de pé, entre assovios e gritos.

Tento decifrar os olhares. Flagro-me interpretando a cena: ainda refletindo sobre o olhar e o poder em suas múltiplas naturezas e relações, ouço docemente Foucault me aconselhar:

Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite apreensão. Estes pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (1998, p. 91)

Essas relações de poder e suas ações de resistências escapam do quadro binário estabelecido entre dominador e dominado, as forças de resistências referidas por Foucault, disseminam-se de maneira irregular por todo o corpo social clivando-o em deslocamentos que rompem suas unidades para em seguida sugerir outros reagrupamentos, num ir e vir incessante, que percorrem os próprios indivíduos, recortando, remodelando seus corpos e almas

O dinamismo que permeia os espaços das resistências revela a minha opção artística, política, ao expor o risco que a performance por si encerra. Ao dançar fardado, o policial torna público outra qualidade de sua percepção corporal. A performance extrapola o corpo que dança e revela um outro corpo político que está além da farda.

A potência que esta performance evoca reside em adentrar o espaço da Polícia Militar, um espaço que alimenta e corporifica a autoridade e o poder Estatal, pois ao revelar a polícia dançando, a performance desnuda o corpo do policial. À medida que se adentra no território da cena materializa-se o desmonte da farda e do constructo do olhar sobre o estereótipo do policial fardado.

Despeço-me da performance da Polícia Militar da Bahia em Nova Iorque com um suspiro!

Embarco para o Brasil... Liza levanta-se cambaleante e sai mancando da minha mente. Uma voz começa a tomar o seu lugar... É uma voz rascante, monocórdica, profética de Liminha, vocalista da banda *Cordel do fogo encantado*, de Pernambuco²², ouço sua voz como um mantra:

*Com seus pássaros ou a lembrança de seus pássaros
Com seus filhos ou a lembrança de seus filhos
Com seu povo ou a lembrança de seu povo
Todos emigram*

*De uma quadra a outra do tempo. De uma praia a outra do Atlântico
De uma serra a outra das cordilheiras. Todos emigram*

*Para o corpo de Berenice ou o coração de Wall Street
Para o ultimo templo ou a primeira dose de tóxico
Para dentro de si ou para todos dentro de si
Ou para todos dentro de si ou para todos
Ou para sempre
Todos emigram*



Fig. 10-Ópera da Cidadania - Policiais fardados dançando - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

O Grupo retornou feliz para o Brasil após de um dia intenso de compras em Nova Iorque no bairro Chinatown que eles chamavam de Barroquinha uma alusão a um bairro popular comercial daqui de Salvador. Quando chegamos em Salvador quis saber do grupo o que significou esta viagem; o soldado Hermes foi incisivo: “*Nem adianta querer saber Regina, a emoção foi tão grande que, se você perguntar pra alguém aqui qualquer um vai dizer que não aconteceu, foi sonho.*” Diante dessa resposta até eu fiquei em dúvida. Foi real ou ficção?

²²MELO, Alberto de Cunha. **Cantos dos Emigrantes**. Intérprete: Cordel do fogo encantado. In: Transfiguração. São Paulo: Trama, 2006. 1 CD (ca. 40 min).



*Você pode até me empurrar de um penhasco que eu vou dizer: E daí?
Eu adoro voar!*

Clarice Lispector

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, utilizei várias estratégias textuais para articular as conexões teóricas dos Estudos da Performance com o corpo do policial militar na sua atuação cênica no espetáculo *Ópera da Cidadania* ao seu fazer operacional de policial. Essas estratégias incluíram descrição de cenas, reflexões teóricas sobre a ontologia da performance e seu entrelaçamento com as Representações Sociais afim de promover a reflexão sobre os corpos que se movimentam em espaços públicos e privados imbrincados à dimensão psíquica, social e artística.

Pudemos ver no primeiro capítulo a contribuição valiosa que os Estudos da Performance apresentam ao abarcarem várias áreas do conhecimento humano, tática imprescindível para entender e situar os fenômenos sociais. Partindo do pressuposto que toda ação é cênica (BROOK, 2005), os Estudos da Performance tornaram-se uma ferramenta eficaz para discutir a ação cênica dos policiais militares, seja no seu contexto artístico, seja no seu contexto político social.

Para entender o que significa a ação da farda no corpo social, tornou-se de grande valia a teoria das Representações Sociais, que, amparada pela sociologia e antropologia, tornaram possível ampliar a localização das ações da polícia militar nas mais diversas perspectivas culturais e políticas.

Mas, afinal, que espaço é esse da performance que tanto evoco? Segundo o romancista e crítico queniano *Ngugi wa Thiong'o* (1998, p. 39) “*Há muitas maneiras de olhar o espaço da performance.*” Uma delas é vê-la como um espaço de inclusão nas relações internas do performer com a platéia, pois segundo o autor:

A verdadeira política do espaço da performance pode muito bem estar no campo das suas relações externas, em seu engajamento conflitante real ou potencial com todos os outros santuários de poder e, em particular, com as forças que têm a chave para aqueles santuários. (p.40)

Entendo assim que, na performance, todo espaço se torna um espaço de tensões e conflitos no que é reforçado por Ngugi ao afirmar que esta é a verdadeira magia e poder da performance pois:

Ela incorpora o espaço arquitetural da parede material ou imaterial dentro de si e se torna uma esfera mágica paralisada pelo próprio movimento, mas é potencialmente explosiva, ou melhor, ela está preparada para explodir. É por isso que o Estado, uma máquina repressiva, muitas vezes mira seus olhos nervosos neste aspecto do espaço da performance. (p. 40).

Acredito que este espaço que Ngugi enuncia pode muito bem ser aplicado para o corpo do policial, um corpo treinado para a vigilância e autoridade que conflita com um corpo que dança na cena.

Em seus estudos sobre ritual, Turner concentrou suas atenções sobre a noção de liminaridade e procurou entender o ritual, não como um evento destacado do cotidiano, mas como um evento que se põe na margem, entre dois estados de coisas, ou entre duas situações: “(...) a liminaridade pode ser descrita como um período em que ocorre um caos, e que este caos é na realidade um “armazém de novas possibilidades” (TURNER 1990, p.12); possibilidades que, em minha opinião, efetivam transformações, pois é neste momento que novas formas de se perceber a vida podem ser elaboradas. Por este motivo, destaco a atuação cênica dos policiais militares, apropriando-me do evento da liminaridade como um local no qual o corpo do policial supera a fantasia do “talvez” para a hipótese do “pode ser”, sugerindo o deslocamento de identidades e territorialidades. Entendo a cena como o espaço de liminaridade já que a cena possibilita enfatizar e desorganizar estruturas sociais convencionais conduzindo a uma experiência reflexiva.

Entender a dança dos policiais fardados sob a perspectiva de um rito de passagem da invisibilidade que a instituição confere ao indivíduo e que é ampliado pelo aparato da farda, para a visibilidade do corpo em movimento, sugere uma construção dramática e contingente de sentido entre profano e institucional, pois a cena despe e ao mesmo tempo amplia a representação social e os estereótipos para revelar outro olhar, outro espaço, outras possibilidades de se ver o policial e a polícia.

Nesta encenação, se evidencia a construção da linguagem do corpo em sua relação com a história, a identidade e a coletividade, pois o corpo é transversal a toda ação – seja cena, cotidiano ou ritual. Esta é a ambivalência do discurso na dança dos policiais fardados que, apropriando-me de Roland Barthes (1990), diria ser uma “cena-limite” no seu contexto político e no seu contexto de representação, residindo aí a essência que esta encenação anuncia.

Creio que, ao assistirem a *Ópera da Cidadania*, alguns oficiais atiraram as boinas no chão porque viram na dança dos soldados fardados a desarticulação do “*corpo de polícia*”, pois o policial fardado incorpora uma representação social que é institucionalizada pela farda e que, quando dança fardado, incorpora outra (nova?) representação social dentro desta mesma incorporação, pois o corpo antecede o policial e, fardado, este corpo incorpora um significado social; no entanto, quando este corpo dança fardado revela-se o “*corpo do cidadão*” .

O corpo do indivíduo ausente perante o olhar da sociedade assume a visibilidade pela dança. No entanto, o “estranhamento” do olhar da platéia se dá porque são policiais dançando fardados, não são atores ou dançarinos vestidos de policiais, não são policiais anônimos dançando com figurino de personagens, são os próprios policiais na cena, fardados, dançando o corpo institucional.

O que chama a atenção no espetáculo *Ópera da Cidadania* não é o corpo que dança, mas a farda que está no corpo que dança. Interessante perceber o paradoxo desta imagem. A mesma farda que esconde o corpo do indivíduo quando está na rua no trabalho operacional é a farda que revela o que existe dentro dela na cena enquanto dança: um corpo em movimento que não difere do corpo de quem assiste.

A atuação dos policiais é reveladora porque são policiais assumindo seus personagens reais do cotidiano privado na cena; o estranhamento deve-se à ampliação que o estereótipo historicamente construído sobre o policial assume e à sua desconstrução quando dançam fardados.

Ao visualizar o corpo do policial dançando, como metáfora do rito de passagem para a visibilidade de um corpo cidadão, entendo a cena também como um espaço de trocas simbólicas, onde é possível revelar as suas identidades por meio da ação, pois o corpo é ao mesmo tempo produto e agente desta transformação, pois é constituído nas relações estabelecidas com os outros corpos e com o meio-ambiente.

Na *Ópera da Cidadania* o movimento dança, desarticula; o movimento conduz o olhar para o campo da reflexão sobre a relação de conflito entre o que é Estado, a Polícia Militar e o policial que dança. Os policiais fardados dançando constituem uma metáfora social na cena, pois o corpo dançando escreve o trânsito entre o Estado, o policial e a sociedade. Sob uma perspectiva simbólica, a dança dos policiais surpreende o senso comum evidenciando na cena que é possível outra forma de ser policial.

Desta feita, a encenação dos policiais não se situa mais como representação e sim como acontecimento, como ação, como performance: ela acontece e está intimamente relacionada com a desconstrução dos signos.

A platéia participa desse movimento de flutuar na ambigüidade das significações, já que o discurso como prática ritualiza o cotidiano na cena para ampliar as possibilidades de leitura tanto de quem assiste como de quem atua; estes deslocamentos e descontinuidades refletem-se no estado corporal do policial *performer*, acarretando uma reorganização das conexões estabelecidas, a transição corporal de uma ação cotidiana para a ação na cena.

A performance dos policiais atualiza o universo de experiências dos atuantes através dos seus corpos em ação e dos elementos estéticos e simbólicos, para a criação de novos vetores de subjetivação, pois sua função é conduzir o corpo para o interstício, para uma zona de fronteira em que as significações desse corpo se articulam com outras tantas possibilidades, entre o real e o ficcional. Esta é sua eficácia.

Que transformação aconteceu nos policiais integrantes do Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia? Eu penso que não se trata de averiguar se a arte é boa ou ruim para as pessoas ou para as organizações. Penso que a arte, ao ocupar determinados espaços, propõe possibilidades de análise e visão de fenômenos que não poderiam ser vistos senão através da cena. O corpo social que se desarticula na cena enquanto dança. O corpo metafórico que se articula para utilizar a cena como um instrumento de transformação. São modulações corporais que produzem novas subjetividades que revelam aos participantes novas possibilidades de significar o mundo, pois não são mais representações de fatos, mas eventos em processo. O fazer artístico confere a estes policiais uma identificação de cidadão contextualizado histórico-socialmente, e ele pode desta forma perceber que a sua ação policial nunca deverá ser dissociada da sua natureza cidadã.

A cena entendida como ritual acontece em meio a esta expansão do corpo, que se sobrepõe aos elementos cristalizados do cotidiano em contraponto às forças da criação cênica. A encenação se elabora numa operação que transforma a realidade em outras realidades possíveis: mutação simbólica e corporal instaurada a partir das necessidades individuais e coletivas. A cena transforma-se num estado aberto e processual que dispõe o corpo e os signos num estado nômade, transitório, em que as experiências são transformadas.

Na cena é possível lançar ações propositivas do fazer deste policial. O corpo do policial passa a ser um corpo *performer*, em trânsito, deslocando-se por cenários diversos, possibilitando a incorporação de subjetividades. O corpo e o espaço são elementos em transição. Cada corpo, portanto, tem seu próprio modo de transitar, suas forças particulares de expansão e contração; o corpo não é um receptáculo neutro: ele atua, rejeita e aceita. Cada corpo carrega consigo seus modos de ser, produzindo desdobramentos de acordo com suas associações, memórias, transformando-se através de processos interativos e criativos, produzindo novas subjetividades, que revelam aos participantes novas possibilidades de significar a realidade.

No segundo capítulo desta dissertação, quis me apropriar da dança dos *Ègúns* para revelar a metáfora do corpo de morte do policial militar, um corpo que está morto por conta da ação do Estado sobre ele, que o imobiliza, que o enrijece, para que desta forma expresse o

poder e a força do Estado (FOUCAULT, 1987). Esse mesmo corpo que morre é um corpo que traz a morte na sua vestimenta, o revólver, as algemas. É um corpo que traz na sua ação o medo da morte.

O medo da morte, aliás, é uma constante que ameaça o corpo do policial. Exemplo disso é o relato de uma policial durante uma conversa para elaborar o texto para montagem teatral sobre os constantes assassinatos de policiais no Estado:

*Logo de manhã já acordo com medo. Antes de sair de casa olho para um lado e para o outro pra ver se não tem ninguém à minha espreita. Quando pego o ônibus pra vir pra cá fico com medo de assalto. Se vejo alguém que me deixa insegura, salto do ônibus e pego outro. Já não tenho a liberdade que tinha antes de ir para onde quisesse. Hoje fico mais em casa. **Sd PM Milena Celina – integrante do GTPM***

Articular a interpretação sociológica deste corpo instituição, corpo cidadão e corpo dançante, é assumir o corpo na sua dimensão política. Uma atividade contínua que estabelece relações de poder (FOUCAULT, 1987) sobre o atuante, agente e agente-objeto da ação. Sugerindo a interação e linguagens criando e ou estabelecendo símbolos culturais “modelos que são da” como “modelos que são para” a realidade (GEERTZ, 1978).

Através da dança, da música esses policiais levam às comunidades outra maneira de ser policial. As diferenças e os atritos dessa relação entre Estado e sociedade não se desfaz, torna-se até muito mais consistente quando a platéia reage. É através do aplauso que a platéia dialoga com a polícia indicando como quer ser tratada; a comunidade mostra que quer respeito e quer ter a polícia daquela forma que é mostrada no palco, uma polícia mais sensível, mais humana, mais solidária e que dança. Os policiais *performers* ao se apresentarem dançando, cantando, querem também dialogar com a comunidade, mostrando que querem mudar o seu comportamento culturalmente estereotipado.

O corpo do policial passa a ser um corpo *performer*, um “corpo potência” como afirma Foucault, que é ao mesmo tempo produto e agente da transformação, sempre em trânsito, deslocando-se por cenários diversos, possibilitando a incorporação de subjetividades, pois o *performer* age num duplo sentido: produzindo desdobramento de acordo com suas associações, memórias; atuando nele, transformando-o através de processos interativos e criativos. Foucault propunha uma experiência ética política poética de si, uma experiência que travasse uma luta contra os complexos de saber poder na gestão da individualidade. Foucault define resistência atrelada ao movimento, ir para frente movimentar-se, agir ao invés de ser agido. Gostaria de encerrar esta reflexão com uma citação de Foucault (1984, p.50):

O que me impressiona é o fato de que em nossa sociedade, a arte se tenha tornado algo relacionado somente a objetos e não a indivíduos, ou à vida. Esta arte é algo especializado ou fornecido por “experts” que são os artistas. Porém a vida de cada pessoa não poderia se tornar uma obra de arte?

A arte cabe outras possibilidades de existir. Penso que há várias maneiras de se pensar teatro. Percebo que é possível pensar a performance no teatro como espaço legítimo para entender a fronteira entre o artístico o cultural e o social, visualizando essa fronteira como possibilidades de aprendizagem e desenvolvimento pessoal.

Como diretora do Grupo de Teatro da Polícia Militar encontro neste fazer um eficaz instrumento facilitador de aprendizagens, como também uma ferramenta importantíssima de aproximação e sensibilização tanto para a comunidade quanto para os órgãos de Segurança Pública. Acredito que ao artista é possível contribuir significativamente para construção de uma sociedade que valorize cada vez mais o cidadão e que tenha um compromisso de cidadão com o estabelecimento e a manutenção da cidadania e da paz social com o intuito de fazer valer o respeito aos direitos humanos.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a propagação do nacionalismo. Lisboa: 70, 2005.
- ANZALDÚA, Gloria **Borderlands/La Frontera**: the new mestiza. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- ARENAS, Fernando; Susan Canthy Quinlan (Eds.). **Lusosex**: gender and sexuality in the portuguese – speaking world. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução: Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALESTRERI, Ricardo Brisolla. **Direitos humanos coisa de polícia**. 3. ed. Porto Alegre: CAPEC, 2003.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARTHES, Roland. Encore le corps. **Critique**, tomo XXXVIII: Roland Barthes, n. 423/424, ago./set. 1982, p. 645-654.
- _____. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: _____. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos para o ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (Coleção Teatro Hoje, vol. 30).
- _____. **O Teatro como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo - de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BROWNING, Bárbara. Desorientação. **Repertório Teatro & Dança**, ano 4, n. 5, 2001.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1993.

_____. Burning acts: injurious speech. In: PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Introduction in performativity and performance**. New York; London: Routledge, 1995.

_____. Speech acts politically. In: McQUILLAN, Martin. **Deconstruction a reader**. Edinburg: Edinburgh University, 2000.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CAJAÍBA, Luiz Cláudio. **A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**: contributos para uma estética da recepção teatral. 2005. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador.

CALVINO, Ítalo. **As cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia da Letras. 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 7. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.

COHEN, Renato. **A Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CONTINENTINO, A. M. Derrida e a diferença sexual para além do masculino e do feminino. In: ESTRADA, Paulo Cesar Duque (Org.). **Às margens a propósito de Derrida**. São Paulo: Loyola, 2002.

COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis**: relatos de uma humilhação social. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

CRÈMÉZI, Sylvie. **La signature de la danse contemporaine**. Tradução: M. Grebler. Paris: Chiron, 1997.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 15. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **A Ordem do Discurso**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987

_____. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989,

_____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance: antropologia e performance. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005.

GREBLER, M. **Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin**: a teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea. 2006. 305 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. De la Compañía teatral a El arte como vehículo. **Revista Máscara**, Madrid: Escenologia, A. C., 1993.

HODGES, Diane. Participação enquanto (des)identificação com/em uma comunalidade de práticas. Tradução: Ricardo Ottoni Vaz Japiassu. **Sementes – Caderno de Pesquisa/Ética da Coexistência**. Salvador: Uneb;Prodese/Fapesb, v. 4, n. 6/7, p.58-79, 2003.

HOLZMAN, Lois. **Psicologia Performática**: um recurso pouco utilizado por educadores. Tradução: Ricardo Japiassu. 2001. Disponível em: <<http://www.educacoonline.pro.br>>. Acesso em: 02 jul. 2008. (Seção Artigos de Ricardo Ottoni Vaz Japiassu).

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino de teatro**. São Paulo: Papyrus, 2003.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JODELET, D. **La representation sociale du corps**. Paris: Cordes, 1976.

JOHNSTONE, Keith. **Impro: improvisación y el teatro**. Santiago de Chile: Quatro Vientos, 1990.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. Translated by: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University, 1982.

LE BRETON, David. **Antropologia del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1995.

LEPECKI, André. Inscripting dance. In: _____ (Org.). **Of the presence of the body: essays on dance and performance theory**. New York: Wesleyan University, 2004. p. 124-135.

_____. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York; London: Routledge, 2006.

MATOS, Lúcia H. A. Corpo, identidade e a dança contemporânea. **Cadernos GIPE-CIT**, Salvador, n. 10, p. 71-83, 2000.

_____. **Cartografando múltiplos corpos dançantes: a construção de novos territórios corporais e estéticos na dança contemporânea brasileira**. 2006. 185 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: _____. Marcel Mauss: **sociologia e antropologia**. Vol. 2. São Paulo: EPU;Edusp, 1974.

_____. Uma Categoria do Espírito Humano: a noção de pessoa, a noção do “eu”. In: _____. Marcel Mauss: **sociologia e antropologia**. Vol. 1. São Paulo: EPU;Edusp, 1974.

_____. Représentation sociale: phénomènes, concept et théorie. In: MOSCOVICI, S. (Ed.). **Psychologie sociale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. p. 357-378.

_____. **The representation of the body and its transformations**. In: FARR, R.; MOSCOVICI, S. (Eds.). **Social representations**. Cambridge: Cambridge University, 1984b. p. 211-238.

_____. OHANA, J.; BESSIS-MONINO, C.; DANNENMULLER, E. **Systemes de représentation du corps et groupes sociaux**. Paris: Cordes, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Laoutrèamont a Bataille**. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 2002.

MORIN, Edgar. **Os Sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MOSCOVICI, S. **La psychanalyse, son image et son public.** Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: queers of color and the performance of politics.** Minneapolis; London: University of Minnesota, 1999.

NEWMAN, Fred; HOLZMAN, Lois. **Lev Vygotsky: cientista revolucionário.** São Paulo: Loyola, 2002.

PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Introduction in performativity and performance.** New York; London: Routledge, 1995.

PASSERON, Jean-Claude. **Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura.** São Paulo: Tempo Social, 1991.

PASSOS, Fernando Antonio de Paula. **What a drag! etnografia, performance e transformismo.** 2004. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PHELAN, Peggy. **Theatre and its mother: Tom Stoppard's Hapgood.** London: Routledge, 1993. p. 112-129.

RAMSSAY, Burt. **The male dancer.** New York: Routledge, 1995.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome.** In: *Revolução do cinema novo.* São Paulo: Cosac&Naify, 2004. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>.

SÁ, Celso Pereira de. **Núcleo das Representações sociais.** Petrópolis: Vozes, 1996.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem; ensaios sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 90.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a Morte: pàde, àsèsè.** Petrópolis: Vozes, 1984.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theatre.** New York: Hawthorn Books, 1973.

_____. **Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought.** [S.l.]: University of Pennsylvania Press, 1985. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/material/text/schechner.htm>.

_____. From ritual to theater and back: the efficacy entertainment braid. In: SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** London: Routledge, 1988, p. 106-152.

_____. **Performance Theory**. London-New York. Routledge. 1988.

_____. **The Future of Ritual: writings on culture and performance**. London;New York. Routledge, 1993.

_____. **Performance Studies**. USA;Canadian: Routledge, 2002.

_____. O que é performance. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro: Uni-Rio, n. 12, 2003. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/courserio/perfconq03/material/text/schechner.htm>.

SETENTA, J. S. **Comunicação performativa do corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade**. 2006. 200 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Comunicação e Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. Performatividade na dança contemporânea: o corpo interessado em perguntar e não responder. In: NORA, Sigrid. (Org.). **Humos 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 141-147.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Revista Horizontes Antropológicos, Antropologia e Performance**. Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005. (Publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

SOARES, H. H. D. L. **Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia- PROA**. Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 2004.

_____. **Implementação do modelo de Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia - PROA**. Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 2006.

_____. **Consolidação do modelo de Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia - PROA**. Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 2007.

SPIVAK, Gayatri. **Can the subaltern speak?** In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Eds.). **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a reader**. [S.l.]: Hemel Hemsptead; Harvester Wheatsheaf, 1993.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

THIONG'O, Ngugi wa. Penpoints, Gunpoints, and Dreams: towards a critical theory of the arts and the State in Africa. In: _____. **Enactments of power: the politics of performance space**. Oxford: Clarendon, 1998.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology**. In: _____. **From ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982. p. 20-60.

_____. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. **Floresta de símbolos:** aspectos do ritual Ndembu. Niterói: Eduff, 2005.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VYGOTSKY, L. S. **A construção do Pensamento e da Linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZIMMERMANN, Roque. **América Latina:** o não ser. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

Site com imagens da Ópera da Cidadania:

<<http://www.youtube.com/watch?v=ohUT-m8EhfM>>.

<<http://www.youtube.com/watch?v=d3hQFsU-QYw>>.

APÊNDICES

Estes apêndices compõem o portfólio do Grupo de Teatro da polícia Militar. O material é apresentado para as instituições que demonstram interesse sobre o Grupo. As imagens ilustram algumas cenas dos trabalhos realizados.

Nas últimas paginas do anexo foram selecionadas algumas correspondências que recebemos como: convites, agradecimentos e depoimentos sobre as ações do Grupo e o impacto de suas apresentações.

APÊNDICE A - ARTE APRENDIZAGEM DA POLÍCIA MILITAR (BAHIA-BRASIL)



ÓPERA DA CIDADANIA - FOTO CEDIDA PELO DCS PM-BA