



Ephemera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

COURAÇA: **Uma performance decolonial maranhense**

COURAÇA:
A maranhense decolonial performance

Raylson Conceição

 <https://orcid.org/0000-0002-5188-1261>

Michelle Cabral

 <https://orcid.org/0000-0002-1581-810X>

Couraça:

Uma performance decolonial maranhense

Resumo: Este artigo analisa a performance *Couraça* de Leônidas Portela, fundamentando-se nas teorias de Patrice Pavis, Lílâ Bisiaux, Boaventura de Sousa Santos e outros. Embora a performance utilize o espaço público (Milton Santos) como palco, nosso foco investigativo estará no corpo como material concreto da performatividade, assim como nos aspectos simbólicos do boi como tradição popular. Utilizando a metodologia semiótica, analisaremos os elementos corporais do ator, os diferentes tipos de espaços físicos e o boi como símbolo estético e de resistência no Maranhão. Afirmamos que a performance é uma prática decolonial, tendo o Bumba meu boi como figura central para sua criação estética.

Palavras-chave: performance; decolonial; análise semiótica; boi; resistência.

Couraça:

A maranhense decolonial performance

Abstract: This article analyzes the performance *Couraça* de Leônidas Portela, based on the theories of Patrice Pavis, Lílâ Bisiaux, Boaventura de Sousa Santos, and others. Although the performance utilizes public space (Milton Santos) as its stage, our investigative focus will be on the body as the concrete material of performativity, as well as on the symbolic aspects of the ox as a popular tradition. Using semiotic methodology, we will analyze the bodily elements of the actor, the different types of physical spaces, and the ox as an aesthetic symbol of resistance in Maranhão. We assert that the performance is a decolonial practice, with Bumba meu boi as the central figure for its aesthetic creation.

Keywords: performance; decolonial; semiotic analysis; ox; resistance.



1 Introdução

Este artigo se propõe a realizar uma análise semiótica da performance *Couraça* (2021), do artista maranhense Leônidas Portela, utilizando vídeos e fotos como recursos auxiliares. A análise será fundamentada nos estudos de Lúcia Santaella (1995) e Patrice Pavis (2010). A metodologia semiótica adotada permitirá uma compreensão aprofundada dos signos e significados presentes na performance, oferecendo uma interpretação detalhada da obra por meio dos elementos audiovisuais e fotográficos que a compõem. Para enriquecer a perspectiva decolonial, serão incorporadas as contribuições teóricas de Boaventura Sousa Santos (2007), Sergio Antonio Mosquera (2019) e Lila Bisiaux (2018).

A performance de Leônidas Portela se revela como uma expressão artística profundamente enraizada na experiência humana, especialmente no contexto da pandemia, período em que a mesma foi concebida. Ela explora a transformação do corpo após períodos de isolamento e distanciamento, criando uma conexão visceral entre a experiência pessoal do artista e suas raízes ancestrais. Essa conexão é simbolizada pela presença do Bumba meu boi na performance, evocando elementos de morte, renovação e transformação.

Durante a pandemia, todos fomos submetidos a um isolamento e distanciamento que afetaram profundamente nossas experiências e perspectivas. *Couraça* captura essa transformação e nos convida a refletir sobre a busca pela cura, não apenas física, mas também espiritual e cultural. O couro bordado usado na performance (imagem 1), que é a própria pele do *performer*, se torna um símbolo tangível dessa transformação e renovação, evocando a ideia de troca de pele e renascimento.

Imagem 1 – Performance *Couraça* de Leônidas Portela, São Luís, Maranhão, 2021



Foto: Tatiana Nahuz, 2021



Ao percorrer as cidades¹, o artista (imagem 2) não apenas celebra uma tradição, mas também abre espaço para uma reflexão mais ampla sobre a interconexão entre humanos e outras formas de vida, em especial, o boi do Bumba meu boi do Maranhão. Essa abordagem enriquece não apenas a experiência artística, mas também amplia nossa compreensão da complexidade e diversidade que compõem a existência em nosso mundo. Ao nos questionarmos sobre como podemos incluir nas expressões artísticas a vida não humana para além de uma mera performance instrumental, estamos, na verdade, promovendo uma profunda transformação na maneira como entendemos e nos relacionamos com o mundo natural que nos cerca. Essa implicação epistemológica e poética nos desafia a ir além das fronteiras da nossa própria espécie, reconhecendo a importância e a riqueza das múltiplas espécies que coexistem conosco. Ao fazê-lo, não apenas ampliamos nosso repertório criativo, mas também nos tornamos agentes de um diálogo mais inclusivo e enriquecedor com o mundo não humano.

Imagem 2 – Personagem central do Bumba meu boi do Maranhão, Boi Fruto da Roça, São Luís, Maranhão, 2023



Foto: Autor, 2023

O boi do Bumba meu boi do Maranhão emerge como um poderoso símbolo na performance, revelando-se de diversas maneiras. Ele não é apenas uma representação física, mas uma entidade que carrega consigo uma profunda carga simbólica e cultural. Mais do que um mero personagem, o boi se torna um ícone de resistência frente a uma poética hegemônica europeia, que por muito tempo desvalorizou os conhecimentos periféricos (Santos, 2007; Bisiaux, 2018). Sua presença desafia e subverte essas narrativas, oferecendo uma perspectiva autenticamente local e ancestral. O boi, ao ser

¹ Essa performance circulou por diversas cidades brasileiras por meio do projeto de circulação nacional Palco Giratório 2022 promovido pelo SESC nacional.



incorporado na performance, não apenas celebra uma tradição, mas também atua como um veículo de afirmação cultural e uma voz que clama pela valorização e preservação das raízes profundas que constituem a rica tapeçaria da cultura maranhense.

Leônidas Portela é um artista maranhense de múltiplas expressões. Possui mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão em 2022 e uma graduação em Teatro pela mesma instituição em 2009. Atualmente, está em processo de pós-graduação em MBA em Liderança e Coaching Positivo pela Faculdade Internacional de São Luís Wyden - ISL Wyden, bem como em Dança Educacional pelo Centro Sul-Brasileiro de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação – CENSUPEG. Sua trajetória é marcada por uma vasta experiência na área de produção em Artes Cênicas, com foco em Performance e Dança - Teatro, abordando temas fundamentais como corpo, dança, performance e cultura popular. Destaca-se, ainda, que Leônidas foi contemplado para a circulação do Espetáculo *Divino* por meio do projeto SESC Palco Giratório em 2015.

A performance se apresenta como uma narrativa autoetnográfica, uma busca pela representação viva da rica cultura do Bumba meu boi. Nesse contexto, Leônidas Portela assume o papel de guardião dessa herança cultural, trazendo à luz novos elementos que a enriquecem e a preservam para as gerações futuras.

As minhas performances solas *são todas* autoetnográficas. Elas estão a representar a cultura do Maranhão. São para levar um pouco do que somos enquanto cultura, para que as pessoas venham a conhecer o Maranhão. É uma forma também de mostrar novas interfaces; novas possibilidades de criar a partir da cultura popular; para não ficar só naquele modo, mas mostrar que tem possibilidades também. Às vezes é difícil levar um grupo de Bumba boi inteiro para um festival, mas pode levar um trabalho desse que é menor (Portela, entrevista 2023).

A reverência à tradição do Bumba meu boi do Maranhão se manifesta de forma notável na meticulosa utilização do couro negro do boi, representado na performance por meio da pintura corporal. Essa transposição para os espaços urbanos estabelece um elo palpável entre passado e presente. Ao se pintar de preto, Leônidas Portela presta homenagem à cor do touro, um símbolo central no universo do Bumba Boi. A escolha da cor preta é uma reverência ao animal e à pele do touro, bem como à tradição que envolve a sua representação nos bordados sobre o veludo preto. É, de fato, uma evocação poética e simbólica que permeia toda a performance.

A cor preta é por causa do touro. O animal preto. A pele do touro é preta. O Touro Encantado da Ilha dos Lençóis é preto e o nosso Bumba meu boi também é preto. Essa é a cor dele. Então eu tenho que me pintar da cor que é o objeto animado, o boi. A cor que representa ele. Os bois são bordados em cima do veludo preto. A ideia, quando me pinto de preto, é criar essa camada; essa pele; esse veludo negro. Me remeto a isso (Portela, entrevista, 2023).

A escolha cuidadosa do couro (imagem 3) como suporte para a expressão artística sublinha a profunda interligação entre o material e a tradição cultural que ele simboliza. *Couraça* é, inegavelmente,



uma obra que incita à reflexão acerca de temas como identidade, tradição e inovação, ao mesmo tempo em que celebra a inestimável riqueza do patrimônio cultural maranhense. A performance se apresenta como uma presença imponente pelas ruas da cidade. Entendendo o espaço da cidade como um elemento vivo que integra ambiente, tempo e lugar (Santos, 2006), destacamos que é neste espaço/lugar, no âmbito da cidade, que o Bumba meu boi vai se estabelecer enquanto tradição viva da cultura popular.

Imagem 3 – Performance Couça de Leônidas Portela, São Luís, Maranhão, 2021²

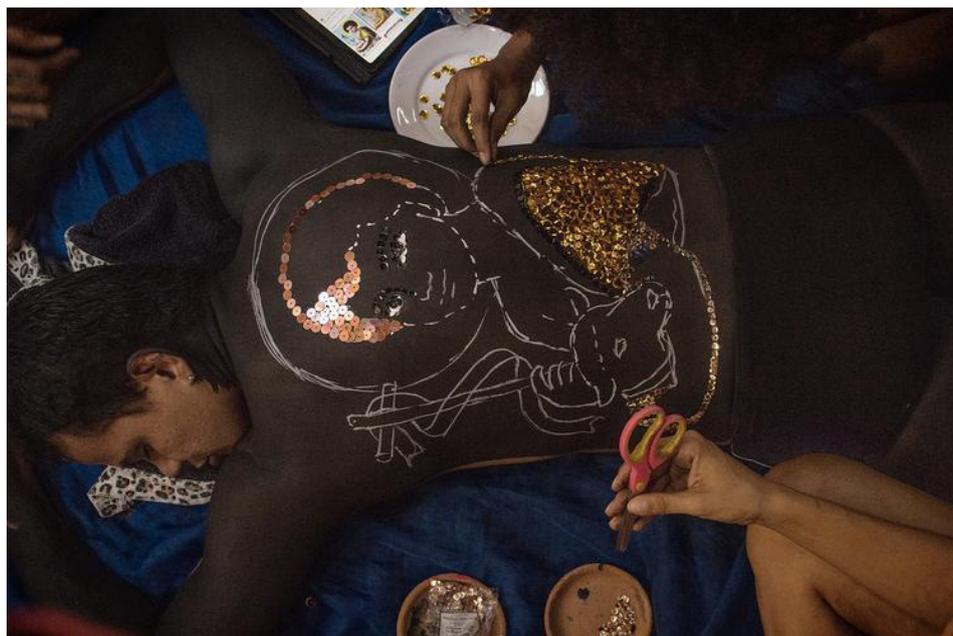


Foto: Tatiana Nahuz, 2021

Essa performance já integrou a programação do evento Dança em Trânsito³, em Belo Horizonte, tendo sido realizado no Memorial Vale e na Praça da Liberdade. Além disso, a performance obteve destaque na cidade do Rio de Janeiro, sendo apresentada na área externa do Teatro Prudential, localizado no bairro da Glória. Em 2020, durante o período de pandemia, Portela realizou transmissões online que posteriormente foram indicadas ao Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte⁴ (APCA), na categoria “Difusão”. No ano seguinte, a performance foi levada a 25 cidades, contribuindo assim para a difusão e valorização da cultura popular maranhense.

2 Na foto, o ator Leonidas Portela está tendo sua pele “bordada”. Esse processo é semelhante ao que ocorre durante a preparação para a festa de São João, quando os líderes dos grupos de boi decoram a estrutura de madeira do boi com temas sociais contemporâneos. Contudo, é importante destacar que nem todos os grupos adotam essa prática.

3 O Dança em Trânsito é um dos maiores e mais abrangentes festivais de dança contemporânea do Brasil. Fundado em 2002, o evento reúne apresentações artísticas, programas de formação e capacitação, além de promover reflexões e intercâmbio entre grupos de dança de várias cidades do Brasil e do mundo.

4 O Prêmio APCA é uma premiação brasileira que surgiu em 1956 por iniciativa da Associação Paulista de Críticos Teatrais, atualmente conhecida como Associação Paulista de Críticos de Arte. Ele abrange doze categorias culturais, englobando áreas como Arquitetura, Artes Visuais, Cinema, Dança, Literatura, Moda, Música Erudita, Música Popular, Rádio, Teatro, Teatro Infantil e Televisão.



2 Análises

Ao analisar essa performance na perspectiva da pesquisadora francesa Lîlâ Bisiaux (2018) que enfatiza a necessidade do “descolonizar as cenas teatrais” como um processo que envolve deslocamentos tanto estéticos quanto epistêmicos, podemos perceber que *Couraça* atua como um agente de ruptura com a lógica abissal do pensamento moderno ocidental, conforme delineado por Boaventura Santos (2007).

Esse pensamento, caracterizado por distinções visíveis e invisíveis, impõe uma divisão radical na realidade social, criando uma dicotomia entre o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. O lado invisível é subjugado, tornando-se praticamente inexistente e sendo produzido como tal. A performance de Portela, ao contrário, busca resgatar a relevância do “outro lado da linha”, desafiando a exclusão e promovendo uma visão mais integradora da cultura maranhense (Santos, 2007).

A reação negativa de algumas pessoas em São Luís às performances de Portela, manifestada através de preconceitos religiosos nas redes sociais, destaca um problema importante e persistente: a existência do pensamento colonial nos dias atuais. Essas reações preconceituosas evidenciam como o conhecimento e as práticas culturais dos povos minoritários muitas vezes são discriminados, deslegitimados e marginalizados. O pensamento colonial, que remonta aos tempos em que os colonizadores impuseram suas crenças, valores e normas sobre as culturas indígenas e afrodescendentes, ainda deixa suas marcas na sociedade contemporânea. A discriminação religiosa é apenas um dos muitos aspectos em que essa mentalidade colonial persiste. Ela se manifesta através de estereótipos, preconceitos e exclusão social, minando os esforços para valorizar e preservar a diversidade cultural.

Essa performance emerge como uma expressão artística que transcende as barreiras impostas pelos “epistemicídios” (Mosquera, 2019) e tantas outras “violências epistêmicas” (Spelman, 1982). Estes epistemicídios, particularmente dirigidos contra as epistemologias africanas, foram viabilizados por meio da associação da ideia de “raza” (raça) ao conhecimento, resultando na invalidação dos saberes e na exclusão das pessoas negras do acesso ao conhecimento produzido pelo pensamento moderno/científico/racional.

Aquellos epistemicidios a los cuales nos estábamos refiriendo, son especialmente los perpetrados contra las epistemologías africanas, los cuales no hubieran sido posibles sin recurrir a otros marcos “lógicos” como la idea de “raza” que fue asociada al conocimiento. Con ello no solo se invalidaron *los conocimientos Otros*, sino que se excluyeron a las personas negras del acceso al “conocimiento”, por lo menos al producido por el pensamiento moderno/ científico/ racional. Formas de exclusión como el examen de limpieza de sangre determinaron el monopolio de esos saberes en las personas “blancas”; además, dichos conocimientos se expresaron en las lenguas coloniales como el latín y el griego por excelencia, así como en alemán, francés e inglés y en italiano e inclusive el español y portugués, las cuales no alcanzaron la categoría de lenguas en las que produce y expresa el



conocimiento; pero todas ellas son lenguas silenciadoras de los pensamientos y conocimientos Otros (Mosquera, 2019, p. 10, grifo do autor).

As formas de exclusão, como o exame de “limpieza de sangre” (limpeza de sangue), consolidaram o monopólio desses saberes nas mãos das pessoas “blancas” (brancas), e foram expressos em línguas coloniais, como o latim e o grego, e em outras como o alemão, francês, inglês, italiano, espanhol e português, as quais não alcançaram o *status* de línguas legitimadoras de outros saberes. Além disso, essa estratégia servia para o ingresso de algumas pessoas no meio acadêmico colombiano da época, como também menciona outro pensador colombiano, o filósofo Santiago Castro-Gómez.

O conceito de “limpieza de sangre” (limpeza de sangue), mencionado por Santiago Castro-Gómez em “El tonto y los canallas: notas para un republicanismo transmoderno” (2022), está intimamente relacionado com a discussão sobre os epistemicídios e a colonialidade do poder. Os Estatutos de limpeza de sangue instaurados em 1449 no Conselho de Toledo representam uma das estratégias utilizadas para consolidar a colonialidade do poder.

Me concentraré ahora en el tipo de prácticas y estrategias a partir de las cuales fue emergiendo aquello que denominamos la colonialidad del poder. Pero para ello tendremos primero que hacer referencia a los Estatutos de limpieza de sangre instaurados en el Consejo de Toledo en 1449, a través de los cuales se buscaba trazar una frontera entre los “cristianos viejos” y los judíos o árabes conversos. Tales estatutos prohibían el acceso de los conversos a colegios mayores, órdenes militares y monasterios en la Península. Para acceder a todas estas instituciones, los candidatos tenían que someterse a un procedimiento llamado “prueba de sangre”, en el que era menester certificar el árbol genealógico de la familia y someterse a un intenso interrogatorio con el fin de eliminar toda sospecha de llevar en las venas “sangre judía” o “sangre mora” (Castro-Gómez, 2022, p. 53).

Esses estatutos foram uma forma de estabelecer uma fronteira entre os “cristianos viejos” (cristãos velhos) e os conversos de origem judaica ou árabe. Eles proibiam o acesso dos conversos a instituições importantes como *colegios mayores*, ordens militares e mosteiros na Península Ibérica. Para serem admitidos nessas instituições, os candidatos tinham que se submeter a um processo chamado “prueba de sangre” (prova de sangue), no qual era necessário certificar a árvore genealógica da família e responder a um intenso interrogatório para eliminar qualquer suspeita de ter “sangre judía” (sangue judia) ou “sangre mora” (sangue mora) nas veias.

Essa prática de “limpieza de sangre” (limpeza de sangue) é um exemplo concreto de como a colonialidade do poder operava, estabelecendo exclusões com base em critérios raciais. Ela evidencia como a associação da ideia de “raza” (raça) ao conhecimento, mencionada por Mosquera, era uma estratégia utilizada para consolidar o monopólio dos saberes nas mãos das pessoas consideradas brancas e para excluir as pessoas negras e de outras origens étnicas do acesso ao conhecimento produzido pelo pensamento moderno. Portanto, a recepção dessa performance e a discussão sobre a “limpieza de sangre” (limpeza de sangue) de Castro-Gómez enriquecem a compreensão da forma como a colonialidade do poder se manifesta na prática, reforçando a importância de *Couraça* como uma expressão artística que desafia essas formas de exclusão.



Percebemos um esforço consciente de Portela em resgatar uma tradição cultural profundamente enraizada na história do Maranhão, especialmente a do Bumba meu boi. Sua abordagem não se limita a uma mera transposição artificial de elementos culturais, mas busca uma verdadeira ressignificação, livrando-se das armadilhas da exotização e proporcionando ao público uma experiência sensível, que ultrapassa os limites do regionalismo e acaba se tornando universal, assumindo assim a “transmodernidad” (transmodernidade) proposta por Santiago Castro-Gómez (2022) ao afirmar que para a perspectiva decolonial atingir o êxito na sua prática, torna-se

necesario *atravesar la modernidad* desde aquellos lugares de enunciación que fueron dejados “sin parte” por la expansión moderno-colonial europea. Desde este punto de vista, la transmodernidad sería la “negociación de la negociación”, es decir, la asimilación creativa y emancipadora de la modernidad realizada desde sus historias coloniales. Se trata de un proyecto político que busca *deseuropeizar* el legado de la modernidad a través de los propios criterios normativos de la modernidad, y no de uno que busca *escapar* de la modernidad para replegarse en las “epistemologías” propias de aquellos pueblos que no fueron coaptados enteramente por ella (Castro-Gómez, 2022, p. 11, grifo do autor).

Ao trazer a tradição do Bumba meu boi para os espaços urbanos e ao utilizar o couro como elemento central da performance, Portela está engajado em uma forma de negociação emancipadora com a modernidade. Ele não está simplesmente replicando ou imitando a tradição, mas sim reinterpretando-a em um contexto contemporâneo com a finalidade de preservar a própria cultura, como ele mesmo menciona abaixo.

O que me levou a construir esta performance foi o olhar sobre o que nós estamos vivendo enquanto fazedores de cultura. Por exemplo, as Caixeiros do Divino, hoje em dia é difícil ter crianças; ter jovens que se interessam. Os cantadores do Bumba meu boi, hoje em dia é difícil ter jovens, crianças que estão se interessando em cantar o boi. Então, esta cultura, ela corre o risco de ficar mesmo extinta e ir se acabando aos poucos. Então o meu olhar é de querer representar de outras maneiras. Fazer a cultura ser vista também de outras formas (Portela, entrevista, 2023).

Portela utiliza elementos modernos na performance, como a ausência do texto escrito, para citar apenas um, como uma maneira de afirmar a cultura maranhense diante de um contexto em que esses conhecimentos estão sendo esquecidos. Ele está, de fato, negociando com os elementos da modernidade, como a performance artística urbana e a inovação material, para ressignificar uma tradição cultural profundamente enraizada. A busca por “deseuropeizar” o legado da modernidade também se reflete na escolha de Leônidas Portela de apresentar a performance em espaços culturais significativos, como o Memorial Vale em Belo Horizonte e a área externa do Teatro Prudential no Rio de Janeiro. Ao ocupar esses espaços, ele está desafiando a ideia de que apenas formas de arte consideradas “ocidentais” (ocidentais) ou “modernas” (modernas) merecem visibilidade (Castro-Gómez, 2022).

A análise semiológica dessa performance, à luz da reflexão de Patrice Pavis (2010), nos leva a compreender que a performance transcende o mero espetáculo. Dessa forma, a *Couraça* se configura



como uma performance cultural que transcende a artificialidade de um ritual transplantado para um novo contexto. O dispositivo espacial, musical e discursivo rompe com questões de autenticidade, identidade cultural, universalidade ou essencialismo cultural. Portela opera, com delicadeza, uma reinterpretação do teatro intercultural, afastando-se da mera reconstituição cultural do outro e promovendo uma interação que transcende fronteiras culturais, em linha com as abordagens de Peter Brook (1925-2022), Ariane Mnouchkine e Eugenio Barba.

Em “A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas” (2010), Patrice Pavis sublinha a relevância da interação entre o espaço cênico, o ator e o público no teatro. No entanto, no caso da performance de Leônidas Portela, é crucial notar que seu espaço de encenação não se conforma aos padrões tradicionais, como o palco italiano ou outros formatos convencionais. Em vez disso, Portela se apropria de espaços públicos, dando um novo significado à relação entre o corpo do ator e o ambiente em que ele se apresenta.

Nessas observações, apoiar-nos-emos no trabalho de um dos mais talentosos jovens cenógrafos franceses, Daniel Jeanrieteau: “O espaço do teatro deveria ser uma emanção do corpo e do mental do ator. Não deveria existir antes dele”. O que observamos numa cenografia não teria sentido, assim, senão pela relação estabelecida com o ator e com a maneira pela qual ele é tratado cenicamente, para dado público. Esta hipótese desemboca, de resto, naquela da etnocenologia de Jean-Marie Pradier, que vê no palco a “maquete antropológica do corpo”. Semelhante ideia nos ajudará a encarar a cenografia na sua conexão com o ator e com a encenação, pois, conforme o disse Jouvet, a arquitetura, a dramaturgia e a encenação “mantêm-se unidas” (Prefácio ao *Traité*, de Sabbattini). A essa trilogia conviria acrescentar o corpo e o olhar do espectador (Pavis, 2010, p. 86, grifo do autor).

Ao escolher espaços públicos, Portela amplia a experiência de sua performance, transformando o cenário urbano em uma extensão do seu próprio corpo. Isso não só desafia as convenções teatrais estabelecidas, mas também enriquece a narrativa ao integrar elementos da vida cotidiana no Maranhão. A abordagem de Portela ressoa com a ideia de Daniel Jeanrieteau de que o espaço teatral deve emanar do corpo e da mente do ator, mas vai além ao incorporar o espaço público como parte integrante desta equação (Pavis, 2010). Essa perspectiva reforça a noção de que a performance de Portela não se limita à representação em um espaço definido, mas se expande com o ambiente ao seu redor. A utilização de espaços públicos, nesse contexto, não apenas desafia as concepções tradicionais de cenografia, mas também permite uma conexão mais profunda entre o ator, a performance e o público. Portela transcende as fronteiras entre o palco e o mundo exterior, convidando a audiência a se envolver de maneira mais imersiva com a cultura do Bumba meu boi do Maranhão.

De acordo com o historiador francês Michel Certeau (1925-1986), um lugar é caracterizado pela ordem das relações de coexistência entre elementos que “o espaço é efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente” (Certeau, 1998, p. 201-202). Por outro lado, o espaço não é um dado estático, mas sim



o resultado das operações que o moldam e orientam. Ele é influenciado pelas ações que o circundam, determinando sua utilidade em diferentes contextos. No caso da performance de Portela, ao optar por espaços públicos em vez de um palco convencional, ele está, de fato, desafiando a noção tradicional de lugar teatral. Os espaços urbanos escolhidos não são meros cenários, mas tornam-se ativos na performance. Eles são temporalizados pelo próprio ato da apresentação, deixando de ser espaços neutros para se tornarem parte integrante da narrativa. A escolha de Portela, portanto, alinha-se com a perspectiva de Certeau (1998), pois os espaços públicos não são apenas locais estáticos, mas são moldados pela presença do ator e pela experiência teatral como um todo. Esses espaços urbanos se tornam unidades polivalentes, ou seja, adquirem múltiplos significados durante a performance.

O geógrafo brasileiro Milton Santos (1926-2001) ressalta a dualidade do lugar como um contexto de referência prática e um cenário vital para a expressão humana. Essa perspectiva pode ser relacionada à abordagem de Leônidas Portela ao escolher espaços públicos como cenários para suas performances, pois, o “lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa” (Santos, 2006, p. 213). Ao optar por espaços públicos, Portela não apenas utiliza um lugar como um quadro de referência pragmática, mas também transforma esse lugar em um teatro ativo para a expressão de emoções. Os espaços urbanos tornam-se um campo de interação dinâmica entre o ator, a plateia e o ambiente físico. Essa escolha não só desafia a concepção convencional dos tipos de palcos teatrais, mas também amplifica a experiência teatral ao integrar elementos da vida cotidiana e das emoções humanas no contexto da performance. Na imagem abaixo (imagem 4) podemos ter uma noção da dimensão espacial desta performance que varia constantemente de acordo com os seus deslocamentos performáticos e cidades apresentadas.

Imagem 4 – Performance Couraça de Leônidas Portela, Paraty, Rio de Janeiro, 2023



Foto: Samuel Macedo, 2023



A reflexão de Patrice Pavis (2010) sobre a evolução do entendimento da relação entre rituais e representações teatrais ressoa de forma surpreendente na abordagem inovadora de Leônidas Portela em sua performance. Até o começo do século XX, a origem ritual do teatro era considerada indiscutível, remontando a práticas ancestrais como o “canto do bode” que ecoava na tragédia grega. No entanto, como observa Pavis, essas teorias estão sendo agora revistas.

Até o começo do século XX, considerou-se como indiscutível a origem ritual do teatro: é só se pensar no “canto do bode” e seu “prolongamento” na tragédia grega. Essas teorias estão no momento, sendo rediscutidas. [...] Caso se examinem as inúmeras práticas espetaculares – e em especial aquelas que antigamente chamavam-se tradições teatrais –, podem-se distinguir nelas elementos rituais próprios a cada contexto cultural. Na falta de conhecimentos antropológico e linguísticos suficientes, os pesquisadores têm a tendência de reconduzir tudo a essas cerimônias e formas rituais. Os *performance studies* anglo-americanos tomaram a si a tarefa de Sísifo de recensar e descrever essas *cultural performances*. [...] Quase até a atualidade, nos anos de 1960, a representação procurou integrar, nos motivos representados bem como no tipo de atuação, cerimônias, jogos, mitos, ritos emprestados dessas culturas tradicionais. O público foi convidado a “participar”, até mesmo a substituir os atores (Pavis, 2010, p. 135, grifo nosso).

Analisando a performance de Portela, percebemos que ela não se limita a uma mera reconstituição de elementos culturais. Embora o Bumba meu boi do Maranhão sirva como base, Portela ressignifica essa prática ao trazê-la para os espaços urbanos e ao utilizar o couro como elemento central da performance. Essa abordagem vai além da ideia de simplesmente integrar cerimônias, jogos, mitos e ritos de culturas tradicionais nas representações teatrais, como era comum nas décadas de 1960. Portela não se contenta em reproduzir esses elementos de maneira superficial, mas os reinventa em um contexto contemporâneo, conferindo-lhes novos significados, movimentos, figurinos, e possibilitando uma interação mais profunda com o público.

Ao percebermos a valorização das “*performance studies* anglo-americanos” na catalogação dessas práticas culturais, nas análises de Pavis (2010), é possível encontrar eco na busca de Portela em resgatar a tradição cultural do Bumba meu boi do Maranhão. Sua performance convida o público não apenas a observar passivamente, mas a participar ativamente desse encontro entre tradição e contemporaneidade. Nesta perspectiva, a performance de Portela reinventa o Bumba meu boi e coloca em diálogo com o mundo contemporâneo, desafiando preconceitos e expandindo horizontes culturais. Ela demonstra que o signo, nesse caso em questão, a performance, não é apenas determinado pelo objeto, a cultura maranhense, mas também o recria, demonstrando assim a dinâmica e a interação entre signo e objeto, numa relação que transcende os limites da representação convencional (Santaella, 1995).

O sociólogo português Boaventura Sousa Santos menciona a existência de um “outro lado da linha” que representa uma série de experiências que são sistematicamente negligenciadas dentro do contexto da modernidade ocidental ao afirmar que o “outro lado da linha compreende uma



vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, assim como seus autores, e sem uma localização territorial fixa” (Santos, 2007, p. 73). Ele inclui tanto as experiências negligenciadas quanto seus autores, que foram e ainda são excluídos do conhecimento e dos espaços de poder, como o espaço acadêmico além de outros.

A performance de Portela exemplifica essa ideia de Boaventura Santos ao transcender a exclusividade do território maranhense e dar visibilidade ao Bumba meu boi que muitas vezes foi marginalizado no seu próprio território, pois, “houve tempo em que era considerada brincadeira de pretos, gente da ralé” (Pinho, 2012, p. 23). O Bumba meu boi só passou a ser aceito pela elite maranhense somente depois que realizou uma apresentação no Palácio dos Leões, casa do governador.

Naquela época, o governador Sarney estava realizando muitas obras no Estado, como a construção do porto do Itaqui. Veio uma comitiva pra visitar o Palácio, Odylo Costa Filho, uma série de pessoas da literatura e gente importante do país, jornalistas... Então, para comemorar e divulgar o fato na imprensa o governador me chamou pra organizar um cardápio com comidas típicas, pra selecionar uma cozinheira que fizesse um cuxá bem-feito... Aí me lembrei e disse: „olha, governador, está aí uma oportunidade de acabar com a perseguição ao Boi. O senhor chama pra brincar aqui no palácio, que todo mundo vai achar maravilhoso! E assim foi feito. Ao invés de oferecer um banquete daqueles, como era costume, chamamos não só o boi, mas o Tambor de Mina, do Jorge Babalaô, que abriu a festa, depois se apresentou o tambor de crioula, e vários bois, como o Boi de João Cânciao, Boi de seu Lauro e Boi de Newton. Os donos dos bois nesse tempo já eram compadres do governador (...) Foi um choque pra sociedade! Aquilo foi um escândalo na cidade, as pessoas comentavam muito, e a imprensa ficou se perguntando, Boi e tambor no palácio, como é que pode? (Lima *apud* Cardoso, 2008, p. 64).

Ao escolher apresentar sua performance em espaços que vão agora além do território maranhense, Portela está democratizando o acesso à expressão artística e cultural do Maranhão. Isso significa que a performance não se limita a um público específico, mas se abre para uma audiência diversificada. Ao ocupar esses diversos espaços físicos, Portela está desafiando a concepção convencional de palco, transformando o ambiente urbano em uma extensão do próprio corpo e da expressão artística. Portela está, de fato, criando uma “ecologia de saberes” que vai além dos limites do regionalismo, promovendo uma compreensão mais integradora da cultura maranhense.

A emergência do ordenamento da apropriação/violência só poderá ser enfrentada se situarmos nossa perspectiva epistemológica na experiência social do outro lado da linha, isto é, do Sul global, concebido como a metáfora do sofrimento humano sistêmico e injusto provocado pelo capitalismo global e pelo colonialismo. O pensamento pós-abissal pode ser sintetizado como um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul. [...] A ecologia de saberes se baseia na ideia de que o conhecimento é interconhecimento (Santos, 2007, p. 85).

Ele situa sua perspectiva epistemológica na experiência cultural do Maranhão, que pode ser considerado uma representação do Sul global, onde as manifestações culturais muitas vezes



enfrentam desafios sistêmicos e injustiças provocadas pelo contexto colonial. Ao fazer isso, Portela está demonstrando uma abordagem de aprendizado com o Sul, utilizando uma epistemologia que integra os saberes locais. A ecologia de saberes defende que o conhecimento é um interconhecimento, promovendo assim uma visão mais holística da cultura maranhense.

Ao ressignificar a cultura do Bumba meu boi do Maranhão, a performance também pode ser vista como uma manifestação do pensamento de fronteira e da busca por abolir as diferenças epistemológicas. Ao escolher espaços públicos e acadêmicos para suas apresentações, Portela se posiciona na “fronteira”, onde o conhecimento e a expressão artística encontram-se em interação com diferentes contextos.

El proyecto al que nos referimos, por el contrario, se orienta a pensar para abolir la diferencia, ubicándose ‘en la frontera’, es decir en el lugar en el cual actúa y piensa el “otro”, se despliega el conocimiento “otro”. Y es acá donde debe actuar, necesariamente, el pensamiento crítico constituyéndose en antihegemónico, en la medida en que propone movilizar el centro hacia las periferias, esto es, utilizar la memoria y la tradición como una cadena de decisiones anteriores que siempre puede ser re-novada por la información periférica (y aquí la prioridad se invierte de manera que la información periférica adquiere prioridad sobre el precedente). La política que resulta de esta articulación epistemológica se dirige a generar simetría a partir del respeto por las formas de conocer del otro, reconociendo su legitimidad y no simplemente actuando con tolerancia, aceptación aparente y manipuladora, que es siempre un paso necesario para incluir al otro en la propia forma de conocer, es decir, de vivir. El pensamiento de frontera, por el contrario, se propone partir de la “información” de la considerada “periferia” y utilizar los precedentes sólo como un trampolín para moverse hacia ella (Palermo, 2009, p. 3).

Ao utilizar o couro como elemento central da performance, Portela não apenas homenageia a tradição cultural, mas também incorpora um material profundamente ligado à identidade maranhense. Essa escolha ressoa com a ideia de mobilizar o centro para as periferias ou vice-versa, utilizando a tradição como fontes de inspiração.

A performance de Portela não busca simplesmente incluir o “conocimiento otro” (conhecimento outro) de maneira superficial ou manipuladora, mas sim reconhecer a legitimidade das formas de viver dessa cultura. Ela não parte de um lugar de precedente para impor uma perspectiva dominante, mas sim utiliza a “información” (informação) da “periferia” (periferia) como ponto de partida, permitindo uma interação mais simétrica entre diferentes formas de conhecimento (Palermo, 2009).

3 Conclusão

A performance *Couraça* posiciona-se na fronteira onde o conhecimento dos povos minoritários expresso no folclore local maranhense e a expressão artística interagem com diferentes contextos. Nesse sentido, a performance *Couraça* de Leônidas Portela emerge como uma



manifestação decolonial, que ressoa com a vitalidade das tradições de povos minoritários há muito marginalizados. Portela não apenas celebra a herança cultural do Maranhão, mas também a protege para as gerações futuras. A performance transcende as fronteiras físicas, as “linhas abissais” (Santos, 2007), o “imaginário popular” do Maranhão (BRASISBRASIL, 2022), convidando o público a se conectar com temas culturais fundamentais.

Portela opera uma verdadeira “ecologia de saberes”, demonstrando que o conhecimento é um interconhecimento e desafiando as distinções epistemológicas ao aprender com o Sul global. Dessa forma, *Couraça* é uma intervenção cultural que ressoa além das fronteiras geográficas, convidando o espectador a revalorizar não apenas a riqueza cultural do Maranhão, mas também a pluralidade das expressões culturais em um contexto global.



Referências

- BISIAUX, Lílã. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out. /dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/snLcgvR3BtsBRHpQyHb6Dmy/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 16 out. 2024.
- CARDOSO, Letícia Conceição Martins. O Teatro do Poder: Cultura e política no Maranhão. Dissertação de Mestrado, São Luís – Maranhão, Universidade federal do Maranhão – UFMA, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, 2008.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *El tonto y los canallas*: notas para un republicanismo transmoderno. Colombia - Bogotá: Editorial Pontífica Universidade Javeriana, 2022.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 3. ed. Editora Vozes, Petrópolis, 1998.
- COURAÇA. Performance: Leônidas Portella. Território corpo – RUA, 13 a 23 de out. 2021. São Luís: Centro Cultural Vale Maranhão, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SoV_K8yEz_8. Acesso em: 25 out. 2024.
- MOSQUERA, Sergio Antonio. *Esclavización y Sexualización*: Colonialidad en la sexualidad de la gente negra. Bogotá - Colombia, Apidama Ediciones Ltda, 2019.
- BRASISBRASIL – Ciclo com Antonio Nóbrega: Encontro 6. Tema: “Com passo sincopado: teoria e prática de uma linguagem brasileira de dança”. Campinas: Instituto de estudos avançados – UNICAMP, 30 de junho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v3-5Brp4PHE>. Acesso em: 19 set. 2023.
- PALERMO, Zulma. Conocimiento “otro” y conocimiento del otro en América Latina. *Estud. Cent. Estud.*, Córdoba, jun. 2009. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-15682009000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=es . Acesso em: 16 out. 2024.
- PINHO, Jessenice Melo Araújo. A festa do bumba-meu-boi no Maranhão: desafios entre a tradição e a inovação. 2021. Especialista (Gestão de Projetos Culturais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 36p. 2012. Disponível em: <https://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/447-1257-1-PB.pdf> . Acesso em: 16 out. 2024.
- SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos*: semiose e autogeração. Editora Ática S. A., 1995.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2022/08/A-natureza-do-Espaco.pdf> Acesso em: 16 out. 2024.
- SANTOS. Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Novos Estudos CEBRAP*, nov. 2007, p. 71-94. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc> Acesso em: 16 out. 2024.
- SPELMAN, Elizabeth V. Woman as body: Ancient and Contemporary Views. *Feminist Studies*, v. 8, n. 1, p. 109-131, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3177582?origin=crossref> Acesso em: 16 out. 2024.



Biografia acadêmica

Raylson Conceição - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Doutorando em teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: contabilraylson@gmail.com

Michelle Cabral- Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão, Brasil.

E-mail: michelle.ncf@ufma.br

Financiamento

CAPES

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Raylson Conceição e Michelle Cabral

Contribuição de autoria (CRediT)

Escrita, conceituação, aquisição de financiamento, análise formal e metodologia: Raylson Silva da Conceição. Escrita, revisão, análise formal e supervisão: Michelle Nascimento Cabral Fonseca

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Marcelo Rocco

André Magela

Histórico de avaliação

Data de submissão: 01 de outubro de 2023

Data de aprovação: 08 de outubro de 2024