

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA (IFAC)
DEPARTAMENTO DE ARTES (DEART)
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS

KARINA STÉFANI DE SÁ TELES FERNANDES

NÓS NA TECITURA: espaços de convívio e escuta no teatro performativo

Ouro Preto

2021

Karina Stéfani de Sá Teles Fernandes

NÓS NA TECITURA: espaços de convívio e escuta no teatro performativo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Castro de Souza

Ouro Preto

2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F363n Fernandes, Karina Stefani De Sa Teles.
Nós na tecitura [manuscrito]: espaços de convívio e escuta no teatro
performativo. / Karina Stefani De Sa Teles Fernandes. - 2021.
30 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Castro de Souza.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .

1. Convivialidade. 2. Teatro Relacional. 3. Autobiografia. 4. Mulheres
no teatro. 5. Narratividade. I. Souza, Raquel Castro de. II. Universidade
Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 398.5

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



FOLHA DE APROVAÇÃO

Karina Stéfani de Sá Teles Fernandes

NÓS NA TECITURA: espaços de convívio e escuta no teatro performativo

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de título de Bacharelado em Artes Cênicas.

Aprovada em 31 de agosto de 2021

Membros da banca

Dra. Raquel Castro de Souza - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Ms. Tamira Mantovani Gomes Barbosa - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dra. Lucienne Guedes Faher - (Universidade de Campinas)
Ms. Luciana Cezário - (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais)

Raquel Castro de Souza, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 31/10/2021



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS**, em 07/02/2024, às 11:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0665127** e o código CRC **A184B7CB**.

AGRADECIMENTOS

Antes de mais nada, gostaria de agradecer a todas as mulheres que ousaram e ainda ousam escrever.

Agradeço ao meu matriarcado particular: minha avó, Petronilha Bispo, por ser a guardiã e contadora das histórias de nossa família, a minha mãe, Ivonete Teles, com quem aprendo que rir é sempre o caminho melhor e minha irmã, Kamily Gonçalves, por me mostrar como mesmo diante das adversidades é possível permanecer doce. Sem elas eu não me sustentaria, nem tão pouco poderia ser quem sou.

Aos amigos, Adan Costa, Agnes Pires, Caio Campanhã, Saulo Moraes, Isabella Mayrink, Yessa Fornielis, Danilo Felisberto, Raíson Fidélis, pelos cafés, risadas, cervejas, pães de queijo e companhia nas subidas e descidas de ladeira.

Às Ébrias, Camila Prado, Gláucia Venâncio, Tatiane Andrade, Sheiquellann, Luiza Gaião e também Laura Reis, por embarcarem comigo numa jornada transformadora de coletividade, amizade, teatro e sobretudo, amor.

A todos que construíram a Panaceia com o Coletivo Ébria.

Às professoras de todo meu percurso escolar, em especial: Luciana Dias, Letícia Andrade, Elvina Caetano, Juliana Pamplona, Lucienne Guedes Fahrer e Matheus Silva. Às queridas Ana Hadad, por ter mostrado a importância do afeto e acolhimento, à Thálita Motta, por ensinar a rir na cara do perigo e à Raquel Castro, que além de aceitar orientar este trabalho, ensinou que experimentar é o caminho mais seguro.

Às trabalhadoras do Deart: Andrea Pinheiro, Fabiulla Lu e Josi Marins, por serem o coração e os braços do departamento, sem a existência delas a trajetória ouropretana não teria sido. Aos meus colegas de alojamento, Amanda Oliveira, Wesley Marcelino e Lucas Dimas, por terem sido minha família.

Ao meu companheiro, Bruno Ottenio, por me mostrar que é possível, que sou capaz, pelas infinitas leituras e correspondências que fez deste trabalho, pela calma e cuidado antes e durante o processo de escrita.

Ao meu menino, Inácio, por me permitir brincar com ele e alimentar minha criatividade

infantil, por me expandir para além dos limites do humano em mim. O amo.

*Não existe agonia maior do que guardar uma
história não contada dentro de você*

Maya Angelou

RESUMO

Este artigo parte da análise de performances de artistas mulheres e da peça Panaceia, encenada em 2019. A investigação se baseia em compreender de que maneira é possível construir pontes entre espectadoras e artistas, estreitar laços entre atrizes e transpor as fronteiras entre teatro e performance, dialogando com os conceitos de autobiografia, narratividade, convivialidade e teatro relacional. A fim de compreender como se estabelecem espaços de intimidade, a presente pesquisa apresenta trabalhos de cunho relacional e descreve o processo de criação do espetáculo citado, bem como relata alguns momentos pessoais de companheirismo entre artistas.

Palavras-chave: autobiografia; convivialidade; teatro relacional; narratividade; mulheres no teatro.

ABSTRACT

This article starts from the analysis of performances by women artists and the play Panacea, staged in 2019. The investigation is based on understanding how it is possible to build bridges between spectators and artists, strengthen ties between actresses and cross the boundaries between theater and performance, dialoguing with the concepts of autobiography, narrativity, conviviality and relational theater. In order to understand how spaces of intimacy are established, this research presents works of a relational nature and describes the process of creation of the aforementioned show, as well as reporting some personal moments of companionship between artists.

Keywords: autobiography; conviviality; relational theater; narrativity; women in theater

PARTE I: ARAUTOS DE SI OU CAMINHOS DO EU À OUTRA

QUEM SÃO ESSAS MULHERES E O QUE FAZEM JUNTAS, EM BANDO?

O coletivo *Ébria* é um grupo de mulheres, estudantes-atrizes, que se juntou em meados de 2017, ao final de uma disciplina de dramaturgia do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. À época, tínhamos no horizonte a intenção de montar um espetáculo em que pudéssemos estar juntas, ensaiar e pesquisar de maneira mais intensa, explico-me: nós, integrantes do coletivo: Camila Prado, Gláucia Venâncio, Karina Sá, Sheiquellann Sheronn, Tatiane Andrade, somos da mesma turma do curso de Artes Cênicas do ano de 2016 e Luiza Gaião que também é do ano de 2016, do curso de Música. Então, tanto pela forte amizade que se formou desde o começo da jornada acadêmica, quanto pelos interesses em comum, logo percebemos que seria interessante estar numa sala de ensaio investigando as diversas possibilidades cênicas que nos eram apresentadas ao longo dos semestres.

Existia, para nós, a chance de usar a peça como trabalho de conclusão de curso, o que nos daria não só uma quantia em dinheiro, via bolsas institucionais que são destinadas aos alunos da disciplina Pesquisa de linguagem em interpretação, para viabilizar a construção do espetáculo, como também a chance de construirmos esse encerramento de ciclo juntas. Em termos de metodologia de trabalho, concluímos que o caminho mais democrático, por assim dizer, seria mergulharmos em um esquema de trabalho colaborativo que, como nos mostra a dramaturga e roteirista Adélia Nicolete (2002), se trata de uma maneira de criação em conjunto, onde cada membro do grupo pode e deve contribuir para dramaturgia, mesmo que o processo requeira

[...] desde o início, alguém responsável pela assinatura de um texto, em pé de igualdade com os responsáveis pela direção, interpretação e outros setores da

produção. Tudo que é produzido em sala de ensaio é devidamente apreciado, discutido e registrado pelo dramaturgo até um ponto que se julgue ‘satisfatório’ quanto aos propósitos originais (NICOLETE, 2002, p. 321).

O espetáculo “Panaceia”¹, que foi dirigido por Juliana Pamplona, também minha orientadora, foi concebido, ao longo de dois anos, de maneira colaborativa e apresentado como trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Interpretação da Universidade Federal de Ouro Preto, em 2019. Muitas idas e vindas cercaram o processo: a saída de membros do coletivo, mudanças de estrutura de trabalho, a própria previsão de estreia que foi sendo alterada conforme a vida atravessava o processo. No entanto, uma coisa nunca mudou: o desejo de falar de mulheres, de pôr em contato realidades diversas, de fazer ver e ouvir narrativas femininas sob uma ótica dissidente.

O ponto de partida do trabalho foi o texto “Vozes de Mulheres”, da estadunidense Gertrude Stein (1874 - 1946). Daí nasceu em nós a vontade de ouvir essas tais vozes. Nesse sentido, a organização do trabalho baseou-se, primeiro, em atender as demandas das atrizes. Os desejos-temáticos de cada uma eram a pulsão que iniciava um *experimento/workshop*² /proposta de prática a ser realizada em coletivo, além disso, cada uma trazia, no início do projeto, uma mulher, célebre ou anônima, como espécie de carro chefe do dia e a apresentava às demais, contando sua história. Desse modo, íamos cercando-nos de histórias e com o passar dos ensaios percebemos que era preciso encontrar outros meios de estar em contato com mulheres, de criar e ampliar um campo de escuta. Foi pensando nisso que realizamos pela primeira vez a ação “Mulheres, reclamem de algo para mim”, na praça Tiradentes, na cidade de Ouro Preto em 2018.

A partir dessa experiência percebemos que muito do que desejávamos mostrar em cena eram questões que permeavam a vida de muitas mulheres. Foi então que começamos o movimento de ir ao encontro delas. Primeiro nos nossos círculos familiares, resgatando as histórias de avós, mães, tias, irmãs, etc e depois através de mídias sociais como o *Facebook* e o *Instagram*. E então, novamente de volta às ruas, para a partir da própria cena ouvir o que a

¹ Ficha técnica de “Panaceia”: Direção: Juliana Pamplona; Elenco: Camila Prado, Karina Sá, Tatiane Andrade, Sheiquellann; Dramaturgia: Sheiquellann; Cenografia: Karen Nunes; Caracterização: Karla Ribeiro; Iluminação: Lua Melo Franco; Trilha sonora original: Luísa Gaião; Coreografia do tango: Ana Cláudia Cristo; Produção Executiva: Théo Mantelato; Design e fotografia da arte gráfica: Ana Miranda; Ilustrações: Sofia Veloso; Fotografias do espetáculo: Sabriny Melo.

²Workshop, de acordo a professora da PUC - SP e atriz do Teatro da Vertigem, Mirian Rinaldi, nada mais é do que um processo em que os atores respondem com uma cena a um tema ou pergunta que são feitos durante a construção de um trabalho, em suas palavras: “o workshop é a atividade que melhor potencializa as qualidades do depoimento artístico autoral. Pois cada palavra ou pergunta deve ser trazida para o campo pessoal do ator” (RINALDI, 2006).

espectadora tinha para dizer, compartilhar com elas e fazê-las se sentirem à vontade para também partilhar conosco. Desta forma, o que fizemos foi uma amálgama entre nossos depoimentos pessoais, os depoimentos colhidos de múltiplas formas e os depoimentos dados pessoalmente na cena, entendendo, de acordo com a atriz e pesquisadora Janaína Leite, que em depoimentos pessoais

[...] os atores são convocados, através das proposições gerais do processo como temas, questões, procedimentos, a trazerem seus materiais, sendo assim responsáveis pelas escolhas no que se refere à encenação (escolha de espacialização, luz, som) e à dramaturgia (não só os textos proferidos em cena, mas também as situações, as relações, as personagens). (LEITE, 2017. p. 33).

DEMARCANDO EXISTÊNCIAS: AUTOBIOGRAFIAS EM CENA

E porque considero importante estabelecer, já no início deste texto, um panorama breve da trajetória do grupo e da montagem cênica? A resposta é mais ou menos simples: é porque se trata de descrever e analisar um trabalho que é um misto de autobiografia das atrizes com autobiografias-relatos de outras mulheres. Portanto, como maneira de trazer para o texto escrito aquilo que foi realizado na prática cênica, apresento aqui essa narrativa, e também porque “narramos [...] para não esquecer. Para não deixar que esqueçam”. (LEITE, 2017, p. 09). Ainda de acordo com Janaína Leite, podemos concluir que é a partir da instauração da pós-modernidade e de uma certa ruptura do sujeito (que se dá justamente por condições do pós-moderno) que o termo autobiográfico e a proliferação de trabalhos nesta ótica ganham força. Segundo a autora, dos anos 1970 em diante uma série de mitos modernos caem por terra, entre eles o mito do “*Eu*”, um *eu* coeso e que podia se contar com uma perspectiva final. Com a chegada da pós-modernidade, esse sujeito que era uno em si mesmo passa a representar-se através de escolhas fragmentárias, transitórias e múltiplas. Em outras palavras: agora cada indivíduo é um conjunto de multiplicidades, sendo portanto, necessário que cada um forje para si a melhor ou mais adequada forma de [auto]representação, e é justamente essa faceta fragmentada e múltipla do indivíduo contemporâneo que faz com seja interessante e igualmente complexo falar de si.

Além disso, de acordo com a pesquisadora, *falar de si* é também uma questão de elaboração contínua do que se reconhece enquanto esse *si mesmo*, é o que, segundo Leite, Delory-Momberger chama de “autobiografização” e que, ainda de acordo com a pesquisadora, dialoga com a ideia de “homens-relato” do professor francês Philippe Lejeune. Para ele, se colocar por escrito é como prolongar a criação de sua própria identidade narrativa, é uma

tentativa de criar-se na medida em que busca ver melhor a si mesmo, é passar a limpo seus auto rascunhos e com isso estilizar e simplificar estes rascunhos. Desta forma, o que se faz é manter a fidelidade com a verdade pessoal, de modo que, “todos os homens que andam pelas ruas são homens-relato, e é por isso que eles se mantêm de pé.” (LEJEUNE apud LEITE, 2017, p. 08)

Haveria, entretanto, como mostra a professora Andréa Stelzer, uma diferença entre *autobiografia* e *autoficção*, sendo que a primeira resguardaria um maior compromisso com a realidade, exigindo assim um “pacto de autenticidade em que não há dúvidas a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor” (STELZER, 2016, p.279); já o segundo conceito trata, ainda de acordo com Stelzer, de um trânsito entre autobiografia, discurso e ficção, pois mesmo se tratando de obras de cunho pessoal e em primeira pessoa, são sempre atos estetizados e ficcionais em algum nível. Esta distinção também é apresentada nestes termos por Janaína Leite e tanto ela quanto Andréa Stelzer concordam que embora relevante, este não é ponto central da temática autorreferencial.

O que realmente importa é a necessidade e o porquê falar de si mesmo. Para Leite, a resposta a esta questão faz ecoar as ideias dos filósofos Hanna Arendt e Paul Ricoeur que dizem, respectivamente, que é a presença do outro vendo e ouvindo o que vemos e ouvimos que afirma, ou melhor, confirma nossa existência no mundo e a existência do próprio mundo e que não podendo negar nossa presença no mundo sofreremos afetações diversas e é preciso dizer sobre tais afetações, para que a existência seja trazida ao campo da linguagem e portanto, compartilhada. O que se pode concluir então é que se diz de *si* para, de certo modo, marcar a existência na realidade, demarcação esta que caminha entre o pessoal e o coletivo, produzindo uma “arte política e transformadora no nível dos afetos” (STELZER, 2016, p.278).

Buscando tencionar a discussão teórica, brevemente apresentada acima, a experiências práticas, gostaria de descrever-narrar a performance “Ser-Materna” da atriz e performer Carolina Reis. Em novembro de 2017 durante a Semana AfroFeminista, organizada pelo Núcleo de Investigações Feministas (Ninfeias), pude estar presente, estar relacionada ao trabalho da Carol. A ação se deu de tal maneira: em uma sala eram projetadas cenas do trabalho de parto e parto ativo da performer, intercaladas com imagens de animais comendo a própria placenta, enquanto áudios em sua voz reproduziam frases ditas a ela pela equipe médica durante o parto, como por exemplo “na hora de fazer você não sentiu dor, né!?”, revelando uma profunda violência obstétrica sofrida por ela. Em outro canto da sala, vestida

apenas com uma saia longa e com a expressão atônita, a atriz extraía leite dos seios com uma bombinha extratora, até que em certo momento e a partir daí uma série de vezes, jogava o leite em quem assistia.

Marcadas pela intersecção de gênero e raça, o trabalho apresenta, ou melhor, denuncia, a experiência machista e racista que Carolina viveu e, dessa forma, expõe também de maneira nítida como se dá o tratamento destinado a outras mulheres negras no momento do parto. Ao demarcar sua experiência, apresentando-a para o espectador, o que a artista faz é ampliar nosso olhar para a possibilidade de violência que outras gestantes negras, como ela, vivenciam.

Figura 1: Ser-Materna, performance de Carolina Reis



Fonte: Núcleo de Investigações Feministas, 2017

A presença de pessoas reais, sejam atores ou não, por meio de imagens, áudios, arquivos e/ou presencialmente, como mostra a pesquisadora e encenadora Marcia Abujamra (2013), é o que nos garante a realidade do que é contado, mas, se pergunta a encenadora, porque é interessante narrar e ouvir narrar? Para ela, a resposta está na definição que Walter Benjamin faz da figura do narrador. O filósofo defende a ideia de que o narrador é alguém capaz de extrair sua própria experiência ou a experiência alheia que a ele teria sido contada e

incorporá-la à experiência de quem ouve. Deste modo, ator-narrador e espectador-ouvinte comungam de um momento terceiro, a experiência de contar/reconhecer-se.

As autobiografias, segundo Abujamra, são potencializadoras desses momentos de relação, pois a cada vez que a narrativa é contada outras afetações são acionadas em outros encontros, causando uma “multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo, de uma história aberta a novas propostas e ao fazer junto” (ABUJAMRA, 2013, p.76). É o que Janaina Leite chama de “mundo intersubjetivamente partilhado” (LEITE, 2017, p. 09).

O SILÊNCIO NÃO VAI NOS AFOGAR³: A NARRATIVIDADE COMO ECOADORA DE VOZES

Ao tratar da questão da memória e da lembrança, Leite afirma que toda narrativa é um ato de fala que intenta performar uma imagem de si e do passado. Portanto, estamos de volta à problemática da representação, neste caso a representação de uma imagem ausente - porque está no passado - mas que ao dizer “eu vivi, eu estava lá” faz com que a narrativa ganhe veracidade, visto que não teríamos, diz a autora, nada melhor que o relato de alguém que afirma lembrar *de*. Desta maneira, informa Janaína, narramos porque algo nos tocou, algo da/na experiência vivida nos deixou marcas de afeto e é seguindo estes rastros de afetação que o filósofo P. Ricoeur busca identificar o que chama de *atos mnemônicos*. Conforme aponta a pesquisadora esses atos são o *reconhecimento*, o encontro, a partilha, que por sua vez são responsáveis pelo que o filósofo chama de *memória feliz*, este “pequeno milagre pelo qual, ainda que duvidemos das capacidades da memória, que nos enganemos e mesmo que criemos ao acreditar estar lembrando [...] somos capazes de dizer ‘é ele sim, é ela sim!’” (LEITE, 2017, p.10).

Retomando as ideias de Walter Benjamin, apresentadas por Marcia Abujamra, e relacionando-as com os atos mnemônicos, o que podemos perceber é que a narrativa é uma

³ A frase título faz referência ao texto apresentado no painel “Lésbicas e literatura” da Associação de Línguas Modernas em 1977, pela escritora e ativista pelos direitos civis Audre Lorde e também compõe a dramaturgia do espetáculo “Panaceia”.

momento de criação da relação, espaço de contar de si, ou de alguém que se permitiu ser narrado, e com isso possibilitar que o outro se reconheça, pense em sua própria vida, se relacione ou nas palavras de Abujamra:

A Narratividade, aqui ligada ao uso do material pessoal no teatro, ratifica a ideia da experiência como algo particular e subjetivo e, ao mesmo tempo, sugere que no contato com a experiência do outro o espectador possa de alguma maneira revivê-la, compartilhá-la, torná-la própria, produzindo seu próprio saber (ABUJAMRA, 2013, p.77).

Como exemplos sensíveis da ação de *narrar* trago à exposição duas performances que articulam histórias contadas a uma artista ao público em geral, são elas: CarrOvo, da performer Janaina Tábula e uma ação não nomeada da arte educadora e performer Isabella Mayrink.

A primeira ação é uma intervenção sonora-urbana em que Janaina com seu fusca-ovo bege, dotado de bons alto falantes, transita entre as regionais da cidade de Belo Horizonte colhendo e espalhando narrativas pessoais de mulheres que se dispõe a contar sua história. Em suas palavras trata-se de uma “intervenção urbana itinerante de escuta e mediação de memórias femininas”. A performer percorre os bairros da capital mineira e em alguns momentos estaciona o fusca, monta duas cadeiras de madeira, muito parecidas com cadeiras de bar, e posiciona uma lousa em que se lê: “*MULHER, compartilha uma memória comigo?*”⁴. As memórias são gravadas em áudio⁵ e ecoadas em outros bairros, diferentes do local em que foram recebidas. Dessa maneira o que a artista faz é criar um intenso fluxo de memórias nos espaços da cidade. A brincadeira com o carro do ovo fica por conta do chamado à “dona de casa” que os vendedores de ovos costumam fazer pelos bairros em que circulam, é uma forma de chamar a atenção e, de certo modo, ganhar a confiança das mulheres. A artista tanto ouve uma narração quanto é narradora, ainda que quem conte suas histórias sejam as próprias mulheres com quem ela conversa, Janaina e seu CarrOvo são uma ponte entre narrativas, conectam histórias a outras histórias e lugares, constroem uma rede móvel de relações, rede esta que ainda está em circulação, porque desde janeiro de 2021, o fusca segue atravessando

⁴ Fotos, vídeos e itinerários da ação podem ser acompanhados no seguinte perfil: <https://www.instagram.com/carrovo.itinerante/>. Acesso em: 13/04/2021.

⁵ Os relatos de vinte e oito mulheres que conversaram com Janaina podem ser ouvidos em: <https://soundcloud.com/janaina-tabula>. Acesso em: 13/04/2021.

as ruas da cidade. Uma síntese do trabalho por ela desenvolvido com essa ação é a seguinte frase, dela mesma: “contar a própria história é um processo de cura... ouvir a história de outras mulheres é sentir-se parte de uma conexão maior”

Figura 2: CarrOvo, intervenção artística de Janaina Tabula



Fonte: Perfil da Ação no *Instagram*⁶, 2021

A segunda performance/instalação⁷ que investigo aqui foi realizada em 2017 como finalização da disciplina “performance e instalação” da UFOP, sob orientação da professora doutora Luciana Dias. Na obra em questão, a artista Isabella Mayrink montou uma espécie de relicário - caixa santuário onde geralmente se deixam os santos católicos e para onde se pode

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/carrovo.itinerante/>. Acesso em: 28/07/2021

⁷ Entendo por instalação uma obra que é penetrável, que se constitui, recria-se com e por quem com ela frui. Uma melhor definição é dada pela professora e artista visual Sylviane Leprun, que diz que: “a instalação é uma forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico”.

direcionar orações - com fotos e objetos pessoais de idosos do lar São Vicente de Paulo, onde a artista já atuava como arte educadora através do projeto de extensão “Cia da Gente”. A caixinha ficou exposta na praça Tiradentes, famoso ponto turístico da cidade de Ouro Preto, e além das imagens e objetos continha também cartas que Isabella transcreveu de suas conversas com os senhores e senhoras do lar. Por essas cartas, quem passava pelo relicário ficava sabendo um pouco da história daquela pessoa, de sua trajetória até ser internada no lar para idosos e seus desejos de um futuro incerto.

Isabella faz com que olhemos para um grupo de pessoas que muitas vezes estão em situação de abandono parental e esquecimento. Certamente era esse o caso de uma das senhoras que tive a oportunidade de conhecer através da instalação, os pormenores de sua vida não cabem aqui, não por que não sejam interessantes ou mesmo importantes, mas sim porque a impressão, ao ler sua história, é um evento particular, embora muitas outras pessoas tenham lido sua carta e visto sua foto, só eu e ela dividimos a experiência de nosso encontro, intermediado por Isabella, a performer. Apenas a minha presença e a daquela senhora, ainda que manifestada de maneira não física, podem compreender o universo que nos foi aberto pelo contato. É justamente esse o ponto da narrativa que gostaria de ressaltar: ela cria uma dimensão particular, ainda que quem narre o faça para uma vasta plateia, cada indivíduo será afetado em suas questões, sentirá a sua maneira o *chegar* da história contada. A narratividade, portanto, é o que faz com que entendamos a “experiência como algo particular e subjetivo e, ao mesmo tempo, sugere que no contato com a experiência do outro o espectador possa de alguma maneira revivê-la, compartilhá-la, torná-la própria, produzindo seu próprio saber” (ABUJAMRA, 2013, p.77).

INTIMIDADE NÃO É LUXO⁸: ESPAÇOS DE CONVÍVIO EM CENA E EXTRA CENA

Esse tipo de contato é o que o filósofo Jorge Dubatti, em contraponto ao conceito de *espectador emancipado* do também filósofo Jacques Rancière, chama de “espectador companheiro” (DUBATTI, 2014, p.258). É alguém disposto a estabelecer um diálogo com o artista em cena, a acompanhar/reconhecer o acontecimento que estão compartilhando. Se

⁸ O título desse trecho é de autoria da poeta e ativista pelos direitos lésbicos e de pessoas negras Cheryl Clarke, “Intimidade não é luxo” nomeia o poema da autora.

apresenta então, uma dimensão de *convívio*, que ele define como sendo uma “soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo” (DUBATTI, 2011, p.02). De acordo com as pesquisadoras Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz, o teatro, como Dubatti o compreende, é formado por uma tríade: os acontecimentos convivais, os acontecimentos *poiéticos* e a expectativa, estando todos necessariamente relacionados e implicados um com o outro numa espécie de retroalimentação da criação do material artístico, ficcional ou não. Portanto, o teatro seria uma produção e expectativa dos acontecimentos *poiéticos* no convívio.

Luciana Cezário Melo (MELO, 2020) ao descrever seu trabalho de residência em unidades prisionais femininas, apresenta um entendimento de que a performance é um jeito contemporâneo de fazer teatro, uma maneira que busca borrar as fronteiras entre arte e vida e que, justamente por essa característica liminar, pode ser considerada como uma arte de convívio. A autora entende, em diálogo com Dubatti, que a noção de convívio é um princípio ancestral do teatro que compreende estar com os outros e consigo, numa forma dialética de estar: escutar para ser escutado, encontrar o outro e por esse encontro poder voltar a si mesmo. Dubatti chama esse tipo de convívio de “companhia – do baixo latim *compania*, que etimologicamente remete a *cum* (com) e *panis* (pão): os que se reúnem são companheiros, quer dizer, ‘os que compartilhem o pão’” (DUBATTI *apud* MELO, 2020, p.05).

Nessa perspectiva, o convívio é entendido como uma intermitência da solidão, do isolamento, e o pão que se partilha, a criação artística, o que de alguma maneira horizontaliza espectadores e artistas, transformando ambos em criadores. O trabalho que Luciana Cezário Melo realizou com mulheres detidas em unidades prisionais se estabeleceu em quatro etapas, a saber: 1) Assistir ao filme *Central do Brasil*, de Walter Salles; 2) apresentação de Luciana através de performance autobiográfica com carta escrita para o pai; 3) escrita de cartas pelas mulheres, sendo Luciana uma “escrevedora” para elas e 4) compartilhamento destas cartas. Ao analisar o trabalho realizado, Melo nos conta da criação de um espaço de intimidade que se estabelece no momento em que ela se apresenta às presas através da carta que escreveu ao seu pai, falecido há mais de vinte anos. Segundo ela, é neste espaço íntimo que se constrói sentidos sobre si e sobre o mundo, é ele quem faz com que o teatro seja “no encontro com o outro no mundo” (MELO, 2020, p.06), é ele também que fomenta o compartilhamento da nossa humanidade, nossas vulnerabilidades e forças. Quando Melo abre para as mulheres suas questões com a morte do pai, ainda criança, se abre do “outro lado” a possibilidade de que as mulheres também coloquem suas questões, que falem de si, formando um vínculo entre

elas, criando laços, mesmo que temporários.

Os acontecimentos conviviais relatados por Dubatti caminham em sentido da expectativa - ainda que sejam parte de um processo dialético - já que se efetivam no encontro entre artista e espectador. Para pensar o conceito de *convívio* relacionado ao espetáculo “Panaceia” e ao Coletivo Ébria, tomo emprestada a noção de *expansão* que o autor propõe para o termo *Teatro* em seu *Teatro dos mortos* (2017). Busco aplicar essa *expansão* ao *convívio* que acontece, no caso do Coletivo Ébria, não apenas entre artista - espectador, mas também entre artista - artista. O nosso trabalho foi recheado de convívio, o convívio dos ensaios e de tudo que precisamente envolvesse nossa produção *poietica*, convívio em sala de aula, afinal somos da mesma turma, e convívio de amigas, companheiras de caminho mesmo. Desde o ingresso na universidade tivemos a oportunidade de experienciar o coletivo de uma maneira intensa, a começar pela ocupação dos departamentos de Artes cênicas e de Música em 2016, que engatilharam o movimento de ocupação em toda a Universidade. Fazíamos parte de um contexto maior de ocupação que envolveu mais de mil instituições de ensino, entre secundaristas e universitários, em todo o país. Foi o ano do golpe institucionalizado que a Presidenta eleita Dilma Rousseff sofreu e a batalha era contra a PEC 241, ou PEC do teto de gastos, que limitava por vinte anos as despesas da União com educação, saúde e concursos públicos. À época vivíamos o que nos parecia ser o pior cenário nacional possível, o congelamento de “gastos” soava como um congelamento de um futuro promissor, a interrupção de um por vir. Diante dessa desesperança, nos unimos em torno da chance de um ato de rebeldia, de rebeldia artística, da proposição de uma nova forma de criar, de produzir em comunidade.

Vivemos juntas, eu, Camila Prado, Sheiquellann, Gláucia Venâncio, Tatiane Andrade, Laura Reis, e outras tantas pessoas, por pouco mais de três meses, inventando possibilidades cênicas para experimentar, comendo, preparando reuniões de coligações, resolvendo problemas típicos da dinâmica de morar junto, todos os dias, com mais de cinquenta pessoas. Fomos criando nossos próprios laços de convívio. Nessa situação extrema de convivência, tivemos a nosso dispor toda a estrutura dos departamentos de Artes Cênicas e Música, o que envolvia: salas de ensaio, iluminação, equipamentos eletrônicos, instrumentos musicais e em certa medida, tempo. Mas o principal acréscimo que tivemos não foi um projeto de peça ou uma melhora física de nossas performances enquanto atrizes, nosso maior ganho, a meu ver, foi ter encontrado com a Luiza Gaião, que cursava a licenciatura em Música e que apesar de ser conhecida, não era amiga próxima, e ter podido passar tanto tempo juntas com um

objetivo comum.

Gostaria, no entanto, de trazer à baila um episódio específico que ocorreu ainda nos primeiros dias de ocupação e que, de certo modo, relaciona-se com os trabalhos que viríamos a desenvolver. Logo no primeiro dia de ocupação, houve um momento de rearranjar as salas do departamento, transformando-as em espaços de dormitório, de reuniões, de oficinas, os amigos mais próximos juntavam seus colchões no mesmo espaço e assim, aos poucos, o prédio foi ganhando cores de alojamento. Com tudo mais ou menos acertado, vários alunos e ex-alunos dos cursos de Artes Cênicas e Música foram chegando, mesmo não tendo iniciado a ocupação em si. Na virada da segunda noite para o terceiro dia, uma aluna de artes cênicas, cujo nome não irei mencionar por preferir preservá-la, dormiu conosco, pela manhã, por volta das seis horas, lembro de ter acordado com gritos e barulhos estranhos, imaginando que pudéssemos estar sofrendo um processo de desocupação via polícia militar, me levantei de sobressalto para intervir, afinal, mesmo sendo um movimento horizontalizado, naquele momento eu respondia frente a chefia de departamento, a polícia do campus e a reitoria, como uma das lideranças do então único prédio ocupado em toda a UFOP. Qual não foi minha surpresa ao ver a cena que se seguiu: ela, companheira de curso, estava aos berros tentando se fazer ouvir enquanto denunciava a presença de um sujeito, ex-aluno, abusador enquanto ele tentava se esquivar da acusação e da cena que, ao que parece, o estava deixando envergonhado. Diante do quadro geral e ainda sonolenta, me vi em uma posição ingrata, porém sem margem para erros: Convidei o abusador a se retirar do movimento.

Os dias seguintes foram para mim uma “prova de fogo”. Por um lado, existia uma certa cumplicidade entre algumas mulheres e eu, especialmente as ébrias que estiveram firmes ao meu lado até a dissolução da história, por outro lado, passou a existir a partir desse momento uma áurea de autoritarismo ao meu redor, já que, afinal de contas, uma jovem mulher em posição de liderança é sempre alguém que interrompe uma onda masculina de desejo de poder e destaque. É alguém a quem se ameaça com o isolamento político e acusações de egoísmo e individualismo, obviamente justificado com a falta de consenso prévio sobre o afastamento. O que houve depois da expulsão foi uma série de rodas de conversa sobre violência sexual contra mulheres, rodas que eram compostas por homens e mulheres e onde tivemos a oportunidade de discutir, ainda que algumas vezes de maneira acalorada, como são impactantes essas vivências para mulheres e como os espaços de direito passam a ser deixados de lado quando se é obrigada a conviver com seu abusador. O que ficou desta experiência é a profunda certeza de que uma mulher quando fala precisa ser ouvida,

precisa que sua verdade seja aceita e acolhida, que alguma rede de proteção se arme em sua volta, não há nada que justifique a ausência de uma mulher em detrimento da presença de um abusador e é justamente esta a ideia que o coletivo traz durante a peça quando convida os homens cisgêneros a permanecerem em silêncio, afinal o ambiente é de escuta feminina, de reconhecimento de dores, de forças entre quem é comumente subjugada.

Meses mais tarde, quando Laura nos convidou para apresentar o texto/roteiro que ela havia escrito, já bem depois do final da ocupação, percebemos que a intenção da dramaturgia era “reproduzir” nossos momentos de convivialidade. Como o texto era resultado de um exercício dramatúrgico baseado em “vozes de mulheres”, a escrita era muito permeada de ações e falas que não pareciam se conectar, mais ou menos como uma conversa comum em grupo: muitas vozes falando ao mesmo tempo, temas diferentes na mesma roda e em nossos encontros em particular, também sempre vinho barato e comida à mesa. A mesa era tema central, muito impactadas com a montagem de “Nós” do grupo Galpão, dirigida por Marcio Abreu em 2016, o que queríamos era estarmos à mesa, comendo, oferecendo comida, bebendo, conversando, tanto uma com a outra, quanto com as mulheres do público. Nossos encontros serviram de apoio para chegar a essa ideia de compartilhar um momento. Conforme a gente buscava encontrar os meios de dizer o texto realizando essas ações (conversar, comer, beber, cantar, dançar) percebemos que era difícil e limitante a condição de estar sentada. Lembro que as formas que a gente encontrava pareciam muito engraçadas, dizer uma frase na frente da mesa, voltar a sentar, “ensaiadinho” demais. Experimentamos ficar sentadas, em pé, embaixo da cadeira e da mesa, sentada na mesa, falando alto e sussurrando, cantando, beijando, se masturbando, a nossa “solução” era adicionar cada vez mais ações e como num jogo que acaba e recomeça, repetíamos tudo outra vez e mais outra.

Ainda assim, o texto foi ficando pequeno diante dos interesses que surgiam e, por fim, a ideia de uma mesa, com as comidas e os entraves, se foi e a condição de *estar junto* permaneceu, bem como o vinho, o jogo repetitivo e a “falazada” de mulheres com muitas das ações que fazem parte do jogo implícito em “Eu nunca”. Tudo que era para ser uma peça inteira se transformou numa única cena, bastante diferente, mas com princípios quase iguais - falar de nós, compartilhar uma taça de vinho e ouvir.

Até o momento de colação de grau de cada uma, ou seja de despedida, estivemos criando, como diz Melo (2020) “encontros de intimidades”, cuidamo-nos quando sofremos violências, quando perdemos pessoas queridas, como quando a mãe da Shequeillann faleceu, com a triste e assustadora coincidência de ser no mesmo dia em que seria a estreia do

trabalho. Eu não estive presente, mas as mulheres do coletivo viveram o processo de velar Simone junto

à Sheiquellann, fazendo companhia e a amparando, articulando uma rede de apoio para ela. Apertando os nós. Antes de beber, no final da peça, brindamos à Simone. É nossa forma de dedicar a ela a estreia. Formamos um grupo que se sustentava dentro e fora da sala de ensaio. Os cursos da criação da peça se moldavam a partir dessa vivência intensificada, a cada descoberta ou evento incluímos temáticas ou experimentações para o coletivo. Essas formas de compartilhar afetavam a composição, mudavam os rumos de cenas criando multiplicidades de escolhas e de formas.

Um outro momento-exemplo dessa afetação da nossa vivência com processo de criação, foi o aniversário da Tatiane, em 2018, o primeiro depois de alguns aniversários que não foram celebrados. Tatiane tem/tinha uma questão muito particular com comemorar essa data, acontece que um amigo querido e próximo faleceu exatamente em um aniversário e por essa razão era impensável para ela festejar. No entanto, somos um grupo de amigas muito festeiras e que tem a tradição de planejar festas surpresas umas para as outras, com bolo, bebida, música. Nesse ano, ela foi convencida a fazer uma “festa no gramado”, todos de roupa de praia, tomando sol e fazendo dancinhas em cardume, com os mesmos passos, como quem dança num baile charme. A alegria dançante daquele dia acabou incluída na “Panaceia”: dançar em cardume passou a ser parte da nossa prática de aquecer para começar a trabalhar e a ensaiar e foi ficando tão importante, tão unificadora do coletivo que estendemos a sensação ao público, numa dança-convite para compartilhar e abrir o espaço cênico.

Figura 3: Da esquerda para a direita, as Ébrias: Sheiquellann, Tati, Karina, Gláucia, Camila e Laura



Fonte: Coletivo Ébria, 2017

ENCONTRO COM - A ARTE E O TEATRO RELACIONAL

Para falar desse espaço *compartilhado* entre artista e espectador, é preciso entender que aquele processo de formação de novos sujeitos, que inicia a pós-modernidade a partir da década de 1970, continua em andamento e são esses indivíduos, ainda em transformação de si mesmos, que têm produzido um tipo de arte que é produto das relações humanas e seus contextos. Patrícia Fagundes, professora e produtora teatral, nos lembra que o teatro não existe sem público e por isso mesmo é uma arte *relacional* por excelência. Em seu texto “O teatro como arte do encontro” (2009), ela introduz o pensamento do ensaísta e crítico de arte Nicolas Bourriaud, que enxerga a arte contemporânea como uma agente de encontros e sociabilidades específicas que tem como tema central *Estar junto*. E para que estejamos juntos é preciso dividir um tempo-espaço no agora, no presente, o que, segundo Fagundes, nos faz assumir que existe uma dinâmica muito mais performativa do teatro.

Essa “dinâmica performativa” é o que a filósofa e crítica teatral cubana, Ileana Diéguez Caballero (2011), descreve como sendo processos cênicos que transferem da arte à vida e vice versa, fenômenos efêmeros que são modificados a partir ou com cada conjunto de relações que estabelecem. Mais interessante, então, que falar em teatro, seria falar em teatralidades já que em geral são

Performances experimentais, associadas a processos de pesquisa, nas bordas do teatral, explorando estratégias das artes visuais e dentro da tradição da

arte independente, desvinculadas de projetos institucionais ou oficiais. Dado o caráter processual, temporal, não-objetual dessas práticas (CABALLERO, 2011, p.14).

Ambas as autoras estão lidando com o conceito de obras que não estão acabadas, pelo contrário, tratam de trabalhos que se constituem à medida que se lançam ao encontro, ao olhar do espectador e que, portanto, se efetivam apenas na relação. Fagundes argumenta, ainda, que é este tipo de acontecimento que faz com que o teatro seja agora muito mais um instrumento de comunicação do que uma maneira de transmitir mensagens. Para ela, assim como parece sugerir também Diéguez, é tempo de cruzar e ampliar as fronteiras entre performance e teatro, “habitar [esta] fronteira como território nômade onde as dicotomias redutoras perdem sentido e o que importa não é a ‘essência’ e, sim, as relações” (FAGUNDES, 2009, p.34), o que já fazem outras áreas do conhecimento, como se pode observar pelo uso, diz Fagundes, das concepções de *rizoma*, *rede*, *comunidade*, *conexões*, tão marcadas neste início de século.

Se assumirmos, então, que o teatro é de fato uma arte relacional, cuja “finalidade” já não é mais mostrar uma obra acabada e sim construir em conjunto uma experiência, precisamos também assumir o caráter de *autopoiesis* que ele manifesta. Patrícia Fagundes define este conceito como a capacidade de auto produção e organização dos seres vivos em contínuo contato com o meio, sem, contudo, perder a autonomia. Mesmo sendo um termo cunhado por biólogos, ele nos auxilia a compreender de que forma construímos e desmanchamos relações no ato performativo. O teatro, nessa perspectiva, é um exercício de seres vivos em constante inter-relações, que se transformam, mas não perdem sua autonomia. É esse mecanismo, de *autopoiesis*, que favorece o surgimento, ainda que temporário de uma comunidade teatral entre atores e espectadores. É uma comunidade que

Enquanto dura a apresentação é capaz de estabelecer um vínculo entre indivíduos com os mais diversos backgrounds biográficos, sociais, ideológicos, religiosos, que permanecem indivíduos que estabelecem suas próprias associações e percebem diferentes significados. A performance não os força a uma confissão comum, ao contrário, permite experiências compartilhadas. Através dessas experiências, a identidade das pessoas não se dissolve necessariamente, ainda que não possa ser concebida como algo estável, permanentemente fixado ou rígido.
(FISCHER-LICHTE apud FAGUNDES, 2009, p.35)

Portanto, segundo Fagundes, seria a constituição dessas comunidades o que propiciaria

uma vivência social em que atores e espectadores trocam continuamente de papéis, experimentando sentir emoções diversas ao mesmo tempo em que mantém sua individualidade. Existe aí uma implicação sensível entre os membros da comunidade. Essa implicação é um desdobramento da relação anterior ao espetáculo, da dinâmica relacional estabelecida pelo coletivo e que exige uma intensa experiência ética do grupo, já que força um contato consigo mesmo e com os outros, envolvendo jogo, cumplicidade e sentido de coletivo. O encontro pode ser confronto, desarmonia, embate, não unificação, heterogeneidade e é ótimo que seja assim, faz com que a multiplicidade seja real, que emerja do encontro uma cumplicidade forte, que aceita o outro com suas diferenças. É uma política da proximidade.

Os corpos se buscam, são dispositivos de conexão, quando no início de “Panaceia” as atrizes convidam os espectadores a dançar, o que estamos propondo é precisamente uma ligação, é a partir deste momento que começa a se estabelecer entre todos a relação de confiança que será extremamente necessária ao final da peça, que é quando a (auto) exposição é enorme e dela depende todo andamento da cena, é evidente que “há certa violência em abrir-se, há sempre riscos no encontro” (MAFFESOLI apud FAGUNDES, 2009, p.37), no entanto, “é incapaz de experiência aquele que se põe, se opõe, se impõe, ou se propõe, mas não se expõe” (BONDÍA apud ABUJAMRA, 2013, p. 77).

PARTE II: INVENTANDO CENA OU TRÊS TENTATIVAS DE PRATICAR

TEORIAS

Cada uma das cenas, brevemente apresentadas acima, tiveram, em maior ou menor grau, um chamamento de composição externo ao coletivo. Cada uma delas carrega um pouco das sensações, amores, alegrias e dores de mulheres que estiveram conosco durante a construção do espetáculo. Escolho, no entanto, três delas para elucidar de que maneira foi possível para nós criar um teatro que, como diz a atriz e performer, Luciana Cezário “é [no] encontro com o outro no mundo; [...] teatro que propõe convívio e relação” (2017, p.117), são elas: *Sonhos de mães*, *Cartas para mulheres negras* e *Eu nunca*. A opção por estas três cenas em específico se baseia na ideia de *dispositivo*, que a professora e pesquisadora Julia Mendes (2017) descreve como sendo um comando ou procedimento simples que pode ser realizado por qualquer pessoa e que não exige um conhecimento ou técnica particular para ser operado, favorecendo assim todo tipo de corpos e subjetividades, sendo o ator um “propositor de

ações/situações, que devem ser realizadas individual ou coletivamente pelo público” (MENDES, 2017, p. 50). Vamos a elas.

CENA I: SONHOS DE MÃES

Em *sonhos de mães* optamos por mesclar narrativas pessoais, de nossas próprias mães, com duas outras fontes de experiências com a maternagem. Primeiro, um chamamento em redes sociais para dividir conosco quais eram os sonhos, hobbies, desejos da mãe antes de ser mãe e, na sequência, esse pedido virtual se transformou na ação performática *Como era sua mãe antes de ser mãe?* em que convidávamos as pessoas a tomar um café e comer um bolo enquanto contavam sobre a mãe.

Em cena, esses relatos foram incorporados pelas atrizes. Além disso, fizemos também um resgate de gestos que nossas mães costumam fazer com certa frequência e junto com esse acervo pessoal de gestos, uma sonoridade - que é um trecho de música que a sonoplasta escreveu para a sua mãe - foi usada para demarcar a transição entre as falas de cada uma. Dessa maneira, num primeiro momento a cena se concentrou em dizer da juventude de mães, do momento anterior à transformação que a maternidade parece impor (isso de acordo com o que recebemos de depoimentos, tanto via internet quanto pessoalmente) às mulheres.

Num segundo momento, o texto se volta para as responsabilidades da maternidade e, em certa medida, o peso que vem com ela. Nessa cena, a relação que criamos é anterior ao evento cênico e o espectador presente não sabe se o que está sendo relatado é real ou ficcional. Isso poderia nos colocar no centro do debate que Leite (2017) traz ao tratar da literatura autobiográfica. Segundo ela, há uma relação entre verdade, mentira e ficção, sendo o autobiográfico um pacto com a verdade e a ficção um contrato de “suspensão da descrença” (LEITE, 2017, p. 13).

Ainda de acordo com a autora, uma obra baseada na realidade não pode fugir do seu compromisso com a verdade, pois passaria a ser não uma ficção, mas uma mentira, no entanto, a articulação feita na cena das mães é uma espécie de empréstimo de voz, uma licença para contar histórias que não nos pertencem, mas que são absolutamente verdadeiras e foram coletivizadas, ou como aponta a autora ao descrever o processo de criação do Teatro da Vertigem é um “ - texto realizado por outro ator, ou transformado e incorporado em uma dramaturgia geral - é um procedimento de criação que engaja completamente os atores conferindo-lhes o papel de ‘ator-autor’, mas que tende a ficcionalização”. Desta forma, compreendo que o dispositivo utilizado é anterior à cena em si e que esta caminha para uma

ficcionalização maior, sem, contudo, deixar de lado a realidade implicada em cada depoimento.

Figura 4: Ação performática “Como era sua mãe antes de ser mãe?”



Fonte: Juliana Pamplona, 2018

CENA II: CARTAS PARA MULHERES PRETAS

A segunda cena a ser analisada aqui é *Cartas para mulheres negras*. Fruto da percepção de uma das atrizes, a Sheiquellann, a respeito da falta de abordagem das questões específicas da mulher negra no espetáculo. Até o momento, a nossa atenção às *Vozes de mulheres* era um pouco mais generalista, ou em outras palavras: branca. Essa cena nos trouxe uma discussão interna sobre o colorismo, que é uma forma de discriminação racial que se dá através da pigmentocracia, ou seja, que segrega por tons de pele as pessoas negras, tendo as negras de pele mais clara maior passabilidade social e portanto, certas vantagens em detrimento de pessoas de pele retinta. Nesse sistema de exclusão, como aponta a mestra em direito Tainan Silva e Silva (2017), a branquitude permite a presença de indivíduos negros em determinados espaços, desde que estes não sejam demasiadamente pretos, que apresentem traços diretamente ligados à raça e sobre os quais pode exercer sua dominação e ao mesmo encontrar similaridades⁹. A cena também nos lançou um olhar sobre o autorreconhecimento

⁹ Para uma discussão mais ampla e detalhada ver: SANTANA, Bianca. Quem é a mulher negra no Brasil? Colorismo e mito da democracia racial. **Cult**, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/colorismo-e-o-mito-da-democracia-racial/>. Acesso em: 09 de março de 2021. CARNEIRO, Sueli. Negros de pele clara. **Geledés**, 2004. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/negros-de-pele-clara-por-sueli-carneiro/>. Acesso em: 10 de março de 2021.

racial. Que para a arquiteta e urbanista Joice Berth, é a possibilidade de entender nossas variadas habilidades humanas, políticas e sociais, bem como a auto aceitação de características, estéticas e culturais, ancestrais. Segundo a arquiteta, o autorreconhecimento é a criação de “novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade” (BERTH, 2019, p. 18).

Passamos então a nos atentar quanto à ampliação da percepção de corpos negros nos espaços cênicos, afinal não havia entre nós mulheres negras e não brancas? Como não havíamos nos atentado a isso? Partindo destas perguntas e do desejo da atriz de dizer de sua experiência enquanto mulher preta, começamos a trabalhar dentro e fora de cena. Primeiro foram tiradas várias fotografias de mulheres pretas que se dispunham a ser fotografadas, mas apenas partes de seus corpos, como por exemplo as mãos, os cabelos, as pernas - pedaços que mostrassem sua negritude, sua pele. A ideia era que as fotos fossem retro projetadas enquanto o texto era dito pela atriz. Entretanto para nossa decepção a pele preta não era bem visualizada e nos apresentava uma problemática técnica que naquele momento não éramos capazes de solucionar. Abrimos mão da ideia.

Em cena, o relato pessoal foi mais uma vez um forte aliado e junto com ele vieram trechos da canção “Um corpo no mundo”, da cantora baiana Luedji Luna¹⁰, novamente fundindo a percepção pessoal com a de outra mulher. A atriz dizia de seu lugar no mundo, de sua solidão e principalmente da sua cura, que veio através de cartas que ela pediu para mulheres pretas que conhecia lhe escrevessem e em determinada altura da cena entregava a outras mulheres, também pretas, do público. Nessa cena, o que fazemos é uma junção de olhares, ou melhor, uma ponte entre mulheres. A atriz, através de sua subjetividade faz encontrar ressonâncias entre mulheres que podem ter percepções muito próximas, exatamente por dividirem um lugar socio-racial, na esteira do que Rancièr aponta como sendo a prática política dos coletivos, a combinação entre modos de discurso e formas de vida, fazendo com que caiba aos artistas “criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize”

¹⁰Trecho da dramaturgia onde o relato pessoal e a letra musical se mesclam:

Cena III

ATRIZ: Eu sou um corpo, um ser, um corpo só. Tem cor, tem corte e a história do meu lugar sou eu. Eu sou minha própria embarcação, sou minha própria sorte. Olhares brancos me fitam. E eu precisei pedir cartas a mulheres negras porque eu me sentia sozinha. Eu senti falta do olhar, eu senti falta da compreensão. Há perigo nas esquinas e eu falo mais de três línguas. Essas cartas, elas me abraçaram, me acolheram, me curaram. Eu estou aqui. Ainda que não queiram, eu estou aqui. Ainda que eu não queira mais, eu estou aqui. E eu não posso e nem quero deixar que essa cura pare em mim. E a palavra amor, cadê?

(RACIÈRE *apud* FERNANDES, 2013, p. 07).

Figura 5: Cartas para mulheres pretas



Fonte: Sabriny Melo, 2019

CENA III: EU NUNCA

A terceira cena, *Eu nunca*, é provavelmente a mais relacional das três, pois basicamente tudo que acontece, em termos de proposição das atrizes, é em função da instigação da plateia. Também é a cena mais complexa de todo o espetáculo por tratar diretamente das violências cotidianas que nós mulheres sofremos, só que de maneira escancarada e pouco convencional, sem o peso das lágrimas que costumam emergir quando o tema é tratado. A cena surgiu após um estupro vivido pela Camila, atriz do coletivo. Esse evento foi o disparador para que pudéssemos revisitar nossas próprias narrativas pessoais com a violência sexual. O processo de criação da cena foi encabeçado por essa mulher recém invadida em seu próprio corpo, mas que apesar do peso de viver isso, não desejava falar do estupro da maneira costumeira, com o sofrimento à flor da pele, com a perspectiva de quebra de algo que jamais pode ser recuperado. Enfim, da dor intangível que se vê no cinema, na literatura, nos olhos de vítimas¹¹. A princípio, fomos convidadas a escrever os casos de

¹¹ Um outro olhar sobre o processo de criação da cena “Eu nunca” e sobre a cena em si pode ser lido no artigo: “Outras narrativas sobre estupro: A performance autobiográfica como forma de subversão”, publicado pela revista Urdimento. No texto as autoras descrevem sobre a forma dissidente de narrar, em cena, episódios de estupro e violência sexual, além disso há uma descrição bastante ampliada dos caminhos que o Coletivo Ébria percorreu até a formatação final da cena.

violência que tivéssemos vivido e então, dentro de um jogo cênico¹² contávamos trechos do nosso relato, em seguida esse jogo foi incorporado a outro, o *Eu nunca*, jogo em que uma pessoa faz uma afirmação, como por exemplo “eu nunca beijei uma mulher”, e quem já fez o que a sentença afirma bebe um pouco da bebida que é servida ao início. Para a nossa surpresa, dois elementos surgiram durante a primeira experimentação: A) o tom altamente irônico com que as histórias eram contadas e B) o ineditismo e, ao mesmo tempo, profunda semelhança entre os depoimentos. Ineditismo porque mesmo sendo amigas muito próximas não sabíamos das vivências umas das outras e semelhanças porque as narrativas eram em tudo muito compartilhadas: as idades, os locais, os agressores, tudo isso tinha um potencial de repetição assustador.

Na cena, convidamos as mulheres e homens trans para jogar, deixando evidente que aquele espaço era para todos menos para homens cisgêneros. Taças foram distribuídas e vinho foi servido e, antes do jogo em si começar, estabelecemos uma dinâmica “cotidiana”, uma conversa entre nós em cena, sobre banalidades, pedidos de música, temas que costumam aparecer nos encontros pessoais, restos-rastros do texto que disparou o processo de criação, nossa mesa de apoio. Então, a partir daí instituímos um jogo implícito, conhecido apenas por nós e muito simples, que basicamente era composto por algumas ações a serem executadas de acordo com o lugar em que estávamos sentadas: cantar, contar uma história alegre, arrancar se, dançar, encarar um homem do público. Essas ações nos faziam estar em movimento e também operavam quebras na expectativa de mais um relato de abuso, quando eles já eram anunciados. Em certa altura, convidamos a plateia a jogar o *Eu nunca* explicando apenas a regra primordial do jogo, começando por nós mesmas a dar a tônica das afirmações que se seguiram: “Eu nunca vi um homem se masturbando na rua”, “Eu nunca quase fui agredida na rua enquanto caminhava com minha namorada”, “Eu nunca fui tocada no transporte público”. Entre um relato e outro também contamos em detalhes episódios de estupro e de agressão, de maneira que abríamos um espaço de compartilhamento íntimo, de exposição sim, mas também de escuta e com isso, aos poucos, a plateia foi se dispondo a falar, e os *Eu nunca* estenderam se por pouco mais de quarenta minutos, tocando temas variados, violência obstétrica, assédio moral, transfobia, estupro, etc.

O dispositivo aqui utilizado para criar um *entre lugar* foi um jogo simples, que

¹² Jogo das seis possibilidades que “originalmente” propõe seis possibilidades de ação aos atores: andar, correr, deitar, parar, cantar, falar, que no contexto da criação da cena era falar sobre a agressão vivenciada.

geralmente é feito na adolescência e que tem uma característica particularmente interessante: as afirmações que costumam ser feitas tendem a ser em um tom de brincadeira. É como se a pessoa dissesse que quer falar sobre o que fez ou deixou de fazer sem necessariamente dizer que fez; um tipo de desimplicação da ação apresentada ao coletivo e isso nos trouxe um ganho enorme em termos de confiança.

Afinal, o teor das afirmativas era muito denso e se dispor a compartilhar com desconhecidos esses casos causa sensações como vergonha, auto recriminação, culpa, tristeza. Mas como a “brincadeira” permitia que tudo fosse dito com ironia e por vezes sarcasmo e risos, houve uma predisposição à entrega por parte das mulheres e homens trans que dividiram conosco suas histórias. De modo que pudemos nos reconhecer e até, ousar dizer, expurgar e começar a curar (como sugere o próprio nome da peça, Panaceia, que é uma bebida que cura todos os males) nossas feridas.

Figura 6: Eu nunca



Fonte: Sabriny Melo, 2019

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre um processo artístico me parece uma árdua tarefa, afinal, como descrever um acontecimento tão exclusivo? Como transformar em palavras aquilo que por vezes nem mesmo quem compartilhou o momento é capaz de dizer? Aqui, além de experimentar uma tentativa de resgatar o evento cênico, tento também apreender parte do processo de criação de uma montagem, tarefa dupla, portanto. Operar os caminhos da memória, resgatar diários, vídeos e textos foi mergulhar novamente num rio que já não é mais o mesmo. Enquanto o coletivo pensava as estratégias que eram possíveis para realização do trabalho, não tínhamos conhecimento que certos dispositivos tinham os nomes que tinham,

que existiam pensadoras escrevendo sobre, teorizando aquilo que para nós era

Uma fome de caça e uma percepção – aguda – de si mesmo/ambiente, ou de si mesmo no ambiente, ou de um estar no mundo, onde instabilidade, risco, desafio, aventura substituem – ou convivem com – uma vontade de estabilidade – sei quem sou – e segurança, paz de espírito e fixidez – sei onde estou (LIMA, 2017, p.36).

No entanto, nomear é mesmo preciso. Entender que estar intimamente ligada tanto às ébrias, quanto às outras mulheres - seja nas ruas, seja no palco - é parte de um tipo específico de teatralidade tão contemporâneo quanto antigo, já que remete aos primórdios do teatro, é reforçar e criar outros laços. Buscamos nos inscrever no mundo, falando de nós, como quem picha uma parede com seu nome e rasura a limpidez de uma cidade cinza, é violenta a força que leva alguém a marcar sua existência. Quando dizemos: “aqui está uma definição de quem sou e do que vivi” abrimos nossa escuta para que outras possam também dizer quem são e o que vivem. Esta é a relacionalidade, um diálogo que não encerra quando as portas da sala teatral são abertas, histórias são ressoadas e ecoam. Fomos narradoras, de nós e de quem a nós confiou um momento íntimo, uma anedota, uma tristeza, nosso corpo-ponte buscava a ligação: *o convívio entre*. Onde chegamos e o que fomos capazes de produzir com toda a “falazada” gerada, talvez nunca saibamos com certeza, é difícil medir o alcance daquilo que é mais sensação que razão, ou talvez esteja superestimando todo o trabalho, a verdade é que um momento compartilhado parece guardar em si um mistério que não se deixa solucionar, ou se viveu ou não.

Embora o professor Dubatti não trate diretamente dessa dimensão, acredito que a qualidade e intensidade do convívio entre atrizes foi um potencializador da relação atriz espectadora, um desdobramento feliz da intimidade criada no coletivo. Para nós, se abria a possibilidade de resgate e cura através da exposição, pois “a performance coloca a vulnerabilidade como condição do jogo, como condição de partida para a troca verdadeira” (ALICE e BAFF, 2017, p. 188), uma exposição que a princípio era interna e foi ganhando recepção. Estar em coletivo, portanto, é o que parece nos tornar capazes de encontrar verdadeira correspondência e chances de cura-escuta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUJAMRA, M. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 72-85, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p72-85. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69077>. Acesso em: 9 nov. 2021.
- ALICE, Tania e BAFFI, Diego. Traga seus problemas para a arte: performances de arte relacional como cura. **Revista TUSP**, v.7, p. 81-90, 2017.
- BERTH, Joice. **Feminismos Plurais: Empoderamento**. 1.ed. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. 1.ed. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. 1.ed. São Paulo: EDIÇÕES SESC, 2017.
- FAGUNDES, Patrícia. O teatro como estado de encontro. *Cena*, n. 7, p. 31-41, 2009. ISSN 1519-275X. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11156/7150>. Acesso em: 11 nov. 2021.
- FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 11 nov. 2021.
- .Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. 1.ed. São Paulo: *Perspectiva*, 2017.
- LEPRUN, Sylviane. Maneiras de instalação. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, v.10, n.18, p. 19- 42, 1999. e-ISSN 2179-8001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27771/16368>. Acesso em: 11 nov. 2021.
- LIMA, Tatiana Motta. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. **Caderno De Registro MACU**, n. 10, p. 32-41, 2017. ISSN 2238-9334 . Disponível em: https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_10/caderno_10_completo.pdf. Acesso em: 11 nov. 2021.
- MELO, L. C. M. de. Preparação para o mergulho, desejo de convívio. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 112-126, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/117024>. Acesso em: 11 nov. 2021.

MELO, L. C. M. de. Desejo de convívio: uma carta é uma visita. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-30, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200109. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18848>. Acesso em: 11 nov. 2021

MENDES, J. G. Performar o outro: o reenactment como dispositivo de experiências imersivas. **Sala Preta**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 48-64, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p39-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/128323>. Acesso em: 11 nov. 2021.

MENDONÇA, Renato. Conexões: entrevista com Dubatti. **Revista Cena**, n. 10, p. 02 -09, 2011. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/888>. Acesso em: 11 nov. 2021.

NICOLETE, A. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 318-325, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p318-325. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>. Acesso em: 11 nov. 2021.

PRADO, C.; CAETANO, N. Outras narrativas sobre estupro: A performance autobiográfica como forma de subversão. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-28, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0107. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19375>. Acesso em: 11 nov. 2021.

RINALDI, M. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, p. 135-143, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p135-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57303>. Acesso em: 11 nov. 2021.

ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. de L. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251 - 261, 2014. DOI: 10.5965/1414573102232014251. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251>. Acesso em: 11 nov. 2021.

SILVA, Tainan Silva e. O colorismo e suas bases históricas discriminatórias. **Direito UNIFACS**. *n.* 201, *p.* 01-19, 2017. ISSN 1808-4435. Disponível em: <https://revistas.unifacs.br/index.php/redu/article/view/4760>. Acesso em: 11 nov. 2021

STELZER, A. Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 276 - 286, 2016. DOI: 10.5965/1414573101262016276. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016276>. Acesso em: 11 nov. 2021.