



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CÊNICAS**

Adriana Ferreira Coelho Lodi

**POÉTICAS E PEDAGOGIAS CÊNICO-PERFORMATIVAS
FEMINISTAS - autobiograficções como dispositivo de invenção**

**BRASÍLIA
2024**

ADRIANA FERREIRA COELHO LODI

**POÉTICAS E PEDAGOGIAS CÊNICO-PERFORMATIVAS
FEMINISTAS - autobiograficções como dispositivo de criação**

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB
como requisito para obtenção do grau de
Doutora em Artes Cênicas.**

**Orientador: Dr. Fernando Antonio
Pinheiro Villar de Queiroz**

**Co-orientadora: Dra. Roberta Kumasaka
Matsumoto.**

**Brasília
2024**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FL823p Ferreira Coelho Lodi, Adriana
POÉTICAS E PEDAGOGIAS CÊNICO-PERFORMATIVAS FEMINISTAS -
autobiograficções como dispositivo de criação / Adriana
Ferreira Coelho Lodi; orientador Fernando Antonio Pinheiro
Villar de Queiroz; co-orientador Roberta Kumasaka Matsumoto.
-- Brasília, 2024.
387 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Teatro. 2. Educação. 3. Pedagogia Performativa. 4.
Autobiograficção. 5. Feminismo. I. Antonio Pinheiro Villar
de Queiroz, Fernando, orient. II. Kumasaka Matsumoto,
Roberta, co-orient. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. FERNANDO ANTONIO PINHEIRO VILLAR DE QUEIROZ – Presidente -

Profa. DRA. ELIZABETH LOPES DA SILVA (USP/PPGCEN-UnB)

Profa. DRA. LUCIANA DE FÁTIMA ROCHA PEREIRA DE LYRA (UERJ)

Profa. DRA. SULIAN VIEIRA PACHECO (PPGCEN/UnB)

Profa. DRA. ANA CRISTINA FILGUEIRA GALVAO (CEN/UnB) - SUPLENTE

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Fernando Villar, por aceitar seguir de mãos dadas comigo nesta aventura. Por seu olhar preciso, pelas provocações certeiras e consistentes, pela parceria artística e pedagógica e por todo apoio e incentivo que me deu nos momentos de crise.

À Roberta K. Matsumoto, minha co-orientadora que é um exemplo de força de vida, com olhar sempre sensível, inteligente e generoso me fazendo ver caminhos e possibilidades a serem percorridos.

À Beth Lopes, Luciana Lyra, Sulian Vieira e Bidô Galvão, por aceitarem fazer parte desta banca. Uma honra imensa poder dialogar com vocês. Agradecimentos especiais à Eleonora Fabião, Francis Wilker e Sulian Vieira pelas valiosas contribuições na banca de qualificação. Obrigada por colaborarem nos desenhos dessas trilhas.

As preciosas parcerias do processo de criação de *Senhora P*, Daniela Diniz, Fernando Villar, Roberta Rangel, Rodolfo Godoi, Victor Z, Ana Quintas, Bárbara Gontijo, vocês foram imprescindíveis para colocar esse espetáculo no mundo. Guilherme Angelim, por seu afeto e apoio em manter vivo e circulando este espetáculo. As amigas e amigos queridos que compreenderam todas as minhas ausências, e em especial à Bidô Galvão e Chico Sant'Anna por estarem sempre por perto.

À minha família querida! Minhas sobrinhas, Beatriz e Gabriela, que renovam minha força e esperança no mundo. Especialmente à minha mãe pela paciência, estímulo e compreensão em todos os momentos, e por aquele bom e necessário café da tarde.

Aos meus colegas da primeira turma de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB que mesmo à distância sempre estiveram à postos para socorrer e acalantar nos momentos de dúvidas e incertezas.

À todas, todos e todes estudantes que participaram das turmas de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas II e Interpretação 1, ministradas por mim em 2020 e 2021, pelo diálogo, pelas invenções e pelas partilhas de desejo e inquietações que alimentaram e nutriram esta tese.

À Secretaria de Educação do Distrito Federal pelo afastamento remunerado, que permitiu um mergulho imprescindível para a realização dessa empreitada. Em especial à EAPE pelo acompanhamento e apoio durante esses anos.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a potência de processos e procedimentos artísticos e pedagógicos que usufruem de autobiograficções como dispositivo de invenção nas artes da cena a partir de uma performatividade crítico feminista que têm a cartografia como procedimento metodológico. Explora esta hipótese num movimento teórico-prático, artístico-pedagógico no ensino superior, com duas turmas do curso de Artes Cênicas da UnB, e também no processo de criação autoral do espetáculo *Senhora P*, que aborda as questões de violência contra a mulher e que encorpa o objeto desta tese. Em cinco trilhas e com metodologia cartográfica de abordagem, a pesquisa se funda na urgência da incorporação das pedagogias feministas nos campos da educação principalmente no que tange às artes da cena. Aponta noções e entendimentos dos engendramentos possíveis entre a educação, os territórios cênico-performativos e o feminismo para apresentá-los numa organização conceitual estética, ética e sócio-política adequada e relevante para a formação de estudantes de teatro da educação básica e superior. Os conceitos investigativos sobre ensino e aprendizagem estão ancorados principalmente no pensamento crítico feminista de bell hooks, na cognição inventiva de Virgínia Kastrup, na noção de experiência de Jorge Larrosa Bondía, na pedagogia crítica de Paulo Freire e bell hooks, na filosofia da diferença na perspectiva de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik; bem como no pensamento feminista negro com Aundre Lorde, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, entre outras. Os estudos da performance e suas distintas dimensões processuais, liminares, de intervenção na realidade, são importantes aqui para pensar e fomentar territórios de práticas pedagógicas e de pesquisa expandidos, em diálogo com distintas/os pesquisadoras dentre as/os quais Richard Schechner, Diana Taylor, Eleonora Fabião e Elyse Lamm Pineau. Observa ainda as tensões entre realidade e ficção, estruturais para os teatros do real, e conjectura a partir daí que explorar processos e procedimentos de criação autobiograficcionais favorecem processos de autonomia, resistência, compreensão e reconhecimento das opressões e dominações hegemônicas nos campos das artes e da educação.

Palavras-Chave: Teatro; Educação; Pedagogia Performativa; Autobiograficção; Feminismo.

ABSTRACT

This research investigates the potential of artistic and pedagogical processes and procedures which use autobiografiction as an inventive device in the performing arts, based on critical feminist performativity, and with cartography as a methodological approach. It explores this hypothesis in two classes from the Performing Arts course at the University of Brasília as a theoretical-practical, artistic-pedagogical dialogue in higher education, and also in the process of authorial creation of the spectacle *Senhora P*, which addresses issues of violence against women embodying the object of this thesis. With five chapters and a cartographic approach, this research is based on the urgency of incorporating feminist pedagogies in the fields of education, especially regarding the performing arts. It highlights concepts and perspectives of the possible engendering between education, scenic-performative territories and feminism to present them in an aesthetic, ethical and socio-political conceptual organization suitable and relevant for the training of theater students in basic and higher education. The investigative notions about teaching and learning are anchored mainly in the feminist critical thinking of bell hooks, in the inventive cognition of Virgínia Kastrup, in the theory of experience of Jorge Larrosa Bondía, in the critical pedagogy of Paulo Freire and bell hooks, in the philosophy of difference in perspective by Gilles Deleuze, Félix Guattari and Suely Rolnik; as well as in black feminist thought by Audre Lorde, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, amongst others. Performance studies and their distinct procedural, liminal, and intervention dimensions are important to elaborate and foster expanded territories of pedagogical and research practices, in dialogue with different researchers, including Richard Schechner, Diana Taylor, Eleonora Fabião and Elyse Lamm Pineau. The research also observes the tensions between reality and fiction, structural for the theaters of the real, and conjectures from there that exploring autobiografictional creation processes and procedures favours individual and collective autonomy, resistance, understanding and recognition of oppressions and hegemonic dominations in the fields of arts and education.

Keywords: Theater; Education; Performative Pedagogy; Autobiografiction; Feminism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1: Performance <i>Un violador en tu camino</i> . Santiago do Chile, 2019 - Foto: Jornal La Tercera.....	113
Fig. 2: Coletivo LASTESIS (s/d) / Foto: Reprodução Instagram @lastesis.....	115
Fig. 3: Obra <i>Memorial da Escravatura</i> . Lisboa, 2021. Foto: Bruno Simão / site Grada Kilomba.....	123
Fig. 4: Performance na obra <i>Memorial da escravatura</i> . Lisboa, 2021. Foto: Bruno Simão / site Grada Kilomba.....	125
Fig. 5: Espetáculo <i>Esperando Zumbi</i> . 2019. Foto de divulgação / Jornal da Literária.....	128
Fig. 6: Renata Carvalho em <i>Manifesto Transpofágico</i> . 2022. Foto: Danilo Brandão / Festival Trema.....	186
Fig. 7: Renata Carvalho em <i>Manifesto Transpofágico</i> . 2022. Foto: Nereu Jr.....	190
Fig. 8: Janaina Leite em <i>Stabat Mater</i> . 2019. Foto: André Cherri / MITSP.....	197
Fig. 9: Lucas Asseituno e Janaina Leite em <i>Stabat Mater</i> . 2019. Foto André Cherri / MITSP..	201
Fig.10: Luênia Guedes, Raquel Ferreira, Aila Beatriz e Tati Bittar em <i>Isto também passará antes que eu morra</i> . 2019. Foto: Umberto Araújo /arquivo do grupo.....	207
Fig. 11: Lu Matias em cena, em um dos nichos pessoais. 2023. Foto: Acervo do grupo....	211
Fig. 12: Reprodução do quadro explicativo de Haseman (p.47).....	222
Fig. 13: Casanova, cenografia de Joseph Svoboda. 1995. Foto sem autoria.....	226
Fig. 14: Diário performativo de Letícia da Fonseca 2020. Foto: acervo pessoal. 2023.....	244
Fig. 15: Diário performativo de Letícia da Fonseca 2020. Foto: acervo pessoal. 2023.....	245
Fig. 16: Experimentações de plano de fundo para a cena coletiva - Captura de tela.....	271
Fig. 17: Experimento cênico-performativo <i>Umbigo do mundo</i> . 2021 - Captura de tela.....	273
Fig. 18: Foto diário de bordo da autora. 2021.....	298
Fig. 19: Imersão em Olhos d'água. Janeiro de 2020. Foto: Joy Bailard.....	307
Fig. 20: Imersão em Olhos d'água. Janeiro de 2020. Foto: Joy Bailard.....	308
Fig. 21: <i>Senhora P</i> . 2022. Teatro Garagem, Brasília. Foto: Pollyana Sá.....	312
Fig. 22: <i>Senhora P</i> . 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.....	314
Fig. 23: <i>Senhora P</i> . 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.....	318
Fig. 24: <i>Senhora P</i> . 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.....	325
Fig. 25: <i>Senhora P</i> . 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.....	327
Fig. 26: <i>Senhora P</i> . 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.....	332
Fig. 27: Debate com estudantes da escola Chicão. 2022. Teatro Garagem, Brasília. Foto: Sílvia Letícia.....	342
Fig. 28: Estudantes da escola Chicão e equipe de <i>Senhora P</i> . 2022. Teatro Garagem, Brasília. Foto: Sílvia Letícia.....	344
Fig. 29: Foto da carta análise do espetáculo <i>Senhora P</i> enviada por <i>whatsapp</i> pelo professor VH, do Centro Educacional São Francisco - Chicão de São Sebastião (DF).....	346
Fig. 30: Foto da carta análise do espetáculo <i>Senhora P</i> enviada por <i>whatsapp</i> pelo professor VH, do Centro Educacional São Francisco - Chicão de São Sebastião (DF).....	347

LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1: Janela Rafa Giavoni.....	240
Vídeo 2: Microjornal da pandemia - Bianca Terraza.....	241
Vídeo 3: Da janela - Nathan Balzani.....	241
Vídeo 4: Ovos.mp4.....	241
Vídeo 5: Da janela - Natália Macedo.....	241
Vídeo 6: O Silêncio - Gabriel Luz.....	242
Vídeo 7: Experimento 1 - João Ricken.....	243
Vídeo 8: Recuerdo de una mujer.....	246
Vídeo 9: Autoflagelo de frango.....	246
Vídeo 10: Violência opressora.....	249
Vídeo 11: "Presas"- Ludmylla, Cristiano e Letícia.....	249
Vídeo 12: Violência - Julia e Bruna.....	249
Vídeo 13: Violência - Davi e Natália.....	249
Vídeo 14: CHORONAS -Clara Rabello, João Ricken, Rafa Giavoni e Thays Oac.....	250
Vídeo 15: Autobiograficções em entretelas.....	254
Vídeo 16: Sanderson - Vinícius.....	265
Vídeo 17: Primeira proposta - Gabriel.....	265
Vídeo 18: Arlequina 1.....	267
Vídeo 19: Desconectados.....	273
Vídeo 20: Coletivo Coquetel molotov - <i>Senhora P</i>	279
Vídeo 21: Primeira Carta à avó.....	306
Vídeo 22: Experimento audiovisual.....	309
Vídeo 23: Sra. P chegada.....	310
Vídeo 24: 100% Feminista.....	320

SUMÁRIO

Diálogo com uma trajetória	8
ABERTURA DAS TRILHAS - Corporaturas de uma introdução	20
PRIMEIRA TRILHA ENTRE A EDUCAÇÃO E A PERFORMANCE	30
1.1 O caminho até as pedagogias cênico-performativas.....	49
1.2 Sobre a urgência de incluir a perspectiva feminista.....	75
SEGUNDA TRILHA ENTRE FEMINISMOS, VIOLÊNCIAS E EDUCAÇÃO	82
2.1 Feminismos, interseccionalidades, educação e as artes da cena - engendramentos necessários.....	89
2.2 Constituições cênico-performativas feministas.....	108
2.2.1 LASTESIS.....	113
2.2.2 Grada Kilomba.....	119
2.2.3 Cristiane Sobral.....	126
TERCEIRA TRILHA UM CAMINHO ATÉ AS AUTOBIOGRÁFICAS	133
3.1 Autobiografia, autoficção, autobiograficção.....	131
3.2 Memória inventiva como base de criação.....	149
3.3 Fricções entre a memória e as relações político-sociais nas vozes femininas.....	157
3.4 Entre o real e o ficcional nas artes da cena	162
3.5 Teatros do real - ainda outros.....	173
3.5.1. <i>Manifesto Transpofágico</i> , de Renata Carvalho.....	193
3.5.2 <i>Stabat Mater</i> , de Janaína Leite.....	191
3.5.3 <i>Isto Também Passará, Antes Que Eu Morra</i> , de Marcia Regina (cia viÇeras)..	204
QUARTA TRILHA - A PESQUISA PERFORMATIVA DE INTERVENÇÃO NO ENSINO SUPERIOR	217
4.1 O campo dos estudos da performance.....	219
4.2 Técnicas Experimentais em Artes Cênicas II - TEAC II - Entretelas.....	224
4.3 Interpretação Teatral 1 - em entretelas.....	256
QUINTA TRILHA SENHORA P	278
5.1 <i>Senhora P</i> na íntegra.....	279
5.2 O território de invenção poético político pedagógico.....	297
5.3 <i>Senhora P</i> em diálogo com o Ensino Médio.....	341
5.4 Sobre uma experiência desafiadora pelo Palco Giratório em 2023.....	348
ÚLTIMA TRILHA - CONSIDERAÇÕES DA TRAJETÓRIA	355
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	361
APÊNDICE 1 - PROGRAMA DA DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO TEATRAL 3	375
APÊNDICE 2 - PROGRAMA DA DISCIPLINA TEAC II	379
APÊNDICE 3 - PROGRAMA DA DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1	383

Diálogo com uma trajetória

Brasília, abril de 2021.

Cara Adriana,

Faz exatamente 37 anos que, sem querer, você encontrou um caminho pra gente trilhar. Você era só uma criança, apesar de se considerar adulta. Você matava tanta aula pra ensaiar, fugia de casa pra estar com aquele grupo de pessoas encantadoramente irreverentes, e sumia no mundo com 13 anos achando mesmo que era dona de si.

Bom, o fato é que você nunca tinha pensado em fazer teatro nem mesmo como atividade extraclasse, que dirá como profissão. Você já tinha pensado em ser escritora, fotógrafa e até oceanógrafa, mas o teatro não fazia parte do seu rol de possibilidades. Afinal, tínhamos assistido há apenas uma ou duas peças na vida, até então, e tínhamos uma timidez estrutural que nos distanciava constantemente de atividades em grupo e dos jogos coletivos. Até dançar em festa de aniversário era sempre uma ameaça a sua sanidade mental. Sendo assim, a família estremeceu e teve medo das influências perniciosas daquela gente esquisita, tanto que rejeitaram a ideia durante um longo tempo.

Era 1984, o Brasil estava em pleno movimento intenso das *Diretas Já* e você se animava ao vislumbrar a derrubada da ditadura e pensava em poder participar, em breve, de uma eleição direta para presidente da república. Em Brasília, a cidade que você adotou desde os 7 anos, a esplanada dos ministérios era coberta de manifestações populares aquecidas. O povo estava nas ruas em todo o país.

Brasília sempre pareceu mais serena, espaçosa e confortável do que o subúrbio do Rio de Janeiro de onde você vinha. E de repente, um dia comum que mudaria a sua vida! Conduzida pela mão de um colega de escola, você entrou quase obrigada, pela primeira vez, no antigo Centro de Criatividade, hoje Espaço Cultural Renato Russo - 508 Sul. Foi impactante. Entramos pela porta do antigo Teatro Galpão. E, sem querer, você se apaixonou pelo espaço vazio e grandioso. Sentiu um frio na barriga e um desejo interminável de voltar todos os dias depois daquela primeira vez.

Foi assim que as artes cênicas entraram na sua vida, pelas mãos do professor de teatro Marco Antônio Esteves, da Fundação Educacional do Distrito Federal, que carregava orgulhosamente sempre com ele Augusto Boal. Com eles aprendemos muito sobre ética, política e estética. E pela primeira vez você se sentiu confortável em um grupo com mais de três pessoas. Com o teatro você aprendeu a aprender, aprendeu a defender suas ideias e a acreditar que era capaz. Aprendeu a aceitar suas fragilidades. Entendeu que somos pessoas diversas e heterogêneas. Pois mesmo que o resultado dos processos caminhasse para um evento de representação, as práticas experienciadas corporalmente transformavam seu pensamento. Criavam ideias e percepções do mundo que até ali não tinham se materializado.

Laboratórios de sentir e pensar. Dava-se um entender/saber pelo corpo relações de opressão, de manipulação, de estética e política umbilicadas. A experiência corpo sensória promovia entendimentos da filosofia. Os conceitos se materializavam e emergiam das ações psicofísicas.

Relembro tudo isso para fortalecer, daqui onde estou, sua garra em permanecer. Muitas coisas vão acontecer ao longo dessa trajetória. E tudo, absolutamente tudo, vai valer a pena.

Aos 20 anos você vai querer ir pra São Paulo, fazer vestibular. A USP parece um sonho! Todo mundo fala da Escola de Comunicação e Artes (ECA), como o lugar mais incrível para se estar em 1991. Feliz ou infelizmente seu destino será ficar em Brasília, para entrar no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UnB em 1992, e essa será uma das melhores aventuras da sua vida, pode acreditar. Tudo será tão impactante e transformador que você voltará, sistematicamente, para esta universidade diversas vezes ao longo da vida. Depois do bacharelado você voltará em 2004 para fazer a Licenciatura em Artes Cênicas. É, você além de atriz e diretora de teatro, vai se transformar numa artista docente apaixonada por práticas pedagógicas provocadoras. Em breve as denominaremos de práticas pedagógicas cênico-performativas feministas.

Esse é o caminho que melhor te constituirá no mundo. Você vai desenvolver um orgulho extraordinário pelo ofício de uma docência performativa. Vai entender a necessidade de atuar no plano pedagógico do sensível atravessado pelo inteligível. Vai insistir em provocar um devir risco, um devir invenção nos encontros artísticos pedagógicos que tenham por espectro de atenção o estar presente no presente da

ação. O que vale para todo o coletivo, inclusive pra você. Vai pleitear, diariamente, que matem seus egos e administrem seus medos durante os processos de criação e de experimentação artística.

Bem, vamos voltar para a UnB nos anos 90. Lá você viverá entre gente diversa. Interdisciplinaridades. Hibridismos. Mestiçagens. Fuleragens (conceito desenvolvido pela artista e pesquisadora Bia Medeiros para se opor à institucionalização da arte da performance). As artes cênicas misturadas com as artes visuais. As duas convivendo espremidas num prédio antigo de serviços gerais nos farão conviver e experimentar performances, exposições e apresentações nos banheiros, corredores, jardins, na rua, no bandeirão, na tipografia, enfim, em espaços tempos que se entrelaçam e farão nossas cabeças espiralarem ideias e desejos de invenção também híbridos.

Nesse tempo você estará com mestres e mestras ousadas e provocativas que vão nos levar a explorar cada canto do pequeno prédio do Instituto de Artes que abrigava toda aquela heterogeneidade. Bidô Galvão, Silvia Davini, Fernando Villar (Este último é nosso companheiro orientador nesta nossa aventura de agora. Você não vai acreditar! Daqui a pouco te conto melhor sobre isso), Hugo Rodas, Nena Leonardi, Luiz Mendonça, Lenora Lobo, Rita Castro, Simone Reis, Márcia Duarte, Gisele Rodrigues, Marcus Motta são mestres inesquecíveis que vão atravessar essa expedição com você. Estes e estas, entre tantas outras pessoas, com as quais você aprenderá a ser e estar neste mundo.

É nesta fase que você vai se apaixonar pelo teatro dança de Pina Bausch. Pelo espaço vazio de Peter Brook. Pelas óperas rock. Por Laurie Anderson. Vai vasculhar o cinema de Chaplin e conhecer o sensível Tarkovsky. Vai ter coragem para começar a escrever a partir de você, das suas memórias, histórias, sempre misturadas com *mentiras* inventadas, ainda sem dar o nome de autobiograficções. E ainda sem saber que esse processo aciona a sua “resistência para lembrar”.

É difícil te escrever daqui pra contar de um futuro do presente. Muitas vezes vou entortar a grafia e a conjugação dos verbos todos que passeiam misturados entre aquilo que foi sonhado, o que aconteceu, o que estava para acontecer e não aconteceu, o que deixou de ser para que a gente chegasse até este aqui e agora. Então, desculpe os equívocos dos tempos verbais presentes nesta história. Quero te aproximar de mim e poder contar como estamos atualmente, e mapear algumas questões que nos fizeram chegar até aqui.

Em seu trabalho pessoal de pesquisa, escrever e compor com as diferentes linguagens vai fazer parte do que estava acontecendo no mundo. As experiências artístico pedagógicas que o corpo docente do Instituto de Artes da UnB promovia eram em sua maioria híbridas. Projeções, colagens, dramaturgias performativas, partituras corporais, partituras musicais inventadas para a cena, tudo isso, e muito mais, já acontecia por lá. Não éramos intérpretes de um *texto apenas*, éramos atrizes criadoras performadoras de obras coletivas.

Então estas referências são necessárias para que você perceba que a artista docente na qual você se transformou carrega inúmeras referências e experiências constituídas ao longo destas expedições. A inquietação para encontrar dispositivos de criação coletiva vai acompanhar a nossa prática didática e artística. Percebemos que para cada nova proposta, ou ideia, existe um caminho a ser percorrido, uma expedição à deriva a ser trilhada. E não adianta apenas elaborá-la, é preciso um encontro. Um encontro com as coisas do mundo, com os outros, com a pressão do instante, é o que provoca e aciona as fricções da criação dos processos inventivos.

Tal inquietação sempre estará permeada por uma atmosfera de sonho, por uma necessidade de realização, de desconstrução das coisas que já experimentamos e conhecemos. Não é um negar ou um apagar das experiências anteriores, mas é uma certeza acompanhada de um desejo de vasculhar os vestígios daquilo que já foi, que já aconteceu e que já se encontra presente, memória-lembrança, na trajetória daqueles com quem nos encontramos e com o quê nos encontramos, e que de uma maneira ou de outra podem acionar encantamentos inventivos.

Quase 30 anos depois, estamos de volta, mais uma vez, à UnB na primeira turma do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN). Dá pra acreditar? Eu sei que você nunca teve este percurso acadêmico como uma meta. Mas esse é o caminho que estamos trilhando. Nós fizemos nosso mestrado aqui também entre 2014 e 2016, sob a orientação da maga mestra amiga amada Dra. Roberta Matsumoto, e ela nos ajudou a reaprender a amar a pesquisa. Nos apresentou as possibilidades de uma pesquisa cartográfica pelos saberes de Virginia Kastrup. Ela também nos provocou a olhar de novo para a fricção dos territórios fronteiriços entre teatro e cinema. Criar pela escuta dos movimentos possíveis do olho de quem está fora e dentro da ação. Arriscar orquestrar a luz, a música, corpos e vozes. Palavras que podem ser redesenhadas, re-esculpidas, pelo

movimento da câmera. A mistura de metodologias de criação dramatúrgica a partir da palavra, do corpo, das imagens, das paisagens, dos enquadramentos estão por aí há tempos. E nós gostamos de inventar com isso.

Eu sei que você escolheu ficar em Brasília porque pensar num doutorado é pensar na sua orientadora, mestra, companheira de reflexões e pensamentos sobre os mundos que queremos, sonhados. Mas prepare-se porque no dia 01 de novembro de 2019, três meses depois do nosso ingresso no PPGCEN, Roberta se desconectará do mundo e vai precisar que você seja forte e permaneça num caminho à deriva. Um aneurisma cerebral explode, e o medo da morte vai invadir você e tudo em volta. Calma, o retorno será lento, mas ela vai se recuperar e você não vai perder as esperanças e com algum esforço vai reencontrar o foco na pesquisa.

Quase um ano depois, nosso mestre, amigo e parceiro Dr. Fernando Villar vai assumir a sua orientação, e vai partilhar com você este caminho da pesquisa que ele nomeou de aventuras doutorais. Esse encontro será um presente. A pesquisa dele também é ancorada em poéticas performativas e interdisciplinaridades e indisciplinaridades artísticas e ele domina tanto as dimensões do campo de estudos da performance que sua fala e escritas são desenhadas por uma performatividade atravessada pela política e a poiesis, o que gera efeitos intensos de inquietação e de alegria no percurso da pesquisa.

Nossa trajetória com Villar vem desde a graduação, onde experienciamos como atriz diversas montagens intrigantes com a direção dele. Depois no mestrado, que você tanto adiou, realizado entre 2014 e 2016, ele também participou de forma ativa e vigorosa, tanto como mestre de uma das disciplinas cursadas, como em sua banca de qualificação e defesa. Foi nesse período que eu e você tivemos a oportunidade de organizar e refletir sobre toda a experiência artístico-pedagógica que trilhamos durante os quase 13 anos que ficamos como artista docente do Espaço Cultural Renato Russo - 508 sul. A vida foi mágica neste sentido. Quem imaginaria que você teria a oportunidade de voltar ao antigo Centro de Criatividade, aquele lugar onde você conheceu as artes cênicas, para desenvolver agora um trabalho de oficinas gratuitas de teatro abertas a toda a comunidade. Você passou num concurso da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) em 2000, e em seguida batalhou para atuar em um convênio que existia entre a SEEDF e a Secretaria de Cultura do DF. Seu projeto foi aprovado e você

desenvolveu com alegria e intensidade, por 13 anos, oficinas e cursos de longa duração com foco na formação de atores na 508 sul.

Durante todo este tempo você explorou apaixonadamente procedimentos híbridos de criação cênica a partir de escrituras performativas e processos de improvisação e pesquisa nas artes cênicas, sempre tendo o coletivo como território de trabalho. A sua dissertação de mestrado, defendida em 2016, conta essa história: *Expedições à deriva com a pedagogia teatral por uma pedagogia da invenção*, trata do entendimento da pedagogia teatral como uma pedagogia que promove desestabilizações, transgressões, que provoca a invenção de saberes (in)corporados, que aciona indisciplinamentos e desprofessorarizações. Que entende o ato pedagógico como prática entre e, com as pessoas, e as coisas do mundo. Que atua no entendimento do inacabamento contínuo dos saberes e que insiste na ética, nas *poiéticas*, nos processos, na presença e nos afetos.

A nossa proposta agora, no doutorado, é pesquisar poéticas e pedagogias cênico-performativas feministas e as possibilidades de invenção autobiograficcionais usufruindo também de recursos audiovisuais e das novas mídias. Como corporificar noções e entendimentos dos engendramentos entre a educação, o teatro, a performance, as escritas de si e os novos meios digitais a ponto de apresentá-los numa organização conceitual adequada e relevante?

Isso não sai da sua cabeça desde que estava à frente do Festival de Curtas das Escolas Públicas do Distrito Federal na SEEDF. É, depois do mestrado você passou quatro anos nas políticas públicas da educação básica. Até que em 2018 publicou, com a sua equipe, a Portaria nº. 307 que institui a Política de Educação Audiovisual para a educação básica no DF. Foi um momento inesquecível! Com esta Portaria, o Festival de Curtas das escolas públicas deixou de ser um projeto para fazer parte de uma política pública que entende a importância da linguagem audiovisual hoje na educação básica.

Sabe, daí pode ser difícil de acreditar, mas grande número de crianças, jovens e adultos carregam agora, como apêndices, aparelhos telefônicos móveis que são verdadeiros computadores com câmeras e gravadores potentes capazes de muitas transgressões estéticas, e éticas também.

A gente lutava tanto pra conseguir uma *VHS* e depois uma *mini dv* para gravar ensaios e arriscar algumas composições, lembra? Nada deu muito certo. Tão poucos recursos. Bom, hoje tudo é diferente. Todos têm uma câmera na mão, a vida

é registrada, editada e compartilhada nos mínimos detalhes cotidianos em redes sociais.

As entretelas, os algoritmos, os *bits* e *bitcoins* estão mandando em tudo por aqui, inclusive em você. Não deixe de ver o documentário ficcional *O Dilema das Redes* de Jeff Orlowski (2020) é um material necessário para expandir as reflexões sobre controle e manipulação de dados. As violências estão em pauta como há muito não se via. Tudo transborda. Vivemos uma distopia. São muitas rupturas de direitos, muito desrespeito. O mundo está inteiramente conectado pela *internet*, mas as pessoas parecem mais isoladas a cada dia que passa.

As coisas não estão como esperávamos. Em 2015, vivemos o início de um golpe que culminou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, e sofremos as consequências desastrosas até agora, como uma avalanche que não para de crescer e aumentar sua potência destruidora. Nas eleições de 2018 o país elegeu um genocida, neofascista que exerceu uma necropolítica nefasta que arrasa o Brasil e nossas pequenas conquistas em áreas estruturais como o meio ambiente, os direitos humanos, a educação e a saúde. Nossa democracia estava em risco.

Um medo da morte ronda por aqui. É preciso encontrar alternativas diárias para seguir em ação e esperança, em invenção e utopia, porque sinceramente parece que não há mais mundo. Aquele mundo em que pensávamos viver.

Para complicar ainda mais as coisas, em março de 2020 o vírus mortal que assolou o mundo inteiro e isolou famílias, cidades e países chegou ao Brasil. Em abril de 2021, mais de 2 milhões de mortos pelo coronavírus em todo o planeta. No Brasil a pandemia foi descontrolada. Faltavam leitos, médicos, medicamentos, faltava ar. Me faltava ar.

Em tempos difíceis temos a responsabilidade de ir além do viver, do sobreviver, é necessário encontrar saídas. Ações propositivas capazes de inverter a lógica das violências que nos rodeiam, pois seguimos desgovernada enquanto nação. Enquanto população estávamos com fome e seguimos sendo bombardeada por retrocessos éticos e sociais tendo que lutar novamente pelo óbvio. Cuidar do mundo e cuidar de todes. Diante dessa realidade é necessário ter esperança e recordar que já trilhamos outros abusos constitucionais, e que sobrevivemos lutando.

Olha, desculpe despejar toda essa informação assim, de maneira abrupta. Desculpe pelo futuro que virá mas é que esse panorama insólito e cruel atravessa

nosso corpo, mente e coração, e aciona uma necessidade ainda maior de tentar encontrar modos de existir e ir em busca de experiências inéditas que nos ajudem a atuar dentro desse contexto.

Adquiri neste período o livro *Esferas da Insurreição - notas para uma vida não cafetinada* de Suely Rolnik, ele veio envolto em uma estreita fita de papel quadriculado estimulando a exploração prática de uma fita de Moebius oferecendo a experiência proposta pela obra *Caminhando* de Lygia Clark de 1963. Clark propõe sucessivos cortes longitudinais na superfície de papel, com cuidado para não romper e separar a fita em duas. O sentido de ir caminhando com o corte até o extremo de um dos lados que continua no avesso do outro, o que os torna indiscerníveis, um externo que é ao mesmo tempo interno e vice-versa. Para Clark "é a possibilidade de transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto" no qual "a obra é o próprio ato". Rolnik anuncia que tal experiência consiste na abertura de uma outra maneira de ver e sentir o tempo e o espaço segundo ela: "um tempo sem antes nem depois; um espaço sem frente nem verso, dentro e fora, em cima e embaixo." O livro e o exercício prático têm acompanhado os dias por aqui. Sigo então *Caminhando*, recortando infinitamente uma fita de Moebius, redesenhando os caminhos de dentro e os de fora, bem como os movimentos que se dão entre esses de dentro e esses de fora, entre eu e o trajeto desta investigação.

Para a pesquisa proposta no doutorado, dar aula novamente, mesmo que sem a presença física, se tornou indispensável para poder seguir em frente. Eu nunca imaginei ter que dar uma aula de teatro pela *internet*, sem estar no mesmo ambiente que as/os estudantes. Porém era o que podíamos fazer naqueles dias. Enquanto o neoliberalismo avança sobre nós, aprisionando nossas subjetividades e impondo a manutenção do regime colonial-capitalístico, promovendo um sufocamento global (Rolnik), eu ganho um pouco de ar, ganho uma capacidade de agir, quando me encontro em agenciamentos pedagógicos performativos. Por isso, em 2020, no meio de toda a pandemia do coronavírus aceitei o desafio de ofertar duas disciplinas para estudantes de licenciatura e bacharelado no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Primeiro uma prática docente dentro do doutorado, a disciplina optativa, Técnicas Experimentais em Artes Cênicas II (TEAC II) na qual explorei dispositivos autobiograficcionais como potências de invenção e em seguida, em 2021 a disciplina Interpretação Teatral 1, como professora voluntária. Ambas as práticas

permitiram a oportunidade de explorar várias hipóteses sobre a potência de criação nas artes da cena a partir de distintos dispositivos autobiográficos em diálogo com uma pedagogia cênico-performativa. Essas duas práticas alimentaram também o caminhar que percorri entre a prática pedagógica e a poética de criação autobiográfica que desembocará na criação de meu primeiro espetáculo solo.

Segundo Patrice Pavis, o termo "autoficção" foi criado por Serge Doubrovsky em 1977 e contrasta com a autobiografia por apresentar fatos e pessoas reais inteiramente recompostos, com outra cronologia e permeada de invenções. Tal definição me estimulou a usufruir do termo composto "autobiograficção", por entender que ele é capaz de explicitar as interfaces entre realidades e ficções, das tantas histórias, lembranças, memórias possíveis nos processos de formação de atores e de criações cênicas.

Além disso, entendo que procedimentos autobiográficos permitem também redesenhar a percepção que temos de nós, clareando o entendimento de que não somos seres estáveis, pelo contrário, nos encontramos em constante movimento. Assim, como posso ver agora olhando daqui, para aquela menina que fomos e ver o quanto nos metamorfoseamos. A potência desses procedimentos performativos atua diretamente na alteridade e na transformação dos sujeitos no mundo. Um movimento do 'eu para o outro'. Ou ainda como define Rimbaud: "O eu é um outro". Escrever é um exercício corporificado de ser e estar no mundo a partir de si em encontro ao outro, ou melhor a outra.

Acho importante te dizer que no início da pandemia em 2020, também tive a oportunidade de fazer uma oficina rápida de 10 horas/aula com a atriz e pesquisadora cênica Janaína Leite sobre o autobiográfico na criação cênica. Apesar dos mais de 100 participantes *on-line*, foi um momento de me aprofundar em relação a utilização de arquivos e documentos para compor as dramaturgias, improvisações e experimentações cênico-performativas.

Desde os tempos da minha formação na UnB, até minha atuação enquanto artista cênica docente, a prática de exploração das escritas do eu, das narrativas sobre si e experimentações de criações cênicas autobiográficas, já estavam presentes. Mesmo sem esta redundante nomenclatura escolhida aqui com intuito de reforçar o peso das histórias pessoais enxertadas de ficções.

Desta vez a autobiograficção será utilizada na pesquisa como dispositivo pedagógico cênico-performativo com o objetivo de possibilitar a experimentação e

invenção de materiais ficcionais de dramaturgias, inicialmente com dispositivos móveis. A intenção foi explorar, durante a pandemia, a atuação e a composição cênica com foco no trabalho da atriz e do ator criadora/or em entretelas, e promover o exercício prático de invenção de poéticas performativas individuais e coletivas. A experiência explorada na pesquisa, com as turmas do curso de Artes Cênicas da UnB, foi muito potente para o desenvolvimento da tese, juntamente com as outras práticas artístico-pedagógicas desenvolvidas durante a pandemia, em modo remoto.

Em agosto de 2020, tive a oportunidade de ver uma palestra do Jorge Dubatti sobre as artes do convívio e do tecnovívio, que serviu como início de diversas reflexões acerca de nossos desafios em relação a colocar nossas experiências com as artes da cena à disposição das plataformas digitais e das instâncias de presença, atenção plena, afeto, corporalidade. Os conceitos de presença, corpo real e corpo digital, contágio, exclusão e experiência a partir das diferenças entre as relações espaço temporais são minuciosamente apresentadas, e vão nos ajudar a subsidiar as reflexões teórico-práticas sobre a situação das artes da cena durante o período de isolamento social.

Foi difícil essa distância. Nas aulas virtuais, os corpos mediatizados se transformavam. Vimos apenas partes que, às vezes, desapareciam num fechar de câmera ou na perda da conexão. Muitos pensamentos interrompidos. Analisando agora, percebo que adquiri uma performatividade exacerbada em vários momentos. Ser e estar professora na entretela é muito diferente de tudo que já experimentei. Parecia que minha experiência pedagógica não era suficiente. Meus procedimentos e dispositivos pareciam muitas vezes não servirem, não se adequarem. Eu não me adequiei. Nós não nos adequamos. Nos adaptamos a contragosto. Mas ainda assim, uma forma de contato e resistência.

E de repente na aula, alguém chora. Uma notícia, mais uma perda. Mais uma morte. Vivenciamos as perdas coletivamente. Compartilhamos dores e saudades. Raivas e descontentamentos. Indignações. O racismo, o patriarcado, os abusos policiais, o feminicídio, as violências sexuais, tudo explodia. E ainda explode por aqui e mundo afora. E nossa turma também explodia em palavras e vozes potentes de coragem para realizar algo e seguir.

Assim que entrei no doutorado comecei a aprofundar meus estudos sobre o feminismo negro e o pensamento interseccional e tenho encontrado neste campo provocações e reflexões que me invadiram e inquietaram durante essa trajetória em

me constituir mulher artista docente pesquisadora feminista. Essas leituras e diálogos tem acionado uma necessidade de pensar em uma pedagogia cênico-performativa feminista capaz de abrir espaço para os enfrentamentos necessários para mudanças de caminhos em e com a educação e a arte. Desde a abordagem de conteúdos até a utilização de autoras artistas, filósofas e pensadoras das abordagens feministas. Assim os feminismos e o feminismo negro interseccional passaram a ter na minha investigação artística e pedagógica uma visibilidade explícita e indispensável.

Preciso te dizer também que após tantos anos vamos finalmente ter coragem para realizar nosso primeiro trabalho solo e o melhor é que está vinculado a esta tese, o que nos permitirá costurar nossa experiência enquanto atriz e diretora com nossa prática de artista docente nesta escritura. A criação do espetáculo *Senhora P* partiu de dispositivos autobiograficcionais e aborda a problemática das violências contra a mulher. O trabalho artístico alimentou nossas investigações pedagógicas de forma intensa. Partimos de nós, de nossas memórias, histórias e ficcionalizamos um espaço tempo performativo que misturou recursos teatrais, audiovisuais e pedagógicos na composição da dramaturgia, onde essa professora, *Senhora P*, está presa e é interrogada de forma abusiva por sombrios personagens. A obra transita nas fronteiras entre realidade e ficção, arte e política, atriz e personagem.

Por aqui, as vozes de autoras como bell hooks, Audre Lorde, Chimamanda Ngozi Adichie, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Judith Butler e outras tantas têm reverberado a urgência de inclusão do pensamento feminista na e com a educação bem como nos meus processos artísticos. Me ponho a trabalhar com a interseccionalidade necessária para discutir as afecções e possibilidades de atravessamento entre feminismos e a educação, principalmente pela necessidade estrutural de pensar as violências simbólicas, físicas, psíquicas e emocionais que constituem as subjetividades femininas, e as relações de poder nas esferas da arte e da educação. A mistura desses campos se mostra cada vez mais necessária na minha pesquisa. Então quando entro na sala de aula, mesmo na sala de aula virtual, como foi o caso aqui, entrei inteira carregada dessas problemáticas, desejos e necessidades borbulhando borbulhantes em mim.

Propus experiências, compartilhei ideias, escutei propostas, recebi as perguntas e segui de mãos dadas com cada estudante, com cada livro, filme, página da *Web*, histórias pessoais, artistas cênico performativas, narrativas múltiplas

destes campos de investigação e espero ao fim desta expedição poder ter mobilizado saberes e práticas, experiências e reflexões que possam contribuir para uma educação com e nas artes da cena mais democrática, crítica e feminista.

Lembre-se que como nos anuncia Sandra Corazza: "No traçado de um plano de imanência, o pensamento não se separa da vida". Boas trilhas, Adriana.

ABERTURA DAS TRILHAS

Corporaturas de uma introdução

Cada 'Caminhando' é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. Inicialmente, o 'Caminhando' é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha [...] Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o 'Caminhando'.

Lygia Clark, 1963.

A experiência de explorar a fita de Moebius exposta na carta que abre esta escritura, proposta pela teórica e psicanalista Suely Rolnik a partir da obra *Caminhando* de Lygia Clark, acionou o desejo de desenhar a estrutura deste material com a imagem que tenho de quando percorro trilhas. Caminhar por territórios instáveis, desconhecidos, que surpreendem e promovem desestabilizações com suas múltiplas paisagens. Mesmo quando refaço um caminho, seguindo uma mesma trilha várias vezes ela é sempre outra. Como aponta Deleuze, a repetição é a prova da diferença (2021). Como atriz e artista docente, cada dia em cena, cada apresentação e/ou encontro na sala de aula promove uma outra experiência, uma outra aventura. E essas aventuras são acontecimentos que movimentam as águas de dentro, os fluxos internos se alteram, se alteram os saberes e as dúvidas, fico suscetível ao instante, o desejo primordial é o da presença no encontro com as coisas do mundo, estar em consonância com o caminho, ser afetada pelas paisagens, acontecimentos e depois ao acionar a memória me dar conta das marcas, dos rastros, do que vai se metamorfoseando e me transformando a cada vez.

É pensando nesse poder de transformação que nasce a inquietação desta escritura. A transformação das formas da educação. O objetivo desta pesquisa é investigar processos e procedimentos artísticos e pedagógicos que usufruam de autobiograficções como dispositivo de invenção poético e pedagógico nas artes da cena, a partir de uma performatividade crítico feminista que têm a cartografia como procedimento metodológico. O lugar da invenção para pensar poéticas e

pedagogias cênico-performativas feministas aqui abordadas é esse território relacional, existencial que entrelaça as multiplicidades, os devires, os acontecimentos entre pessoas, coisas e saberes na construção de um plano comum e heterogêneo, e no acompanhamento do processo da pesquisa-intervenção (Deleuze). Como afirma Virgínia Kastrup¹, "o ato de conhecer é criador de realidade", no plano processual que engendra sujeito e objeto, que se compõem e recompõem nas interações e no plano de forças entre si e o mundo, tendo "a transversalidade como diretriz metodológica e a participação, a inclusão e a tradução como modos como ela comparece na pesquisa" (2013, p. 264-265). Traçar uma transversal, como defende Eduardo Passos², "é tomar a palavra em sua força de criação de outros sentidos, é afirmar o protagonismo de quem fala e a função performativa e autopoietica das práticas narrativas" (2014, p. 156).

Assim como Paulo Freire, bell hooks, Augusto Boal, Elyse Lamm Pineau e Sandra Corazza, acredito que a educação possa sofrer um abalo sísmico, uma virada nos modos de ser e estar. Um devir encontro com as coisas do mundo, ancorado na experiência, nos afetos, nas memórias, nos repertórios, nos atos, nos corpos envoltos nos trajetos de inventar outras possibilidades de mundos. Me interessa o desvencilhamento do violento processo de colonização e dominação eurocêntrico, branco, heteronormativo, patriarcal que guiou o percurso civilizatório que trilhamos até aqui e promover conversações de participação, de inclusão, de colaboração, de respeito e co-inspiração. De invenção de outros saberes. Criar o desejo de fazer coisas juntos, de praticar a presença de estar, olhar para si, para

¹ Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ (1979), mestre em Psicologia pela UFRJ (1984), doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Realizou pós-doutorado no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris (2002) e Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM), Paris (2010). Publica e dá pareceres nas revistas Psicologia e Sociedade, Revista do Departamento de Psicologia (UFF), Psicologia Ciência e Profissão, Psicologia em Estudo, Arquivos Brasileiros de Psicologia e Psicologia. Reflexão e Crítica, dentre outras. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Cognitiva, atuando principalmente nos seguintes temas: cognição, invenção, produção da subjetividade, aprendizagem, atenção, arte e deficiência visual.

² Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), autor de artigos, do livro *Políticas da Cognição* (Sulina, 2008) e organizador dos livros *Saúde e Loucura 6 – Subjetividade: questões contemporâneas* (Hucitec, 1997), *Clínica e Política: subjetividade e violação dos direitos humanos* (IFB/Tecorã, 2002) e *Pesquisa avaliativa em saúde mental. Desenho participativo e efeitos de narrativa* (Hucitec, 2008).

dentro, olhar para os outros, nos olhos. Olhar os detalhes, desestabilizar, mudar os hábitos, desautomatizar, deseducar. Sair da norma do confinamento que a escola impõe. Do confinamento a seus arquivos, a seus saberes coloniais e normas instituídas, que a estrutura escolar nos impõe desde muito antes da pandemia. Usufruir de suas precariedades e constituir amizades éticas e prazerosas. Usufruir, do que Rolnik define em sua obra *Esferas da Insurreição* (2018), de uma 'descolonização do inconsciente e da prática micropolítica'³ que se dá sobre os processos de subjetivação, como alternativa para uma vida não cafetinada'. Os conceitos apresentados pela autora como pulsão, imaginação, desejo, linguagem, criação e/ou afetos são absolutamente relevantes para pensar uma educação revolucionária e contemporânea. Reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, na relação com os mundos e nos modos de existir.

Em uma lógica colonial capitalística centrada na produção de comportamentos e que busca fazer com que determinados valores sejam aprendidos, vividos e sentidos como naturais, Guattari e Rolnik (2007, p. 33) apontam para a centralidade da subjetividade: uma subjetividade de natureza 'maquínica', 'fabricada, modelada, recebida, consumida'. Subjetividades, aqui são entendidas como as maneiras pelas quais os sujeitos fazem a experiência de si, um processo que se dá nos encontros com os outros e as coisas do mundo. "A produção dos modos de existência ou estilos de vida" é justamente o que Deleuze (1992, p. 142) chama de subjetivação.

É importante refletir a respeito das maneiras pelas quais os modos ou estilos de existir, viver, pensar e sentir são produzidos e reproduzidos nos espaços de formação, a partir do que Michel Foucault definiu como biopoder, isto é, "aquele que impõe um estado de vida que produz corpos economicamente ativos e politicamente dóceis" (1999).

Na era do inconsciente digital, como define Byung Chul-Han, constitui-se um psicopoder ainda mais eficiente do que o biopoder na medida em que vigia, controla

³ "Micropolítica é o nome que Guattari deu, nos anos 60, àqueles âmbitos que por serem considerados relativos à vida privada no modo de subjetivação dominante, ficaram excluídos da ação reflexiva e militante nas políticas a esquerda tradicional: a sexualidade, a família, os afetos, o cuidado, o corpo, o íntimo. Tudo isso que depois Foucault tentará apontar com os termos 'microfísica do poder' e, mais tarde, 'biopoder'. Nesse sentido, a noção de micropolítica representa uma crítica do modo como a esquerda tradicional (pouco importa que seja em suas versões marxista, leninista, trotskista ou socialista) considerava a modificação das políticas de produção como o momento prioritário da transformação social, deixando as políticas de reprodução da vida em segundo plano. Daí o rompimento entre os movimentos feministas, homossexuais, anticoloniais e a esquerda tradicional" (Preciado, 2018, p. 19).

e influencia seres humanos não de fora mas de dentro de nós mesmas/os, nesse tempo dos *bits* fartos e saturados de opções, é indispensável acionar uma reflexão sobre a influência e manipulação da era digital sobre nosso comportamento e subjetividade sobretudo nos espaços de formação.

Movimentar corpo e pensamento, o pensamento do corpo e descobrir o corpo do pensamento. Uma educação centrada no amor e na estética e como afirma Maturana "uma cultura centrada na consciência da harmonia espontânea de todo o vivo e do não vivo, em seu fluxo contínuo de ciclos entrelaçados de transformação de vida e morte" (1990). Com Grada Kilomba compartilho do entendimento de que o conhecimento não é universal nem neutro, ele é localizado, escrito por alguém que tem uma biografia, uma história e assim reproduz relações de gênero, raça, classe e poder.

A pedagogia, enquanto ciência da educação, se não problematizada, acaba por se manter implicada na 'fabricação de seres humanos' por exercer poderes e forças que excluem, impedem, limitam, proíbem, impõem, incitam, induzem, estimulam e favorecem as possibilidades de os indivíduos serem de um modo ou de outro e de agirem em uma ou outra direção (Foucault, 1995; Garcia, 2002). Que subjetividades são construídas nas relações escolares? Concordo com Larrosa quando ele afirma que um dos maiores perigos para a pedagogia de hoje "está na arrogância dos que sabem, na soberba dos proprietários de certezas" e que "agora o urgente é recolocar as perguntas, reencontrar as dúvidas e mobilizar as inquietudes" (2009, p. 8).

A Performance e os estudos da performance serão convocados aqui em engendramento com a educação para acionar outras possibilidades de ser e fazer. Como afirma Richard Schechner a performance tem uma potência de transgressão, de desterritorialização dos saberes, de destituição de hierarquias. E sua liminaridade, seu espaço de negociação, seu inacabamento, e a exigência da experiencialidade, acredito, são princípios caros para a transformação da educação.

Para Elyse Lamm Pineau, Dwight Conquergood anuncia uma virada paradigmática do "positivismo à performance" que passou a permitir, "os mais radicais e unificadores meios de pensar sobre as realidades humanas" (2010, p. 96). Ele deu forma à redefinição da performance como um paradigma, como uma metáfora exploratória, como método de pesquisa e como ativismo de justiça social.

Essa mudança em direção à performatividade parte do princípio de se traduzir a teoria na prática, e abre um diálogo interdisciplinar provocador. Pineau nos apresenta o conceito de uma pedagogia performativa crítica a partir de um mapa transdisciplinar de como a práxis da performance pode ser ligada à crítica educacional e à reforma escolar, a partir do engendramento entre os estudos da performance, do teatro e da pedagogia crítica com base na educação emancipadora de Freire e assim caminha em busca de uma nova poética dos estudos educacionais. Um aprender pelo fazer no corpo, enfatiza o processo do ato como autoconsciência, consciência psicofísica que refina o sentido cinético e sinestésico do saber. Segundo Diana Taylor, os estudos da performance podem redimensionar os 'modos de conhecer' e amplificar aquilo que entendemos por conhecimento. Podem apresentar um caminho diferente, uma outra lente, para colocar em jogo as diferenças e a multiplicidade de acontecimentos que nos formam e formam o mundo. Uma outra maneira de conhecer que repensa as fronteiras disciplinares e os *comportamentos incorporados* que variam em cada comunidade e/ou grupo social.

É possível identificar uma centralidade do corpo como locus da experiência do qual emergem as alusões sobre o performático, o performativo e a performatividade nos Estudos da Performance. Como aponta Gilberto Icle:

os Estudos da Performance oferecem uma rica gama de possibilidades, na qual a Performance e a performatividade aparecem como instrumentos pelos quais é possível pensar as relações sociais, as políticas públicas, as identidades de gênero e de raça, a estética, a infância, o currículo, os rituais, a vida cotidiana, entre outros (2013, p. 16).

Dentre as distintas interfaces e possibilidades de afecções entre a performance e a educação vou me concentrar inicialmente na pedagogia como performance, a pedagogia como invenção nas relações de ensino e aprendizagem. Invenção aqui como defende Kastrup,

implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tato, de experimentação que se dá no choque, mais ou menos inesperado com a matéria. Ela se faz com a memória, como indica a raiz comum a invenção e inventário. Ela não é corte mas composição e recomposição incessante (2007, p. 27).

Neste quadro vale a pena pensar também em um referencial filosófico que movimente esses atravessamentos possíveis entre a Performance e a Educação.

Segundo a atriz e filósofa mexicana Miroslava Salcido, a filosofia da performance ou ainda a filosofia performativa, é aquela que "busca unir o pensamento à vida, o pensamento e a arte, entre a filosofia e a arte da ação" (2018). Capaz de acionar a escritura como acontecimento que se consolida na ação e a ação como criadora de ideias e pensamentos. Um ato que instaura, intensifica, expande experiência e saberes.

A constituição desta pesquisa se dá então nos movimentos entre os acontecimentos das trilhas percorridas. Entre textos, filosofias, espetáculos, artistas, pedagogias, histórias, memórias, fluxos, processos de criação, reflexões, afetações. Um movimento entre a cartografia e a pesquisa performativa, onde os relatos de experiência dos processos artístico-pedagógicos são apresentados em diálogo com as vozes dos participantes e também com as minhas vozes poéticas, autobiográficas e ficcionais. Uma pesquisa que se manifesta na investigação artística e pedagógica e que é apresentada por meio de suas trilhas e materiais.

No artigo "Cartografar é habitar um território existencial" (publicado em *Pistas do método da cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia) Passos e Jonhny Alvarez⁴ afirmam:

Pesquisar é uma forma de cuidado quando se entende que a prática da investigação não pode ser determinada só pelo interesse do pesquisador, devendo considerar também o protagonismo do objeto. A investigação é cuidado ou cultivo de um território existencial no qual o pesquisador e o pesquisado se encontram (2014, p. 144).

Como toda cartografia, esta também vai se fazendo no encontro com as pistas e com as redes que se constituem em articulações e composições de realidades complexas, que se estabelecem entre o plano pré-individual e coletivo (sujeitos, saberes, objetos, instituições). E tem na abertura para a participação ativa e no interesse das/os envolvidas/os seu ponto estrutural.

O diálogo com as/os estudantes que participaram das disciplinas que ministrei, bem como as/os artistas integrantes da equipe de criação do espetáculo

⁴ Doutor em Psicologia (UFRJ) e professor adjunto do curso de Psicologia da UFF no Polo Universitário de Rio das Ostras. Realiza pesquisas na área de aprendizagem, experiência e corpo.

Senhora P, foram e são participantes e constituintes das reflexões, dos achados e das invenções que se manifestaram nesta caminhada. Mesmo que nem tudo consiga ser explicitado nas palavras, elas e eles estão indissociados, imbricados na elaboração das ideias dispostas nesta tese. Ao longo das trilhas adoto grafias distintas ao incorporar trechos de obras/espetáculos, incluindo *Senhora P*, bem como ao compartilhar as vozes de estudantes, *performers*, criadoras/es com as/os quais se deram os encontros poéticos e pedagógicos e que permitiram a efetivação das ideias e experiências descritas aqui.

Os conceitos investigativos que norteiam minha compreensão sobre ensino e aprendizagem estão ancorados na cognição inventiva de Virgínia Kastrup, na biologia do conhecimento de Maturana e Varela, no conceito de experiência de Jorge Larrosa Bondía, nas propostas práticas de Augusto Boal e de outras e outros tantos artistas e pesquisadoras/es das artes da cena como Janaína Leite, Renato Ferracini e Eleonora Fabião; na filosofia da diferença na perspectiva dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari; no feminismo negro nas vozes de bell hooks, Grada Kilomba, Carla Akotirene, Sueli Carneiro, Audre Lorde e outras tantas pensadoras e educadoras que engendram poéticas e políticas na luta por uma educação mais efetiva, igualitária e revolucionária. Tais conversações apoiam minha prática artística e pedagógica norteada aqui por uma perspectiva ética, estética e política ao me aproximar de obras, ações, performances, *performers* e artistas da cena.

Composta por cinco trilhas imbricadas umas nas outras e com metodologia cartográfica de abordagem, a pesquisa se funda na urgência de incorporação das pedagogias feministas nos campos da educação principalmente no que tange às artes da cena. A partir de noções e entendimentos dos engendramentos possíveis entre a educação, os territórios cênico-performativos e o feminismo para apresentá-los numa organização conceitual estética, ética e sócio-política adequada e relevante para a formação de estudantes de teatro da educação básica e superior

Na primeira trilha, inicio o diálogo entre a Educação e a Performance mapeando parte dos territórios conceituais e contextuais que promovem a fricção entre os dois campos, e que vêm sendo delineados por diversas pesquisadoras/es das artes da cena como Erika Fischer-Lichte, Gilberto Icle, Marcelo Pereira e Elyse Lamm Pineau. Usufruo de fricções e espiralações possíveis para pensar em como a amplitude e multiplicidades de conceitos sobrepostos e divergentes, que abarcam o campo da performance, e suas distintas dimensões processuais, liminares, de

intervenção na realidade, de presença e/ou das corporalidades têm atravessado os estudos da educação, podem fomentar territórios híbridos de práticas pedagógicas cênico-performativas crítico feministas e de pesquisa expandidos.

Dentre as distintas interfaces e possibilidades de engendramentos entre a performance e a educação, vou me concentrar inicialmente na pedagogia como performance, isto é, a pedagogia crítico performativa como invenção nas relações de ensino e aprendizagem. Na abordagem dos encontros conceituais e investigativos entre Performance e Educação dialogo com os aliados teóricos Virginia Kastrup, Jorge Larrosa Bondía, bell hooks, Paulo Freire, Richard Schechner, Diana Taylor, Eleonora Fabião, Mirosława Salcido, Béatrice Picon-Vallin e Josette Féral.

A segunda trilha abarca a temática da violência contra a mulher que atravessa os materiais artísticos e pedagógicos da pesquisa. Discute as afecções e possibilidades de atravessamento entre feminismos, violências e abusos com e na educação. Usufruo do feminismo negro e sua perspectiva interseccional como "teoria, metodologia e instrumento prático" (Akotirene, 2018), principalmente pela necessidade estrutural de pensar as violências simbólicas, físicas, psíquicas e emocionais que constituem as subjetividades femininas e as relações de poder nas esferas da arte e da educação. Tais abordagens serão esmiuçadas em diálogo com bell hooks, Grada Kilomba, Carla Akotirene, Cristiane Sobral, Judith Butler, o grupo LASTESIS, Donna Haraway, Lélia Gonzales e Gloria Anzaldúa entre outras tantas mulheres artistas e pensadoras que atravessam a pesquisa teórico prática que compõe esta tese.

A terceira trilha é um longo percurso que se inicia na exploração da noção do neologismo autobiograficção a partir dos termos que o constituem (autobiografia e autoficção), em diálogo com a teoria literária e com a perspectiva de Michel Foucault das escritas de si que se apresentam como possibilidades de ação "em si e sobre si mesmo" (2004). Entram nessa conversa diversas pesquisadoras/es (da literatura e teorias do trauma) como Anna Faedrich Martins, Denise Borille Abreu, Diana Klinger; artistas e pensadoras/es das artes da cena como Janaína Leite, Ileana Diéguez, José A. Sánchez, entre outras e outros. Parto da hipótese de que reconhecer e explorar as escritas do eu favorecem processos de autonomia, resistência, compreensão e reconhecimento das opressões e dominações hegemônicas. Sigo o caminho para abordar o ponto central do conceito de

memória-lembrança desenvolvido por Henri Bergson para iniciar a explanação sobre a noção de autobiograficção como procedimento de criação com potência poética e pedagógica. Neste percurso estão presentes David Lapoujade, Beth Lopes e Patrícia Leonardelli.

Na continuidade dessa trilha ainda se destacam como pontes e suporte do caminho, Sílvia Fernandes, André Carreira, Erika Fischer-Lichte, Diana Taylor, William James e Patrice Pavis, que auxiliam a compor as relações entre as potências da memória inventiva e os materiais pessoais de arquivo e repertório como forças de criação e articulação pedagógica para as artes da cena e para a educação como um todo. Ao final traço uma abordagem pontual sobre os teatros do real concentrando a reflexão em alguns poucos aspectos históricos que me pareceram mais contundentes e concluo esta trilha em conversa com três obras e artistas nas quais vejo emergir distintas potências autobiograficcionais.

Ao chegar na quarta trilha, apresento as bases da pesquisa performativa que norteia esta investigação, apoiada entre outras e outros, pelas ideias de Brad Hasemann, Richard Schechner e Diana Taylor e compartilho os processos artístico pedagógicos desenvolvidos junto a duas turmas do Departamento de Artes Cênicas da UnB, nas disciplinas Técnicas Experimentais em Artes Cênicas II (TEAC II) e Interpretação Teatral 1 (com a supervisão de meu orientador Fernando Villar), em diálogo com as vozes das/os estudantes, que tomam corpo no desenho da escritura. Tais disciplinas foram ministradas ao longo do 1º e 2º semestres pandêmicos, entre agosto de 2020 e abril de 2021, respectivamente.

A quarta trilha é composta das vozes e corporaturas de estudantes que percorreram comigo essas expedições. Recortes diretos de algumas falas/textos de questionários, diários de bordo e também de linques para as criações performativas dessas/es estudantes no corpo da tese e/ou com tramas textuais elaboradas a partir da polifonia do discurso que ocorre em sala de aula nos momentos de debates e reflexões estéticas e conceituais. Esse desenho de escrita me é caro por acentuar a presença dessas parcerias, aliadas/os sem as/os quais não existiria esta tese.

Descrevo e analiso o processo e os procedimentos que foram acionados para as práticas pedagógicas desenvolvidas em modo remoto, no período de distanciamento social que partiu do teatro performativo para explorar dispositivos de criação autobiograficcionais. Aqui estão presentes Janaína Leite e Ana Cristina Colla e suas pesquisas referentes às autoescrituras performativas e à memória

como documento, como procedimentos de criação. A abordagem de Jorge Dubatti,⁵ sobre o *tecnoconvívio* subsidia as reflexões teórico-práticas sobre a situação das artes da cena durante o período de isolamento social. É importante salientar que esta experiência forneceu campo de estudo imprescindível para esta tese, no que tange aos indícios da força e intensidade de dispositivos autobiográficos na constituição de vozes autônomas no campo da educação.

Na quinta e última trilha descrevo o processo de criação autobiográfica de meu primeiro solo cênico performativo feminista - *Senhora P* - que foi constituído ao longo desta aventura e que tem em si reverberações poético políticas e pedagógicas com a minha artistagem docente, uma obra transita nas fronteiras entre realidade e ficção. Como mencionado antes, a dramaturgia gira em torno de uma professora que está presa num universo distópico e é interrogada por inquisidores que devastam sua intimidade e expõem acontecimentos reais. Esta mulher, ao ser interrogada por múltiplas vozes, revela o histórico de violências que permeia seu cotidiano de trabalho, amor e utopias. Para as questões de violência e abusos contra a mulher, entra em cena a pesquisadora brasileira doutora em psicologia Valeska Zanello, que está presente na pesquisa desde o início do processo de criação do espetáculo *Senhora P*.

Enquanto artista docente pesquisadora realizar processos pedagógicos e de criação concomitantemente à investigação deste doutorado, é de fato constituir um território para a pesquisa-ação que tem nos laboratórios, nos ensaios, nas salas de aula, nas experimentações de procedimentos de criação cênico performativos uma retroalimentação entre teoria e prática. Por fim, *Senhora P* é, para a pesquisa, território fértil de investigação no qual achados, descobertas, erros, desvios e invenções se engendram com o pensamento da artista docente para se multiplicarem em/com as práticas pedagógicas atuais e futuras.

Nas Considerações Finais dialogo com os acontecimentos recentes que seguem movendo a pesquisa e reflito sobre as potências de utilização dos procedimentos de criação autobiográficos como dispositivos de invenção e

⁵ Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) é crítico, historiador e professor universitário especializado em teatro e artes. Doutor (Área de História e Teoria das Artes) pela Universidade de Buenos Aires. Prêmio da Academia Argentina de Letras ao melhor graduado pela Universidade de Buenos Aires em 1989, na qual é hoje Professor Titular Regular de História do Teatro Universal. Publicou mais de cem volumes sobre o teatro e as artes argentinas e universais.

transformação de mundos nos campos das artes da cena e da educação, principalmente para pensar a formação de artistas e professores de teatro.

PRIMEIRA TRILHA

ENTRE A EDUCAÇÃO E A PERFORMANCE

Não se escreve sobre a experiência, mas sim a partir dela. O mundo não é somente algo sobre o que falamos, mas algo a partir do que falamos. É a partir daí, a partir do nosso ser-no-mundo, que temos algo para aprender, algo para dizer, algo para contar, algo para escrever. Além disso, as palavras não apenas representam o mundo, mas também o abrem, não são apenas ferramentas, mas também um caminho ou uma força. Ou, ainda de outro modo, a linguagem como o tato mais fino.

Jorge Larrosa, 2018.⁶

Estamos vivenciando um cenário mundial complexo repleto de crises climáticas, pandemia, guerras, neo-colonialismos (econômicos, culturais, digitais), extermínio de direitos sociais cooptados por uma mercantilização desenfreada, epistemicídios e discriminação dos povos contra hegemônicos, desintegração dos laços sociais, crises éticas, econômicas e do próprio sistema capitalístico. Dentro do tenso cenário de devastações eclodem violências raciais, extermínio e massacre dos povos originários, de pessoas de grupos étnicos minoritários, violências contra a população LGBTQIAP+ e convivemos com um aumento escandaloso das violências de gênero acompanhadas de atrocidades nos espaços íntimos, enfim uma escalada da barbárie ancorada em um neoliberalismo predatório em pleno século XXI que destitui as lutas sociais por um mundo minimamente justo em prol da mercantilização da natureza, do trabalho, dos corpos. Uma ascensão internacional de movimentos reacionários de extrema direita que flertam com o neofascismo e colocam as democracias em risco.

⁶ Do livro *Esperando não se sabe o quê* - sobre o ofício de ser professor (2018, p. 23) de Jorge Larrosa. O autor é professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris. É membro de conselhos de redação e comitês científicos de uma dezena de revistas internacionais. Trabalhou com artistas tanto das artes cênicas quanto das artes plásticas. É fundador e coordenador geral do Mais Diferenças, associação para a experimentação em educação e cultura inclusivas. Escreveu *Pedagogia Profana, Linguagem e Educação depois da Babel* (2007) e *Tremores* (2014) entre outros (todos publicados no Brasil pela Editora Autêntica).

Enquanto isso, as correntes sociais democratas transformam-se em progressistas com dificuldades de gerar novidades de ação e pensamento. Parece que caminham sem muita força nas negociações por justiça social, responsabilidade estatal, preservação ambiental e a volta da participação cidadã tendo que se articular sob tensão, com o mercado colonialista do extrativismo mineral, das indústrias farmacêuticas, petroquímicas, bélicas e do agronegócio.

Este cenário é apresentado por diversas pensadoras e pensadores contemporâneos, como por exemplo a filósofa estadunidense feminista-marxista Nancy Fraser que nomina esse quadro como "tempestade perfeita da irracionalidade e da injustiça do capitalismo" (2022).⁷ Em seu livro *Feminismo para os 99%: um manifesto* (2019) em co-autoria com a filósofa estadunidense Cinzia Arruzza e a historiadora indiana Tithi Bhatthacharya, Fraser nos provoca e convoca para à luta feminista, anticapitalista, ecossocialista, antiracista, internacionalista, antineoliberalista capaz de alterar as rotas. Mas não nos fala de qualquer feminismo, já que explicita uma crítica contundente ao feminismo liberal⁸, centrado no norte global e insensível à classe e à etnia, que alia-se ao neoliberalismo e mina as forças emancipatórias do movimento e vincula o feminismo liberal ao elitismo e ao individualismo. E ainda afirma: "o feminismo liberal difama o feminismo" (2019, p. 29).

Este cenário de crise apresenta-se também, não só para as autoras acima citadas como para dezenas de outras e outros pensadores, que insistem na urgência de aproximação de outras epistemologias que propiciem transformações sociais, políticas e econômicas. Uma transformação que parte da união de movimentos anticapitalistas, ambientalistas, anti-colonialistas, antirracistas, anti-imperialistas, LGBTQIAP+ e feministas que lutam para uma reformulação das formas de ser, pensar, estar e agir no mundo, que possam diluir essa potência crescente de destruição e exploração do planeta e de ódio ao outro.

⁷ Fraser, Nancy. Nancy Fraser busca o mapa do Pós Capitalismo. *Outras Palavras*, São Paulo. Disponível em < [outraspalavrasnancyfraser](#)>. Acesso em 23 de fev. de 2023.

⁸ "o feminismo liberal se recusa firmemente a tratar das restrições socioeconômicas que tornam a liberdade e o empoderamento impossíveis para uma ampla maioria de mulheres. Seu verdadeiro objetivo não é a igualdade, mas meritocracia. Em vez de buscar abolir a hierarquia social, visa a 'diversificá-la', 'empoderando' mulheres 'talentosas' para ascender ao topo. Ao tratar as mulheres como 'grupo sub-representado', suas proponentes buscam garantir que algumas poucas almas privilegiadas alcancem cargos e salários iguais aos dos homens *de sua própria classe*. Por definição, as principais beneficiárias são aquelas que já contam com consideráveis vantagens sociais, culturais e econômicas. Todas as demais permanecem presas no porão" (2019, p. 28).

Inventar mundos. Somos seres sociais fazedores de histórias. Insatisfeitas/os com a realidade não nos conformamos com a vida como ela é. Interpretamos fenômenos, traduzimos sensações em sons, em imagens, em movimentos, em palavras. Nos emocionamos e expressamos nossas emoções. Abstraímos e imaginamos outros mundos possíveis, assim tentamos criar caminhos e soluções para nossas angústias, nossos problemas e dificuldades. Como seres conscientes, sensíveis e culturais, sonhamos e agimos na busca por outras formas de nos relacionar com as coisas do mundo. Desenvolvemos linguagens em distintas materialidades. Nos movemos por uma orientação interior, uma intuição sensível, uma percepção de que é urgente e necessário encontrar articulações entre o que é visto, vivido e sabido e o que é imaginado, sentido e experienciado. Nos constituímos e nos transformamos incessantemente. Temos uma necessidade inerente de nos comunicar e compartilhar este visto, vivido e sabido e o que sentimos e desejamos a partir daí. Problematizamos na tentativa de escapar e de encontrar saídas e uma consciência de nós e do mundo busca se dar nesse movimento incessante de viver.

Nomeamos e criamos universos simbólicos a partir das palavras, das imagens, das experiências, das materialidades. Seguimos num fluxo incessante de nos fazermos e refazermos no mundo a partir da invenção, da criação. Porém, segundo Kastrup "nem sempre se cumpre a fórmula do *aprender a aprender*, que assegura a continuidade da invenção contra a rigidez dos hábitos" (2007, p. 180). Muitas vezes o automatismo imposto pelas regras de ser e estar no mundo podem conduzir a uma perpetuação do estado de angústia como se nada pudesse ser alterado, acarretando uma espécie de morte em vida ou a morte da possibilidade de invenção de outras formas de pensar e de agir. Ainda mais quando aprende-se para um saber específico, isto é, quando o objetivo concentra-se "na apreensão de uma técnica para utilizá-la como veículo de dominação do mundo. Ocorre que, pretendendo dominar, acaba-se ao final, dominado" (Kastrup, 2007, p. 224).

Segundo a autora o que impera aqui é uma relação servil com a técnica que faz com que predomine uma política de reconhecimento diferente da política da invenção "que não submete a aprendizagem a seus resultados' e que configura-se por uma 'política de abertura da cognição às experiências não-recognitivas e ao devir" (p. 224):

Trata-se de uma política que mantém a aprendizagem sempre em curso, por meio de agenciamentos, acoplamentos diretos, imediatos com aquilo que faz diferença. Se a relação que mantemos com as formas cognitivas não nos fecha ao que nos chega de diferencial e problemático, se desenvolvemos a capacidade de nos manter tocados pelas afecções, a invenção não se esgota na solução, mas mantém sua processualidade. É certo que a aprendizagem conduz a um saber, mas este é singular, diferencial e provisório, não gera a ilusão de uma lei transcendente e universal. A aprendizagem não cessa com o saber, não obstaculiza a continuidade do processo de diferenciação de si mesmo. Aprender a aprender é, então, também e paradoxalmente, aprender a desaprender (2007, p. 224-225).

Essa potência de deixar um hábito, ou pensamento, abandonar o já conhecido, por outros a serem apreendidos com esforço e mobilização efetiva é essencial para o fazer artístico, bem como para a educação que tratarei aqui. Um saber corpo, no corpo, como define minha forte aliada nesta escrita Suely Rolnik, um saber de vivente que encontra saídas ao "resistir ao regime dominante em nós mesmos" (2018, p. 36). Pois, aciona a dimensão de que, se o saber é provisório, as estruturas macro e micropolíticas que fundaram nossas subjetividades concebidas historicamente pelo patriarcado colonial capitalístico, podem vir a ser desmobilizadas, desmontadas acionando a invenção de novos mundos, com outros referenciais menos homogeneizantes, mais incertos e menos opressores. Para Henri Bergson,

O pensamento que é apenas pensamento, a obra de arte que é apenas concebida, o poema apenas sonhado não custam muito; é a realização material do poema em palavras, da concepção artística num quadro ou numa estátua que demandam esforço. O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso que a obra que resulta dele, porque, graças a ele, tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos. Ora, esse esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é, ao mesmo tempo, obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca intensificação (Bergson apud Kastrup, 2007, p. 226).

Kastrup conclui, a partir de Bergson, que 'é na invenção de novos mundos, talhados na medida de um esforço de artista, que encontramos a chave da produção de novas formas de conhecer e viver' (2007, p. 227). A cognição não é um relógio programado que caminha em círculos repetidamente durante uma determinada fase da vida. Ela se espalha durante toda a existência e produz

bifurcações imprevisíveis a cada experiência. Podemos observar isso nas relações *entre* sujeitos, meios, matérias, materiais, tecnologias:

O vivo define-se por estes níveis ou dimensões – celular, metacelular e também social – que se entrelaçam assegurando a continuidade da autopoiese. É um sistema de múltiplas dimensões, ou um sistema de sistemas, no qual coexistem e interagem os níveis da célula, dos tecidos, dos órgãos, do organismo. Cada indivíduo é capaz de afetar e ser afetado por qualquer ponto da rede, ou seja, de gerar e sofrer perturbações (Kastrup, 2007, p. 142).

Porém, a cada tempo, o universo cultural no qual a humanidade se encontra estimula e configura aspectos da educação e da produção estética mais ou menos necessários ao seu tempo. As transformações socioculturais promovem alterações definitivas na maneira como lidamos com a aprendizagem, com os saberes, com a criação e com as tecnologias. E as tecnologias também promovem alterações estruturais na maneira como lidamos com os saberes e com nós mesmas/os. Nossa realidade cultural é forjada e constituída pelos meios materiais e sensíveis com os quais lidamos e pelos quais apreendemos o mundo.

Desde o uso da pedra lascada, a criação do machado e da lança até advento do fogo, a invenção da roda e da escrita são tecnologias sofisticadas criadas pelo inconformismo que movimenta a humanidade para agir a partir dos meios disponíveis para assim transformar a forma de ser e estar no mundo. E a cada nova criação a humanidade multiplica suas possibilidades, de invenção e de destruição, tornando-se outra. Criar confunde-se com o próprio viver num movimento perene de desdobramentos e reestruturações de sentidos individuais e coletivos.

Sabemos que as tecnologias, por distintas razões políticas, econômicas, socioculturais, não se apresentam à disposição de toda a humanidade ao mesmo tempo. O próprio processo de alfabetização e letramento, diferentes em cada cultura, só veio a ser democraticamente instituído no ocidente, branco, europeizado, a partir do século XIX. Parto daqui, saltando outras tantas tecnologias criadas pela humanidade, por entender que os processos de criação de linguagens e escritas fazem parte das nossas mais sublimes tecnologias intelectuais e sociais. Ler os mundos, criá-los, dança-los, interpretá-los, materializá-los em palavras, em imagens, sons, compartilhar nossas percepções, sonhos, desejos, traumas, histórias nos tornam gente, no sentido mais humano da palavra. "A linguagem

permite a quem opera nela descrever-se a si mesmo e as suas circunstâncias" (Maturana e Varela, 1995, p. 233).

Apesar de na Europa a educação para todas as pessoas ter sido implementada desde os séculos XVII e XVIII em países como Alemanha, França e Portugal, no Brasil é apenas no século XIX que o projeto de uma educação primária laica e gratuita começa a dar seus ares. Especificamente em 1822 quando D. Pedro I proclama a independência e depois promulga a primeira Constituição Brasileira em 1824, na qual estava posto que a educação primária seria gratuita para todos os cidadãos. Não estava especificado se para todas as cidadãs este acesso também estaria garantido, ao menos não explicitamente.

Vale lembrar que o contexto histórico do século XIX, com a aceleração da urbanização e do capitalismo industrial, exigiam uma educação mais 'eficaz' com mão de obra especializada capaz de dar conta das necessidades de um chamado 'desenvolvimento'. O contexto político, socioeconômico e cultural fornece sempre muitas das condições que disponibilizam ou não, o acesso às tecnologias de cada época. Bem como norteiam as concepções individuais e coletivas de mundo. As tecnologias então são as matérias e materiais com os quais nos relacionamos. E que promovem experiências, percepções, desejos e aprendizados subjetivos, únicos e pessoais.

Contar histórias. Inventar histórias. Compartilhar histórias. Acabei de assistir ao *Ted Talk*⁹ da escritora e feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie¹⁰: *O perigo de uma história única*, realizado em 2009 e que deu origem a seu livro sob o mesmo título. Me emociono profundamente com suas palavras. As lágrimas caem e se misturam a alguns risos soltos de como ela narra de maneira efetiva e tocante seu entendimento poético e político da força de transformação que contém as narrativas pessoais. As potências das multiplicidades da maneira de ver, ler e saber de mundos outros, de outras histórias a partir da diversidade de olhares. E mais "o

⁹*Ted Talks*. Chimamanda Ngozi Adichie. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_tedtalkschimamandangoziadichiedanger_of_a_single_story>. Acesso em 18. de jan. de 2023.

¹⁰ Chimamanda Ngozi Adichie nasceu em Enugu, Nigéria, em 1977. É mestre em artes e estudos africanos pela Universidade de Yale nos EUA, autora dos romances *Meio sol amarelo* (2008) – vencedor do *Orange Prize*, adaptado ao cinema em 2013, *Hibisco roxo* (2011) e *Americanah* (2014), além da coleção de contos *No seu pescoço* (2009), todos publicados no Brasil. Sua obra foi traduzida para mais de trinta línguas e apareceu em inúmeros periódicos, como as revistas *New Yorker* e *Granta*. Chimamanda vive entre a Nigéria e os Estados Unidos. Juntas, suas conferências no *TED* somam mais de 20 milhões de visualizações.

quanto somos impressionáveis e vulneráveis diante de uma história, principalmente durante a infância" (Adichie).

A partir da sua narrativa percebemos as perigosas aderências conceituais, históricas, culturais e políticas que fazemos muitas vezes sobre as pessoas, sobre os modos de ser e estar, sobre as subjetividades, sobre os outros mundos que não os nossos. E fazemos isso sem perceber que o que vemos e entendemos é apenas uma parte do mundo. Uma pseudo verdade que defendemos e acreditamos por desconhecimento das diferenças, já que a própria educação se conforma de maneira diversa em distintas culturas.

A medida que acompanho a fala de Chimamanda Ngozi Adichie, tanto no *Ted Talk* quanto no livro, me vem à cabeça variadas imagens de como também na minha educação as referências sobre a 'descoberta' das Américas, a exploração e escravização do continente africano, a história das mulheres e dos povos originários foram formadas, ou deformadas e em alguns casos sendo até inexistentes, intencionalmente apagadas. "É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, e é isso que esse povo se torna" (2018, p. 12). Histórias únicas compostas de imagens repletas de distorções, estereótipos, omissões, preconceitos que pretendem uma notória e lastimável ideia de inferioridade, subjugação e apagamentos do real. Apagamento das violências, dos genocídios, dos abusos, das vozes e das histórias.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (Adichie, 2018, p. 16).

Estamos em um tempo repleto de múltiplas histórias. Histórias reais, ficcionais, histórias infundadas, falsas histórias, uma mistura crônica e caótica de narrativas que se apresentam pelas infinidades de telas com as quais convivemos e que inundam nossos imaginários. Com a ausência de uma regulamentação das plataformas digitais vivenciamos uma torrente de produção de informações falsas, seguidas de uma manipulação certa do pensamento e dos desejos sociais que interferem nas nossas tomadas de decisão, induzem nossas escolhas, inclusive políticas, e colaboram na promoção de uma crescente alimentação do ódio às diferenças. Como aponta hooks,

Quando o consumo cultural coletivo da desinformação e o apego à desinformação se aliam às camadas e mais camadas de mentiras que as pessoas contam em sua vida cotidiana, nossa capacidade de enfrentar a realidade diminui severamente, assim como nossa vontade de intervir e mudar as circunstâncias de injustiça (2020, p. 45).

Essas 'informações' e muitas 'desinformações' agora são produzidas utilizando como recurso a linguagem audiovisual, que através do desenvolvimento dos dispositivos móveis e das ferramentas de edição e montagem estão nas nossas mãos. É possível criar imagens em movimento muito realistas que alteram e manipulam os fatos, as falas, as circunstâncias e os próprios acontecimentos históricos, criando ambiguidades complexas entre aquilo que acreditamos ser real e a distorção completa desta mesma realidade. São as chamadas *fake news* e ainda mais complexas as *deep fakes* que usufruem da tecnologia da Inteligência Artificial - (IA) para manipular imagens e vozes de pessoas reais alterando e criando completamente eventos, cenas e circunstâncias sem que aquilo tenha de fato ocorrido. É um crime cibernético muito utilizado em períodos eleitorais em todo mundo para difamar, caluniar e distorcer fatos e falas específicas, bem como é reproduzido em contextos sociais, como a escola por exemplo, para chantagear e expor pessoas a situações constrangedoras. As mulheres têm sido alvos constantes desses crimes. Em 2020, por exemplo, mais de 100 mil mulheres foram atacadas no mundo com a manipulação de suas fotos de rosto coladas a outros corpos nus, isto é, elas foram 'despidas' pela tecnologia¹¹, expostas a um constrangimento irreparável. Geralmente tal manipulação digital é feita por pessoas do próprio círculo social da vítima. Também são alvos constantes artistas, intelectuais e mulheres da política sendo atacadas por essas estratégias de montagem da IA.

Os dispositivos móveis que funcionam muitas vezes como apêndices da nossa vida têm atravessado, nesse contexto e sobre essas bases, a formação de crianças e jovens, e alterado parte da maneira com que elas e eles compõem suas histórias e como acessam as histórias do mundo.

Uma grande parcela da população está imersa hoje em montagens e colagens a partir de fotos e vídeos da vida cotidiana e experimentam a criação de micro dramaturgias nas plataformas de redes sociais. Narrativas que partem de referências reais, de seu cotidiano e que são refeitas, "corrigidas", decoradas,

¹¹ CBN. 2020. Disponível em: <[CBN - A rádio que toca notícia - Mulheres são vítimas de 'deep fake' na internet](#)> Acesso em 29 de jan. de 2024.

recortadas, reinventadas a partir de desejos de vir a ser outra pessoa, ou ainda parecer-se diferente de si mesma, criando perspectivas ficcionais da própria autoimagem.

Convivemos com a criação de avatares que são um cibercorpo, uma figura gráfica, uma personificação audiovisual, uma representação em terceira pessoa de nossas subjetividades no universo virtual. Esses cibercorpos podem existir em duas ou três dimensões e são capazes de realizar qualquer ação dentro do ciberespaço. Relacionam-se entre si, lutam, interagem afetivamente e podem se transportar entre os mundos das plataformas digitais, dos jogos e dos aplicativos de conversas e de relacionamento. Uma das principais funções desses avatares é o de aumentar a sensação de imersão do usuário no mundo digital criado (Silva, 2010).¹²

As novas gerações convivem imersas neste mundo, constituído de plataformas, telas, novas mídias, de um 'dilúvio informacional' (Lévy, 1999) com uma série de dispositivos, jogos, obras artísticas e instrumentos que materializam experiências virtuais, realidades aumentadas e promovem a criação de universos múltiplos que cada vez mais transformam a percepção sensorial. Espaços de risco inventados e reinventados constantemente por uma juventude atravessada por inquietações e insatisfações com o mundo como está.

Sabemos que esse exercício de ser e estar outro, faz parte da nossa existência desde a infância. Porém, o que o 'ciberespaço', o universo da *internet*, dos *jogos digitais* e das redes sociais nos permite e estimula hoje, perpassa territórios bem mais densos, complexos e aparentemente exercitamos pouca consciência crítico-reflexiva, sobre o que nos acontece quando criamos nossas exposições digitais, principalmente entre as pessoas mais jovens. Quando estamos numa aula de teatro e temos a consciência da performance de outrem, da criação de uma persona, somos orientados a perceber e a reconhecer os processos de atuação, de representação. Na *internet* não é assim. Desde bem pequenas as crianças vêm lidando, nos últimos anos, com a alteração de suas imagens, com a construção de avatares, com as aplicações de filtros como os das redes sociais *instagram* e *Tik Tok* por exemplo, e isso é feito, muitas das vezes, com e pelos

¹² O tema é vasto com muitas publicações disponíveis. Um exemplo é o artigo "Apropriações do termo avatar pela cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos" de Renata Cristina da Silva. UERJ, 2010. Disponível em: < [Apropriações do termo avatar pela Cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos1](#)>. Acesso em 17 de jul. de 2021.

próprios responsáveis usufruindo dessas ferramentas para diversão e entretenimento, mas nem sempre com a mediação necessária.

Fazer juízo de valor sobre o uso das ferramentas e programas digitais que alteram, interferem e adulteram imagens está distante dos objetivos desta pesquisa. O que estou problematizando é a necessidade de incluir essas questões nos processos de criação, de ensino e aprendizagem na educação e nas artes além de estimular o processo de criação de outras histórias que venham acompanhadas de uma atenção crítica sobre quem somos, como estamos e pra onde estamos indo. Já que é dentro deste novo mundo que estamos inseridas/os. Sendo assim, como pensar em pedagogias para a formação nas artes da cena que abarcam essas multiplicidades éticas e estéticas que atravessam as novas tecnologias? Como aproveitar as potências de presença que o ensino das artes na educação podem trazer para a formação de estudantes do século XXI, que vivem bombardeados pela produção de imagens digitais e histórias virtuais? Como promover a percepção pelas professoras e professores sobre a urgência desse tema gerador em sala de aula, bem como na formação docente? Como desestabilizar o narcisismo fomentado pelos meios digitais por meio de provocações de criações que usufruam de narrativas pessoais de maneira poética e política? Como incentivar a invenção de histórias a partir de uma responsabilidade ética consigo e com outres? Como problematiza Diana Taylor,

O digital nos forçou a nomear e a delimitar o 'real'. Hoje em dia devemos distinguir entre os espaços 'real' e 'virtual', nossa vida e a 'segunda vida', o universo e o metaverso digital. O corpo 'carne' não é o mesmo que o corpo de dados eletrônicos muito poderoso. O 'tempo real' não é o mesmo que o presente. 'Ao vivo' não é o mesmo que vivo. Uma comunidade on-line não é o mesmo que um grupo de pessoas (2023, p. 106).

Diante deste quadro acredito ser indispensável que o ensino, e principalmente o ensino das artes da cena, incentive a discussão e problematize articulações entre o uso das novas tecnologias, mediados principalmente por um olhar crítico feminista e antiracista, e as possibilidades de criação estética com o mundo real de estudantes estimulando o protagonismo e a reflexão crítica. Já que a misoginia, o racismo e as violências sistêmicas assumiram lugares intoleráveis nas redes sociais. Tudo parece estar disponível num clique, um território no qual é possível dizer qualquer coisa até 'anonimamente'. Desde a violência cotidiana à barbárie de

uma guerra civil, da singeleza de um beijo à pornografia sexista, das histórias mais complexas aos relatos da vida ordinária de qualquer uma de nós.

Se este é o mundo em que estamos é necessário propiciar espaços para pensar e compreender este território complexo que ocupamos enquanto usuárias/os na interface contemporânea. A prática de manter-se conectada/o, criando e consumindo conteúdo digital por meio de plataformas de compartilhamento (como o *youtube*, *instagram*, *tiktok*, *vlogs* e inúmeras outras) exige da educação uma ação imediata. Como descreve Byung-Chul Han em *No Enxame - perspectivas do digital* (2018), as imagens construídas pelas mídias digitais são mais "vivas, mais bonitas e melhores do que a realidade deficientemente percebida" (p. 53). Segundo Han,

As imagens que, como reproduções, apresentam uma realidade otimizada, aniquilam justamente o valor icônico original da imagem. Elas são feitas de refém pelo real. Por isso, somos hoje, apesar ou justamente por causa da enxurrada de imagens, iconoclastas. As imagens tornadas consumíveis destroem a semântica e a poética especiais da imagem, que é mais do que uma mera reprodução do real. As imagens são domesticadas ao serem tornadas consumíveis. Essa *domesticação das imagens* leva a sua loucura (*Verrücktheit*) ao desaparecimento. Assim, elas são retiradas da sua *verdade* (2018, p. 54).

Essa ilusão provoca um choque entre o real e o virtual capaz de acionar inclusive psicopatias graves. A *Síndrome de Paris*, como nos descreve Han, é um distúrbio psíquico que afeta principalmente turistas japoneses, ao se depararem com a discrepância entre a imagem idealizada que eles constroem da cidade de Paris e o choque com a realidade, que os fazem tirar fotos freneticamente na tentativa de banir a realidade que está diante de seus olhos. Eles chegam a padecer de sensações físicas como tremores, suor e taquicardia sofrendo de uma desrealização, quase uma alucinação.

Assim nos refugiamos no universo criado pelas imagens digitais otimizadas, que não envelhecem, não sucumbem ao tempo. Apresentam a perfeição dos corpos, das vidas de prazer e luxúria ferozmente construídas sem deixar ver o factual. Ficamos embriagadas e embriagados diante da possibilidade de poder invadir indiscretamente os espaços privados e acreditamos em tudo que se apresenta. Afinal, é tudo tão real! E como escapar desse furacão, deste "enxame digital"? Como escapar do poder das mídias capazes de proliferar o ódio de maneira desmedida e estimular o extermínio da outra, do outro, ou daquilo que lhe é

diferente, desconhecido. Um poder midiático com força para manipular eleições, criações e mentes induzindo ao erro. E plataformas digitais com potência econômica equivalentes à nações fechando os olhos para o crime organizado, para o tráfico de seres humanos e para a exploração sexual. São muitas dimensões complexas que permeiam nossos cotidianos digitais que carecem de atenção.

Diante desta realidade, é premente ações de formação focadas na análise, na crítica e na orientação de um letramento audiovisual/digital responsável, sensível, estético, ético, crítico e consciente. Aprender a usufruir de um aplicativo ou *software* de edição acompanhado de orientação ética, estética e política, por exemplo, pode destravar percepções sobre a veracidade das imagens, das informações e conteúdos disponíveis na *web*, além de potencializar criações de outras poéticas. E aqui o desafio não é ensinar tecnicamente o uso das ferramentas, mas sim levar a entender suas possibilidades e implicações na construção dos imaginários, das subjetividades, dos desejos, das manipulações que o convívio no ambiente digital impõe. É um exercício de atuar "micropoliticamente na desconstrução do inconsciente colonial-capitalístico" (Rolnik, 2018).

Interagir de maneira crítica e inventiva em sala de aula com todas essas possibilidades e assumir uma desprofessorização diante do desconhecido é uma postura necessária à educação e a todo o universo que a engloba. Como afirma hooks, um "ensino que permita as transgressões" (2020, p. 24), tanto docente quanto discente.

Transgressões aqui tem distintas funções. Transgressões paradigmáticas que excluam a busca pelos modelos salvadores da educação. Fugir da educação bancária fixada na instrução, pois é muito importante que eu enquanto professora, não me fixe em ensinar apenas da mesma forma que aprendi, que exercite escutas dialógicas na direção das turmas com que trabalho; que acolha as diversidades de sujeitos e mundos nas minhas ações pedagógicas; que perceba que, às vezes, a minha dificuldade de ensinagem é maior do que a dificuldade de aprendizagem. O mundo muda e com ele a educação também deve mudar. Como afirma, outra

grande referência para os estudos da educação, o português José Pacheco,¹³ "a escola inovadora é aquela que aprende" (2021).

O tempo que destinamos hoje nas entretelas, com jogos, redes sociais, *sites*, ferramentas de busca, é gigante, e quem sabe até maior que o tempo destinado aos livros, às famílias, à interação com a natureza e quiçá ao contato presencial com nossos próprios pares. As imagens capturam os desejos. O deslizar convulsivo dos dedos por outros mundos, outras humanidades, e desumanidades, nos fascina com uma vida simulada nas vitrines, simulacros distópicos, corpos que nas telas apresentam outras vidas desejantes e desejadas. Paradoxalmente, quanto mais ferramentas de comunicação disponíveis mais estamos e nos encontramos em estados de solidão dentro da família, dos ciclos sociais, das cidades e também no ambiente escolar.

A cibercultura pode aproximar continentes e isolar pessoas dentro de um mesmo quarto, numa mesma cama. Pode fazer desaparecer a percepção sobre a comunicação não verbal, aquela que advém da percepção dos sentidos intransponível muitas vezes às entretelas, que mantém nosso foco na visão e na audição inibindo nossa percepção háptica, isto é, aquela que é sensível ao tato. Nesse panorama, se ousarmos usufruir dos procedimentos de criação cênicos, das metodologias do teatro e das pedagogias performativas é possível vislumbrar contaminações mútuas geradoras de dispositivos de invenção, análise e construção de outros saberes na escola.

A crescente desregulamentação do mercado e da economia promovidos pelo neoliberalismo global interfere diretamente nas formas de agir da educação promovendo a ascensão de uma educação capitalística. Uma educação que adentra a nossa experiência com a institucionalização da 'submissão das subjetividades' (Guattari; Rolnik, 2010).

¹³ José Pacheco é educador, antropólogo e pedagogo. Mestre em Ciências da Educação pela Universidade do Porto. Fundador da Escola da Ponte, em Portugal, referência mundial em inovação. Coordenou o projeto "Fazer a Ponte", de 1976 a 2004. Em 2005, com o título de Notório Saber, passou a residir no Brasil. Desde então, viaja pelo país, mobilizando educadores que acreditam em uma educação transformadora e democrática. Desenvolve o conceito de comunidades de aprendizagem, no qual estudantes têm um roteiro de aprendizagem orientado por um ou mais professores/tutores. Acompanha inúmeros projetos para uma nova educação, entre eles: EMEF Amorim Lima (SP), EE Campos Sales (SP), Projeto Âncora (SP) e a Comunidade de Aprendizagem do Paranoá (CAP - DF). No Ministério da Educação (MEC) integrou o Grupo de Trabalho de Inovação e Criatividade da Educação Básica (2015). É o Coordenador Pedagógico da EcoHabitar Projetos, empresa social que visa promover uma educação conectada com as necessidades sociais do Século XXI. É autor de inúmeros livros e artigos sobre educação e um grande dinamizador da gestão democrática. Disponível em: < <https://josepacheco.com.br/> >. Acesso em 26 de ago. de 2021.

Mesmo diante de várias correntes pedagógicas reformadoras, como Escola Nova¹⁴ e a Pedagogia da Diferença¹⁵ por exemplo, ainda encontramos em grande parte das escolas e universidades brasileiras, uma educação bancária, utilitária e normatizadora, que parece ainda seguir os modelos implementados a partir do iluminismo e seus objetivos de um progresso burguês, que propunha um educar exclusivo para o trabalho, para as funções específicas que cada sujeito teria que desenvolver, com o intuito de fazer funcionar os novos sistemas de mercado que se estabeleciam. Tal educação baseava-se nas ideias de separação da mente e do corpo numa concepção estritamente racionalista do ser humano e do mundo e na fragmentação do sujeito, a qual faz desaparecer suas subjetividades por meio da homogeneização e da hierarquização do conhecimento e dos processos de aprendizagem.

Os processos e procedimentos pedagógicos na educação brasileira são múltiplos e diferem entre si. Porém ainda encontramos a hiper utilização de práticas que supervalorizam os conteúdos, a competitividade em detrimento da aprendizagem integral de estudantes. O que historicamente acaba por fazer a manutenção de paradigmas de uma educação adestradora e funcional. Mesmo sendo possível encontrar em muitos currículos, como o Currículo em Movimento da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), pressupostos como a Pedagogia Histórico-Crítica,¹⁶ na prática a realidade da relação entre escola e

¹⁴ Movimento de renovação do ensino, na primeira metade do século XX. Seu grande expoente foi o filósofo e pedagogo John Dewey (1859/1952) para quem a educação é uma necessidade social e a escola não pode ser uma preparação para a vida, mas sim, a própria vida. A educação aqui tem como eixo norteador a vida-experiência e aprendizagem, fazendo com que a função da escola seja a de propiciar uma reconstrução permanente da experiência e da aprendizagem dentro da vida. Para ele, a educação teria uma função democratizadora de igualar as oportunidades. De acordo com o ideário da escola nova, quando falamos de direitos iguais perante a lei, devemos estar aludindo a direitos de oportunidades iguais perante a lei. No Brasil, Anísio Teixeira foi um dos importantes nomes do movimento do escolanovismo que entende a educação como o único elemento eficaz na construção de uma sociedade democrática.

¹⁵ É uma pedagogia que advoga uma *política cultural* que leve em consideração as dimensões raciais, de gênero e classe, na qual os professores atuem como *intelectuais públicos transformadores*, isto é, indivíduos que assumem os riscos de uma *práxis* voltada para a democracia e justiça social, que procuram se amparar em princípios éticos, solidários e na busca da coerência entre discurso e ação. A *Pedagogia Crítica (diferença)*, não constitui um corpo homogêneo de autores e idéias. “É mais correto dizer que os teóricos críticos estão unidos em seus *objetivos*: fortalecer aqueles sem poder e transformar desigualdades e injustiças sociais existentes”. (McLaren, 1997, p.192). Embora vinculada à obra de educadores ingleses e americanos, a *Pedagogia Crítica* é fortemente influenciada pela *Pedagogia Libertadora* de Paulo Freire. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/042/42pc_critica.htm>. Acesso em 17 mar. de 2019.

¹⁶ A Pedagogia Histórico-Crítica, criada pelo filósofo, pedagogo e teórico brasileiro Dermeval Saviani, é inspirada no marxismo e tem por base o Materialismo Histórico-Dialético, portanto preocupada com os problemas educacionais decorrentes da exploração do homem pelo homem. É uma teoria de orientação socialista, organizada no Brasil a partir da década de 1980. Trata-se de uma concepção

educadoras/es e entre educadoras/es e estudantes no ambiente escolar ainda exige uma atenção constante para que não tenhamos por base a hierarquia e a imposição de interesses desvirtualizantes da educação, o predomínio do saber docente em sala de aula e a reprodução do método expositivo que em muitos casos ainda mantém os perigos das 'histórias únicas' (Adichie) contidas em muitos materiais pedagógicos, e oferecendo pouco ou nenhum espaço tempo para o diálogo com as realidades discentes.

Conhecemos ações e projetos que de fato usufruem de metodologias ativas e das novas tecnologias, mas ainda há muito o que fazer neste campo. Principalmente para compreender, como defende Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* (1967), que a educação se faz e re-faz constantemente na práxis diária. "Para ser tem que estar sendo" (Freire, 2021, p. 102).

Ao abrir o campo da pesquisa encontramos diversas unidades escolares que reinventam seus territórios pedagógicos do fazer em artes e impulsionam sua didática a partir de uma escuta sensível de grupos de estudantes e da realidade das comunidades escolares, bem como, políticas públicas que se concentram nessas abordagens. Em 2018, por exemplo, foi publicada na SEEDF a Portaria n° 307, que implementa a Política de Educação Audiovisual na Rede Pública de Ensino do DF, com o objetivo de fomentar a alfabetização, a análise crítica e as potências criativas e pedagógicas da linguagem audiovisual em sala de aula.

A implementação da política, além de estimular e promover espaços para pensar e atuar com o audiovisual em sala de aula, também visa orientar professoras e professores para sua responsabilidade em mediar, juntamente com a família, como as imagens e os discursos fragmentados, constituídos por cortes e montagens, podem e são constantemente manipulados pelas ferramentas disponíveis. No Brasil, por exemplo, durante as duas últimas eleições para presidente da república, ocorreram uma série de abusos e crimes institucionais no

que exige uma perspectiva historicizada da prática educativa que entende a natureza da educação enquanto trabalho do tipo "não-material", cujo produto não se separa do ato de produção. Considera que os seres humanos não se fazem seres humanos naturalmente, precisando, para isso, assimilar a experiência humana, fixada nos diferentes tipos de saberes. A teoria de Saviani, preza pelo acesso aos conhecimentos e sua compreensão por parte de estudantes para que estes sejam inclusive capazes de transformar a sociedade. Para isso, é necessário levar em conta os interesses dos estudantes, os ritmos de aprendizagem e o desenvolvimento psicológico. O trabalho educativo segundo Saviani, "é o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens" (1995, p. 17).

uso das ferramentas e plataformas digitais que manipularam grande parte da população com falsas notícias (*fake news*), que causaram medo e pânico, desestabilizando a ordem social já tão frágil no país. Em 2023, inclusive, vivenciamos atos terroristas e de vandalismo, tramados pelas redes digitais, nunca antes vistos na história do país, e que culminaram na invasão do Congresso Nacional, do Palácio da República e do Supremo Tribunal Federal (STF), com a destruição de parte do patrimônio público e inclusive de objetos de arte na capital do país.¹⁷

A implementação da Política de Educação Audiovisual¹⁸ foi realizada a partir da Gerência de Produção e Difusão de Mídias Pedagógicas (GMIP) vinculada à Subsecretaria de Educação Básica (SUBEB) da SEEDF, que encontrava-se sob a minha coordenação (2017-2019) e que tinha como principal projeto pedagógico o Festival de Curtas das Escolas Públicas do Distrito Federal. A experiência do projeto, apontou para possibilidades de aprendizagem, interdisciplinaridades, pesquisa com e na linguagem audiovisual, e ainda de invenção de procedimentos e objetos estéticos na educação básica. Essa experiência na gestão pública, que ocorre depois de 20 anos atuando como professora e diretora de teatro, como atriz de teatro e cinema e após algumas incursões na criação de filmes e materiais audiovisuais, suscita outras questões para investigar possibilidades poéticas e pedagógicas a partir da contaminação e do hibridismo de linguagens artísticas.

Penso que é necessário corporificar noções e entendimentos dos engendramentos possíveis entre a educação, o teatro, a performance, o audiovisual e as mídias digitais, a ponto de apresentá-los numa organização conceitual estética, ética e sócio-política adequada e relevante para a formação de estudantes da educação básica e superior. E para isso pode-se partir de uma provocação mais sensível e poética em sala de aula, que usufrua de metodologias de composição de novas histórias fomentadas por ações de uma docência provocadora que acione procedimentos pedagógicos que usufruam das diversas tecnologias disponíveis. Por que não assumir e explorar recursos audiovisuais e as novas mídias para além da captura, registro e projeção e usufruir de suas possibilidades de composição,

¹⁷ A tela *Mulatas* (1962) do artista plástico brasileiro Di Cavalcanti (1897-1976) foi rasgada a facadas, bem como uma série de outros objetos e obras de arte que pertencem ao acervo público brasileiro.

¹⁸ Gov.br. 2018. Disponível em: <[portaria nº 307, de 02 de outubro de 2018](#)> Acesso em 6 de jun. 2021.

colagem, edição para a invenção de outras dramaturgias? Assumir consciente e criticamente tais recursos podem instaurar uma ação de decolonização dos processos de ensino e aprendizagem, de reflexão ética sobre o uso das novas tecnologias, do pensar e fazer arte e educação engajados com as necessidades do mundo turbulento em que estamos.

O termo decolonização aponta para uma ação inicialmente anti-imperialista que propõe uma outra referencialidade geográfica-conceitual de diferentes tipos de conhecimento. A busca é por distintas epistemologias contra-hegemônicas que incitem a reapropriação dos meios de produção. E como afirma Paul B. Preciado no prólogo de *Esferas da Insurreição* de Suely Rolnik, "uma reapropriação do 'saber-do-corpo', da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo" (2018, p. 15).

Ao investigar procedimentos autobiográficos como dispositivos de invenção poético e pedagógico nas artes da cena a partir de uma perspectiva crítico feminista acredito poder acionar uma reflexão mais consciente sobre como estamos e como agimos no mundo. Promover a experimentação de invenção de dramaturgias com as escritas pessoais e os dispositivos móveis. Numa captura e produção de imagens autorais que possam em fricção com as histórias e escrituras de si, promover um movimento entre os de dentro e os de fora. Um diálogo entre si mesma/o e o mundo. Uma maneira de reacionar um movimento de aproximação entre eu e a outra/o.

Apesar do audiovisual ser aspecto ontológico do teatro e de parte das poéticas da performance arte, o audiovisual aqui contempla outras mídias especialmente dispositivos digitais como celulares e plataformas virtuais. Estas duas mídias eletrônico-digitais foram ferramentas cruciais no desafio lançado pela pandemia da Covid 19 para/em todo o planeta. Devido à necessidade de isolamento social e comunicação remota, outras estratégias e performatividades, artes e educação tiveram que investir significativamente na transformação de seus procedimentos e processos de ensino, aprendizagem e criação.

Os territórios entre o teatro e o audiovisual já estão friccionados há tempos. Desde as primeiras experiências cinematográficas, principalmente com o surgimento do cinema mudo, são plenas de teatralidades. O cinema usufruiu da estética da atuação teatral para a tela e a cena teatral, por sua vez, segue desde então com a utilização de recursos audiovisuais, recentes e milenares, na

construção de suas dramaturgias e encenações. As duas linguagens contaminam-se nas tecnologias, terminologias, nas práticas criativas e em alguns contextos de formação, como no caso de atores e diretores de teatro e cinema. Na criação cênica as contaminações vão muito além da utilização e interferência das imagens em si, a dramaturgia teatral reflete e apresenta estruturas de cortes, planos e até de atuação, completamente contaminadas pela estética cinematográfica.

A mistura de metodologias de criação dramaturgica a partir da palavra, do corpo, das imagens, das paisagens, dos enquadramentos audiovisuais estão por aí desde a minha formação como atriz na Universidade de Brasília. E já estavam antes de mim. Muitas professoras, professores, pesquisadoras e pesquisadores usufruem, assim como eu, de metodologias miscigenadas para o ensino e exploram espaços fronteiriços entre o teatro, a dança, a literatura, a música, a performance, o cinema, a antropologia, a sociologia e o audiovisual. Provocam uma infinidade de modos de fazer, constroem redes dinâmicas em constante movimento fluído que permitem invenções e explorações poéticas inquietantes e por isso também desafiam estudantes a experimentarem um desejo por desbravar possibilidades de criação.

Que recursos são extraídos das nossas subjetividades quando o processo de colonização pedagógica se apresenta? É possível reclamar de volta esses tipos de subtrações? Como desempenhar o papel docente de maneira a promover uma educação crítica e libertária como nos propõe Paulo Freire e ainda feminista, antiracista, antissegregacionista e anti-homofóbica como nos propõe bell hooks e outras e outros pensadores e pensadoras de nosso tempo?

Práticas performativas como o depoimento pessoal, improvisação corpo sensória, procedimentos que provocam acesso e exposição pessoal, como a escrita automática, as escritas do eu, processos de improvisação coletivos, provocação imagética para a invenção com outros dispositivos, podem ser pensados para além da criação de espetáculos, intervenções e obras. São capazes de abrir caminhos de autoconhecimento, de reconhecimento das diferenças e das diversidades e da investigação, criação e pesquisa de narrativas múltiplas. A emergência do real em cena, no teatro performativo e nas criações literárias e cinematográficas podem criar um campo fértil para promover práticas pedagógicas cênico-performativas crítico feministas, tanto no ambiente escolar quanto nos espaços de formação de artistas da cena, com potência para fomentar uma formação crítica e inventiva de estudantes.

Ao acionar os princípios de uma performatividade da educação, acoplados à uma artistagem docente capaz de descobrir e inventar práticas poéticas e pedagógicas cênico-performativas crítico feministas e provocadoras de aprendizagens, encontramos uma rede potente para poder criar princípios que acionem uma ética do saber que extrapole a apreensão de conteúdos e de informações disponíveis, e que tenha como objetivos o prazer, o apaixonamento, a autonomia e a alteridade de estudantes/atuentes/criadoras/es na constituição de seus exercícios de formação. Bem como, articular uma performance artística e pedagógica para a educação que estimule processos criativos híbridos de estudantes, professoras e professores.

Uma "artistagem docente" como postulado por Sandra Corazza¹⁹ (2006), parte da definição de uma docência, expressa pela exploração dos meios, da realização de trajetos e de viagens, numa dimensão de exploração de territórios sensíveis e materiais. "Dimensão, para a qual, não são suficientes os traços singulares dos implicados no trajeto, mas, ainda, a singularidade dos meios refletida naquele docente que o percorre: materiais, ruídos, acontecimentos" (Corazza, 2008, p. 101). E o que aciona nosso "devir-docente é o inexperimentado", o desconhecido, "inimaginável", o que está ainda porvir.

Faz-se necessário, e esta tese busca, um aprofundamento na pesquisa didático metodológica em práticas pedagógicas cênico-performativas para que professoras e professores de qualquer área, e não só das linguagens artísticas, possam acionar mediações e incentivo a criações estéticas a partir de referenciais poéticos inovadores. Como afirma Kastrup, "a arte não é um alvo, mas um atrator caótico", um modo de aprender, uma dimensão de afetação que aceita a diferença de percepção e entendimento de mundo. E ainda permite "a invenção de outros mundos possíveis" (Kastrup, 2001, p. 19).

¹⁹ Sandra Mara Corazza, Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), foi Professora da Faculdade de Educação da UFRGS e integrou a Linha de Pesquisa Filosofia da Diferença e Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Coordenou o grupo de pesquisa DIF - artistagens, fabulações, variações. Autora dos livros: *Para uma filosofia do inferno na educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins* (2002); *Artistagens: filosofia da diferença e educação* (2006), pela Autêntica, *Os cantos de Fouror: escrita em filosofia-educação* (2008), pela SULINA & UFRGS e *Abecedário: educação da diferença* (2009, co-autoria), pela Papirus. Faleceu em 22 de janeiro de 2021.

1.1 O caminho até as pedagogias cênico-performativas

Entro numa sala de aula do último ano do ensino fundamental de uma escola pública de Brasília. Acabo de assumir o cargo de professora de teatro da educação básica na SEEDF. Ninguém me vê. Um grande movimento, de gestos e vozes, ocupa o espaço entre as dezenas de cadeiras espalhadas numa sala de aula do ensino fundamental. É impossível ouvir a minha própria voz. É abril de 2000. É o meu primeiro dia. Eu tenho outras 14 turmas, cada uma com aproximadamente 45 estudantes ainda nesta semana. Eu carrego um caderno de notas com meus distintos planos de aula para o oitavo, o sétimo, o sexto e o quinto ano do ensino fundamental. Tenho medo mas acredito que meu planejamento é adequado, estou empolgada.

Até esse momento eu já tinha dado aulas em oficinas e cursos livres, mas era a primeira vez na educação formal. Nas oficinas também realizava um planejamento detalhado. Porém lá, a liberdade de manusear os conteúdos e métodos, me permitia acionar os dispositivos de invenção conforme a minha percepção do entendimento e tempos de aprendizagem dos grupos.

Durante as primeiras semanas tento executar, em cada uma dessas turmas, os meus planos de aula que seguiam o currículo e estavam de acordo com o Projeto Político Pedagógico (PPP) daquela escola. Não dá certo. Nada funciona. As aulas não seguem um fluxo. É notório o desinteresse da maioria dos estudantes, como é notório também o meu crescente desespero e frustração.

Meu roteiro programado não serve como dispositivo pedagógico. Nada do previsto funciona. Preciso de uma mudança metodológica urgente. Preciso abandonar meu plano de aula. Aciono então minhas memórias das aulas de teatro, meus inventários cênicos. Saberes que estão incorporados após terem sido vistos, escutados, tocados, saboreados, deglutidos, explorados. E a partir daí uma distinta presença, que antes não me acompanhava, é acionada. E mesmo entre as cadeiras e carteiras que lotavam o pouco espaço da sala, inicio (sem muita certeza do que estava fazendo), provocações performativas utilizando meu repertório de saberes cênicos incorporados desde 1984, quando começo minha relação com o teatro, a partir dos procedimentos, jogos e das concepções de Augusto Boal.²⁰ Gosto de

²⁰ Considero diversas práticas desenvolvidas por Boal, como procedimentos performativos, apesar desta nomenclatura não ter sido utilizada por ele. Desde os treinamentos e jogos do Teatro do

relembrar a importância de Boal na consolidação da base de minhas vivências teatrais, a ideia de reconhecimento e enfrentamento das opressões sociais, da necessidade de pensar e agir criticamente na criação. E principalmente pela objetividade com a qual ele nos permite explorar no corpo princípios éticos e políticos engendrados aos princípios estéticos e criativos. Por exemplo, o simples ato de expandir e contrair o corpo inteiro e cada pedacinho dele, nos deixa perceber as distintas sensações geradas no corpo e como nos sentimos quando nos colocamos num determinado espaço, de uma ou de outra maneira. E depois refletir sobre como esse encolhimento ou expansão do próprio corpo, da nossa voz atuam sobre nosso pensamento e nossas ações. A partir daí muitas reflexões podem surgir ainda mais se uma circunstância, ou acontecimento, uma memória forem incluídas no jogo. Como por exemplo, as relações entre os diferentes corpos do ambiente escolar.

Apesar de hoje muitos dos materiais dos quais usufruo, serem frutos das misturas, das fusões, miscigenações entre o que li, vivi, compartilhei, sonhei, recebi, experimentei com e nas diferentes experiências cênicas, performativas e audiovisuais estéticas e/ou pedagógicas, insisto em usufruir de dezenas de suas propostas que sempre permitem remodelações. Acredito que Boal, seu *Teatro do Oprimido*²¹ (1974), seus *Exercícios e Jogos para Atores e não-atores* (1991), seu *Arco-Íris do Desejo* (1990) são um ótimo ponto de partida principalmente para professoras e professores que tenham incertezas sobre como desenvolver seu trabalho pedagógico com as artes cênicas.

A prática de trazer à tona meu repertório de experiências com e no teatro, misturando distintos procedimentos apreendidos desde a minha formação até aqueles experienciados durante a minha prática profissional, ocupou minha artistagem docente nos últimos 24 anos. Por isso opto por iniciar esta trilha trazendo a relação muitas vezes pouco maleável e dialógica existente entre os documentos norteadores e as práticas pedagógicas. Nesse território, compartilho do entendimento de algumas pesquisadoras e pesquisadores (Pineau; Fischer-Lichte; Icle), principalmente nas duas últimas décadas, sobre a potência da performance

Oprimido até as ações do Teatro Invisível, que propõe intervenções em espaços públicos de cenas previamente roteirizadas.

²¹ O Teatro do Oprimido, lançado pela primeira vez em 1974, é o primeiro método teatral elaborado no Brasil e é utilizado em mais de setenta países dos cinco continentes.

para a educação como: "uma metáfora de identidade para professores e como um método de ensino participativo" (Pineau, 2010, p. 93).

Como descrito anteriormente, existe ainda certa defasagem entre o que é feito nos territórios das artes da cena hoje e o que é levado para as salas de aula da educação básica. Veja, defasagem aqui nos serve bem pois acentua uma diferença de fase. Uma incômoda distância entre os territórios das pesquisas acadêmicas e as práticas pedagógicas cênicas. Um teatro ainda textocêntrico, com excessivo enfoque na história de um teatro branco, falocêntrico, europeu, produzido para o palco italiano. Tais escolhas e abordagens parecem criar um afastamento incômodo de estudantes, o que pode produzir uma real falta de interesse em sala de aula pelos fazeres cênico-performativos. Sem querer desmerecer aqui a importância da história do teatro muito menos de experimentar e conhecer os clássicos da dramaturgia brasileira e universal. Mas não é possível apresentar tanto a história quanto às obras clássicas traçando outras transversais com as coisas dos mundos de nossas juventudes? E com as questões sócio políticas urgentes como o racismo, o machismo, o etarismo, etc?

A diversidade das linguagens artísticas disponíveis apresentam estéticas atravessadas pelas tecnologias, pelo performático, pelos hibridismos em *shows* de músicas de vários estilos, pelas experiências no metaverso, com a realidade virtual e aumentada,²² nos videoclipes, nas diversas estéticas cinematográficas, nas danças de rua, nas batalhas de rima, enfim, são outras *poiesis*, interlinguagens que constituem as subjetividades das novas gerações. E em algumas delas, como é o caso das batalhas de rima, vemos ascender um pensamento e um discurso poético político extremamente potente em distintas 'quebradas' Brasil afora.²³

A base da reflexão realizada pela pesquisadora norte-americana Elyse Lamm Pineau²⁴ sobre os cruzamentos entre performance e pedagogia dialoga diretamente

²² A realidade virtual (VR) é quando imagens e sons ao nosso redor são substituídos por conteúdo virtual, isto é, nos permite uma imersão num universo tridimensional (3D). A realidade aumentada (RA) é uma tecnologia que permite sobrepor elementos virtuais, trazer para a nossa realidade projeções de conteúdos e informações. Já o metaverso tem um foco nas relações e interações sociais no ambiente virtual.

²³ Vale a pena salientar o trabalho do poeta e agitador cultural Sérgio Vaz autor de vários livros e que movimentou a periferia de São Paulo com ação direta nas escolas públicas fomentando a produção poética por meio de alguns projetos como o Sarau da Cooperifa, Cinema na Laje e o Poesia nos muros entre outros.

²⁴ Elyse Lamm Pineau é professora de Comunicação na Southern Illinois University, na qual conduz pesquisas sobre as interseções de metodologias da performance, pedagogia crítica e narrativa autoetnográficas.

com a *Pedagogia do Oprimido* (1967) e a *Pedagogia da Autonomia* (1996) desenvolvidas por Paulo Freire, e que apresentam em suas estruturas o afeto, a empatia, a emancipação, a liberdade e enfim a autonomia como condições sócio históricas para a emancipação de estudantes. É sabido que tais estudantes precisam contar com a constituição de educadoras e educadores críticos que entendam a educação como processo ético, estético, político, afetivo, histórico, social e cultural. Além disso, que percebam a necessidade de trabalhar na direção de fortalecer cada estudante a valorizar sua história, seus saberes, aprender a partir de seus territórios socioculturais e afetivos para fortalecer sua coragem de aprender a aprender. E é justo aí que se inicia o vínculo entre as práticas cênico-performativas e a educação libertadora.

Vale a pena evocar aqui as conexões e a relação dialógica existente entre a obra de Paulo Freire e de Augusto Boal, principalmente no que tange à emancipação, conscientização e libertação por meio da educação e da cultura. Pensamentos e práticas que nos impulsionam para uma educação politicamente transformadora, que extrapole a apreensão de técnicas e procedimentos, norteadas pelo entendimento de uma cognição inventiva problematizadora, que acolha as diferenças e as multiplicidades em busca de saídas de novas formas de ação no mundo. Importante salientar aqui o reconhecimento de bell hooks na influência do pensamento de Freire no seu desenvolvimento como pensadora crítica, exposto na obra *Ensinando a transgredir* (2013), já que seguiremos também com ela de mãos dadas durante esse percurso. Mesmo explicitando o reconhecimento de uma linguagem sexista presente na obra dele, hooks afirma: "Paulo foi um dos pensadores cuja obra me deu uma linguagem. Ele me fez pensar profundamente sobre a construção de uma identidade na resistência" (p. 66).

Escolho partir da ideia de Freire que "alfabetizar é conscientizar", e compactuo com o professor chileno Ernani Maria Fiori, autor do prefácio de *Pedagogia do Oprimido* (1967), quando amplia o sentido de alfabetizar para "aprender a escrever a sua vida como autor e como testemunha de sua história, isto é, biografar-se, existenciar-se, historicizar-se" (Freire, 2021, p. 12). Os verbos escolhidos por Fiori nos são caros por acrescentarem a camada do pensar sobre si, escrever-se e inscrever-se no mundo, saber de nossas origens e trajetórias, mapear essas histórias. E quem sabe poder compor com esses registros reais, moldá-los e redesenhá-los, ficcionalizá-los.

Um processo de alfabetização convencional foge do escopo desta pesquisa, porém acredito que os processos de ensino e aprendizagem das artes da cena, incluindo aqui a performance, as escritas de si e os dispositivos de criação audiovisual, têm na constituição de suas *poiesis* potencial de afetação e transformação, tanto para quem produz, quanto para quem assiste e acessa tais criações. Principalmente quando possibilitam o usufruto de narrativas inventivas, escrituras e fabulações pessoais em suas construções dramatúrgicas, que espiralam histórias poético-políticas atravessadas pelo cuidado de si, do olhar para si, para suas memórias e ancestralidades em articulação com as tensões histórico-culturais. Como diz Fiori:

Testemunhando objetivamente a sua história, mesmo a consciência ingênua acaba por despertar criticamente, para identificar-se como personagem que se ignorava e é chamada a assumir seu papel. A consciência do mundo e a consciência de si crescem juntas e em razão direta; [...] Evidencia-se a intrínseca correlação entre conquistar-se, fazer-se mais si mesmo, e conquistar o mundo, fazê-lo mais humano (2021, p. 20).

Esse *conquistar-se e fazer-se mais si mesmo*, proposto por Fiori coaduna com as reflexões da feminista e escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que critica os perigos de uma história única, quando acentuam a importância da consciência de si, da expansão do olhar para dentro e para fora concomitantemente. Constituir-se com e nos saberes do mundo sem deixar de lado as referências ancestrais, as experiências pessoais e os entendimentos da formação e da educação que advém da vida mesma de cada ser.

Além disso, o princípio de constituição do que Freire denominou como *Pedagogia do Oprimido* é aquela que é forjada com o outro e não para o outro, na busca do processo de recuperação de sua humanidade (2021, p. 43). E essa trajetória não se dá individualmente, ela é acionada no exercício do encontro num *modus* de autoria coletiva de possíveis estratégias de estar no mundo concebendo outros mundos possíveis mais humanistas, mais libertários, democráticos e quiçá, revolucionários.

A *pedagogia performativa crítica*, proposta por Pineau, entende a aprendizagem como uma prática de encarnação e corporificação que se dá num "espaço transdisciplinar entre os Estudos da Performance e do Teatro e a

Pedagogia Crítica" (2013), que articula questões sobre o corpo ideológico, o corpo etnográfico e o corpo performático como base da sua pesquisa. Para Pineau,

Teorizar o *corpo ideológico* oferece uma metáfora conceitual gerativa para se criticar a maneira por intermédio da qual as escolas reproduzem injustiças de gênero, étnicas e econômicas por parte dos órgãos de aprendizagem. A análise detalhada do *corpo etnográfico* oferece um método sistemático, microanalítico para se identificar e teorizar as convenções pelas quais os papéis de estudantes e professores são constituídos e contestados. Finalmente, pesquisas que focalizam o *corpo performático* fornecem um repertório de estratégias para o planejamento do currículo e instrução em sala de aula que pode vir a encorajar a participação ativa e crítica dos estudantes dentro e fora da sala de aula (2013, p. 38).

Tais articulações têm potência para acionar uma educação libertadora e responsável ética e politicamente. A partir da construção de documentos mais inclusivos, de reflexão e acesso sobre as interseccionalidades e de práticas pedagógicas crítico performativas que estimulem estudantes a estarem no centro do processo de escolha de seus temas geradores (Freire), da problematização e da geração de saberes, é possível transformar as relações no microcosmo da sala de aula, preparando cidadãos e cidadãs mais conscientes e ativos democraticamente.

Entendo que a proposta de Pineau de aliar a pedagogia performativa aos preceitos da educação libertadora manifestam uma potência de ação e transformação muito valiosas para educação em geral e para a formação das artes da cena. A construção do campo entre performance e educação vem sendo articulado na América do Norte, segundo Pineau, desde as provocações do canadense Peter McLaren²⁵ em sua obra *Schooling as a ritual performance*²⁶ (1986), que já abordava 'dimensões performativas da aprendizagem e termos como encarnação, corporificação e ritual' (2013, p. 37) e abriu o terreno para a pedagogia crítica performativa contemporânea embasado em uma política do corpo, que até então eram pouco usuais nas pesquisas com e na educação. Para Pineau, 'McLaren

²⁵ Peter McLaren é um dos principais representantes da Pedagogia Crítica, foi professor da Universidade da Califórnia (1985-2013) e, atualmente, trabalha na Faculdade de Estudos Educacionais da Universidade Chapman nos EUA. Atua como diretor do Projeto Democrático Paulo Freire e Embaixador Internacional em Ética Global e Justiça Social. É especialista nos seguintes temas: Teologia da Libertação e Educação em Justiça Social Católica, Pedagogia Crítica Revolucionária, Filosofia da Educação, Sociologia da Educação, Teoria Marxista e Teoria Crítica. É autor e editor de quase 50 livros e seus escritos foram traduzidos para mais de 25 idiomas. É um estudioso e ativista, cujo trabalho educacional busca refletir objetivos e práticas desenvolvidas por Paulo Freire.

²⁶ A obra foi publicada no Brasil como *Rituais na Escola*, em 1992, pela Editora Vozes.

anteviu na performance tanto um modelo quanto um método de desmitologização da cultura dominante, dada pelas etnografias performativas das experiências dos estudantes' (2010, p. 107) pois,

A hegemonia ideológica não é concretizada somente por intermédio de mediações discursivas da ordem sociocultural, mas por meio da incorporação de relações de poder desiguais. A ideologia é manifesta intercorporalmente por meio da realização da carne e incorporada em experiência encarnada (McLaren apud Pineau, 2010, p. 107).

A autora também esclarece que a partir dos fins dos anos 1990, com a forte influência da pedagogia crítica, muitos educadores começaram a se voltar para a 'performance como um meio de compreender e reformar as instituições que disciplinam os corpos e as mentes' (2013, p. 37). Henry Giroux²⁷ também é elencado pela autora por destacar o 'potencial heurístico da performance tanto como método quanto como metáfora para a pesquisa educacional crítica' (2013, p. 37). Isto é, uma potência enquanto método pedagógico de levar estudantes a aprenderem por si mesmos, a partir de suas experiências:

O conceito de performativo oferece um princípio articulador que assinala a importância de se traduzir a teoria na prática, reivindicando textos culturais como um domínio no qual a teoria é usada para se 'pensar' a política em vista da pedagogia da representação, a qual tem implicações nas estratégias e empreendimentos das questões públicas mais amplas (Giroux; Shannon apud Pineau, 2013, p. 37).

As articulações entre os Estudos da Performance e do Teatro e a Pedagogia Crítica destrinchadas por Pineau orientam para um pensar e agir em sala de aula nos campos macro e micropolíticos. Um caminho percorrido da pedagogia informativa para a pedagogia performativa como aquela capaz de agir com e nos corpos da educação. Isto é, tanto das relações em sala de aula e a maneira como estabelecer os processos de aprendizagem, como para pensar a Educação em suas estruturas, como define Gilberto Icle:²⁸ "formas renovadas de interação, não apenas

²⁷ Henry Armand Giroux é pesquisador da área de educação e crítico cultural americano. Um dos primeiros teóricos da pedagogia crítica nos Estados Unidos, inspirado pelos filósofos da Escola de Frankfurt, é mais conhecido por seu trabalho pioneiro, em público, pedagogia, estudos culturais, estudos de juventude, educação superior, estudos de mídia, e a teoria crítica. Ele reivindica que as práticas curriculares devem ser compreendidas por meio de uma análise histórica, ética e política.

²⁸ Doutor em Educação é professor no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É, também, professor no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Foi criador e editor da Revista da Fundarte. Foi criador e coordenador dos cursos de graduação em Artes (teatro, dança, música, artes visuais) da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Foi editor associado da *Revista Educação & Realidade* de 2008 a 2017 e é editor-chefe da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Tem

entre conhecimentos, saberes, informações; mas também entre sujeitos, papéis, personagens, ideias, espaços, tempos" (2013, p. 21), que orientam os fazeres pedagógicos.

Sendo assim, tais abordagens se mostram adequadas para esta pesquisa que objetiva pensar em como promover a participação ativa e crítica de estudantes a partir de suas realidades, saberes e experiências e movimentar a colaboração entre educadoras e educadores críticos para explorar soluções, principalmente para opressões e violências sistêmicas, por meio de poéticas e práticas performativas interdisciplinares que estimulem as vozes ativas e colaborativas de estudantes em salas de aula. Pensar em poéticas e pedagogias orientadas por pesquisas e práticas performativas,

apresenta a natureza fabricada, inventada, imaginada, construída das realidades humanas. Culturas e individualidades não são dadas, são construídas; mesmo como ficções, são ainda construídas, pois [...] elas mantêm presentes a promessa de re-imaginar e remodelar o mundo (Conquergood apud Pineau, 2010, p. 97).

Pedagogias performativas críticas podem desestabilizar as estruturas dominantes de poder que tendem a legitimar aquilo que deve ou não deve ser entendido como conhecimento, que impregnam os territórios de aprendizagem de interesses econômicos e políticos específicos que na maior parte das vezes é excludente, pois têm interesse de manter as assimetrias e as desigualdades raciais, de gênero, linguísticas, de classe, de poder e privilégios. Ao trazer para a cena, para o debate outras vozes, múltiplos narradores emergem em sala de aula para um 'pensar junto', mais conscientes e quiçá mais preparados para conceber e lutar por outras formas de vida pública. Para Pineau,

Tornou-se aparente, depois de duas décadas, que a pedagogia centrada na performance é, ao mesmo tempo, inerente e ironicamente contracultural, seja em relação à teoria, seja em relação à prática. As práticas mundanas das salas de aula dos Estudos da Performance são frequentemente exemplos de uma pedagogia crítica transformadora (2010, p. 108).

Um dia, lá atrás, em 2000, naquela primeira escola na qual dei aula, tinha uma turma complexa, a 8a. E. Nas escolas, muitas vezes, as coordenações insistem, discretamente, em separar os grupos pelas notas e comportamentos tidos como

experiência na área de Artes com ênfase em Pedagogia do Teatro e Pedagogia do Ator, atuando principalmente com teatro, educação, trabalho do ator, pedagogia do teatro, discurso, filosofia, performance, etnocenologia.

esperados ou adequados. Algumas turmas acabam sendo sempre mais silenciosas e dedicadas e outras turmas carregam o estigma de difíceis e das/os repetentes, com raras exceções. Cruel isto de construir um grupo "dos que não têm mais jeito". E mesmo quando essas separações não se dão na formação das turmas, não é raro perceber entre as professoras e professores nos conselhos de classe a instituição de uma hierarquia entre bons e maus, a formação de um pré-conceito, uma definição prévia sobre aquelas e aqueles que "têm futuro" e as/os que não têm.

Bom, sempre que entro na 8a. E, um grupo de quatro adolescentes, já com seus 16 e 17 anos, comandam a bagunça. Eles ignoram a minha presença constantemente. Se negam a participar e tem um objetivo claro de não permitir que ninguém mais participe, jogando bolinhas de papel e chamando atenção para outras coisas na sala de aula.

Certo dia, fiquei sabendo que eles tinham um grupo que se reunia para tocar pagode. E achei que essa poderia ser uma boa oportunidade para me aproximar. Entrei na sala e disparei no meio da algazarra minha pergunta: "Gente é aqui nessa turma que tem um pessoal que toca samba? Fiquei sabendo que o som é incrível!". Um outro tipo de burburinho começa a surgir na sala. A turma aponta para os 4 garotos do fundão, risinhos e silêncio da parte deles que negam inicialmente. Eu insisto e digo que adoro samba. Pergunto se eles compõem as músicas. A turma responde no lugar deles. Peço pra que eles cantarem alguma coisa, o que é feito com certo constrangimento inicial mas que vai ganhando ares de conforto e alegria não só do grupo dos sambistas, como de toda a turma que parece ganhar um certo sentimento de orgulho por fazerem parte de algo especial. E como num passe de mágica, após esse dia nos tornamos próximos, eles me procuravam na hora do recreio, com ideias de coisas bacanas para fazer no projeto da turma. Eles passam a auxiliar os subgrupos da 8a. E com composições sonoras. E de repente, os 'malvados brutamontes' que colocavam medo em algumas professoras e professores, se mostram meninos amorosos, criativos e participativos. Por que ouvidos, porque lembrados, porque admirados, porque trazidos para o centro da sala, porque suas criações, suas histórias, seus mundos estavam sendo compartilhados.

Estas lembranças e as provocações e diálogos de Pineau, hooks, Freire, Boal e Adichie me levam a pensar em como desenvolver apetrechos, engenhocas, procedimentos, teias para fazer emergir no encontro pedagógico essa pedagogia

performativa crítica que insere o universo da juventude, seus planos e interesses na sala de aula. Nas aulas de teatro e das artes da cena, professoras, professores e estudantes exploram há certo tempo, processos, experiências e procedimentos performativos que se preocupam em como os comportamentos são acionados. E assim, estabelecem enfoques nas articulações estratégicas das dimensões do sensível; articulam hibridismos poéticos; operam no "refinamento do sentido cinético e sinestético de um indivíduo qualquer" (Pineau, 2013, p. 52) e provocam processos de investigação e pesquisa com suas e seus estudantes, que escapam dos modelos de representação já consolidados, propondo uma desestabilização do papel de intérpretes para o lugar de *performers* criadores. Essas mudanças tanto terminológicas como de abordagem alteram significativamente os objetivos, métodos e procedimentos aplicados e por conseguinte alteram também os entendimentos, vínculos e aprendizagens.

As questões da educação, e em especial do ensino de teatro, sempre me inquietaram. Estabeleci meu lugar no mundo, desde os 13 anos de idade, com o teatro, no teatro e pelo teatro enquanto arte performativa e em sua estrutura híbrida por natureza. E sendo assim, passei a perceber as transformações possíveis geradas por esse fazer. No meu caso em particular, aprendi a confiar na minha percepção, o que eu via e entendia do mundo era também mundo; aprendi a me expor. Rascunhar mapas que percorriam um olhar para fora e para dentro de mim acionando um movimento entre eu e o mundo, entre eu e o outro.

As artes performativas são entendidas como aquelas que além de poéticas, são também políticas. E como afirma Rancière,²⁹ em *A partilha do sensível* (2005), o político está na estética, não é temático. Para o filósofo argelino as práticas estéticas e as práticas políticas estão em conjunção. "Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade" (2005, p. 28), ou ainda "O real precisa ser ficcionado para ser pensado" (2005, p. 58). E continua nos esclarecendo que,

Não se trata pois de dizer que a 'História' é feita apenas de histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a 'razão das histórias' e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem

²⁹ Jacques Rancière nasceu na Argélia, em 1940, é doutor em Filosofia (1980), professor emérito de Estética e Política da Universidade de Paris VIII (Departamento de Filosofia), onde ensinou de 1969 a 2000, e ex-diretor do programa do Collège International de Philosophie (Paris).

'ficções', isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (2005, p. 58).

Em sala de aula das artes da cena, ou nas salas de ensaio aprendemos e experienciamos esses *rearranjos materiais*, e por meio dessas experiências com as coisas do mundo (as imagens, as palavras, os desejos, os traumas, as histórias), constituímos saberes e nos constituímos. Ao mesmo tempo que inventamos ficções coengendradas com aquilo que nos aflige, que nos movimenta, que nos desassossega. Segundo Ranciére o ser humano "é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação 'natural' pelo poder das palavras" (2005, p. 29).

Quando Richard Schechner³⁰ (2010, p. 26) apresenta o procedimento de ensaio como um lugar de aprendizagem ativa, coletiva, que lida com o fazer e o refazer, com o erro, com a imaginação, com um fazer no corpo, com o corpo que realiza algo, ele abre caminho para pensar toda a educação, e em especial o ensino de teatro, como uma ação pedagógica capaz de promover uma cultura da diferença necessária para lidar com as tendências manipuladoras, disciplinadoras e reprodutoras de modelos que não se prestam para a invenção dos caminhos de emancipação.

Todavia Pineau nos provoca a pensar para além das aulas de artes e de teatro. Como acionar essas potências e estratégias de uma pedagogia performativa crítica para a educação como um todo? E se ainda incluirmos o pensamento feminista como agente mobilizador no entendimento das opressões de gênero? Essa não era uma questão pra mim no início desta investigação mas ao longo do processo de pesquisa com as turmas nas quais atuei e na composição do espetáculo *Senhora P*, o pensamento feminista me atravessou e foi estrutural para a consolidação das aulas, do espetáculo e desta tese.³¹

A Performance é por si só um campo vasto, complexo e em expansão. "Um 'território' conceitual com clima e fronteiras cambiantes: um lugar em que a

³⁰ Richard Schechner é um dos teóricos mais conhecidos do teatro contemporâneo. É professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance. Editor da *TDR: The Drama Review*. Diretor de teatro, fundador do The Performance Group (1967 - 1980) e da sua atual companhia East Coast Artists (1992).

³¹ Na segunda trilha vou apresentar as articulações entre feminismos, violência e educação, bem como artistas pesquisadoras que também tecem redes teórico práticas para um pensar e agir sobre o tema.

contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são apenas tolerados, mas também encorajados" (Gómez-Peña apud Taylor, 2023, p. 24). Possui uma ampla capacidade de abarcar eventos, fenômenos, ações, processos. Se expande em movimentos a partir da performance nas artes - principalmente no que se refere às artes da presença, mas também às performances híbridas entre as novas mídias e tecnologias, se expande para as performances culturais como os rituais, as celebrações, os esportes, os negócios, a política, a ciência e cotidianos. Segundo a pesquisadora estadunidense Diana Taylor³²: "A performance visa criar efeitos e afetos [...] se move entre o como se fosse e entre o é, entre o simular e as novas construções do real" (2023, p. 26).³³

No campo dos Estudos da Performance, Schechner ampliou a noção de performance como sendo *étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política*. Uma abordagem que desafia a compartimentalização de saberes e se expande em espiral já que existe na fricção entre as práticas teóricas, históricas, as textuais e as práticas incorporadas, experienciadas.

A escola, apesar de todas as transformações filosóficas, conceituais e até estruturais que a educação já realizou e ainda vem tentando realizar, ainda prioriza o entendimento do currículo como documento hegemônico. É certo pensar que num país continental como o nosso, garantir uma Base Nacional Comum Curricular - BNCC - visa garantir um princípio democrático de igualdade de acesso para todas e todos. Ainda mais quando tal documento consta com a recomendação de "incorporar aos currículos e às propostas pedagógicas Temas Contemporâneos que afetam a vida humana em escala local, regional e global, preferencialmente de forma transversal e integradora" (BNCC, 2015, p. 19).

³² Diana Taylor é Professora no Departamento de Estudos da Performance e no Departamento de Espanhol da New York University e é também Diretora Fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Autora de muitas obras sobre estudos da performance, do teatro, cultura e estudos latino-americanos. Ela já foi também convidada a participar de discussões sobre o papel das novas tecnologias nas artes e humanidades em importantes conferências e comissões nas Américas (como a Comissão ACLs - Access Control Lists - sobre a Infraestrutura Cibernética).. Em dezembro de 2010, a sua Palestra Inaugural de Docência Universitária na New York University, "Save As: The Archive in the Age of Digital Technologies" ("Salvar Como: O Arquivo na Era das Tecnologias Digitais") discutiu o modo como as tecnologias influenciam tanto o comportamento de arquivamento quanto às práticas corporais.

³³ Em seu livro *Performance* (2023), publicado originalmente em 2016, Taylor apresenta de forma simplificada reflexões e abordagens sobre o entendimento de performance em diálogo com inúmeros artistas e pesquisadores da área.

É desafiador para a docência movimentar a imensa lista de conteúdos que precisam ser tratados em sala de aula de maneira articulada com a realidade e as necessidades da comunidade escolar de forma a priorizar as inquietações e necessidades das/os estudantes e ainda tecer problematizações quanto às esferas econômicas, sociopolíticas e culturais. Ainda mais quando se trata de modos de ação e saberes que escapam às normas sócio culturais hegemônicas, impostas à tempos por um processo de colonização, domesticação e adestramento social no ambiente escolar. E assim nos deparamos ainda com instituições escolares (e governos) que tendem a engessar e tolher professoras e professores em suas possíveis abordagens mais afetivas,³⁴ quando tentam trazer para o centro da sala os repertórios, saberes e referenciais éticos, estéticos e culturais incorporados pelas/os estudantes.

Taylor, apresenta a performance "como sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento" e afirma que os estudos da performance "permitem ampliar o que entendemos por conhecimento" (2013, p. 45). Essa afirmação nos provoca a querer movimentar os territórios possíveis entre performance e educação, ainda mais no que remete a aberturas de espaços de invenção, por meio da incorporação de estratégias de criação das artes da cena como experimentações psicofísicas, improvisações, de explorações e invenções de programas performativos, e por meio da criação de outras histórias que partem de depoimentos pessoais e das escritas de si ficcionalizadas.

A escola entendida como lugar institucionalizado da construção, ou melhor, da transmissão do conhecimento, deixa suas marcas, rasas ou profundas, nesse processo de *transmissão*. Marcas visíveis e invisíveis em todos os sujeitos que habitam seus tempos e espaços, marcas que atravessam cada ser de maneira única e os conforma, forma ou deforma ao longo da trajetória.

As definições de arquivo e de repertório apresentados por Taylor (2013) promovem uma reflexão sobre a hiper valorização dos materiais duradouros como documentos, textos, estruturas arquitetônicas, que ela denomina de arquivos; e as práticas e saberes incorporados como as tradições orais, os ritos, movimentos, danças, são denominados pela autora como repertório. Os saberes de ambas as

³⁴ *Afetivas* aqui não se relaciona a ideia de afeição e carinho, mas como define Suely Rolnik está relacionada a nossa "emoção vital" que se materializa no sentido de tocar, perturbar, abalar, atingir. "O saber-do-corpo ou o 'saber-do-vivo', ou ainda 'saber eco-etológico" (2018, p. 54).

instâncias deveriam caminhar juntos, pois são, segundo Taylor, complementares e possuem uma relação não sequencial. Quer dizer, não deveriam ter entre eles uma hierarquia de valor e sobreposição de poder entre o saber constituído numa fonte documental, e passível de ser arquivada, e os saberes constituídos na tradição oral, na experiência, nas tradições incorporadas, na efemeridade dos eventos que constituem a fonte de repertório de cada ser.

Se pensarmos na prática docente, no instante mesmo quando professoras e professores entram na sala de aula, elas e eles carregam inseparavelmente seus arquivos e repertórios. Mas trabalham sobretudo, muitas vezes, apenas com seus arquivos. Não acessam conscientemente suas histórias e trajetórias, muitas vezes marcadas por processos de exploração, e por isso também têm dificuldade de acessar os repertórios do grupo de estudantes com o qual terão de trabalhar. Insistem na lógica do significado e persistem na consolidação histórica das verdades únicas. Excluem seus afetos, suas experiências sensíveis e sua percepção. Estabelece-se então, um distanciamento imediato, mediado pelos conteúdos, que acabam por se apresentarem como protagonistas dos encontros.

Nesse processo a escuta, o diálogo, as trocas, os engendramentos e as diferenças desaparecem. Uma pseudo-ordem se faz, nos casos em que a autoridade docente é estabelecida, e ao final quando é dado o direito de falar não existem perguntas, não existem problemas, e talvez nem existam saberes. Existem algumas poucas cópias resumidas do conteúdo apresentado, que em breve se apagarão na memória das/dos estudantes.

A partir deste quadro poderiam os programas performativos em, com, na escola acionar movimentos que transformem os corpos pedagógicos, didáticos e curriculares? Seriam aparatos capazes de acionar uma cognição inventiva habilitada a desestabilizar os engessamentos curriculares e pedagógicos nos ambientes escolares principalmente quando promovem a invenção de novas narrativas?

A pesquisadora Eleonora Fabião,³⁵ em seu artigo *Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade* (2009) defende 'a importância da

³⁵ Eleonora Fabião é *performer* e teórica da performance. Doutora em Estudos da Performance pela New York University, é professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Curso de Direção Teatral e da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRJ. Desde 2008, faz performances nas ruas de centros urbanos e, em 2011, recebeu o Prêmio Funarte Artes na Rua. Realizou pós-doutoramento na New York University, Departamento de Performance Studies (2017). Trabalha principalmente com arte da performance, estudos da performance, performance na rua, dramaturgias do corpo, dramaturgia experimental contemporânea, direção teatral, atuação.

inserção teórica e prática da performance em contextos de ensino superior de teatro' (p. 61). A autora destaca algumas razões para esta inserção como:

1. sofisticação de pesquisas corporais; 2. a ampliação de métodos composicionais; 3. investigação de linguagens e dramaturgias não-convencionais e hibridação de gêneros artísticos; 4. discussão de questões cênicas através de outro viés que não os da teoria do drama ou das histórias e poéticas espetaculares; 5. aprofundamento de debates e práticas teatrais focados em políticas de identidade e em políticas de produção e recepção cada vez mais articuladas e acutilantes; 6. valorização da investigação sobre dramaturgias do espectador (2009, p. 66).

Tais abordagens carregam a potência de aprofundar o autoconhecimento e acionar reflexões e questionamentos acerca dos padrões culturais e sociais e assim acredito que essas potencialidades também poderiam ser articuladas com e na educação básica, a partir do momento que as/os professoras/es de teatro experienciam também essa formação.

Em outro artigo, Fabião esclarece que denomina as ações performativas de programas: "Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma" (2013, p. 237). Se um programa em performance pode ser entendido como ativador que norteia e move a experiência, pensá-lo enquanto dispositivo pedagógico e enquanto organismo orientador da prática docente pode ativar experiências potentes de invenção de saberes heterogêneos nos encontros em sala de aula capazes de promover uma interatividade em fluxo. Transformando a prática docente num devir-saber, num devir-mundo (Corazza). Transformando a escola num espaço tempo de convívio e concepção de saberes, já que estudantes e docentes estariam estimulados ao diálogo crítico por meio de experiências corpo-sensória de construção de suas subjetividades. O aprender na experiência que é irrepetível, intransferível, irredutível e singular (Larrosa), nos mostra que a aprendizagem não pode ser hierarquizada, nem padronizada. Ela exige a iniciativa de explorar, de inventar, exige o risco de fazer as coisas juntos, como propõe Larrosa, de se aventurar à deriva juntos.

A experiência aqui, pode ser entendida, como define Fabião a partir de Turner, como "aprendizagem por tentativa, ritos de passagem", e continua:

Uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito

da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento (2009, p. 237).

Como um processo, uma travessia que costura saberes, e transforma em maior ou em menor grau o corpo da experiência. Isto é, corpo enquanto *entidade relacional* que sofre e aciona movimentos a partir de afetos e afetações que é capaz de promover, receber e trocar.

A partir da compreensão de Performance "como um ato, um algo a fazer, uma coisa feita e uma maneira de estar no mundo" (Taylor, 2023, p. 20), uma invenção, como um modo de fazer, como intervenção, como uma prática incorporada, com procedimentos mais inclusivos e interdisciplinares, é possível deixar claro que, na prática, não existe uma separação entre o aprender e a vida mesma. É "um pensar o corpo como protagonista do ato que ele mesmo protagoniza" (Icle, 2013, p. 21).

Para a biologia do conhecimento (Maturana e Varela), o corpo é este todo que se constitui nos agenciamentos e operacionalizações entre percepção e pensamento e "por isso não tem sentido falar de espírito *versus* matéria, ou de idéias *versus* corpo: todas essas dimensões experienciais são o mesmo no sistema nervoso" (1984, p. 44). Se é assim, colocar o corpo como centro do processo de ensino e aprendizagem é compreender e superar seu lugar de suporte para meio de aprendizagem, "aprendendo como" e "aprendendo quem" (Pineau, 2010).

O plano de aula caracteriza-se como o documento no qual a professora descreve suas abordagens e métodos para organizar os conteúdos, as habilidades, a avaliação, os recursos, as metas e objetivos de aprendizagem contidos no currículo. Serve também como instrumento para a supervisão pedagógica verificar o andamento das aulas ministradas pela docente. O plano parece, por origem etimológica, apresentar-se como algo delimitado por uma borda, uma superfície lisa, rasa e nivelada que restringe a percepção e o entendimento docente a algo fixo e insistentemente repetido sem qualquer revisão ano a ano. Essa prática de construir um plano de aula e mantê-lo fixo, sem perspectiva de diálogo, pode paralisar professoras, professores, os próprios saberes que se atualizam constantemente, além de paralisar também estudantes, que pela própria ausência de presença na ação docente se desliga do encontro em sala de aula deslocando-se para outros espaços-tempo.

Usufruir de uma proposta conceitual que articula a noção de programa performativo para a educação em geral pode significar a possibilidade de fazer emergir ações poético políticas em sala de aula. Tal procedimento, se articulado pela docência pode ser capaz de acionar um comportamento ativo, crítico, incorporado nos "entres" da escola: entre sujeitos; entre saberes; entre práticas; entre repertórios; entre espaços; entre tempos; entre currículos.

Programa é motor de experimentação porque *a prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas (Fabião, 2013, p. 4).

Por exemplo, numa aula de sociologia com uma turma do ensino médio da rede pública de ensino em Brasília, Rodolfo Godoi,³⁶ hoje professor de sociologia e meu ex-aluno do curso de criação e experimentação cênica no Espaço Cultural da 508 sul, convidou uma de suas turmas para observar o movimento das distintas tribos durante o recreio. Esse observar se daria de maneira explícita com os estudantes congelados no pátio, observando como esculturas imóveis. Na volta para a sala, o professor solicita que o coletivo descreva o que viu e o que sentiu: o que gerou a intervenção dos corpos paralisados; quais as características que os definem enquanto corpo coletivo; por qual motivo comportamentos de determinado grupo incomoda outros sujeitos; eles mesmos se sentiram incomodados?

A partir da experiência, parte do conteúdo sobre sociabilidade, socialização, diferença, compreensão da vida social, alienação e criticidade foram desenvolvidos em diálogo com a percepção da turma. A partir daí, outros dispositivos de intervenção no espaço escolar poderiam ser criados pelos próprios estudantes para pensar e transformar problemas de convívio no cotidiano da escola.

Fabião defende que a força da performance é: "turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habitar,

³⁶ Rodolfo Luiz Costa de Godoi é doutorando em sociologia pela UnB. Professor da Secretaria de Educação do DF. Fundador e pesquisador do Instituto Cultura Arte e Memória LGBT. Integra o Grupo de Pesquisa Arte, Sociedade e Interpretações do Brasil (UnB). Atuou no Núcleo de Estudos da Diversidade Sexual e de Gênero, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Mulher (UnB) e Núcleo de Estudos da Violência (UnB). Estuda Teatro e Artes Cênicas desde 2007 trabalhando como ator, diretor, dramaturgo, performer e produtor cultural. Integrou a equipe de criação do espetáculo *Senhora P*, objeto desta pesquisa, na criação da dramaturgia e na assistência de direção.

des-mecanizar, escovar à contra-pêlo" (2009, p. 237). E isso poderia incluir as relações de estudantes com a escola, com os saberes institucionalizados, com suas memórias. Friccionar essa afirmação com as possibilidades de engendramentos entre performance e educação pode fazer emergir outras éticas, estéticas e pedagogias nas relações escolares, para além do ensino das artes.

Esse campo relacional temporário, constituído no instante da performance, pode ressoar muito bem no ambiente pedagógico, pois constrói um campo comum, um espaço entre corpos, entre as subjetividades, entre afetos. O corpo social capaz de emergir nessas fricções pode ativar o que Rolnik denomina de circulações afetivas "nos encontros que fazemos entre gente, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas [...] seja presencialmente, seja pelas tecnologias da informação" (2018, p. 53). E que promovem mudanças que podem perturbar, abalar e promover uma rede de conexões e experiências entre distintas subjetividades no campo da educação.

Programas simples, como por exemplo, caminhar em velocidades distintas em espaços cotidianos podem ser atos poéticos e políticos. Caminhar é um excelente motivador capaz de colocar o corpo em experiência. Com alterações de velocidade, de densidade, alturas, com alterações do ambiente real e imaginário, é possível dilatar, isto é, amplificar a atenção e a presença, principalmente quando abrimos os sentidos para perceber as alterações na respiração, a maneira como o corpo irrompe o ar (espaço) em volta, como os espaços internos vão sendo ocupados por sensações de inteireza, distintas de quando estamos caminhando cotidianamente, de maneira automática sem nos darmos conta de como estamos. Quanto mais diversas são as possibilidades, mais se ampliam as percepções. Durante a prática, pode-se dilatar ou acelerar o tempo interno e/ou externo e com isso, possibilitar que a experiência da duração se efetue gerando dimensões poéticas heterogêneas.

O deslocamento intencional dos sujeitos no espaço, evitando e procurando os encontros com outros corpos, já pode ser por si só uma ação performativa. Em 2005, no Espaço Cultural 508 sul no qual desenvolvi projeto de formação de atores em Brasília até 2013, experimentamos o material da caminhada numa performance intitulada *Perdidos no Espaço*. Uma ação na praça central do Espaço 508 onde, com placas e em cada uma, uma palavra – perdidos, no, espaço - os estudantes percorriam o espaço, como se fosse um território desconhecido. Nessa época, estávamos sob uma direção no Espaço 508 extremamente autoritária e

antidemocrática e nossa reflexão e provocação era: a quem pertence esse espaço? E qual é a sua função? A pequena intervenção provocou uma série de diálogos com e entre o grupo de estudantes e frequentadores da 508 sul, principalmente sobre a significativa diminuição de atividades pedagógicas e culturais, que ocorria naquele momento, e sobre as restrições do uso daquele território historicamente aberto e permeável a muitas ocupações artísticas.

Esse tipo de prática movimenta a cognição inventiva dos envolvidos. A cognição aqui, define-se como ação e confunde-se com o próprio viver, no qual sujeito e mundo estão co-engendrados. É no próprio conhecer que o sujeito cognocente é produzido, isto é corporificado. A autopoiese, autocriação, auto-posição, entende o ser vivo como ser cognitivo, produtor de sentido, que constitui a si e ao mundo a partir do acoplamento estrutural com o meio e com os outros (Kastrup, 1995). A cognição não é um relógio programado que caminha em círculos repetidamente durante uma determinada fase da vida. Ela se espalha durante toda a existência e produz bifurcações imprevisíveis a cada experiência. Podemos observar isso nas relações *entre* sujeitos, meios, matérias, materiais, tecnologias com e na educação.

A educação enquanto prática está em toda a parte. Infiltrada, engendradora com a vida mesma. Somos a partir dos genes, das histórias, das imagens e referências de nossa família, comunidade, escola, país e mundo. É um processo multidimensional que nos afeta e constitui por distintos atravessamentos reais e ficcionais. "Daí que todo conhecer é fazer, como correlações sensório-motoras nos domínios de acoplamento estrutural em que o sistema nervoso existe" (Maturana e Varela, 1984, p. 194). Porém a educação institucionalizada, muitas vezes, alinha-se ao mercado e destina determinados documentos que atestam à aprendizagem, mais peso do que a própria aprendizagem em si. Legitima determinados saberes em detrimento de outros, dando a ver muitas vezes uma formação destinada a nos constituir consumidoras e consumidores, reproduzidas e produtores de modelos de comportamento engendrados mais do que em cidadãos e cidadãs capazes de alterar o *modus* das relações sociais. Uma mais-valia, isto é, fazem de conta que o que está posto nos documentos é de fato reconhecível nos saberes das e dos estudantes. Formaliza-se assim um pacto capitalístico de manutenção de opressões sociais por meio da ignorância e do desapaixonamento das novas gerações pelo ambiente escolar. Uma ausência de desejo pelo que a escola pode oferecer.

Aproveito o momento para trazer para o diálogo o filósofo e líder indígena brasileiro Ailton Krenak³⁷ que em sua obra *Ideias para adiar o fim do mundo* nos provoca a pensar:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (2019, p. 26 - 27).

Enquanto professoras e professores, será que não estamos nos abstendo de contar outras histórias? Será que estamos promovendo a criação das novas histórias das gerações com as quais lidamos em sala de aula? Ou estaremos nos ausentando de nossos corpos, de nossos sentidos, de nossas percepções sobre o que nos levou a querer ser educadoras e educadores? Será que temos lembrança dos nossos tempos de escola? De como era constrangedor, incômodo, entediante e muitas vezes impossível aprender qualquer coisa dita e escrita no quadro durante horas e horas nas salas de aula? Que mesmo quando alguns docentes se esforçavam para transformar suas aulas em apresentações dinâmicas, na maior parte das vezes, conseguiam apenas nos fazer decorar determinada fórmula ou regra. E que tal esforço tinha por demérito durar muito pouco tempo. O que nos lembramos do que aprendemos? Como lembramos?

Lembramos dos encontros, de uma professora especial que nos fez gostar de uma determinada matéria, de uma gincana ou festa, na qual fomos intensamente felizes. Lembramos de situações difíceis, de um trauma, de um medo, de uma dificuldade de se encaixar, de uma situação abusiva... Do que lembramos e por que lembramos?

³⁷ Ailton Krenak é um líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia krenaque. Ailton é também professor *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e é considerado uma das maiores lideranças do movimento indígena brasileiro, possuindo reconhecimento internacional. Em 2023 tornou-se o mais novo acadêmico da Academia Brasileira de Letras.

Entender a escola como território catalisador, onde as trajetórias pessoais e sociais de cada sujeito se entrelaçam e são material especial de construção de saberes, necessariamente pensados em diálogo e atravessamento mútuo, pode transformar a educação.

"A Performance é invenção", como afirma Marcelo de Andrade Pereira,³⁸ (2013, p. 20), e por isso é capaz de acionar também práticas pedagógicas inventivas bem como a reinvenção de outros saberes. Saberes estes constituídos por distintos narradores em seus encontros (Pineau, 2013) e que permitem engendrar arquivos e repertórios de estudantes, professoras e professores, e da própria escola, enquanto suas histórias, saberes e memória. Além das experimentações de ações estéticas constituídas a partir de um programa performativo, a performance também se estabelece como possibilidade metodológica e de pesquisa (Pineau, 2013), por isso transita por diferentes campos do conhecimento. Desfronteiriza as linguagens e amplia as noções espaço-temporais enquanto convida à ação e a intervenção. Fricciona as relações entre o real e o ficcional.

A Performance é modo de expressão que se encontra na ação, no fazer, na transformação, na reação, na interação, nos entres dos planos do coletivo, no tempo presente, em processo, na impermanência, naquilo que segue sem pacificação, sem acomodação, em acoplamentos, que permanece em reorganização estrutural contínua. "A Performance possibilita pensar a própria prática educativa como invenção, visto que não há um roteiro, não há conteúdos a serem seguidos" (Icle, 2013, p. 20). Uma ação acionada por um programa, ou por um mapa poroso que permanece aberto e flexível a mudanças de direção.

Essa instância da ação, da realização, das possibilidades que as artes performativas nos dão de tecer novos mundos e de nos reinventarmos neles, no encontro com o outro, na ação do outro, pode ser entendida também como de cunho fundamentalmente pedagógico. Tal entendimento pode provocar uma mudança de rumo na relação entre professoras, professores e estudantes que visa principalmente a desestruturação de um sistema normatizador de educação que

³⁸ Marcelo de Andrade Pereira é mestre em Filosofia, mestre e doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua como professor do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Sua pesquisa gira em torno das relações entre performance e educação. E conta com inúmeras publicações (nacionais e internacionais) no campo da educação e das artes.

impulsiona a exploração de soluções pragmáticas para as opressões e impasses diários dos processos educacionais.

Ao usufruir das pedagogias libertadoras, como a pedagogia crítico-performativa defendida por Pineau, e explorar as dimensões do campo da Performance na Educação, podemos restituir o entendimento ancestral do corpo como meio do saber no qual a cognição, não se restringe a uma capacidade cerebral, ela está encarnada no corpo, na estrutura do organismo. É um pensar corpo, um devir-corpo. Essa alteração de entendimento pode amplificar a dimensão política e ética das práticas pedagógicas já que invade o mundo real e atravessa as subjetividades no fazer e no pensar sobre o fazer.

Neste quadro vale a pena pensar também em um referencial filosófico que movimente esses atravessamentos possíveis entre a Performance e a Educação. Segundo a atriz e filósofa mexicana Miroslava Salcido,³⁹ autora de *Performance. Rumo a uma filosofia da corporeidade e do pensamento subversivo* (2018), a filosofia da performance ou ainda a filosofia performativa, é aquela que busca unir o pensamento à vida, o pensamento e a arte, entre a filosofia e a arte da ação. Capaz de acionar a escritura como acontecimento que se consolida na ação e a ação como criadora de ideias e pensamentos. Um ato que instaura, intensifica, expande experiência e saberes. Para Salcido,

A virada performativa - um fenômeno em que a arte transita de objeto artístico para a produção poética de acontecimentos, onde a criação e a recepção acontecem na mesma encruzilhada cronotópica - requer uma virada performativa da filosofia da arte a partir do momento em que a efervescência da ação, a urgência do real e sua entrada na cena contemporânea como necessidade de retorno a problematização do corpo, têm gerado outras questões, outros diálogos, outras teorias, a partir da ampla gama de atividades, artistas, estilos, métodos e preocupações em que se desdobra (2018, p. 35).⁴⁰

³⁹ Doutora em Filosofia, pesquisadora dos campos da performance. Atualmente é pesquisadora associada no Centro de Pesquisa Teatral Rodolfo Usigli (CITRU, México), onde desenvolve duas linhas de pesquisa: filosofia do corpo e filosofia da performance, desde uma perspectiva nietzschiana-artaudiana a partir da qual constrói um elo entre a teoria e a prática do palco. Possui vasta experiência em teatro de rua, onde preferencialmente aplicou o desenvolvimento de um discurso performativo. Atualmente, ela vincula a prática do palco com a filosofia, tanto em conferências performativas quanto em peças/obras performáticas.

⁴⁰ Tradução minha. No original: "El giro performativo del arte - fenómeno en el cual el arte transita del objeto artístico a la producción poética de acontecimientos, donde la creación y la recepción tienen lugar en la misma encrucijada cronotópica - exige un giro performativo de la filosofía del arte desde el momento en que la efervescencia de la acción, la urgencia de lo real y su entrada en la escena contemporánea como necesidad de regresar a la problematización del cuerpo, han generado otras

A partir daí podemos pensar nas reverberações conceituais e explorações filosóficas que a 'virada performativa', enquanto fenômeno no campo dos estudos sociais, pode trazer para a educação. Em uma transgressão paradigmática que pode impulsionar a ação pedagógica como pedagogia da ação que tem o corpo como *locus* da experiência e nele o lugar do saber e dos acontecimentos.

A pesquisadora argentina Marcela A. Fuentes em seu artigo *Performance, política e protesto* (2015)⁴¹ tensiona as relações entre performance e as manifestações coletivas, tanto aquelas que ocorrem ao vivo bem como sua repercussão e/ou execução online como uma instância de 'alfabetização performática' e destrincha a partir daí as relações entre estética e política na contemporaneidade:

As manifestações contemporâneas recorrem intensamente a elementos simbólicos e ao uso do corpo para comunicar reivindicações que vão além de fronteiras geográficas e de língua. Ancorados na sociedade do espetáculo, os manifestantes põem em prática uma variedade de estilos comunicativos e técnicas de mobilização que incluem o uso estratégico de declarações feitas por meio de ações corporais não-verbais. Essas práticas, como os painéis e as assembleias improvisadas, ou 'consultas', que nasceram na América latina, são apropriadas tanto por movimentos progressistas quanto conservadores, local e globalmente (2015, s/n).

Atos de contestação que usufruem de elementos visuais, sonoros, movimentos corporais para consolidar suas reivindicações e a luta por direitos. E cita como exemplo uma ação realizada por estudantes no Chile em 2011 que "dançaram o 'Thriller' de Michael Jackson (hoje um clássico da coreografia *flash mob*) como uma forma de resistência às políticas do estado chileno de cortes no financiamento da educação pública" (2015, s/n). A autora descreve como os estudantes se apropriaram da imagem dos zumbis, que estavam tendo sua energia sugada pelo governo neoliberal chileno. Traz ainda o exemplo do movimento de bater painéis, surgido no Chile nos anos 1970 (e que nós também vemos se repetir no Brasil com frequência), utilizado também por estudantes canadenses para rejeitar o aumento de taxas escolares.

preguntas, otros diálogos, otras teorías, a partir de la amplia gama de actividades, artistas, estilos, métodos y preocupaciones en que ésta se despliega".

⁴¹ Taylor, Diana. 2023. Disponível em: <[Performance, política e protesto](#)> Acesso em 19 de dez. de 2023. O artigo compõe o livro digital organizado por Diana Taylor que parte da pergunta: *O que são os estudos da performance?* lançada a trinta estudiosos e acadêmicos do tema de sete países de todas as Américas.

Tais protestos ganharam força e internacionalização por meio das redes sociais, sendo replicados *online* e criando ainda outras redes de contato e articulação política, usufruindo da potência dos meios digitais para amplificação e multiplicação dos protestos e de suas estruturas. Promovendo segundo Fuentes um entrelaçamento e uma retroalimentação entre o físico e o digital.

As manifestações contemporâneas que acontecem em vários lugares simultâneos desafiam acadêmicos a repensarem noções de corporeidade para além do corpo biológico, assim como noções de performance in loco que problematizam noções prévias de *site-specificity* (especificidade de lugar). As performances online expandem as maneiras em que a performance é redefinida com um evento corporificado, ao vivo, e in loco, que critica e intervém sobre o capitalismo digital transnacional atual (2015, s/n).

Essa forma de protesto e reivindicação coletiva, nem sempre utilizadas por aqueles que buscam o bem estar social coletivo, como acentua Fuentes, tem sido a marca de levante no contexto contemporâneo. Dilatam o sentido, o conceito e 'a relevância social da performance como lente crítica'. Diante dessas pontuações amplifica-se aqui o sentido da emergência e assertividade do usufruto das afecções entre Performance e Educação.

Entender o plano de aula como um programa performativo pode ser um disparador capaz de colaborar com uma reflexão necessária a ser feita sobre a ética da prática pedagógica a partir da realização da fala em ato. Em *Quando dizer é fazer* (1955), o filósofo inglês John Langshaw Austin,⁴² aciona a reflexão sobre a responsabilidade dos atos de fala. Enquanto professoras e professores a consciência dessa responsabilidade encontra-se muitas vezes restrita ao conteúdo e às informações transmitidas. Sempre leva-se em conta as metodologias e a didática, mas a percepção do que significam os acionamentos linguísticos enquanto comportamento e construção de saber parecem estar esvaziados. Por exemplo, exercitar na fala e na escrita a visibilidade dos corpos femininos é um enfrentamento ao machismo da língua portuguesa no caso. Ou ainda ter a responsabilidade de incluir corporalidades transgêneras para além do feminino e masculino nos textos, discursos é um desafio para a pesquisa e a prática em e na educação.

"Silêncio!", "Quietos!" e "Copiem!" são exemplos de sentenças de ordem, de disciplinamento, de adestramento, de subordinação que imobilizam qualquer saber.

⁴² John Langshaw Austin (1911-1960), filósofo da linguagem que desenvolveu grande parte da teoria dos atos do discurso. Filiado à linha da Filosofia Analítica, interessou-se pelo problema do sentido em filosofia.

São sentenças cotidianas imperativas e constituintes do espaço escolar que promovem comportamentos inconformados e revoltosos, que irrompem na destituição do desejo pela escola e pelo aprender. Acionam o adestramento e o disciplinamento esperados, que conduzem a subordinação e a castração. Esse mapa, aparentemente exagerado e infelizmente frequente, pode ser entendido como uma das razões mais fortes da ineficiência e fracasso da educação no que diz respeito, não só aos índices de avaliação de aprendizagem, mas também aos índices de abandono escolar, principalmente entre nossos jovens.

A escola apresenta ainda diversas marcas de um sistema repressor e antidemocrático, muitas vezes com estruturas hierárquicas rígidas que acionam relações cruéis entre todas e todos envolvidos no ambiente escolar. Onde é possível encontrar ações de escárnio, humilhação, desdém, descontrole, desinformação e vários tipos de abusos.

Apesar de hoje, o entendimento de educação, de suas práticas e métodos terem se alterado consideravelmente, ainda podemos identificar muitos resquícios de um processo antidemocrático: um engessamento de saberes; de conteúdos; dos corpos; das relações nos entre corpos institucionais e curriculares. Como pontua Rolnik em artigo recente *Para o Brasil esconjurar o fascismo (2023)*⁴³: "Escravista, patriarcal e violenta, formação do país é fértil para subjetividades que querem a brutalização e o extermínio do outro". E essa matriz de formação infelizmente se reproduz nos espaços de formação, microcélulas que são da realidade sociocultural.

Esses resquícios criam uma paralisia nas relações micropolíticas dentro da escola. Se a linguagem é ação, ou melhor uma *forma de ação*, em sala de aula docentes e estudantes poderiam construir realidades, textos, saberes e mundos juntos por meio do entendimento das potências da performance na educação. Poderiam fazer emergir espaços tempos de criação a cada encontro, nos quais a autonomia e a emancipação, o pensamento crítico e o re-apaixonamento por aprender e inventar saberes que povoem a escola.

Se como apresentamos no início o mundo está em crise, as juventudes também estão em crise. Para Rolnik: "O novo tipo de insurreição, com seus

⁴³ *Outras Palavras*. 2023. Disponível em: <[Suely Rolnik: Para o Brasil esconjurar o fascismo - Outras Palavras](#)> Acesso em 7 de fev. de 2024.

dispositivos macro e micropolíticos, manifesta-se com especial vigor entre as gerações mais jovens, sobretudo nas periferias dos centros urbanos" (2018, p. 25). O movimento de ocupação das escolas públicas pelos estudantes do ensino médio em 2015 é um levante que segue em ebulição, encontrando outras vias de expressão e de combate. Esta geração e as pessoas mais jovens precisam encontrar um território pedagógico mais condizente com os desafios impostos pela realidade do mundo em que vivem. Se volto a estas questões de opressão, dominação, massacres e violências é que não vislumbro possibilidade de pensar e agir com a educação e com a arte que não seja por uma lente combativa ética e politicamente.

1.2 Sobre a urgência de incluir a perspectiva feminista

Ao refletir sobre essas fricções e articulações possíveis entre performance e educação, foi inevitável trazer o feminismo para a discussão com as artes da cena, ainda mais que, ao voltar os olhos para o início da *performance art* encontramos um grande número de artistas feministas que construíram seus discursos e obras na articulação entre performance e feminismo. Num tempo que foi marcado pela afirmação de uma outra política cultural a política de identidades. A partir dos anos 1960, as chamadas 'minorias' étnicas e sexuais, expressas por distintos grupos de negros, mulheres, gays e lésbicas, jovens estudantes, estabeleceram uma série de lutas e protestos em busca de tornar visíveis as opressões e as desigualdades sociais e políticas. Como expressa a pesquisadora Guacira Lopes Louro, em seu artigo "Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas" (2008),

Desencadeava-se uma luta que, mesmo com distintas caras e expressões, poderia ser sintetizada como a luta pelo direito de falar por si e de falar de si. Esses diferentes grupos, historicamente colocados em segundo plano pelos grupos dominantes, estavam e estão empenhados, fundamentalmente, em se auto-representar (p. 20).

Para tanto tais grupos estabeleceram e seguem estabelecendo, e ainda inventando outras maneiras de atuar nesse campo dominado pelo pensamento branco, patriarcal, capitalístico, cisheteronormativo que impõe normativamente suas

representações de poder em todos os territórios e campos do saber, inclusive na educação, nas artes, na cultura, rechaçando as diferenças. Para Louro, estes grupos submetidos e subalternizados tinham, e permanecem tendo, como meta urgente 'apropriar-se dessas instâncias culturais e aí inscrever sua própria representação e sua história, por em evidência as questões de seu interesse' (2008, p. 21). Para Louro,

Continuamente, as marcas da diferença são inscritas e reinscritas pelas políticas e pelos saberes legitimados, reiteradas por várias práticas sociais e pedagogias culturais. Se, hoje, as classificações binárias dos gêneros e da sexualidade não mais dão conta das possibilidades de práticas e de identidades, isso não significa que os sujeitos transitem livremente entre esses territórios, isso não significa que eles e elas sejam igualmente considerados (2008, p. 22).

Desde a colonização a prática de subalternizar sujeitos e conhecimentos se aloja no território brasileiro excluindo aquilo que não pertencia aos saberes hegemônicos europeus advindos de além mar. Assim, enquanto sociedade, nos desenvolvemos efetivando uma cultura regida por uma ordem patriarcal, branca, eurocentrada e heteronormativa que discrimina, oprime, subjuga e violenta aqueles e aquelas que não se enquadram nestas categorias.

Para o professor e pesquisador brasileiro Tomaz Tadeu da Silva,⁴⁴ um dos referenciais mais expressivos na área de teoria crítica do currículo, em seu livro *Documentos de Identidade* (1999), apresenta o quanto o pensamento feminista "forçou as perspectivas críticas em educação a concederem importância crescente ao papel do gênero na produção das desigualdades" (p. 91). Tal percurso ainda segue em disputa tendo em vista as dificuldades de no campo da educação e da ciência em geral, as epistemologias feministas ainda não fazem parte da constituição dos Currículos. Para Tomaz Tadeu,

A sociedade está feita de acordo com as características do gênero dominante, isto é, o masculino. Na análise feminista, não existe nada mais masculino, por exemplo do que a própria ciência. A ciência reflete uma perspectiva eminentemente masculina. Ela expressa uma forma de conhecer que supõe uma separação rígida entre sujeito e objeto. Ela parte de um impulso de dominação e controle: sobre a natureza e sobre os seres humanos. Ela cinde corpo e mente, cognição e desejo, racionalidade e afeto. Essa análise da

⁴⁴ Tomaz Tadeu da Silva é Ph. D. pela Stanford University (1984). Atualmente é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seu último trabalho publicado é a tradução da *Ética* (2007), de Spinoza. Atua na área de educação, com ênfase em Teoria do Currículo.

masculinidade da ciência pode ser estendida para praticamente qualquer campo ou instituição social (p. 94).

Se este território da Educação ainda reproduz epistemologicamente em seus currículos oficiais uma 'cosmovisão masculina', mesmo que a ação de muitas professoras e professores venham na direção contrária é de suma importância seguir no esforço para introduzir neste campo o pensamento feminista que persiste na constituição de uma educação mais colaborativa, coletiva, solidária capaz de atuar inclusive na constituição de masculinidades menos adoecidas, porque excessivamente violentas, controladoras, competitivas, exploratórias e individualistas.

Assim sendo, como fazer cumprir os direitos constitucionais básicos como a equidade estabelecida na legislação?⁴⁵ Como criar condições para as urgentes mudanças estruturais que precisam ser efetivadas para além do campo da conscientização? Que ações podem de fato transformar as relações assimétricas entre homens e mulheres e defender a igualdade de gênero e combater a violência contra mulheres? Como a educação atua nos processos de conscientização dessas desigualdades? Como atuar individual e coletivamente contra o racismo estrutural com as ferramentas da educação e da arte? E as artes da cena no Brasil como se posicionam diante dessas desigualdades, das violências e da manutenção das opressões no campo sociocultural e político?

A educação como componente e espaço institucionalizado de formação social é agente indispensável na alteração desses mecanismos de coerção, bem como da transformação dos valores patriarcais, racistas e sexistas, para garantir a constituição de uma sociedade mais democrática. Como está previsto na Política Nacional de Enfrentamento a Violência Contra as Mulheres,⁴⁶

A violência contra as mulheres não pode ser entendida sem se considerar a dimensão de gênero, ou seja, a construção social, política e cultural da(s) masculinidade(s) e da(s) feminilidade(s), assim como as relações entre homens e mulheres. É um fenômeno, portanto, que se dá no nível relacional e societal, requerendo mudanças culturais, educativas e sociais para seu enfrentamento, bem como o reconhecimento de que as dimensões de raça/etnia, de

⁴⁵ Art. 5º, inciso I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; (BRASIL, 1988, p. 5).

⁴⁶ A Política foi publicada em 2011 e apesar de ter sido negligenciada pelo governo de Jair Bolsonaro ainda é o documento norteador de ações de combate às violências contra mulheres. Disponível em: <[POLÍTICA NACIONAL](#)> Acesso em 8 de fev. de 2024.

geração e de classe contribuem para sua exacerbação. (Brasil, 2011, p. 20).

Entende-se por Pedagogia, em termos gerais, o conjunto de princípios, métodos, tradições, práticas e processos da arte de educar. E tem por objetivo a melhoria das metodologias de aprendizagem, de desenvolvimento humano, através da reflexão, organização e criação de novos saberes.

Se os esquemas de opressão e dominação estão engendrados nas relações sociais, estes acabam por ser repetidos culturalmente por suas instituições. E exigem esforços na direção de mudanças principalmente em territórios tão amalgamados como é o caso das questões de gênero. Assim a pedagogia tem papel estratégico na conscientização e desconstrução dos modelos de opressão. Segundo a atriz, professora e pesquisadora teatral Lúcia Romano⁴⁷, a pedagogia teatral, por exemplo, que tem papel fundamental no processo de socialização de atrizes e atores, bem como na 'constituição dos valores que irão nortear sua prática artística' incluindo aí seus discursos e performance de gênero, tende a perpetuar e a reproduzir, mesmo que inconscientemente os mesmos esquemas de opressão:

Essa experiência do ambiente escolar, porém avança adiante do período de formação e estende-se para outras práticas sociais posteriores, reproduzindo seu ethos (uma ordenação da cultura por meio de normas e regras de conduta, em que se inclui a assimetria nos sistemas de relação entre homens e mulheres) (2009, p. 117).

Dentro desse escopo encontramos o macro campo das Pedagogias Críticas, que tem sua origem na Escola de Frankfurt, que objetivam conscientizar sobre os processos de opressão, estimular estudantes a refletirem sobre as informações e saberes que estão sendo disponibilizados, articular a teoria com a vivência cotidiana e pensar sobre desigualdades e assim conhecer melhor a si mesma e a si mesmo, para poder atuar melhor no mundo (Mclaren, Giroux, Freire, Tadeu, Bourdieu, *et.al*).

É dentro deste campo que se inserem as Pedagogias Feministas entendidas como "conjunto de princípios e práticas que objetivam conscientizar indivíduos, tanto homens quanto mulheres, da ordem patriarcal vigente em nossa sociedade,

⁴⁷ Doutora pela ECA-USP (em 2009, com orientação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg), tem experiência nas áreas de Artes Cênicas, Dança e Pedagogia, com ênfase em interpretação teatral, performance, corporeidade, performatividade de gênero, teatro e feminismo e processos de criação. Professora na Universidade Estadual Paulista, Romano é atriz e foi fundadora dos grupos paulistanos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem. Atua hoje como intérprete e proponente na Cia Livre de Teatro. É co-coordenadora do GT Mulheres da Cena, da ABRACE.

dando-lhes instrumentos para superá-la e, assim, atuarem de modo a construir a equidade entre os sexos" (Sardenberg, 2011, p. 19).

Segundo a antropóloga e pesquisadora Cecília Sardenberg,⁴⁸ as pedagogias feministas no Brasil têm se desenvolvido muito a partir de oficinas de autoconsciência direcionada para o trabalho com mulheres das camadas menos favorecidas em zonas rurais e urbanas, que tiveram origem nos grupos de conscientização e ações feministas surgidos nos anos 1960 nos Estados Unidos, e que influenciaram e influenciam ainda hoje muito do que é feito nesta área.⁴⁹ Para a autora, as oficinas têm por objetivo 'incentivar as mulheres, tradicionalmente treinadas para silenciar e ouvir, a tomarem a palavra' e assim exercitar e aprofundar a autoconsciência. As oficinas agem como espaço de trocas de vivências, de experiências de vida e de trabalho, mas sobretudo são territórios que permitem o pensar coletivamente, elaborar estratégias e definir ações (2011, p. 28).

Recorto alguns princípios orientadores, métodos e técnicas descritos pelas pesquisadoras Ana Paula Portella e Taciana Gouveia (1998) no artigo de Sardenberg, como por exemplo: a ação educativa é também política porque objetiva mudar as relações de injustiça presentes na vida das mulheres e reduzir as desigualdades sociais; o processo político-educativo parte da realidade dos sujeitos, o que inclui as relações de subordinação em que estão inseridos; os (as) educandos (as) não são uma página em branco, pois já tem conhecimento e experiência acumulada; o processo educativo é um processo de troca entre diferentes saberes e experiências; no processo político-educativo, sempre estão em jogo relações de poder, algumas das quais baseadas em relações sociais; a aprendizagem envolve os sujeitos por inteiro e não apenas intelectualmente. Tais princípios coadunam com

⁴⁸ Professora Titular de Antropologia (aposentada) credenciada como Professora Permanente de Teoria Feminista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos (PPGNEIM), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenou no Brasil o Programa Internacional de Pesquisas do "Pathways of Women's Empowerment", do IDS, e atualmente é co-coordenadora do Programa Internacional de Pesquisas "Countering the Backlash Against Women's Rights and Gender Equality", também do IDS, no Brasil. Faz parte do Coletivo Editorial da *Revista Feminismos*, desde sua criação (2013), atuando como sua Editora desde 2021. Tem mais de 100 artigos e capítulos de livros publicados, tanto no Brasil quanto no exterior. Seus interesses de pesquisa e ativismo voltam-se em especial para as seguintes temáticas: antropologia feminista, antropologia da democracia e do desenvolvimento, estudos feministas, feminismo e políticas públicas, violência de gênero contra mulheres, gênero e desenvolvimento e gênero, corpo e direitos reprodutivos.

⁴⁹ Na próxima trilha ao tecer as articulações entre feminismos, violências e educação vou abordar também como o movimento feminista surge no Brasil com recorte a seu vínculo às universidades brasileiras.

as abordagens propostas pela Pedagogia do Oprimido (Freire) trazendo uma mirada importante para as desigualdades e opressões de gênero, além de raça e classe.

Vale a pena salientar que na pesquisa de Romano o atravessamento conceitual, que dialoga diretamente com a pedagogia no campo das artes, apresenta as colocações da teórica dos estudos feministas Griselda Pollock que 'aponta para uma abordagem pedagógica alternativa para a criação, fundamentada em aspectos colaborativos, não competitivos, não eurocentristas e não orientados para o mercado da arte' (2011, p. 124). Romano complexifica a questão trazendo para o campo das artes da cena propondo que as discussões sobre as questões de gênero ultrapassem as temáticas feministas e os movimentos históricos e que abarque, também e não só, as complexidades dos campos da representação, do próprio treinamento nas artes da cena, da corporeidade, da relação entre arte teatral e política, dos processos de criação, das discussões sobre a recepção, sobre a performatividade e muitos outros atravessamentos possíveis. Para Romano,

Desta forma, a discussão deixa de convergir para o aprendizado de 'estilos' e modelizações e pode abraçar o objetivo de reinserir a arte nos campos social e histórico, a fim de confrontar desigualdades de gênero, classe e raça. O sentido de coletividade ultrapassa o 'fazer em grupo', para anexar no currículo uma quantidade generosa de estudos sobre ideologia, teorias da linguagem, historiografia, sociologia e subjetividade: em resumo, a produção artística torna-se parte da síntese social, contaminada pela observação das estruturas de poder político, social e econômico e de produção de conhecimento (2011, p. 125).

Nesta configuração de saberes e constituições de pedagogias feministas no Brasil pode-se pensar que o campo emergente dos Estudos da Performance e seus entrelaçamentos com a Educação, podem servir de base para uma pedagogia cênico-performativa feminista constituindo outros paradigmas pedagógicos como o entendimento do corpo como lugar do saber acoplado às noções de alteridade, sexualidade, raça, diferença e multiculturalismo em diálogo com diversos e múltiplos saberes das distintas áreas que se engendram artes, literatura, filosofia, antropologia, a própria pedagogia crítica performativa e os estudos culturais.

Ciente que as profundas marcas das desigualdades étnicas, de raça, de gênero, de classe que constituíram a sociedade brasileira permanecem agindo em nós, entre nós, nas instituições e nos campos dos saberes é imprescindível acionar na e com a educação estratégias de ação efetivas para a invenção de outros

mundos mais democráticos, mais igualitários, mais feministas. Como defende a professora, política e ativista Taliria Petrone no prefácio à edição brasileira da obra *Feminismo para os 99%* (2019): "Um feminismo compromissado com o direito à vida, com o bem viver, com a liberdade caracterizada pela responsabilidade com o outro e com a natureza" (p. 16).

Parto agora para a segunda trilha, na qual procuro estreitar a reflexão entre Feminismos, violências e Educação para destrinchar as relações existentes nos entres dessas esferas, para mim indissociáveis. Na próxima trilha objetivo mapear por meio de diálogos com diversas pensadoras feministas e artistas, parte do caminho que as mulheridades⁵⁰ traçaram até aqui na busca da dissolução dos mecanismos de dominação e opressão. E o quão indispensável é de fato elaborar estratégias para agir com as epistemologias feministas nos campos da educação e da formação de artistas da cena para atuar no enfrentamento da manutenção dos processos de subjugação, subalternização e das violências contra mulheres.

⁵⁰ Opto por utilizar a nomenclatura mulheridades por esta abranger as pluralidades de femininos abarcadas por marcadores sociais dissidentes de raça, gênero, sexualidade e outras.

SEGUNDA TRILHA

ENTRE FEMINISMOS, VIOLÊNCIAS E EDUCAÇÃO

Imagine viver em mundo onde não há dominação, em que mulheres e homens não são parecidos nem mesmo sempre iguais, mas em que a noção de mutualidade é o ethos que determina nossa interação. Imagine viver em um mundo onde todos nós podemos ser quem somos, um mundo de paz e possibilidades. Uma revolução feminista sozinha não criará esse mundo; precisamos acabar com o racismo, o elitismo, o imperialismo. Mas ela tornará possível que sejamos pessoas - mulheres e homens - autorrealizadas, capazes de criar uma comunidade amorosa, de viver juntas, realizando nossos sonhos de liberdade e justiça, vivendo a verdade de que somos todas e todos "iguais na criação". Aproxime-se. Veja como o feminismo pode tocar e mudar sua vida e a de todos nós. Aproxime-se e aprenda, na fonte, o que é o movimento feminista. Aproxime-se e verá: o feminismo é para todo mundo (hooks, 2022, p.15 - 16).

Ler as palavras de bell hooks causa sempre um rebuliço acompanhado de um aconchego. Suas palavras me atraem e me apontam caminhos possíveis com uma complexa simplicidade contundente. Sua experiência como teórica feminista, professora negra e sua luta contra o sexismo institucionalizado sistêmico convida a repensar criticamente nossas vivências pessoais, nossos mundos, preconceitos estruturais. Seu pensamento entretido com suas histórias pessoais me leva a confiar na potência da transformação das formas de dizer, escrever e fazer educação, ainda possíveis. Ela aciona em mim a certeza de que é factível fazer a diferença ao trabalhar pela mudança. Mudança nos atos pedagógicos, mudança nos encontros, nas relações, mudanças nas escutas, nas palavras e nas formas de dizer. Ela chama o coração, a partilha e o afeto para a luta, oxigenando nossas perspectivas quanto às formas de agir criticamente.

Em sua obra *O feminismo é para todo mundo - políticas arrebatadoras* (2022), hooks apresenta o histórico do desenvolvimento do pensamento feminista nos Estados Unidos, com foco no feminismo negro, realçando a relevância que os grupos de conscientização de mulheres tiveram na implementação do movimento naquele país. E convoca um repensar coletivo sobre a importância constante de aprender o que é o feminismo, como ele agiu, age e pode agir como instrumento de

transformação social urgente e necessário para todas e todos principalmente na educação.

Apesar de termos no Brasil, como afirma Sueli Carneiro,⁵¹ "um movimento de mulheres dos mais respeitados do mundo e referência fundamental em certos temas do interesse das mulheres no plano internacional" (2003), é necessário olhar para nossa realidade hoje, e perceber quantos passos atrás ainda estamos de vários avanços na área.

Ao expor de maneira tácita como as mulheres brancas privilegiadas de classe alta e média reproduzem modelos de exploração, opressão e subordinação patriarcal sexista sobre mulheres trabalhadoras, pobres, negras e não brancas dando continuidade às estruturas de dominação vigentes, hooks nos convoca a confrontar nosso sexismo, racismo, elitismo e o próprio sistema neoliberal capitalista: "Antes que as mulheres pudessem mudar o patriarcado, era necessário mudar a nós mesmas" (2022, p. 25). É necessário reconhecer o processo de dominação patriarcal que, como define a autora, nos faz enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens e competindo entre nós pela aprovação patriarcal. E como a educação feminista para uma consciência crítica é capaz de acionar transformações na formas de ser e agir, e promover uma reconexão solidária principalmente entre mulheres. Pensamento e prática precisam estar umbilicalmente conectados é preciso agir com o pensamento feminista, e acredito eu com o pensamento feminista e sua perspectiva interseccional.

Essas mudanças em nós mesmas ainda estão sendo feitas. Paulatinamente nas últimas décadas os movimentos feministas se expandem, saem dos guetos das universidades e ganham voz nas redes sociais, fortalecendo um número cada vez mais expressivo de meninas e mulheres e promovendo uma conscientização cultural principalmente sobre violência doméstica. Mas ao mesmo tempo que ganham corpo e mundo também encontram hostilidade e mais violência à sua frente.

Como expomos anteriormente, as tecnologias digitais de comunicação e informação abriram um espaço relacional de criação virtual que interfere e transforma a maneira de nos relacionarmos e de nos comunicarmos. Estando as

⁵¹ Sueli Carneiro é filósofa, escritora e ativista antirracismo do movimento social negro brasileiro. Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2005). Atualmente é coordenadora executiva do Geledés Instituto da Mulher Negra. Tem experiência em pesquisa e atuação nas áreas de raça, gênero e direitos humanos.

crianças e jovens entre aquelas/es que mais despendem tempo na internet acabam sendo também as que se tornam mais vulneráveis. Para a geração que aprende, produz e consome conteúdo nos meios digitais começa a ter sua comunicação e percepção afetadas pelo distanciamento do corpo físico. A ausência da outra pessoa faz com que o discurso rápido, insensível e instantâneo, característico das redes sociais, acionem uma pseudo liberdade de propagar coisas irrefletidamente, sem pensar nas consequências das mensagens. Difamações, agressões, *cyberbullying*, discursos de ódio, indução à violência, por meio da propagação de memes, jogos de desafio que induzem à automutilações e até suicídio, têm sido algumas entre tantas formas de violência no mundo digital que ocupam múltiplas pesquisas de estudiosos do tema em distintas áreas (psicologia, direito, educação, sociologia). O mundo *online* e *offline* se misturam, não havendo mais uma distinção por parte de crianças e jovens entre as duas dimensões. Nós adultas e adultos também sucumbimos aos simulacros, aos excessos de possíveis entre o real-virtual, universos imersivos e interativos que colocam nossos corpos virtuais para experimentar outras realidades, outras formas de vida. Muitas vezes agradáveis e repletas de inusitadas experiências de aprendizagem e intercâmbio sociocultural e afetivo e por vezes violentas, traiçoeiras, perigosas e criminosas, já que afetam diretamente nossos corpos e subjetividades. Um fenômeno que carece de atenção, responsabilidade, mediação, legislação e intervenção principalmente em um país com um dos maiores tempos de uso diário da internet.⁵²

Nestes tempos, por exemplo, está circulando a divulgação de um movimento supremacista masculino altamente misógino e radical, que usa o disfarce de autoajuda para homens, denominado *redpill*.⁵³ O termo faz referência ao filme *Matrix* (1999), no qual o protagonista tem que escolher se toma uma pílula azul e continua vivendo uma ilusão, ou se toma a pílula vermelha e descobre a realidade. Para o movimento *redpill*, a realidade é que o mundo é composto por mulheres

⁵² Gov.br. 2021. Disponível em: <[Brasil está entre os cinco países do mundo que mais usam internet.](#)> Acesso em 3 de out. de 2023.

⁵³ O assunto foi abordado pela doutora em administração pública e governo, socióloga e ex-diretora do Fórum de Segurança Pública Samira Bueno no artigo: *Misoginia disfarçada de autoajuda* publicado pela revista digital Piauí. No texto a autora também esclarece que o "Redpill é apenas um de vários grupos masculinistas, como o Incel (celibatários involuntários), o MGTOW (homens seguindo seu próprio caminho) e o PUAs (artistas da pegação), que supostamente lutam pelos "direitos dos homens" e, para isso, se contrapõem às feministas e aos direitos das mulheres". Piauí. 2023. Bueno, Samira. Disponível em: <[Misoginia disfarçada de autoajuda.](#)> Acesso em 19 de ago. 2023.

aproveitadoras, privilegiadas e interesseiras e os *redpills* se opõem a esse sistema que 'favorece' às mulheres. Eles distribuem discursos de ódio nas redes por meio de *slogans* e imagens que pregam a submissão feminina, o resgate da virilidade masculina, da realocação da mulher ao papel de esposa, ou como objeto de prazer e do comportamento do macho predador que precisa resgatar sua posição na 'cadeia alimentar'. Esses grupos atraem uma multidão de meninos e homens que reproduzem misóginas, agressões e violências sem nenhum tipo de controle ou punição.

A ideia recorrente de que o feminismo é um movimento contra os homens permeia o imaginário desses grupos, bem como de outros núcleos conservadores da população brasileira. Sim, temos tido alguns avanços sistemáticos nas legislações, mas as mudanças de comportamento nas relações sociais públicas e privadas ainda estão marcadas por uma violência física, psicológica, sexual, moral e patrimonial crescente contra mulheres. Como sinaliza hooks sem ter homens como aliados na luta o feminismo não vai progredir, "conscientização feminista para homens é tão essencial para o movimento revolucionário quanto os grupos para mulheres [...] é preciso corrigir o pressuposto já tão arraigado no inconsciente cultural, de que o feminismo é anti-homem" (2015, p. 30 - 31). E que lugar é mais adequado para essa conscientização e letramento do que nos espaços da educação?

Acredito que agora com a retomada de um governo executivo democrático outros avanços podem entrar em pauta, com a recriação do Ministério das Mulheres com suas reivindicações específicas. Porém o estado de alerta deve se manter, tendo em vista uma maioria conservadora que ainda ocupa as cadeiras na Câmara e no Senado Federal, com um número ainda incipiente de mulheres.⁵⁴

O indicador de desigualdade de gênero do Fórum Econômico Mundial em 2022,⁵⁵ colocou o Brasil em 94º lugar em uma lista de 146 países. Em 2013 estávamos em 62º, o que demonstra o quanto as desigualdades têm aumentado principalmente para nós mulheres. No desempenho por região, o Brasil tem um dos piores índices da América Latina, entre 22 países fica atrás apenas de Belize e da

⁵⁴ Nessa nova legislação contamos com apenas 10 mulheres no Senado (12,3% do total de parlamentares) e com uma realidade um pouco mais representativa na Câmara dos Deputados com uma bancada composta por 91 mulheres (17,7% do total de parlamentares) dentre elas vale destacar que a bancada feminina teve o avanço de contar agora com duas deputadas trans nesse quadro.

⁵⁵BBC. 2023. Mota, Camila Veras. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4nljwjq0nno>> Acesso em 20 de abr. 2023.

Guatemala. Os números específicos de violências contra a mulher são ainda mais alarmantes e crescentes. Nos últimos anos, com uma quase ausência do poder público, exemplificado pela criação do chamado Ministério da Família, que quase zerou os investimentos destinados ao combate da violência contra a mulher por focar suas prioridades na valorização da família, e esqueceu-se que justo ela, é a fonte da maior parte das violências físicas e sexuais contra mulheres.

O Instituto Patrícia Galvão⁵⁶ mantém uma plataforma digital com dados atualizados de violências contra mulheres no Brasil, com foco na violência doméstica, sexual, *online*, no feminicídio e na intersecção com o racismo e a LGBTfobia. Reúne pesquisas recentes relacionadas com base no monitoramento dos dados de governo, com as instituições de pesquisa vinculadas ao tema e com a mídia. Lá podemos encontrar um mapa e um cronômetro da violência que são de transtornar nossa estabilidade psíquica: uma menina ou mulher é estuprada a cada 10 minutos no Brasil, 26 mulheres sofrem agressão física por hora no país, 3 mulheres são vítimas de feminicídio por dia e em 2022, 131 pessoas trans foram mortas no Brasil; 7,4 milhões de mulheres foram agredidas fisicamente com tapas, socos e chutes em 2022; 3,4 milhões foram espancadas ou sofreram tentativas de estrangulamento, e 3,3 milhões sofreram ameaças com faca ou arma de fogo. Quando mergulhamos mais a fundo nesses dados, enxergamos que são as mulheres negras e pobres as que estão mais vulneráveis. Esse é o mapa de um retrocesso inadmissível em uma sociedade que naturaliza o ódio e a violência contra mulheres.

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS, 2002) a violência pode ser definida como o “uso intencional da força ou poder em forma de ameaça ou efetivamente, contra si mesmo, outra pessoa ou grupo ou comunidade, que ocasiona ou tem grandes probabilidades de ocasionar lesão, morte, dano psíquico, alterações do desenvolvimento ou privações”.

Pode-se entender que as distintas modalidades de violência consistem sobretudo na crença de poder e superioridade de uma pessoa, instituição, grupo, etnia, estruturas sociais sobre outras. Essas modalidades de violência expressam-se de distintas maneiras físicas, verbais, simbólicas, psicológicas,

⁵⁶ Agência Patrícia Galvão. 2023. Disponível em <[Violência contra a mulher em dados](#)> Acesso em 23 de set. 2023.

subjetivas, afetivas, em busca de controlar, subjugar, submeter e exercer domínio sobre a outra pessoa, inclusive como já dito no mundo digital. Mas o tema e a definição são complexas principalmente quando são permeadas pelas questões de liberdade de discursos, legitimidade e ilegitimidade dos atos.

Como por exemplo nas situações de guerra a autorização de matar passa a ser aceitável e a lógica de guerra se reproduz potencialmente em outros distintos contextos; dos abusos institucionais e governamentais que normatizam violências contra determinados grupos e minorias, desde o acesso aos direitos regulados e garantidos pela lei mas que repetidamente pecam por não serem cumpridos; quando temos a justificativa de usar a violência como autodefesa para me defender ou defender pessoas que são semelhantes a mim, ou com as quais possuo laços.

Judith Butler complexifica a questão no livro *A força da não violência - um vínculo ético e político* (2021), quando nos coloca de frente com as questões éticas, filosóficas, jurídicas, psicanalíticas nas abordagens e conceituações sobre o que é a violência e como elas tendem a flutuar em distintos territórios e relações. E afirma: "A interdição da violência ressurgue na exceção" (p. 55), sendo muitas vezes aceita e defendida sob justificativas excludentes. Butler coloca em cheque o quanto nossos princípios morais podem estar muitas vezes sob o domínio de outros quadros referenciais e interesses políticos, principalmente quando a violência se justifica em nome da segurança, do nacionalismo, do neofascismo na esfera global. No Brasil quando assistimos apáticos ao número estarrecedor de jovens negros assassinados, agredidos e violados impunemente pelas autoridades policiais, não estamos nos abstendo de reagir contra um sistema de violência institucionalizada e pautada no extermínio? E quanto aos índices crescentes de feminicídios impunes principalmente de mulheres negras e pobres?

A norma que invocamos para distinguir as vidas que estamos dispostos a defender daquelas que, na prática, são dispensáveis faz parte de um funcionamento mais amplo do biopoder que, de modo injustificável, distingue entre vidas enlutáveis e vidas não enlutáveis. (Butler, 2021, p. 57).

Os princípios de igualdade de gênero, raça, classe, etnia, religioso e etc. precisam ser reestruturados no mundo político a partir do conceito da não violência, combatendo os princípios de dominação em todas as instâncias como defende Butler. E para garantir o princípio igualitário da vida talvez seja indispensável constituir novos imaginários capazes de instaurar outras formas de relação não

violentas e solidárias em todas as instâncias sociais, inclusive dentro da instância familiar.

A partir daí me interessa aqui problematizar um pouco as questões da violência contra a mulher a partir da violência patriarcal que como define hooks, é aquela constituída a partir do sexismo e que reproduz dentro das esferas familiares o usufruto das violências para além do eixo homem-mulher e se espalham para as relações entre homem-criança, mulher-criança, mulher-mulher, entre homens mulheres e pessoas de idade avançada. Me interessa como a violência patriarcal se engendra no seio da vida privada de distintas maneiras legitimando o direito de agir sem interdições e configurando a violência doméstica e intrafamiliar:

É essencial para a contínua luta feminista pelo fim da violência contra mulheres que essa luta seja vista como parte de um movimento maior pelo fim da violência. Até então, o movimento feminista se concentrou primordialmente em violência masculina e, como consequência, proporciona credibilidade para estereótipos sexistas que sugerem que homens são violentos e mulheres não; [...] Esse tipo de pensamento nos permite ignorar a extensão de que mulheres (e homens), nesta sociedade perpetuam a ideia de que é aceitável que uma parte ou grupo dominante mantenha seu poder sobre o dominado por meio de força coercitiva. Isso nos faz negligenciar ou ignorar até que ponto mulheres exercem autoridade coercitiva ou atos violentos contra outras pessoas. O fato de que mulheres talvez não cometam atos de violência com tanta frequência quanto os homens não nega a realidade da violência feminina (hooks, 2022, p. 98).

A herança do entendimento de que maus tratos, humilhações, silenciamentos, agressões físicas, psicológicas serviam à prática educativa e eram o caminho para a socialização infelizmente ainda perdura em muitas relações familiares brasileiras⁵⁷. E tendo em vista que a maior parte das famílias é gerenciada por mulheres, faz-se necessário refletir sobre essa cultura da dominação que reproduz o direito de usar a força, abusivos castigos físicos e psicológicos para educar. O pensamento feminista poderia atuar aqui de forma substancial para fazer ver o quanto todas e todos reproduzimos a cultura da violência. A justificativa de que "uma palmada não mata ninguém", ou "eu apanhei muito na infância e não morri", outras vezes ainda " eu apanhei muito e tô aqui muito bem", são afirmações ainda encontradas no seio familiar que tentam justificar prática já coibidas pelo Estatuto da Criança e do

⁵⁷ A violência contra crianças e adolescentes atingiu o número de 50.098 denúncias no primeiro semestre de 2021. Desse total, 40.822 (81%) ocorreram dentro da casa da vítima. Os dados são do Disque 100, um dos canais da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos, do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (ONDH/MMFDH). No mesmo período em 2020, o número de denúncias chegou a 53.533. Dados obtidos no site do Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania.

Adolescente, regulado pela Lei nº 8.069, que regulamenta o artigo 227 da Constituição Federal que define crianças e adolescentes como sujeitos de direitos, em condição peculiar de desenvolvimento, que demandam proteção integral e prioritária por parte da família, sociedade e do estado. Tendo assim os órgãos e as instituições públicas e privadas e as organizações da sociedade civil a obrigação de agir de maneira interligada, para garantir esses direitos e podendo ser responsabilizados em caso de omissão.

Mesmo havendo canais de denúncia, entendo que a escola e os espaços de formação continuam sendo territórios apropriados para identificar crimes cometidos contra crianças e adolescentes que vivem dentro de famílias abusivas e violentas.

Ampliar as ações e debates sobre a violência doméstica, intrafamiliar, bem como as violências do universo digital nos espaços de formação de profissionais da educação, da saúde, da segurança pública, do direito da sociedade como um todo é de crucial relevância. E principalmente, como sugere hooks, "é preciso relacionar essa violência ao pensamento patriarcal e à dominação masculina. O pensamento feminista oferece uma solução" (2022, p. 101). Solução pautada no objetivo de acabar com a dominação, a colonização, a subordinação e a desumanização.

É necessário iniciar o debate e as ações de enfrentamento pela problemática grave das violências vinculadas às relações de intimidade acometidas dentro dos espaços privados, no seio das famílias, nas redes e ampliar espaços de denúncia. Encarar a violência de gênero como estrutura insuportável e desconstruir o senso comum de que a pior violência está ligada à criminalidade e que pertence apenas ao espaço público cometida por desconhecidos.

2.1 Feminismos, interseccionalidades, educação e as artes da cena - engendramentos necessários.

Como dito anteriormente, no início desta pesquisa tive a oportunidade de me aprofundar nos estudos feministas interseccionais que me abriram e continuam abrindo reflexões, percepções e críticas acerca da necessidade de construção de percursos de conscientização coletiva que partam da responsabilidade de criar novas configurações de poderes e saberes descolados dos discursos coloniais e

patriarcais na e com a educação. E principalmente de pensar e agir a partir das múltiplas interseccionalidades que formam e conformam as subjetividades.

A partir daí brotou uma necessidade de entender os trajetos dos movimentos e estudos feministas, a partir do século XIX no ocidente, marcado inicialmente pelo movimento sufragista, e que veio a influenciar os movimentos no Brasil. Nos Estados Unidos promoveu-se uma exclusão intencional das feministas negras, focando sua luta pelo direito de voto apenas às mulheres brancas de classe média e alta. O movimento justificava que não era o momento de incluir questões de raça e classe na luta.⁵⁸

Aqui encontramos um sinal histórico de quão complexas são as definições dos feminismos⁵⁹ e como muitas vezes eles podem se estabelecer também como territórios excludentes e de reprodução de opressões, racismos, discriminações e dominações. Afinal as relações de poder se reproduzem continuamente e em toda parte. Para Foucault é uma rede de relações na qual todas e todos estão envolvidas/os como geradoras/os e receptoras/os mantendo esse movimento e essas relações.

A luta pela igualdade de direitos percorre caminhos tortuosos até hoje. Por exemplo, os movimentos do importante maio de 1968 em várias partes do globo, encabeçado por intelectuais, estudantes, pelo movimento negro, pelos movimentos feministas e constituído por uma série de protestos, greves, ocupações e manifestações culturais, lutavam pela ampliação dos direitos civis a partir das insatisfações e inconformismos em relação à política e aos tradicionais arranjos sociais estabelecidos sob a égide do preconceito, das opressões, do sexismo, das guerras, das desigualdades impostas pelo sistema capitalista. Tal movimento propunha uma revolução social, comportamental e principalmente política. O Brasil de 68, vivia uma ditadura militar, e este ano se encerra com o fechamento do Congresso Nacional e a implantação do Ato Institucional número 5 - AI5, promovendo uma série de conflitos e lutas pelo restabelecimento da democracia.

⁵⁸ Esse momento histórico é amplamente abordado na obra *Feminismo Branco - das sufragistas às influenciadoras e quem elas deixam para trás* (2021) da jornalista e ex-editora executiva da *Vogue* Koa Beck.

⁵⁹ Uso o termo feminismos no plural por entender suas diversas e diferentes abordagens, como o feminismo negro, feminismo interseccional, feminismo marxista, feminismo liberal, ecofeminismo, feminismo radical, feminismo cultural, ciberfeminismo, feminismo lésbicas, feminismo indígena, feminismo decolonial, transfeminismos, etc.

Daí em diante, os movimentos feministas se expandem e um maior número de estudiosas e ativistas começam a consolidar suas pesquisas, e promovem um referencial teórico que vai concretizar o pensamento feminista. Dentre elas podemos citar Angela Davis, Donna Haraway, Judith Butler, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Audre Lorde, Simone de Beauvoir, Gloria Anzaldúa, entre muitas outras. O feminismo negro emerge e se estabelece como ponto nevrálgico de discussão produzindo outros novos saberes indispensáveis para nós hoje.

Não pretendo mapear neste trabalho o conflituoso percurso histórico da consolidação dos feminismos permeados por distintas 'ondas' e fluxos complexos de luta, mas penso que é necessário refletir como os engendramentos entre os estudos feministas e a educação tem marcado trilhas importantes para que chegássemos até aqui cientes do quanto ainda precisa ser feito no que tange a manutenção global dos sistemas de opressão contra mulheres. E ainda ao rever e reconhecer este mapa, pensar em como podemos agir na construção de materiais e procedimentos com e na educação, e principalmente com a educação das artes da cena, para promover as transformações necessárias para existências mais igualitárias.

Mesmo diante de muitos avanços alcançados a partir dos movimentos feministas as pautas e as reivindicações básicas persistem. Como a autonomia em relação ao corpo, o enfrentamento às violências e à cultura do estupro, criminalização dos discursos de ódio e da misoginia, as violências políticas nos espaços institucionizados e um número mais efetivo de mulheres na política e em cargos de decisão, a descriminalização e legalização do aborto, a paridade salarial, o reconhecimento do trabalho doméstico, as desigualdades e violências sociais que envolvem os conflitos de raça e classe, e tudo isso é ainda mais alarmante em nosso território latino-americano.

O sistema capitalista patriarcal é um sistema predatório, competitivo alimentado por uma masculinidade tóxica que se reinventa constantemente amplificando as violências contra as corporalidades femininas. Nos espaços públicos e privados os sistemas de opressão se perpetuam mesmo diante de avanços institucionais que ainda não conseguem garantir na prática a segurança, a igualdade e a equidade de gênero.

E apesar de existir uma vasta produção acadêmica sobre gênero, sexualidade e feminismos, bem como legislações que tentam coibir essas disparidades e

abusos, muitas destas pautas ainda parecem estar invisibilizadas, ou ainda pouco exploradas nas políticas de educação no Brasil como um todo.

Historicamente os campos de estudos feministas se multiplicam em várias frentes, como o acadêmico, o dos movimentos sociais, no campo das artes, ativismos, na política. Segundo Cecília Sardenberg, os estudos feministas no Brasil ressurgem a partir do final da década de 60, com influência dos *Women's Studies*⁶⁰ que obteve nos Estados Unidos uma crescente implementação de cursos multidisciplinares de bacharelado, mestrado e doutorado dentro das universidades.

Sardenberg em um de seus artigos sobre estudos feministas no Brasil, nos narra a importância da criação, a partir da década de 80, de distintos núcleos multidisciplinares que circunscreveram o estudo sobre as mulheres e posteriormente, os estudos de gênero nas universidades brasileiras. Entre eles, o Núcleo de Estudos da Mulher (NEM), da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1980; o Núcleo de Estudos, Documentação e Informação sobre a Mulher (NEDIM), na Universidade Federal do Ceará em 1981; o Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA) em 1983. Em 1984 são criados mais 3 núcleos nas Universidades do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Minas Gerais. Na UnB, o Núcleo de Estudos sobre a Mulher (NEPeM) foi criado em 1986. Tal movimento apesar de ter fortalecido e colaborado na implementação de várias frentes de pesquisa e extensão nas nossas universidades, sofrem até hoje, com pouco financiamento e muitas vezes sem apoio técnico necessário, o que explicita que "os núcleos se desenvolvem sob condições nem sempre favoráveis, ou mesmo hostis, em algumas instâncias e espaços da academia" (2014, p. 32).

Para a pesquisadora em educação Guacira Lopes Louro,⁶¹ os estudos feministas problematizaram, subverteram e transgrediram, desde o início, as normas de objetividade, neutralidade, isenção estabelecidos como regras incondicionais e indispensáveis para o fazer acadêmico.

⁶⁰ Estudos da mulher ou também chamado de estudos feministas.

⁶¹ Licenciada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1969), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1976) e Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1986). Professora Titular aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi fundadora do GEERGE (Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero) e participa deste grupo de pesquisa desde 1990. Tem publicado livros, artigos e capítulos, bem como orientado dissertações e teses sobre questões de gênero, sexualidade e teoria queer em articulação com o campo da Educação. Suas pesquisas atuais voltam-se para estudos queer, cinema e pedagogias da sexualidade.

Pesquisas passavam a lançar mão, cada vez com mais desembaraço, de lembranças e de histórias de vida; de fontes iconográficas, de registros pessoais, de diários, cartas e romances. Pesquisadoras escreviam na primeira pessoa. Assumia-se, com ousadia, que as questões eram *interessadas*, que elas tinham origem numa trajetória histórica específica que construiu o lugar social das mulheres e que o estudo de tais questões tinha (e tem) pretensões de mudança (1997, p. 19).

Durante o percurso de consolidação deste campo de saber, muitas pesquisadoras alinharam-se às teorias marxistas, à psicanálise e aos estudos sociais. Outras, por sua vez, entendiam como impossível ancorar suas análises em quadros teóricos androcêntricos e produziram teorias feministas em grande parte em diálogo com o pós-estruturalismo. As redes interdisciplinares de saberes vem se consolidando a partir destes e de outros engendramentos em novas epistemologias possíveis.

O fortalecimento dos estudos feministas e suas diferentes perspectivas analíticas e diversas vertentes, resultantes de estudos e de práticas socioculturais, apresentam distintas ramificações entrecruzadas de tensões, debates e polêmicas. Falar de feminismo é falar de movimentos plurais em constante transformação. Todavia, sejam elas quais forem, a maioria se articula a partir de interesses comuns e da necessidade estrutural de empoderamento e de um crescente espaço de afirmação da necessidade de implementações de políticas públicas, inclusive na educação, para sanar as desigualdades históricas entre os gêneros. O apagamento histórico e a invisibilidade das mulheres como produtoras de saberes científicos e sua exclusão das esferas públicas e políticas durante séculos dão origem nas últimas décadas à criação de outras epistemologias, entre elas as pedagogias feministas que objetivam um enfrentamento tácito destes quadros.

A consolidação dos campos de pesquisa na área de mulheres e gênero a partir da década de 1990 trouxe avanços significativos nas pautas. Mas ainda é necessário pensar e agir com o pensamento e as epistemologias feministas nas salas de aula, principalmente da educação básica. Até o presente nos deparamos com aquelas e aqueles que ainda justificam as desigualdades sociais entre mulheres e homens baseando-se nas características biológicas e utilizando-se destas para justificar as desigualdades reforçando a manutenção das condições de opressão.

Coaduno da ideia da importância da aplicação e articulação de uma pedagogia crítica feminista como prática capaz de trabalhar para uma desarticulação das estruturas sexistas, androcêntricas, coloniais e patriarcais na educação. Para bell hooks,

Se não trabalharmos para criar um movimento de massa que oferece educação feminista para todo mundo, mulheres e homens, teoria e prática feministas serão sempre enfraquecidas pela informação negativa produzida na maioria das mídias convencionais [...] A maioria das pessoas não tem conhecimento da miríade de maneiras que o feminismo mudou positivamente nossas vidas (2022, p. 47-48).

Me interessa também pensar aqui especificamente nas artes da cena como território de abordagem para a prática de uma pedagogia cênico-performativa feminista e como elas nos oferecem materiais para articular teórica e praticamente uma educação como prática de liberdade (Freire; hooks) para o enfrentamento dos processos de dominação e opressão.

Sabemos o quanto as palavras feminista, feminismo, estudos de gênero, ainda causam incômodos, tanto nos espaços públicos como nos privados, e principalmente na educação. Encontram-se em constante conflito, implicadas que estão linguística e politicamente com as lutas pela equidade de gênero, pelo fim das violências estruturais, pelo empoderamento das mulheres, bem como de outros grupos étnicos, raciais, sexuais.

Coincidentemente, durante a escritura desta trilha me deparo com uma situação cotidiana, que exemplifica uma das várias ingerências que ocorrem insistentemente no campo da educação básica. Minha sobrinha de 9 anos está cursando o quarto ano do ensino fundamental em uma escola pública do DF, que possui um Índice de desenvolvimento da educação básica (Ideb) alto e é reconhecida na SEEDF como uma escola de referência.

Alguns dias atrás a professora propôs uma atividade na qual as crianças deveriam pintar um mascote da escola da cor que quisessem. Após a pintura a professora pediu para que a turma identificasse se o mascote era menina ou menino. Nesse momento minha sobrinha Bia de 9 anos, fez uma série de questionamentos para a professora afirmando "Ih professora, você ainda está nessa?! não existe isso de cores de menino e cores de menina". E perguntou à professora por que ela estava passando essa atividade. Afirmou ainda, que ela discordava dessa separação já que ela mesma, às vezes se sente menina e às

vezes se sente menino. Ao trazer essa questão na sala de aula, várias crianças ficaram "assustadas", segundo a professora, e levaram a questão para seus pais. Segundo a diretora, grande parte das famílias são de militares, em sua maioria conservadores, e vieram até a escola questionar a abordagem das temáticas de "ideologia de gênero" em sala de aula.

Ora, imediatamente a escola se defendeu dizendo que não tinha lançado a questão de gênero em sala de aula, que não trabalha com esse tema e não aborda "esses assuntos", ainda mais sendo uma escola de ensino fundamental. Que uma aluna é que havia trazido o tema à tona. Os pais da minha sobrinha foram chamados à escola e a orientação dada pela direção para a mãe da minha sobrinha foi a seguinte: "a orientem para que ela tenha cuidado com a forma de expor isso. Ela é muito avançada e as outras crianças não entendem. Não a reprima mas ela precisa entender que existem pessoas que pensam de forma diferente. Às vezes a Bia aborda esses temas e as crianças ainda com a mentalidade muito infantil, não entendem e se assustam, e aí acabam levando para os pais, sabe-se lá de que forma e os pais chegam aqui, achando que a escola está incentivando essas coisas. A Bia também refuta quando em sala a professora diz que "o homem criou tal coisa" e ela fica brava dizendo para a professora que foi a humanidade".

Diante da situação não seria adequado que a professora assumisse o equívoco de ter reforçado, por exemplo, o conteúdo de uma fala preconceituosa e polêmica proferida pela ex-ministra da mulher, da família e dos direitos humanos Damare Alves (2019) durante o último governo, na qual dizia que "meninas vestem rosa e meninos vestem azul"? A escola não poderia aproveitar a oportunidade para tratar de preconceitos e racismos estruturais que usam as cores das pessoas para defini-las? Ou ainda trazer à tona conteúdos relacionados aos direitos humanos e às diferenças? Ou ainda uma série de incontáveis temas a partir da problemática? Ou será que a escola carece de uma formação específica para que seu quadro de professoras e de profissionais da educação estejam cientificamente respaldados para que não reproduzam falas e situações de injustiças e de preconceitos? Para bell hooks "a educação pública para crianças precisa ser um local onde ativistas feministas continuem fazendo o trabalho de criar currículos sem preconceitos" (2020, p. 46).

Ao invés disso, solicita-se a uma criança de 9 anos que ela reflita, pondere e silencie diante de questões de gênero que a incomodam. Que ela escolha melhor o

lugar onde ela pode falar "destes assuntos". E a professora e a escola seguem tranquilas na expectativa de que o "assunto" não volte à pauta da sala de aula. Em seu artigo *A Construção escolar das diferenças* Louro problematiza essa questão:

Dentre os múltiplos espaços e as muitas instâncias onde se pode observar a instituição das distinções e das desigualdades, a linguagem é, seguramente, o campo mais eficaz e persistente — tanto porque ela atravessa e constitui a maioria de nossas práticas, como porque ela nos parece, quase sempre, muito 'natural'. Seguindo regras definidas por gramáticas e dicionários, sem questionar o uso que fazemos de expressões consagradas, supomos que ela é, apenas, um eficiente veículo de comunicação. No entanto, a linguagem não apenas expressa relações, poderes, lugares, ela os *institui*; ela não apenas veicula, mas produz e pretende *fixar* diferenças (1997, p. 6).

Dar visibilidade aos termos significa trazê-los à tona, colocá-los em evidência. As palavras têm poder, história e carregam consigo a força da ação (Austin, 1990). A linguagem constitui o real e não apenas, significa ou representa a realidade. O uso de nossas palavras carrega uma dimensão política, seja na nossa escrita, seja na nossa fala (Kilomba, 2019); Para o pós estruturalismo, "linguagem não designa só palavras, mas sistemas de significação - ordens simbólicas - que precedem o domínio real da fala, da leitura e da escrita" (Scott, 1995, p. 81). Inclusive múltiplas problematizações sobre as normas da língua portuguesa tem se ampliado dentro e fora da academia, tendo em vista, que são atravessadas por formas e estruturas que invisibilizam raça, gênero e sexualidade. Portanto, entendo que incluir explicitamente as questões de gênero e de interseccionalidade de opressões, bem como as pedagogias críticas feministas nas abordagens, conteúdos e estudos na e com a educação é um ato político que carece de ser insistentemente performado, ainda mais diante de tantos equívocos da sociedade brasileira, sobre o que de fato vem a ser as relações de gênero assim como os diversos feminismos.

O frágil entendimento sobre as relações de gênero, se misturam ao conservadorismo e ao preconceito e constituem um entendimento popular de que trabalhar a diversidade na escola passa por um tipo de doutrinação político partidária, de abordagens amorais que desvirtuam os valores da família tradicional e por isso deve ser criminalizado.

É possível avaliar a partir desse quadro que num país marcado pelo escravagismo, colonialismo e exploração, os silenciamentos, machismos, preconceitos e violências de gênero se reproduzem de maneira estrutural nos

campos da educação desde a infância, colaborando assim para a manutenção dos sistemas opressores. E que no Brasil vivemos em fogo cruzado entre o fundamentalismo político e religioso que disseminam sua desinformação sobre os temas, principalmente nas redes sociais, com posicionamentos de intolerância e ódio contra os movimentos sociais que lutam pelas transformações sócio-culturais, políticas e econômicas necessárias para a promoção da cidadania, democracia, igualdade e justiça social.

Sim, a escola então passa a ter um enfrentamento entre as pessoas que acreditam que discutir gênero é uma forma de doutrinação e aquelas que compreendem o território escolar como campo privilegiado da construção de saberes e que por isso fornece condições adequadas e favoráveis, para tratar com cientificidade de todos os temas que envolvem a formação integral das/dos estudantes.

É urgente refletir criticamente como essas ações interferem na reprodução da sociedade machista, patriarcal, racista, colonialista e no exercício da cidadania plena das mulheres e criar assim estratégias de enfrentamento principalmente no campo da educação.⁶²

Infelizmente o caso citado acima não é uma exceção. Eles permeiam o dia a dia das crianças e adolescentes dentro e fora do ambiente escolar. Ontem mesmo, foi veiculado em um jornal local de uma rede aberta de televisão, o caso de uma estudante autista de outra escola do DF que sofreu abuso durante o recreio por parte de três outros estudantes. A solução da diretora, que afirmou que essas situações são "comuns" na escola, foi confrontar a aluna abusada com os três agressores na sala da direção. A mãe completamente inconformada abriu um boletim de ocorrência contra a instituição.⁶³

Os retrocessos estruturais destas questões aparecem também nos documentos que norteiam as políticas públicas da educação. Apesar de no documento final da Conferência Nacional de Educação de 2014 (CONAE 2014) estar posto de forma clara no *Eixo II - Educação e diversidade: Justiça social,*

⁶² Quanto ao caso descrito, a mãe e o pai de Bia tiveram outra reunião na escola com a professora, a orientação pedagógica e a direção. Nesta reunião a escola reconheceu a dificuldade em lidar com o tema. Porém nenhuma ação pedagógica para a turma foi proposta até então.

⁶³ G1. 2023. Disponível em: < [Polícia investiga denúncia de importunação sexual contra adolescente autista em escola do DF | Distrito Federal | G1](#)> Acesso em 5 de mar. 2023.

inclusão e direitos humanos,⁶⁴ nas proposições e estratégias, a inserção das questões de gênero e diversidade sexual na educação como responsabilidade federal, estadual, municipal e distrital, tais orientações desapareceram do Plano Nacional de Educação (PNE)⁶⁵ e por consequência tiveram apagamentos também substanciais nos Planos Estaduais de Educação (PEE) regulamentados posteriormente. Na CONAE de 2022,⁶⁶ por exemplo, a palavra gênero foi abolida e também não é possível encontrar nenhuma referência explícita quanto às violências de gênero. Na publicação final do texto aprovado consta como meta o combate às desigualdades educacionais e refere-se de maneira geral à erradicação de todas as formas de discriminação.

Esta é apenas uma das omissões contidas no documento que visa um silenciamento e apagamento das questões de gênero na educação fomentados pelas disputas políticas neste campo, principalmente pelos setores conservadores. Tais omissões acabam por promover, na maioria dos estados brasileiros, uma redução de ações efetivas de enfrentamento, discussão e abordagens pedagógicas essenciais para a formação de estudantes que convivem diariamente com situações de abuso, machismo, misoginia, racismo, elitismo, xenofobia, homofobia, lesbofobia, transfobia, bifobia e outras formas de opressão.

Nas diretrizes do plano do Distrito Federal, por exemplo (2015, Art. 2o, Inciso XI) aparece uma referência genérica para incluir a “promoção dos princípios do respeito aos direitos humanos”. Porém, ao final do documento encontramos algumas observações quanto a pontos deficientes no PNE. Dentre eles: "Reestruturação do currículo com ênfase na formação humanística, na cultura de paz e no respeito às diferenças étnicas, religiosas, sociais, sexuais e de gênero" (PDE 2015-2024, p. 63). O documento sugere que esta, bem como outras doze

⁶⁴ MEC. FNE/CONAE 2014. Disponível em: <[DOCUMENTO - FINAL](#)> Acesso em 22 de fev. de 2023.

⁶⁵ Quanto a manutenção e abordagem das questões de gênero nos PEE dos estados e Distrito Federal, bem como um histórico dessas questões nas políticas públicas brasileiras nas últimas décadas, é possível consultar o artigo *Discurso antigênero e agendas feministas e LGBT nos planos estaduais de educação: tensões e disputas (2020)*, de Cláudia Vianna e Alexandre Bertolini, no qual encontramos um mapeamento crítico de como as questões de gênero foram consolidadas nos PEEs. Nos estados de São Paulo, Goiás e Pernambuco foram suprimidas toda e qualquer discussão referente ao tema. Inclusive excluindo a palavra gênero, "até mesmo gênero alimentício, e todas as expressões a ela relacionadas - mulher, homem, orientação sexual, sexualidade". Disponível em: <[Discurso antigênero e agendas feministas e LGBT nos planos estaduais de educação: tensões e disputas](#)> Acesso em 27 de fev. de 2023.

⁶⁶FNE. 2022. Disponível em: <[Documento Referência CONAE 2022](#)> Acesso em 22 de fev. de 2023.

deficiências de abordagem sejam superadas no Plano Distrital de Educação (PDE) do Distrito Federal.⁶⁷

O clássico artigo *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica* (1986), e publicado no Brasil em 1995, da historiadora pós-estruturalista estadunidense Joan Scott, é um marco na conceitualização de gênero para os estudos feministas. No texto, a partir de um diálogo teórico com Foucault e Jacques Derrida, a pesquisadora causou abalos quando afirmou que era preciso desconstruir também o caráter permanente da oposição binária masculino-feminino que configura uma situação de dominação-submissão que precisa ser implodida.

A autora apresenta o conceito de gênero como uma ferramenta analítica e ao mesmo tempo política, já que visa "rejeitar um determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo e diferença sexual" e destacar o caráter fundamentalmente social e histórico das distinções baseadas em sexo (1995, p. 75). Scott define "que 'gênero' para o feminismo passa a ser uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos" (p. 72). A autora inclui as categorias de raça e classe como materialidades essenciais na constituição dos eixos de análise das desigualdades de poder. Tal perspectiva e utilização do termo, não só vai influenciar o pensamento feminista no Brasil como vai paulatinamente fazer parte de suas construções teóricas. Segundo Guacira Lopes Louro,

admite-se que as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e são, também, constituintes dos gêneros. Estas práticas e instituições 'fabricam' os sujeitos. Busca-se compreender que a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc. são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são 'generificados' - produzem-se, ou 'engendram-se', a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas relações, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc) (1997, p. 25).

Mas esse entendimento, como vimos no relato que fiz, parece ainda estar distante do campo da educação, ao menos da educação básica. "Não se nasce mulher, torna-se" esta notável afirmativa da filósofa francesa, existencialista e feminista Simone de Beauvoir, em seu livro *O segundo sexo II - A experiência vivida* (1967, p. 9)⁶⁸, apresenta-se como uma fonte inicial para a constituição das noções e teorias de gênero desenvolvidas posteriormente. Já que escapa das imposições

⁶⁷ PDE. 2015. Disponível em: <[Plano Distrital de Educação \(PDE\) 2015-2024](#)> Acesso em 23 de fev. de 2023.

⁶⁸ Publicado originalmente em 1949.

binaristas e geneticistas que insistiam na configuração da mulher como ser frágil, submisso, inferior, subjugadas historicamente para estarem a serviço de um sistema patriarcal que impedia a mulher o acesso integral à vida pública, à política, ao ensino e ao direito de escolhas. E afirma, "ser mulher é antes de tudo uma realização histórica" (1967), uma complexa rede de sistemas de poder que estão engendrados na própria vida. Como nos lembra Louro,

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo (2008, p. 18).

Aprendemos a ser e a viver a partir de regras e normas normatizadas, isto é tidas como naturais, entretanto constituídas a partir de estruturas de poder insidiosas.

A norma, ensina-nos Foucault, está inscrita nas 'artes de julgar', ela é um princípio de comparação. [...] A norma não emana de um único lugar, não é anunciada por um soberano, mas, em vez disso, está em toda parte. Expressa-se por meio de recomendações repetidas e observadas cotidianamente, que servem de referência a todos. Daí por que a norma se faz penetrante, daí por que ela é capaz de se 'naturalizar' (Louro, 2008, p. 22).

Quando temos a referência instituída e institucionalizada de atos, discursos e historicidades que mantém o homem branco, cisheteronormativo, como referencial da norma, "marcadas serão as identidades que dela se diferirem" (Idem). Para os estudos feministas pós-estruturalistas, os gêneros se produzem nas e pelas relações de poder.

A partir do entendimento de que somos constituídas/os pelo meio sociocultural, conformado por uma série de normas sociais que direcionam muitas das nossas experiências, outras formas de abordagem começam a surgir. Para Judith Butler "o gênero é uma identidade constituída de forma tênue no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos" (Butler, 2018, p. 3). O feminismo negro interseccional amplificou ainda mais a questão, entendendo que ser mulher e qualquer gênero é antes de tudo uma realização histórica, cultural, social, relacional, performativa instituída dos cruzamentos e nas *encruzilhadas*

(Akotirene, 2019) das relações étnicas, de classe, de raça, de sexo, geracionais, de religião, de poder.

Para a jurista e intelectual negra estadunidense, defensora dos direitos humanos Kimberlé Crenshaw, responsável pelo desenvolvimento teórico do conceito de intersecção das desigualdades de raça, gênero e classe, existem várias categorias de discriminação, e sendo assim "a interseccionalidade sugere que, na verdade, nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos" (2002, p. 10). As categorias que a autora apresentou inicialmente abriram portas para a consolidação do que hoje é entendido como feminismo interseccional, que abarca as opressões a partir da multiplicidade de categorias às quais a pessoa está vinculada. Por exemplo a experiência de uma mulher branca, cisgenero, de classe média, não é a mesma que uma mulher negra, lésbica, imigrante e pobre. Há uma sobreposição de sistemas de opressão a partir de cada um dos marcadores sociais. Quanto mais distante a pessoa se encontra da norma padrão, tida como o homem, branco, rico, heterossexual, maior será a *encruzilhada*⁶⁹ de opressões e discriminações as quais estará sujeita:

Eu nasci negra e uma mulher. Estou tentando me tornar a pessoa mais forte que consigo para viver a vida que me foi dada e ajudar a efetivar mudanças em direção a um futuro aceitável para o planeta e para minhas crianças. Como negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças — incluindo um menino — e membro de um casal interracial, com frequência me vejo parte de algum grupo no qual a maioria me define como devassa, difícil, inferior ou apenas 'errada' (Lorde, 2020, p. 63).

O relato de Audre Lorde dá visibilidade a uma dentre as tantas contribuições estruturais do feminismo negro, como o de autodefinição, que visa trazer a tona as "vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo" (Carneiro, 2003, p. 118), exigindo o reconhecimento das desigualdades e das diversidades, e apontando o racismo, a discriminação racial e os privilégios operados nas relações entre mulheres.

⁶⁹ A terminologia encruzilhada é explorada também pela pesquisadora negra Carla Akotirene. Bacharela em Serviço Social, Mestre e Doutora em Estudos Interdisciplinares sobre de Gênero, Mulheres e Feminismo pela Universidade Federal da Bahia. Concentra estudos sobre racismo e sexismo institucionais. Atualmente é responsável pela Opará Saberes, iniciativa que visa instrumentalizar candidaturas negras, em especial mulheres, para o ingresso na Universidade. Atua na Saúde municipal atendendo mulheres vítimas de violências domésticas. Akotirene faz um trabalho pontual nas redes sociais de combate ao racismo, à intolerância religiosa e conscientização feminista.

Além disso, tendo o referencial científico e acadêmico centrado na heteronormatividade da supremacia branca, as mulheres negras criam meios alternativos de produzir e validar conhecimentos e saberes. Dentre eles está o destaque dado à experiência vivida como critério de significado entre as mulheres negras. Criticam historicamente os sentidos de universalidade e objetividade dos saberes hegemônicos, e como afirma Grada Kilomba “conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial” (2019, p. 50). E continua sua crítica: “qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível” (Kilomba, 2019, p. 53).

A pesquisadora e feminista negra estadunidense Patrícia Hill Collins (2019) afirma que grupos subordinados precisam recorrer a caminhos alternativos para desenvolver um ponto de vista próprio. Assim o feminismo negro se utiliza do uso do diálogo, do conhecimento conectado baseado na escuta, na empatia, na compreensão das diferenças e numa ética do cuidar apoiado nas raízes africanas como ferramenta do tornar-se humano (Collins, 2019, p. 417), e é aqui que encontra-se o ponto estratégico de consolidação da Epistemologia Feminista Negra que enfoca a justiça social e acredita que “emoção, ética e razão são componentes interconectados e essenciais na avaliação de reivindicações de conhecimento” (Collins, 2019, p. 425).

Essas definições e abordagens coincidem com muitas das perspectivas de metodologias e saberes das artes performativas. Também coadunam especificamente com as abordagens propostas pelo Teatro do Oprimido (Boal), no que tange às possibilidades de formação e transformação social por intermédio de um teatro centrado na escuta, nas trocas interrelacionais, na empatia, que fomente distintas formas de interação cooperativa e democrática entre participantes, na qual suas próprias vozes, histórias e experiências constituem os materiais dramatúrgicos da cena.

Nas estratégias de criação em performance vários pontos do pensamento feminista negro podem ser encontrados e reverberam outras intersecções com a prática da performance em si. Relembro a descrição da bem conhecida performance da artista Eleonora Fabião denominada no livro *Ações* (2015), como *Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto* (2008), que contém em seu programa a seguinte orientação: *Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira*

vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: *CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO. Exibir o chamado e esperar* (2015, p. 12). Uma abertura para a escuta, para o diálogo, uma pré disposição empática para a diferença, para a outra pessoa, desconhecidas pessoas, que se dispõe a sentar e compartilhar histórias, sentimentos, momentos. Fabião esclarece que a ferramenta de trabalho fundamental aqui é a receptividade e define:

Receptividade transforma corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida. Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional (2008, p. 17).

A ação proposta pela artista irrompe o cotidiano inesperadamente e cria uma abertura, um espaço liminar que altera o tempo cotidiano promovendo uma suspensão, à margem da 'normalidade'. Se apresenta com uma abertura integral, seus pés descalços trazem a imagem da conexão com o mundo, de um estar à vontade na rua, nas ruas, de corpo exposto, disposto ao encontro. Mesmo que o ato de falar com outra pessoa seja algo tão basal nas relações humanas, essa ação simples tem se tornado mais escassa e na maioria das vezes mediada por outros dispositivos, o que faz alastrar as sensações de solidão e isolamento. Ademais, o tempo frenético da vida contemporânea propicia poucas pausas.

Como afirma Diana Taylor no artigo "Eleonora Fabião: tocando 'ao vivo'" (2015), "A questão é vivenciar o raro, a troca momentânea entre estranhos ameaçada pelas condições precárias oferecidas por cidades grandes, buliçosas e muitas vezes perigosas" (p. 276). Ainda mais para um corpo feminino que se dispõe a ocupar e ficar aberto ao diálogo na rua.

Na minha leitura esta receptividade proposta pela artista é um acontecimento político de escuta íntima e de transformação das pessoas, do tempo, do espaço no qual a experiência da performance se dava. Ao ler os fragmentos dos relatos da performance contidos em *Ações* vemos emergir uma dimensão poética, política e no meu entender extremamente pedagógica nas trocas das coisas tantas que não sabemos. São apenas frases curtas que nos levam a imaginar o quanto foi dito, gerado, acionado e recriado nos entres delas e deles durante o encontro.

A proposta desta performance, como de outras ações de Fabião, carregam em si uma potência de profundidade, de vulnerabilidade, de precariedade ao mesmo

tempo que propõe a criação de vínculos, de encontros inesperados com outras coisas para além delas mesmas.

Entendo essa potência que desestabiliza e faz gerar fluxos como a que encontramos na performance de Fabião, como dispositivo contundente de provocação pedagógica capaz de acionar pautas humanistas, feministas e outras maneiras de construir saberes e conhecimentos em sala de aula e no ambiente escolar.

A tese da pesquisadora, atriz e performer Stela Regina Fischer Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana (2018), é um material vasto que apresenta as potências de pensar e agir criticamente a partir da resignificação dos discursos feministas principalmente na formação de artistas da cena a partir da análise de trabalhos "que implicam a utilização dos corpos e/ou de experiências pessoais e biográficas como estratégias composicionais para visibilizar as subjetividades das mulheres e suas questões".

Ao passear pelas inúmeras análises das performances contundentes selecionadas por Fischer emerge uma miríade de estudantes, pesquisadoras e artistas da cena da América Latina que estão colocando em primeiro plano as temáticas de opressão e violência contra a mulher. E que, mesmo quando muitas dessas artistas pesquisadoras não se definem vinculadas a nenhum movimento feminista, suas obras apontam posicionamentos concretos em defesa dos direitos das mulheres alinhando-se a defesa de grupos oprimidos e discriminados.

A inclusão dos estudos feministas e suas abordagens nas universidades brasileiras vem sendo ampliada paulatinamente. Assim como a história das mulheres no teatro brasileiro também ainda carece de investigações. A já citada tese fundamental para os estudos feministas da cena brasileira De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo (2009) de Lúcia Romano, reflete sobre os dados esparsos sobre o assunto. Mas no que tange aos departamentos de artes cênicas, parece que tais abordagens ainda não ganharam o alargamento necessário, encontrando ainda poucas disciplinas específicas que tratem do tema. É possível encontrar na Universidade do Estado de Santa Catarina (UNESC) o Grupo de Estudos de Teatro e Gênero do Curso de Artes Cênicas do

Centro de Artes, sob coordenação da Profa. Dra. Brígida de Miranda⁷⁰, o grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq) coordenado pela Profa. Dra. Luciana Lyra⁷¹ (UERJ). Além de dezenas de outras pesquisadoras e artistas da cena que atuam em cursos de teatro de universidades pelo Brasil afora e que concentram suas pesquisas sobre as questões da performance de gênero, teatro e feminismos, como Dra. Lúcia Romano (UNESP), Dra. Dodi Leal (UFSB), Dra. Verônica Fabrini (UNICAMP), Dra. Stela Regina Fischer (UNESPAR/FAP), entre outras tantas.

Se nos cursos de teatro das universidades brasileiras os protagonismos de dramaturgas, diretoras, atrizes, pesquisadoras e filósofas, ainda não alcançam a visibilidade necessária, elas também acabam por não aparecer nas escolas e nos cursos de formação de artistas da cena na educação formal e informal. Enquanto atriz, diretora e professora de teatro confesso que demorei mais tempo do que gostaria para tratar destas questões com a importância que elas exigem. Esta pesquisa tem me dado a oportunidade de mergulhar nas epistemologias feministas e nos campos de estudo de gênero, o que definitivamente reconfigura meus procedimentos artísticos e pedagógicos, além de minha própria ética e por conseguinte minha própria estética.

Apesar de tratar em muitas das minhas pesquisas artísticas e trabalhos pedagógicos das temáticas de abusos e violências, sinto que, no passado, não as

⁷⁰ Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina, nas áreas de Interpretação e Direção Teatral. Docente do Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT-UDESC). Autora do livro *Playful Training: Towards Capoeira in the Physical Training of Actors* (2010) publicado internacionalmente pela Lambert Academic Publisher em 2010. Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília (1993), Master of Arts in Theatre Practice pela University of Exeter (1995) e Doctor of Philosophy na área de teoria e prática teatral pela La Trobe University (2004). Atriz, diretora e preparadora de atores. Editora da Revista de Estudos em Artes Cênicas *Urdimento*. Co-fundadora e co-coordenadora do G.T. Mulheres da Cena na ABRACE.

⁷¹ Atriz, diretora, dramaturga, escritora e professora de Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ). Pós-doutoranda/ Visiting Scholar, na Tish School Of Arts - Performance Arts, New York University (NYU). Pós-doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). É editora da revista científica *Arte da Cena* (UFG) e avaliadora 'ad hoc' da *Urdimento - Revista de estudos em artes cênicas* (UDESC), membro dos grupos de pesquisa: 'Antropologia, Performance e Drama' (NAPEPRA-USP) e 'Imagem, mito e imaginário nas artes cênicas' (ÍMAN-UFG). É pesquisadora-líder do grupo de pesquisa e extensão intitulado 'MOTIM - Cartografias de Mitos, Ritos e Feministas nas Artes' (UERJ/CNPq). É co-coordenadora do GT Cena Mulher e do GT Mito, Imagem e Cena, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Trabalha na companhia de teatro *OS FOFOS ENCENAM*, da Cooperativa de Teatro, em São Paulo, e coordena seu próprio estúdio de pesquisa UNALUNA-PESQUISA E CRIAÇÃO EM ARTE. Com ênfase em processos criativos, atua principalmente nas seguintes áreas: atuação, teatro, dança, performance, encenação e dramaturgia. Na área teórica, sua investigação está voltada para os estudos das Antropologias do Imaginário e da Performance e dos estudos feministas, sempre em diálogo com a criação artística, especialmente no campo das artes cênicas.

complexifiquei à altura das demandas que temos de enfrentar enquanto artistas da cena, diante de práticas sociais históricas contra as mulheres como: o feminicídio, o assédio, a sexualidade feminina, o estupro, o aborto, a exploração sexual, a misoginia, etc. Neste sentido, o espetáculo *Senhora P*, fruto desta investigação e que será abordado mais adiante na quinta trilha, culmina nesse desejo pertinente de olhar para as práticas teatrais e para as performances e ativismos feministas com uma lente de aumento. Para a pesquisadora, atriz e diretora de teatro Brígida Miranda:

Vale observar que práticas teatrais feministas se desenvolvem em momentos históricos e em culturas específicas; portanto deve ser pensado como um leque aberto a constantes construções e transformações. Historicamente é um termo que tem sido usado e definido por artistas e/ou pesquisadoras estadunidenses, inglesas e australianas desde a década de 1960 (2018, p. 237).

Miranda adota a definição da pesquisadora britânica Lizbeth Goodman, para quem "o teatro feminista é tanto uma forma de arte como uma plataforma, uma forma de entretenimento e um fórum de comunicação de ideias políticas feministas" (Goodman apud Miranda, 2018, p. 237). E sendo assim precisa ser incluído na pauta da educação como um todo para além das esferas das ciências sociais. Ainda mais quando na última década temos acompanhado no Brasil e no mundo a popularização e difusão de estudos, pesquisas, práticas, movimentos sociais e obras artísticas feministas através das mídias digitais e das redes sociais. Ao nos aproximarmos dos estudos feministas, principalmente do feminismo negro interseccional e decolonial nos deparamos mais uma vez e sempre, com as nossas próprias histórias de violências, enquanto mulheres latino-americanas que atravessam cotidianamente situações de abusos e violências nos espaços públicos e privados, dentro e fora da escola, da casa, dos relacionamentos, dos trabalhos, dos afetos.

Compartilho com Miranda que a "intuição de que aprender a olhar e a tocar nessas feridas históricas e pessoais, por meio do teatro, pode ser um ato de cura coletiva" (2018, p. 243). E acredito ainda que o ensino das artes de cena é campo fértil para trabalhar com a pedagogia feminista que se apresenta como um território plural que acolhe as múltiplas vozes de todas, todos e todes participantes. Para Sardenberg, a Pedagogia Feminista se define como,

O conjunto de conceitos e ações que visa conscientizar pessoas, tanto homens como mulheres, do sistema patriarcal vigente em nossa sociedade, dando-lhes suporte, ferramentas para combater, vencer as desigualdades e assim, terem condições de construir uma equidade entre os sexos, sua própria autonomia (2006. p. 46).

Bell hooks na constituição de sua pedagogia feminista dialoga diretamente com o pensamento e a pedagogia crítica de Paulo Freire relacionando as suas reflexões com a proposta de um movimento político radical que visa a erradicação das ideologias de dominação, referencia a influência e importância de Freire na constituição de seu pensar pedagógico para a liberdade. A autora afirma que pegou os fios da obra de Freire e os teceu na versão de sua pedagogia feminista que está vinculada à educação como prática de liberdade.

A autora também explicita, como já citado, sua crítica ao sexismo de Freire, pontuado em sua obra principalmente na estrutura de linguagem, bem como de outros pensadores e intelectuais masculinos como Franz Fanon, Albert Memmi, "cujas obras têm muito a nos ensinar sobre a natureza da colonização, do racismo, do classismo e da luta revolucionária, [e que] geralmente ignoram as questões da opressão sexista em seus escritos" (hooks, 2019, p. 75).

A base da pedagogia crítica feminista de hooks está centrada no diálogo, na valorização dos saberes, no compartilhamento de experiências pessoais que visam uma ligação real entre o pessoal e o acadêmico com ênfase na abertura na voz de estudantes em sala de aula. "Achar a própria voz não é somente o ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar - achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos" (2020, p. 199).

Acredito que usufruir de práticas relacionais de escuta crítica, de promover um intenso trabalho com as escrituras do eu, com a escrita de diários criativos, e composições autobiográficas como dispositivos pedagógicos são estratégias potentes para as artes da cena, principalmente pela necessidade estrutural de pensar as violências simbólicas, físicas, psíquicas e emocionais que constituem as subjetividades femininas e as relações de poder nas esferas da arte e da educação.

A seguir vou apresentar um recorte de como se deu parte dos atravessamentos entre as constituições cênico-performativas feministas e esta tese, a partir de um trecho do espetáculo *Senhora P*. E mais adiante vou lançar o olhar sobre duas artistas e um coletivo ativista que movimentam intensas articulações entre Feminismos, violências e Educação nas artes da cena.

2.2 Constituições cênico-performativas feministas

Boa noite. Hoje vamos falar de abuso. Sim. Abuso. A sociedade transformou esse tema em tabu, em silêncio. Por que será? - Eu pergunto para vocês. E o que é o abuso? Bem, abuso é excesso. É exagero. É além do que devia. Não! Você não devia!

Nem tudo o que você quer você pode. E nem tudo o que você pode, você deve fazer. O abuso é como uma cerca. Tem cerca de arame farpado e tem cerca viva. Cerca de arame farpado machuca. Dói, faz ferida. "Sai correndo menina! Nem toca, nem chega perto, minha filha! Arame farpado é perigoso".

Mas tem abuso de cerca viva também. Cerca verde e grande. Não dá pra ver quem tá dentro, não dá pra ver o que se passa por dentro. O que se passa no quarto, a gente não vê, O que se passa na sala a gente não vê, na cozinha a gente não vê. E quem tá dentro não vê direito quem tá fora. Tem umas bem bonitas floridas. Abuso de cerca viva não assusta, dá pra ficar anos lá dentro. Mas continua sendo cerca. Continua sendo abuso. Tem assédio de todo jeito. Tem abuso no atacado e a granel. Tem do tipo psicológico, do moral, do sexual, do tipo afetivo. No trabalho tem, em casa tem também. Quer dizer, em casa tem bastante. Tem o abuso do busão. Tem importunação. Tem estupro. E tem a cultura do estupro (*Senhora P*, 2022).⁷²

Os abusos e as violências cotidianas atravessam nossos corpos e nossas histórias. O medo de ser invadida, tocada, abusada nos acompanha desde a infância. Crescemos com o medo. Vivenciamos o medo desde nossos espaços mais íntimos, como a casa, o quarto, o banheiro, e seguimos com ele na escola, na rua, no ônibus, no trabalho. Nossos sonhos são desenhados pelo medo. Nosso imaginário é desenhado pelo medo insistente dos abusos. E quando a coragem, a necessidade e o ímpeto de vida nos faz ir em frente mesmo com medo, lá estão eles à espreita.

⁷² Opto a partir daqui em diferenciar a fonte do texto de trechos do espetáculo *Senhora P*, bem como de outras obras cênico-performativas com as quais vou dialogar mais adiante. Assim é possível manter um diálogo mais fluido com os recortes e ao mesmo tempo destacá-los por suas distintas poéticas.

Senhora P, elabora uma aula para falar de abuso que provoca de início uma abertura para reflexão sobre o que entendemos pelo tema, que começa bem antes do nosso corpo ser explicitamente tocado. E em seguida acende as luzes, precisa falar diretamente com as pessoas presentes, principalmente com as mulheres, os homens são convidados a ficar de olhos fechados: Alguém acende a luz na plateia? Eu peço para que os meninos, senhores e cavalheiros presentes fechem os olhos, por favor.

Neste momento ela convoca as mulheres presentes para compartilhar publicamente, por um instante, se sofreram ou sofrem algum abuso. Ela se senta no centro do palco. Na projeção aparece o seguinte texto sendo digitado: Às mulheres, eu queria compartilhar uma coisa com vocês. Eu peço que levantem a mão aquelas que já foram, alguma vez, abusadas. Física, emocional, psicologicamente. Vocês podem se comunicar comigo pelo olhar se quiserem. Obrigada pela confiança.

O evento então se transforma, lentamente os braços vão sendo levantados, muitas choram, outras relutam olhando para um lado, para o outro na busca de saber se estão ou não sozinhas e acabam por fim levantando a mão. Sim, quase todas as mulheres no teatro levantam a mão, se emocionam. Há dias em que o choro invade alto o espaço. Os homens agora podem abrir os olhos. Em seguida, Senhora P, atriz, professora e mulher antes de tudo, compartilha uma experiência de abuso, se expõe. E a partir daí os laços entre eu e elas se estreitam. Uma outra atmosfera se constrói no teatro. Uma intimidade a partir do compartilhamento de nossas realidades, de nossas histórias que transbordam no encontro dos olhares, que mesmo sem falar nos dizem o quanto nós sabemos como pesa, como dói.

Nesta seção sobre constituições cênico-performativas feministas, escolho partir deste momento do espetáculo *Senhora P*, talvez por estar aqui neste trecho do espetáculo o momento mais performativo da obra, visto que a participação das mulheres do público é direta e colaboram com a amplificação da denúncia sobre abuso. Neste momento é comum que as mulheres das primeiras fileiras olhem para trás, na busca de reconhecer quantas outras levantaram as mãos. Identifico aqui a explicitação do autobiográfico sem ficção alguma. Alguns homens relutam em fechar os olhos, acham graça até na minha insistência. Em algumas sessões houve muitas lágrimas, dava pra acompanhar do palco a memória de algumas mulheres sendo

trazidas à tona e ecoando em choro da plateia. Outras levantam o braço com uma convicção certa, esticando a coluna, levantando a cabeça e reacomodando o corpo na cadeira. Agradeço pela coragem de todas nesse compartilhamento. Sinto esse momento como o aprofundamento do diálogo com as mulheres presentes. Entre eu e cada uma delas agora parece haver uma ponte, um caminho feito nos entre dos olhares, mesmo daquelas que não levantaram a mão.

A investigação de uma pedagogia cênico-performativa feminista parte do meu incomodo e indignação contra os processos estruturais de dominação patriarcal em que vivemos. Parte também do meu medo de ao entrar em sala de aula reproduzir e manter instâncias de silenciamento e apagamento das histórias de vida das pessoas que partilham comigo o encontro pedagógico. hooks provoca:

Mais uma vez, nos referimos a uma discussão sobre o seguinte: se, para subverter a política de dominação em sala de aula, basta usar um material diferente, mais radical. Mais uma vez, você e eu estamos dizendo que um assunto diferente e mais radical não cria uma pedagogia libertadora; que uma prática simples, como a de incluir a experiência pessoal, pode ser mais construtiva e desafiadora que o simples mudar o currículo (hooks, 2020, p. 198).

Assim, trabalhar com a violência contra mulher no processo de criação do espetáculo *Senhora P*, a partir de uma escritura autobiografical entretecendo meu lugar de mulher, artista docente e pesquisadora é uma imbricação necessária para pensar em como agir para mudar o quadro de silenciamento que ainda persiste entre nós mulheres e meninas quanto às violências sistêmicas às quais somos frequentemente acometidas. Além de fornecer um material com potência crítica de acionar articulações pedagógicas sobre o tema. O espetáculo foi apresentado para turmas de ensino médio da rede pública de ensino do Distrito Federal e promoveu um debate profundo sobre a temática de violência contra a mulher. Vou detalhar esse momento mais a frente na quinta trilha, na qual será descrito o processo de criação e execução no projeto *Senhora P*.

Durante uma parte desta pesquisa direcionei o olhar para a emergência nas últimas décadas de artistas, *performers*, filósofas, pesquisadoras, grupos e coletivos de mulheres que vem a gerações construindo suas obras a partir de pensamentos feministas e expondo os processos de exploração, subjugação e violências contra mulheres.

Inicialmente visitei algumas artistas feministas, que historicamente marcaram época, a partir da segunda metade do século XX, e que construíram suas obras a partir de uma tensão entre suas poéticas e a política. Entre tantas destaco as Guerrilla Girls (1985), Marina Abramovic (1946) Barbara Kruger (1945), Laurie Anderson (1947), Valie Export (1940), Pina Bausch (1940-2009), Cindy Sherman (1954), Yoko Ono (1933) artistas que teceram suas obras a partir de intersecções entre crítica social e pensamento feminista questionando padrões de comportamentos e subjetividades.

Elas reivindicaram seu desejo de independência através da articulação entre arte e feminismo, mesmo que muitas delas não tenham se declarado e não se definam como feministas, o que pulsa nas obras é denúncia, crítica, subversão da ordem patriarcal capitalística que impõe o controle do corpo, do desejo, da autonomia e liberdades do feminino.

A partir de seus corpos expostos misturam o belo e o monstruoso, acionam experiências pessoais evidenciadas a partir de depoimentos, desde a vida ordinária até experiências traumáticas, na luta contra a desigualdade de gênero e na busca de promover o empoderamento das mulheres por meio de corpos manifestos. Reverberam obras de denúncias implícitas ou explícitas, que expõem na esfera pública desejos, gritos, insatisfações, denúncias de violências públicas e privadas, ações que acionam e consolidam outras politicidades.

Como documentos vivos, as fotos performances, as vídeo performances, as descrições dos eventos performativos carregam a materialidade dos corpos sobre os quais as ações se realizaram e essas imagens e descrições também nos falam, nos afetam, acionam em nós recontecimentos. São materiais capazes de inspirar vozes, de movimentar conteúdos artisticamente interdisciplinares e indisciplinados (Villar, 2003), de falar conosco no aqui e agora de reverberar nossas próprias vozes e nos fazer falar.

Uma contaminação entre arte e protesto, realidades e imaginários, memórias e fantasmagorias postas a público em busca das destabilizações provenientes dos encontros. Imagem-acontecimento, como nos coloca Ileana Diéguez Caballero:

Acontecimento feito imagem pelo estranhamento das materialidades ou dos elementos manipulados no marco cênico. Marco cênico porque é o marco representacional, para ser visto e lido por outros, para significar e comunicar. Imagem-metonímia sem substitutos nem representantes, sem metáforas. Imagem como aparição. Pedaco de realidade enquadrado, apenas recortado da contiguidade. Não um

substituto do corpo, mas sim um pedaço mesmo do corpo (2018, p. 43).

Ainda nessa trilha de pesquisar as performances femininas, tive a oportunidade de fazer uma oficina *online* com a jovem *performer* e ativista brasileira Roberta Nascimento,⁷³ denominada *Performance feita com sangue, suor e fúria*, quando pude me aproximar da obra de artistas latino-americanas como Liliana Maresca (Argentina, 1951-1994), Cecília Vicuña (Chile, 1948), Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985), o grupo Polvo de Gallina Negra (México, 1983), Ivana Chastinet (Brasil, 1963-2017), entre outras. Em todas elas a temática feminista é central, questionando cânones artísticos, a subjugação dos corpos, as tecnologias de opressão, as políticas de identidade, e em muitas delas abordagem autobiográfica também se faz presente. Esses encontros foram cruciais para o deslocamento do olhar da pesquisa para e com o pensamento feminista no delinear do meu fazer artístico e pedagógico.

Para colaborar nessa tessitura do que estou denominando como pedagogias cênico-performativas feministas decidi elencar três artistas pesquisadoras, nas quais identifico uma potência de articulação destes saberes entre educação, performance, feminismos e autobiograficções. As artistas e o grupo elencadas aqui, articulam em suas obras e trajetórias diálogos potentes entre memória, acontecimentos históricos e políticos, atravessados por densas e expressivas camadas de reflexões poéticas e filosóficas. Movimentam saberes sobre poder e violências estruturais em composições artísticas híbridas, interdisciplinares e indisciplinadas, permeadas por epistemologias feministas. Apesar de muito distintas entre si, reconheço em todas elas uma capacidade de promover experiências mobilizadoras e de abrirem campos para instaurar novas possibilidades de existência.

⁷³ Roberta Nascimento é uma artista brasileira, performer e feminista. Mestranda em artes pela UERJ. Tem bacharelado em Artes Cênicas (UFBA) e suas obras transitam entre performance, instalação e vídeo. Sua pesquisa está pautada nas questões ligadas à dilatação do tempo-espaço e no uso da exaustão psicofísica como ferramenta para tratar de temas que a angustiam. Disponível em: <[Home | robertanascimento](#)> Acesso em: 28 de maio de 2024.

2.2.1 LASTESIS



Fig. 1: Performance *Un violador en tu camino*. Santiago do Chile, 2019. Foto: Jornal La Tercera.

"O patriarcado é um juiz, que nos julga por nascer
E o nosso castigo, é a violência que se vê
É o feminicídio, a impunidade para o assassino,
é o desaparecimento, é o estupro e o sofrimento
E a culpa não era minha
Nem onde estava nem o que vestia
O esturador é você (Refrão x 3)
É a polícia, são os juízes, é o estado e o presidente
O esturador é você (Refrão x 3)".⁷⁴

⁷⁴ A tradução foi retirada da performance realizada em São Paulo e com registros na *internet*. Na performance chilena ainda encontramos outra parte do texto que não apareceu nos vídeos da performance paulista: "Durma tranquila garota inocente, sem se preocupar com o bandido; que pelos teus sonhos doces e sorridentes, te resguarda; teu amante policial".

O texto acima é parte da música, um hino feminista, que conduziu o manifesto performativo *Un violador en tu camino*⁷⁵/*O violador eres tu - Um estuprador no seu caminho/o estuprador é você*, do coletivo LASTESIS, realizada pela primeira vez em 20 de novembro de 2019⁷⁶ em Valparaíso, no Chile, como parte de uma série de intervenções de rua em que o coletivo convoca o público para participar inclusive do processo de preparação do manifesto.

O coletivo chileno interdisciplinar e feminista LASTESIS, criado em 2018, é constituído das artistas docentes Daffne Valdés Vargas, Lea Cáceres, Paula Cometa Stange e Sibila Sotomayor Van Rysseghem, que trabalham na busca de levar a análise da teoria feminista para a prática, gerando uma tradução do texto e da palavra, a outras materialidades e linguagens artísticas. O coletivo se dedica a difundir teses e demandas feministas através da performance e da videoperformance misturando artes cênicas, música, audiovisual, mídias digitais, artes gráficas e textuais com a história, a filosofia e as ciências sociais. Dialoga com temáticas como a violência contra a mulher atravessadas pelo poder institucionalizado, pelo patriarcado estrutural que insiste na subjugação dos corpos femininos na América Latina. O coletivo LASTESIS conseguiu transpor fronteiras entre países, culturas e línguas movimentando a indignação de mulheres em todo o mundo a partir desse manifesto performativo.

⁷⁵ Tal performance teve eco em mais de 50 cidades ao redor do mundo como Bogotá, Paris, São Paulo, Madri, Nova York, Cidade do México, e mobilizou milhares de mulheres e o público em geral que estava nas ruas. É possível visualizar essas dezenas de manifestações performativas de *O violador é você* com um simples acesso no *Youtube*. Posso afirmar que é emocionante e aciona na expectativa um desejo de participar, de fazer parte da obra protesto. Especialmente tendo em vista que toda a América Latina é coberta de sistemáticos, reiterados e escandalosos números de violências contra a mulher, que se iniciam nas estruturas familiares, domésticas e se espalham pelas ruas e são de distintas maneiras reforçadas pelo estado e pela ausência de justiça.

⁷⁶ Esse momento coincide com o início desta pesquisa, que se deu oficialmente em agosto de 2019 e com o trabalho de investigação e criação do espetáculo *Senhora P*.



Fig. 2: Coletivo LASTESIS (s/d) / Foto: Reprodução Instagram @lastesis.

O primeiro objetivo do coletivo era divulgar o material do espetáculo performativo, baseado em textos de autoras feministas, como a antropóloga argentina Rita Segato, como uma transferência da teoria para a prática, mas que não chegou a estrear. Depois da não estreia (em teatro) elas levaram parte do material para rua e após a primeira exibição na *internet* a performance/manifesto viralizou. E como afirma, uma das atrizes, Paula Cometa, em entrevista realizada à *BBC News Mundo* "A performance saiu de nossas mãos, e o mais bonito é que foi apropriada pelas outras."⁷⁷ O ato inspirou e mobilizou uma quantidade massiva de

⁷⁷ BBC. 2019 Disponível em: <['O estuprador é você': o que pensam as criadoras do hino feminista que virou fenômeno global - BBC News Brasil](#)> Acesso em 22 de fev. de 2022.

mulheres ao redor do mundo a protestar contra o machismo, o patriarcado e a violência contra a mulher por meio de um manifesto coletivo a partir do texto coreografado.

Os movimentos escolhidos refletem distintas violências sofridas pelos corpos femininos, como os agachamentos com as mãos na cabeça exigidos pelos policiais em caso de revista íntima, para verificar se as mulheres escondem algo na vagina. As participantes da performance usavam uma venda preta nos olhos e se vestiam com roupas de festa consideradas ousadas e "provocantes", o que segundo o julgamento do bestial senso comum, serve em muitos casos como justificativa para abusos, violências e estupros. Na estreia em Valparaíso, em 29 de novembro de 2019 na praça Sotomayor, é possível verificar, por meio do vídeo no linque abaixo, em Valparaíso/ Chile,⁷⁸ que dezenas de mulheres mesmo sem conhecer integralmente a letra e coreografia propostas se agregam ao ato e executam em seus corpos a materialidade e a potência do protesto. Assumindo assim o sentido de corpo político coletivo conectados em rede: "corpos políticos são corpos amplificados - expandidos pela missão, pela emoção e pelas aspirações que os animam" (Taylor, 2023, p. 122). E neste caso, a potência deste corpo político vai se expandir também na dimensão virtual multiplicando assim sua potência.

É incrível enxergar a capacidade que essa performance teve de movimentar uma multidão de mulheres a partir da convocação para a saída do estado hipnótico de consumo das informações digitais e alienação para o levante da ação, criando mesmo um desejo real de estar juntas. Neste instante cada um daqueles corpos bem como o corpo coletivo, já foram violados, como se carregassem em si a memória daquelas e daqueles que foram efetivamente abusadas e abusados.

LASTESIS entende a arte como trincheira de luta e resistência e usa as plataformas digitais como veículo de mobilização. Constroem espaços poéticos altamente políticos (Diéguez, 2011) e espaços políticos altamente poéticos. São exemplos de muitas artistas performativas, ativistas, coletivos e grupos de teatro em todo mundo que se apropriam das possibilidades midiáticas como práticas de resistência. E defendem: "A experiência de uma é a experiência de todas" (BBC, 2019). Veiculam suas obras protestos nas redes sociais como campos expandidos possíveis de acionar experiências sensíveis de aproximação e agenciamentos.

⁷⁸Disponível em: < [▶ LASTESIS. Plaza Sotomayor 29.11.2019. VALPARAÍSO, CHILE.](#) >. Acesso em 3 out. de 2021.

Na investigação do grupo sobre violência contra a mulher no Chile, elas descobrem que apenas 8% dos julgamentos de casos de estupro terminam em condenação. No Brasil, não há registro no Ministério da Justiça dos números e/ou porcentagens de condenações para casos de estupro, mas segundo dados da Academia Brasileira de Ciências Forenses, a taxa de condenação por estupro no Brasil é inferior à 1%. E ainda, dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública mostram que acontecem 180 estupros por dia no país, e a maioria tem como vítimas meninas de até 13 anos. Segundo o estudo elaborado pela Rede Feminista de Saúde a partir dos dados do Data/SUS "entre 2010 e 2019, 252.786 meninas de 10 a 14 anos, além de 12 meninas com menos de 10 anos, engravidaram e tiveram filhos nascidos vivos. Ainda, 4.948.724 adolescentes de 15 a 19 anos foram mães, o correspondente a 17% dos nascidos vivos".⁷⁹

O coletivo LASTESIS transformou a estatística, a ausência e a irresponsabilidade do estado em manifesto, em insurgência potente que atravessou o mundo. Irrompeu o silêncio e a solidão e convocou os corpos para ocupar as ruas. Tal ação propicia a constituição de uma memória-mundo coletiva em relação à violência contra as mulheres, que atravessa cada uma e potencializa o desejo de luta. Para o coletivo, "Cada vez que relatamos uma experiência pessoal, vemos uma postura política feminista, ou seja, um exercício necessário de nos colocarmos no lugar da outra" (BBC, 2019).

O trabalho rendeu um livro manifesto *Quemar el miedo* (2021), que conta por meio de textos críticos compostos com relatos, fatos reais e com poemas intensos, diversas situações de violência sofridas pelas mulheres do coletivo, e de histórias de outras tantas mulheres. Tecem um grito de raiva feminino contra a impunidade histórica, o medo constante de sermos agredidas, as relações entre o patriarcado e o capitalismo e o direito reprodutivo das mulheres. Nas primeiras páginas do livro ecoam os versos:

Temos raiva. Raiva contra a opressão milenar. Raiva contra a impunidade histórica. Raiva e medo de sermos agredidas, assassinadas, esquecidas. O Patriarcado pulsa nas veias dos governos e dos poderosos, dos meios de comunicação, da polícia. Atravessa os diferentes setores socioeconômicos. Se infiltra nos

⁷⁹Todos os dados apresentados neste parágrafo foram extraídos do dossiê da Agência Patrícia Galvão. Disponível em: <[Mais de 25 mil crimes de estupro contra meninas por ano no país - Violência contra a mulher em dados](#)> Acesso em: 15 de mar. de 2023.

tribunais de justiça. Atravessa subterraneamente - e, às vezes, tão obviamente - o Estado. Torna-se a expressão da fúria do narcotráfico e de gangues centro-americanas que usam as mulheres como escudo e como presa fácil de vinganças, nefasta tradição ancestral que dura até nossos dias. Tudo o que o patriarcado toca se transforma em raiva⁸⁰ (2021, LASTESIS, p. 20).

Acredito, que assim como as ações performativas, os teatros do real, bem como as autobiograficções que configuram a próxima trilha, aproximam a especiação de atos reflexivos sobre suas próprias histórias e trajetórias ampliando os espaços de partilha. Vale adiantar que o coletivo LASTESIS exemplifica as interfaces entre realidades e ficções de experiências de abuso físico, emocional e psíquico experimentadas direta e indiretamente, no corpo, nas relações familiares, em espaços públicos e privados, de forma direta e indireta, e podem abrir discussões sobre as institucionalizações de uma violência que forma e deforma as subjetividades femininas.

A violência contra a mulher é expressão específica de uma estrutura social, constituída historicamente, a partir de compartilhamentos simbólicos e culturais que buscam afirmar e naturalizar as assimetrias sociais arbitrariamente forjadas. Essa naturalização da violência contra a mulher é dada por discursos sócio-políticos em diversas searas, desde as religiosas e familiares às pseudo-científicas e inclusive se reproduz nos espaços acadêmicos e escolares. Historicamente, ora as mulheres devem ser submetidas às vontades dos homens por uma determinação divina, sobrenatural ou sagrada, ora devem se submeter por diferenças biológicas, hormonais e até cromossomais.

A historicidade desse fenômeno, nos permite entender que tal desigualdade (que age a partir de uma dominação - portanto política - e também de uma exploração - portanto econômica), é uma arbitrariedade sociocultural, e assim, está especificada no tempo histórico e nos espaços geográficos. Não há um desde sempre, nem um para sempre - estes são justamente os argumentos que sustentam as estruturas patriarcais nos âmbitos mais abissais.

⁸⁰ Tradução minha: "Tenemos rabia. Rabia contra la opresión milenaria. Rabia contra la impunidad histórica. Rabia y miedo de ser agredidas, asesinadas, olvidadas. El patriarcado late en las venas de gobiernos y poderosos, de los medios de comunicación, de la policía. Atraviesa los distintos sectores socioeconómicos. Se infiltra en tribunales de justicia. Cruza subterráneamente —y, a veces, tan obviamente— al Estado. Se convierte en la expresión de la furia del narco y las maras centroamericanas que usan a las mujeres como escudo y como botín de venganza, nefasta tradición ancestral que perdura hasta nuestros días. Todo lo que toca el patriarcado lo convierte en rabia".

No desenho dramaturgico de *Senhora P*, abrimos diálogo com o coletivo LASTESIS e incluímos uma colagem dos vídeos do manifesto performativo *O violador é você* antes do início da aula do abuso, citada acima. Enquanto a performance é projetada na tela ao fundo, Senhora P reproduz os movimentos da coreografia e passa a fazer parte do coro em protesto. Trazendo para o espaço cênico a materialização do ato e insistindo na permanência da convocação de todas nós ali presentes para o levante contra as violências.

Partilho do entendimento de que o político está na arte para além do temático (Boal, 1970; Diéguez, 2011), assim como está na educação (Freire, 1968; hooks, 2013), já que aciona as estruturas que apresenta e sobre as quais se debruça.

2.2.2 Grada Kilomba

A escritora, teórica, professora e artista interdisciplinar Grada Kilomba,⁸¹ tem suas raízes em São Tomé e Príncipe, Angola e Portugal e hoje reside na Alemanha. Sua obra reflete sobre memória, raça, gênero e pós-colonialismo. Tece suas reflexões a partir do entrecruzamento e da fusão entre a linguagem acadêmica e artística que ela denomina de *performing knowledge*, ou conhecimento performativo,⁸² por meio de seus vídeos-performance, instalações, palestras-performances. Para a artista o fundamental é tornar o conhecimento "vivo, corpóreo, físico".⁸³

Meu primeiro contato com a obra da artista foi em 2019, no início da trajetória deste doutorado na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, ministrada pela professora Luciana Hartmann. A partir da discussão sobre interseccionalidade e crítica pós-colonial, a obra *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019),⁸⁴ de Kilomba me atravessou de maneira contundente. Ela nos traz de início a imagem de Anastácia, mulher negra escravizada no Brasil,

⁸¹ Grada Kilomba é também psicóloga. A portuguesa é reconhecida por seu trabalho e foco no exame da memória, trauma, gênero, racismo e pós-colonialismo, traduzido em várias línguas, publicado e encenado internacionalmente. A multidisciplinaridade da sua obra expande-se desde à escrita, à leitura encenada dos seus textos, assim como às instalações de vídeo e performances, criando o que ela chama de "*Performing Knowledge*".

⁸² Em entrevista dada ao jornal eletrônico português *ípsilon* em agosto de 2017, a autora usa a tradução 'conhecimento performativo'.

⁸³ Portal Geledés. 2017. Disponível em: <[Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir](#)> Acesso em: 20 set. de 2020.

⁸⁴ A obra foi publicada em 2008 como resultado da tese de doutoramento da autora em Berlim. E sua tradução e publicação para o português só foi realizada em 2019.

obrigada a usar uma máscara de ferro que tapava sua boca. Para além de um instrumento de tortura a máscara impõe controle por meio do projeto de silenciamento sádico e implementa um senso de mudez. Faz desaparecer a voz dessa 'outra', faz desaparecer sua humanidade. Em diálogo com o pensamento do filósofo político e teórico do colonialismo, o martinicano Frantz Fanon, Kilomba nos apresenta a alegoria da máscara como um símbolo da perversidade do colonialismo que constitui um sistema social de dessemelhança, de apagamento das verdades mantidas em segredo.

Kilomba problematiza o espaço acadêmico como espaço de opressão, de violência e de manutenção da estrutura colonial. E avalia a suposição de uma neutralidade acadêmica, já que tais territórios de 'legitimidade' do saber, excluem e desprezam experiências e conhecimentos que não usufruem de seus referenciais, e assim, fazem a manutenção de discursos eurocêntricos hegemônicos. Principalmente quando a supremacia branca se recusa a reconhecer outras epistemes, desprezando os lugares de partida de teóricas/os negras/os, por exemplo, insistindo em categorizá-las/os como não científicos. "Qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível" (2019, p. 53). E nos propõe que descolonizar é principalmente trazer o racismo, o sexismo e o patriarcado para a reflexão a partir das vozes dos colonizados.

Apesar da autora não acionar o conceito de interseccionalidade como explicitado por Kimberlé Crenshaw (1989) é possível identificar novamente aqui uma intersecção com as categorias, de raça, gênero e classe. A partir de narrativas biográficas de mulheres negras e de sua própria vida pessoal, profissional e acadêmica, a autora compila episódios de racismo cotidiano que impõem uma realidade traumática e que inserem constantemente o passado no presente, a partir das recorrentes exposições das pessoas negras ao racismo estrutural e explícito da branquitude. A escrita de Kilomba constitui-se em ato político, em manifesto:

Sendo assim, demando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e de um lugar específicos, de uma história e de uma realidade específicas - não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder. (2019, p. 58).

A força das palavras e das ações performativas de Kilomba engendram o político, o pessoal e o poético, ecoam vozes e faz reverberar também a potência do feminismo negro que se desenha nesse lugar de encontrar a própria voz como convoca bell hooks.

A abordagem do discurso artístico e acadêmico de Kilomba é um excelente exemplo de como é possível acionar o pensamento e o saber teórico prático interseccional e performativo a partir da invenção de obras que transcendem as fronteiras.

Após a leitura de *Memórias da plantação*, me deparei com o registro da palestra-performance *Descolonizando o conhecimento*, realizada no Centro Cultural São Paulo em 2016,⁸⁵ na qual a artista faz um movimento híbrido e contínuo entre teoria e prática, reforça sua crítica ao academicismo (quando insiste em separar experiência e conhecimento) e as reiteradas violências realizadas pela academia clássica que reverbera também em espaços artísticos e culturais. A partir do pensamento feminista e pós-colonial, tece abordagens poético políticas sobre o racismo, silenciamentos e negação. A artista realiza uma teia de saberes entre memórias pessoais e coletivas, histórias de vida e de seu percurso acadêmico, junto de provocações e ações pedagógicas. E assim, vamos sendo remexidas por suas reflexões e ações poéticas.

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividades como parte do discurso, vale a pena relembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história (Kilomba, 2019, palestra-performance).⁸⁶

A palestra-performance é materializada com a fusão em vídeo da leitura cênica de trechos de seu livro performada por atores e atrizes negros/as expondo episódios de racismo e também da reconstrução histórica da obra do revolucionário negro bissau-guineense Amílcar Cabral,⁸⁷ líder do movimento de libertação africano, que

⁸⁵ MITSP. 2019. Disponível em: < [GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento](#)> Acesso em: 13 de mar. de 2023.

⁸⁶ Tradução de Jessica Oliveira Disponível em: <(PDF) [Tradução para o Português de "DESCOLONIZANDO O CONHECIMENTO" Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba | Jess Oliveira - Academia.edu](#)> Acesso em 28 de maio de 2024.

⁸⁷ Amílcar Cabral (1924-1973), nascido na Guiné-Bissau foi um dos fundadores do partido africano para independência da Guiné-Bissau. Influenciou a obra de Paulo Freire por compreender que a

em 1967 levou jovens negros à Cuba para aprender cinema. Para ele, a partir do cinema e da imagem era possível fazer um processo de educação para a descolonização.

Kilomba remonta recortes dos materiais perdidos da viagem do revolucionário e compõe um discurso acirrado sobre quem pode falar? Quem sabe o que? Como sabemos o que sabemos?

Boal em sua última obra *A estética do oprimido* (2019), publicada *post mortem*, problematiza que a maneira como os opressores oprimem é por meio da "posse da palavra, da imagem e do som, antes que o façam pelo dinheiro e pelas armas" (p. 40). E por isso é urgente reconquistar a palavra, a imagem e o som, isto é, criar narrativas, estéticas que sejam capazes de inventar novos, outros saberes, outras histórias que ainda estão por ser contadas.

Grada Kilomba exerce essa prática de inventar novos saberes na forma e no conteúdo. Desafia as formas hegemônicas de compartilhamento do conhecimento, mantidas nos currículos oficiais, descortina os processos de dominação que promovem distorções da realidade que são constituídos a partir de opressões e silenciamentos constantes. E defende que o conhecimento é o espelho das relações sociais, econômicas, raciais e de gênero.

A artista recria a trajetória de Amílcar Cabral a partir de uma colagem audiovisual de pequenos trechos de vídeos e fotos de ações políticas e pedagógicas do revolucionário africano, montados com a performance narrativa de Kilomba projetada sobre as imagens. A artista tece um saber no qual 'a biografia se junta à teoria e a teoria à biografia' (2021, s/p). "Uma arte pedagógica inserida na realidade política e social, e dela parte" (Boal, p. 32).

Recorto outra obra de Grada Kilomba na qual se dão, para além dos hibridismos estéticos, a performance do saber:

assimilação dos valores dos colonizadores, pelos colonizados, era um fator que necessitava ser desconstruído para que a independência, quando fosse alcançada, se tornasse completa. E que a revolução necessitava partir da educação para ser completa.



Fig. 3: Obra *Memorial da Escravatura*. Lisboa, 2021. Foto: Bruno Simão / site Grada Kilomba.

Na escultura, instalação performativa e poética *O Barco*,⁸⁸ que estreou em 3 de setembro de 2021 na Praça do Carvão em Lisboa, na Bienal de Artes Contemporânea junto ao Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT) ao longo do rio Tejo, encontramos mais uma vez o eco de uma das inquietações fundamentais da artista: "Que histórias são contadas? Onde são contadas? Como são contadas? E contadas por quem?"

Construída por 140 blocos de madeira queimados que formam a silhueta de uma nau de 32 metros, *O Barco* convida as pessoas a entrarem no que a artista define como "um jardim da memória". Com poemas e dizeres africanos escritos em iorubá, kimbundu, crioulo, bem como em português, inglês e arábico, cunhados nos blocos de madeira estão trechos como: "Não há nada mais doce, do que uma profunda verdade", que trazem à tona memórias esquecidas, apagadas, queimadas:

Um barco no imaginário português é facilmente associado à glória e à expansão marítima; uma narrativa inscrita em vários monumentos públicos junto ao rio da cidade, que romantiza o passado histórico

⁸⁸ Em abril de 2024 a obra *O Barco* esteve em exibição na galeria Galpão em Inhotim e contou com a performance do grupo Ensemble Lisboa no dia 14 de abril. A ação performática será encenada em outros dias por artistas locais de Brumadinho e região.

colonial, e que apaga um dos mais longos e horrendos capítulos da humanidade - a Escravatura (Kilomba, 2019).⁸⁹

A artista problematiza a ausência de reparação histórica quanto aos milhões de corpos escravizados pelos impérios europeus. E como falas oficiais ainda celebram e glorificam a história colonial em discursos, monumentos e imagens patriarcais que insistem e reforçam a crença de um 'descobrimento' de continentes. Equívoco histórico e irreparável, principalmente no que se refere ao continente africano, que teve milhões de pessoas escravizadas, desumanizadas brutalmente, com suas histórias apagadas em um genocídio sistêmico. A escravatura, define Kilomba, "é um sistema pensado para colocar as pessoas para fora da condição humana e assim escravizá-las" (2021, s/p) e reforça a necessidade de dismantelar e desconstruir a linguagem semântica e visual que foi construída em torno dos processos bárbaros de colonização. "Repensar a história de uma nova forma para que a barbárie não se repita".⁹⁰

A abertura da instalação em Lisboa, contou com a performance de 30 artistas portugueses negros de diferentes gerações, em sua maioria mulheres, que entoavam de início uma respiração como o som do mar, que se transforma num lamento constituído por aquele coro de vozes. Acompanhados pela composição do músico angolano Kalaf Epalanga, e com músicos ao vivo que tocam uma percussão sensível e fúnebre, *performers* adentram o espaço da nau. O poema canção é composto por um solene e melódico encadeamento de palavras "Uma dor; uma revolução; uma igualdade; um afeto; humanidade. Uma história; uma vida; uma carga; uma história; uma peça; uma vida; um pedaço; um corpo; uma pessoa; um ser; uma memória; um esquecimento; uma dor; uma revolução", extremamente comovente. Mesmo sem ter visto ao vivo, apenas assistindo ao documentário, me emociono, transbordo. Me transporto para a cerimônia e desejo que a obra ecoe entre nós. Ecoe entre nós, brasileiras e brasileiros, tão resistentes que somos em assumir nosso racismo estrutural entranhado em nossas palavras, olhares, ações, em nossas violências cotidianas, em nossas subjetividades, e reforçado ainda em muitos campos dos saberes e da educação.

⁸⁹ O trecho foi retirado do projeto da instalação da artista encontrado no site memorial da escravatura e pode ser lido na íntegra. Disponível em: < [memorialescravatura](#) > Acesso em: 5 de maio de 2023.

⁹⁰ As falas de Grada Kilomba citadas aqui foram extraídas do documentário realizado pela Bienal de Artes Contemporâneas (BoCA) em 2021 que apresenta a abertura da instalação performativa. Disponível em: < [Grada Kilomba, O Barco / The Boat | BoCA 2021](#) > Acesso em: 5 de maio de 2023.



Fig. 4: Performance na obra Memorial da escravatura. Lisboa, 2021. Foto: Bruno Simão / site Grada Kilomba.

Kilomba, em entrevista ao longo do documentário produzido pela Bienal de Artes Contemporâneas (BoCA), defende a escolha em ter uma maioria de *performers* negras e mulheres para a construção da obra: "São essas identidades e esses corpos que têm sido sistematicamente invisibilizados das plataformas e dos palcos. E por essa razão mesma, são os corpos e as identidades que precisam ser visibilizadas e que tem essa magia de construir e escrever o futuro" (2021).

Para ler os poemas o público precisa se inclinar, o que segundo Kilomba promove a configuração de uma coreografia de corpos junto à instalação que conta outra versão da história. "Uma coreografia de contemplação mesmo que não sejam conscientes disso" (2021).

Trazer parte da complexidade da obra de Kilomba aqui promove uma reverberação para pensar quantos silenciamentos ainda estão sendo mantidos em segredo, alimentados pela docência, pelos currículos, dentro das salas de aula. Ainda mais levando em conta que no Distrito Federal, por exemplo, segundo dados da Companhia de Planejamento do Distrito Federal (CODEPLAN), da Pesquisa

Distrital de Amostra por Domicílios (PDAD/DF - 2021),⁹¹ realizada nas 31 regiões administrativas do DF, 57,4% da população se autodeclara negra e 42,6 não negra - em acordo com o dado nacional. Isto é, convivemos em sala de aula, principalmente na educação básica do DF, com uma maioria de estudantes negras/os que carecem de uma ação pedagógica para além de feminista, antirracista.⁹² E para isso, uma prática pedagógica performativa que assuma o desafio de recontar, remontar, rever nossos conteúdos e estratégias de ensino contém potência para alterar nossas rotas e acionar devires criativos e reflexivos.

2.2.3 Cristiane Sobral

Cristiane Sobral é atriz, escritora, dramaturga, professora de teatro e poeta. Nasceu no Rio de Janeiro e vive em Brasília desde 1990. Possui Bacharelado em Interpretação Teatral e Mestrado em Teatro pela UnB. Dirigiu a Cia de Teatro Cabeça Feita, por 17 anos. Como eu, é professora na Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEEDF), e atuou na gestão central como gerente de Educação do Campo na Diretoria de Educação, Direitos Humanos e Diversidade.⁹³

Eu a conheci ainda na graduação, ela tinha ingressado dois semestres antes de mim, mas mesmo assim fizemos algumas disciplinas juntas. Desde essa época Cris já era uma atriz intensa e potente. Me lembro de seu projeto de diplomação, *Uma boneca no lixo*, realizado em 1998, e dirigido por nosso estimado Hugo Rodas, um monólogo que convidava o público a entrar na intimidade da atriz, revelando detalhes de sua história fundidos em sua identidade criativa.⁹⁴ O trabalho abordava

⁹¹PDAD. 2021. Disponível em: < [Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios - PDAD 2021 - Distrito Federal](#) > Acesso em: 8 de maio de 2023. Em relação aos números específicos de estudantes negros na rede pública de ensino não encontrei dados.

⁹² É possível encontrar na SEEDF projetos políticos pedagógicos de relevância, como a proposta da Coordenação Regional de Ensino de Taguatinga, denominada *Taguatinga Plural: projeto antirracista na prática*, que se inspirou na proposta de trabalho da professora Margareth de Brito Alves que desde 2018 desenvolve o projeto *365 dias sem racismo*, ação que integra também o Projeto Político Pedagógico do Centro Educacional 310 da Coordenação Regional de Ensino de Santa Maria- DF. Ações como essas se fazem cada vez mais urgentes e necessárias, ainda mais se acompanhadas de uma reflexão/ação sobre igualdade de gênero nas escolas. A proposta robusta e consistente está disponível em : < [TaguatingaPluralEducacaoAntirracista.pdf](#) >. Acesso em: 19 de set. 2023.

⁹³ Cristiane Sobral também é diretora de Gestão Cultural no Sindicato dos Escritores do DF. É escritora e palestrante com participação em eventos em países como Equador, Colômbia, África do Sul, Estados Unidos, Guiné Bissau e Angola.

⁹⁴ O espetáculo é um monólogo musical que fala das diferenças num país multicultural e desafia o mito da democracia racial brasileira. A dramaturgia do espetáculo foi publicada em 2018 pela editora Aquilombô.

as violências físicas, psicológicas e institucionais sofridas pelo povo negro, e agia como instrumento de denúncia contra as opressões sociais.

Anos depois, já em 2014, nos reencontramos no mestrado na UnB as duas sob a orientação da professora Roberta Matsumoto. E nesse período também fizemos juntas a disciplina Poéticas em Cena, ministrada pelo artista e professor Fernando Villar e na qual realizamos juntas a criação de uma performance sobre o feminino com mais duas artistas pesquisadoras da turma, Carol Barreiro e Fernanda Cabral.

Neste momento tive a oportunidade de me atualizar em relação aos trabalhos de Sobral que já ganhavam mundo. Sua obra poética é inquieta e arrebatadora. Passeia por temas como o amor, a maternidade, o prazer, a solidão, as questões étnicas e age como mecanismo de resistência contra o racismo, o sexismo e os apagamentos históricos.

Durante uma das disciplinas do mestrado, tive a oportunidade de ver o embrião da sua performance cênica *Esperando Zumbi*, uma crítica política e social ao assassinato do herói negro. A obra é centrada na personagem Esperax, a mulher de Zumbi, constituída da ancestralidade negra e das religiões de matriz africana, que espera, durante grande parte da performance, encontrar o seu amor. Na ação uma mulher negra espera, desespera, solitária, espera ansiosamente seu homem e enxerga a si mesma diante dos paradoxos da construção e desconstrução de sua identidade negra e feminina.

Esperax entra em cena e nos pergunta: "Vocês sabem quem é Zumbi? Ele marcou comigo. Um negro, alto, forte. Ele marcou comigo. Ele disse que vinha. Alguém é capaz de me dizer onde está Zumbi?". Esta sequência de frases é repetida muitas vezes enquanto Esperax, sempre em movimento, sem descanso dialoga com a platéia. Suas encruzilhadas são mobilizadas pela espera. O que se espera de uma mulher? Quantos papéis ela precisa cumprir? São questões levantadas pela personagem.

Dois músicos estão em cena. Um atabaque e uma voz feminina acompanham a voz da atriz que intercala um canto intenso com o canto de um lamento. Ela relata o estupro sofrido por um homem branco, risca uma faca no chão e professa: "Eu falei pra não mexer, pra não brigar, o que ela faz... ela retalha. Lá no morro chamam ela de Maria mas na alta burguesia a chamam de Navalha". Esperax se transforma em Maria Navalha e mata o estuprador. Depois entrega o filho fruto do estupro para

a aldeia. Ela não ficará com ele. E não carregará nenhuma culpa sobre o fato. A personagem elege o mundo dos orixás como seus 'assentamentos familiares', seus territórios de origem e eles serão sua força na narrativa.



Fig. 5: Espetáculo *Esperando Zumbi*. 2019. Foto de divulgação / Jornal da Literária.

A performance é contundente, ácida e poética. Expõe a complexidade das violências sofridas pelas mulheres negras. Aqui há uma referência encarnada da pomba gira Maria Navalha (Entidade da Umbanda) que nasce a partir da história de uma menina mestiça que nos fins do século XIX, na favela do Morro da Providência no Rio de Janeiro, ficou órfã e foi morar na rua sofrendo recorrentes violências. Na malandragem aprendeu a se defender e dizem que brigava como uma leoa. Passou a frequentar as macumbas cariocas, e conta a lenda que após ter sido assassinada brutalmente, se transformou na entidade Dona Maria Navalha, representada na obra e reverenciada como mulher forte e guerreira.

Em cena, Esperax convoca também a entidade de Exú, risca a faca no chão e ao performar ritos de religiões de matriz africana, a personagem se transforma em Seu Zé Pilintra. Acende um charuto enquanto o ponto de Exú soa no atabaque. E segue um dos trechos mais brilhantes da performance na voz da entidade que entre risos irônicos e muita picardia faz uma crítica feminista contundente a situação da mulher:

Nos assuntos do falo eu falo. A questão mais básica, eurocêntrica e unicamente histórica, se refere ao fato de que os contos de fada - vamos lá! - É que começaram com essa palhaçada porque em todos eles uma mulher espera. Uma mulher nada opera. Uma mulher nunca impera. As fadas não foram fodásticas (risos). A questão é que uma mulher tem o seu primeiro orgasmo com um homem e a partir daí ela passa a esperar pelo homem em todos os momentos da sua vida. Porque ela não entende que Eu Falo sou quem fala (risos). Os falos decidem tudo porque vejam vocês, lá na bíblia o verbo se fez carne mas eu já estava presente (risos) fazendo carne com meu poder de reprodução. Mas a mulherada, meu irmão, seguiu ela acreditando que tinha que ter um macho pra ter solução. O que são as questões de gênero? Tudo isso[...]um paraíso efêmero que nós desprezamos. Aí mulherada, enquanto vocês esperam eu viro fera. E vou lhe dizer que não era necessário nada disso! Não poderia resolver um Falo sem compromisso? Um Falo amigo é só falar comigo! A espera é uma fera de olhos abertos. Alguém já ouviu a palavra de Exú hoje? (gargalhadas) Enquanto você espera já era.⁹⁵

Nessa grande mistura de referências tecidas pela atriz e dramaturga encontramos, além da crítica aos papéis impostos às subjetividades femininas pelo machismo estrutural, um chamado à reflexão sobre o quanto as mulheres ainda ocupam papéis de subserviência e subordinação reforçados inclusive pelos livros canônicos como a bíblia. O patriarcado se revela na voz de Exú, de maneira crítica, como um marcador social das formas e normas culturais de disciplinamento e abusos que impõem ao feminino a reprodução de um sistema cultural de silenciamentos.

No espetáculo após esse trecho temos uma pausa, ironizada pela atriz como "a pausa dramática" explicitando o caráter teatral da performance. Esperax desconstrói a personagem de Exú, retira o blazer branco que tinha servido como marco do início da cena, o coloca lentamente no espaldar da cadeira, toma um gole de uma garrafa, que parece ser de cachaça, e retoma com a docilidade do início: "Alguém viu Zumbi? Ele marcou comigo. Ele disse que vinha...". A espera se reafirma em um ciclo de ansiedade crescente e insistente até culminar na afirmação: "Foram vocês que mataram Zumbi! E agora vocês vão ter que me ajudar a enterrar... Um corpo negro ninguém quer carregar. No fim das contas uma mulher

⁹⁵ Trecho extraído do registro da obra em vídeo apresentado no Conservatório de Tatuí em 2019.

vai ter que resolver essa pendenga". A personagem convoca então quatro homens brancos para carregar o caixão imaginário. Insiste na solicitação até que lentamente alguns homens da plateia sobem ao palco. Dessa vez nem todos brancos. Vimos 4 homens que seguem a atriz num cortejo acompanhado de um lamento e fim. A atriz segura nas mãos dos homens e os conduz ao agradecimento diante da plateia.

Para Sobral, *Esperando Zumbi* é um manifesto sensível e pedagógico a partir de um ponto de vista afrocentrado e feminino. Eu o compreendo também como um manifesto feminista porém a artista revela: "Eu não sou feminista eu me considero mais uma matriarca dentro da perspectiva africana". Em conversa com Sobral a questiono sobre essa afirmação, e ela me relata que dentro da sua concepção, o matriarcado africano 'cobre' os feminismos, por ter se consolidado historicamente antes destes últimos. Que se constitui a partir do entendimento, por exemplo, de que a maternidade no matriarcado africano não é revestida de renúncia, dor ou culpa, já que persegue a máxima do provérbio africano de que "é preciso uma aldeia para criar uma criança". Apesar da afirmação da artista, ao ler sua obra poética e ver o seu trabalho, a teoria e prática principalmente do feminismo negro ecoam pra mim, bem como o conceito de interseccionalidade que reverbera nos entres das suas palavras, ações e performances.

A artista escolhe para sua palestra performance realizada no Conservatório de Tatuí (2019) o título *Rasuras no cânone*, e o explica como o escrever por cima, o desenhar, o reescrever a história sobre a folha branca constituída com as palavras memórias da branquitude. Por exemplo, quando chama 4 homens brancos para carregar o caixão de Zumbi, a artista instaura neste ato a convocação da sociedade brasileira para assumir sua responsabilidade, para além da culpa, e agir diante do racismo estrutural vigente, dos crimes históricos cometidos ao longo de mais de 300 anos de escravatura e que ainda persistem no cotidiano contra os corpos de mulheres e homens negras/os.

Cristiane Sobral revela, durante o bate-papo que seguiu-se à exibição do vídeo da palestra performance, que: "Essa mulher Esperax, olha pra dentro de si mesma", na busca de escutar sua voz interior, e conta como começou seu encantamento com as palavras. Sua mãe adotiva era parteira comunitária, e ela quando criança acompanhava a mãe nos partos. Mas como não podia entrar nos quartos ficava do lado de fora e escutava sua mãe dizer: "Força! Coragem mulher! Eu sei que você tem muito prá colocar pra fora". Essas palavras de incentivo da

mãe para ajudar as mulheres a parir, fez com que Cristiane acreditasse que as crianças vinham ao mundo pelas palavras da sua mãe. Ela afirma: "Minha mãe é a mulher mais poderosa do mundo!" e segue: "Se as palavras podem dar vida eu quero trabalhar com a palavra".

Além da voz da mãe durante seu ofício de parteira, Cris também nos narra que na igreja que elas frequentavam, sua mãe também tomava a palavra e que muitas vezes viu homens chorarem após escutá-la. A artista afirma: "Minha mãe na igreja, quando falava, mudava o estado emocional das pessoas". Assim Cristiane escolheu o teatro e a poesia como territórios de fala e de denúncia.

Em sua obra poética também instaura atos de insubordinação como por exemplo no poema *Não vou mais lavar os pratos*, que dá título ao seu primeiro livro. Versos como: "Não vou mais lavar os pratos; nem vou limpar a poeira dos móveis; sinto muito; comecei a ler; [...] Li a assinatura da minha lei áurea; escrita em negro maiúsculo; em letra tamanho 18; espaço duplo; aboli", apresentam a voz certa que reivindica um outro papel para essa mulher que exige seu tempo pra si, que não seguirá servindo a todos. Servirá a si própria, cuidará de si.

Como afirma a professora de língua portuguesa Gina Vieira Pontes,⁹⁶ que assina o prefácio do livro,

O eu lírico na obra da escritora fala do lugar da mulher, do negro, daquele que tenta, corajosa e incansavelmente, contestar a ordem das coisas. É um eu lírico inquieto, que olha o mundo desnudando-o, desvelando-o e revelando as injustiças e incoerências que o pautam (2019, p. 14).

Ainda no prefácio me deparo com o relato de Gina sobre alguns de seus estudantes que após lerem a obra de Sobral, afirmam que se emocionam como nunca antes e que inclusive passaram a assumir e afirmar sua própria negritude, recusando-se, por exemplo, a continuar alisando os cabelos (2019, p. 16). Nestes relatos é possível verificar a contundência da obra de Cristiane Sobral que estremece leitoras/es e tem potência de transformação social por sua contundência crítica extremamente sensível.

⁹⁶ Gina Vieira Ponte de Albuquerque é professora de português na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) desde 1991. Pós-graduada pela Universidade de Brasília (UnB) em Educação a Distância, Desenvolvimento Humano e Inclusão Escolar, Letramentos e Práticas Interdisciplinares nos Anos Finais (2015). É autora e executora do "Projeto Mulheres Inspiradoras". É defensora da educação para a igualdade étnico-racial e de gênero e concebe a educação como instrumento de fortalecimento da democracia e para a transformação social.

Neste momento me lembro de uma frase de Audre Lorde em seu livro *Sou sua irmã* (2020), que pode retratar a importância e o lugar que pra mim ocupa a obra de Sobral:

Escrevo sobretudo para aquelas mulheres que não falam, que não verbalizam, porque elas, nós, estamos aterrorizadas, porque fomos ensinadas a respeitar mais o medo que a nós mesmas. Fomos ensinadas a respeitar nossos medos, mas *devemos* aprender a nos respeitar e a respeitar nossas necessidades (p. 79).

A obra da multiartista docente Cristiane Sobral nos serve aqui como mais um exemplo potente de como está contido na arte o poder de interseccionalizar as potências dos saberes quanto às diversas opressões sofridas bem como constituir territórios para refletir criticamente sobre o mundo que estamos. Os exemplos práticos descritos no prefácio de seu livro, assim como as outras artistas aqui expostas, nos mostram o quanto é necessário levar para as salas de aula materiais artísticos que sejam capazes de movimentar o olhar sensível de estudantes e estimularem a outros pensamentos e ações possíveis capazes de operar diante das violências que nos cercam.

Partindo desta necessidade, sigo agora para desenrolar os fios que me levaram a usufruir do neologismo autobiograficção para ler, pensar, inventar estratégias artístico pedagógicas para e com as poéticas e pedagogias cênico-performativas feministas. Na próxima longa trilha, vou percorrer um apanhado de referências da literatura e das artes, com pesquisadoras/es e artistas da cena para dialogar sobre esse campo dos teatros do real no qual se encontram as autobiograficções.

TERCEIRA TRILHA

UM CAMINHO ATÉ AS AUTOBIOGRÁFICAS

Os escritores de auto/biografia assumem, de maneira consciente e proposital, os formatos de outras subjetividades e, com isso, revelam a performance necessária para se atingir qualquer subjetividade (Saunders apud Abreu, 2010, p. 37).

Início esta trilha tentando esclarecer o surgimento e a escolha do termo autobiografia, no processo desta pesquisa. O que se faz necessário diante das incessantes discussões contraditórias, que foram sendo encontradas ao longo do processo de investigação, sobre a definição dos seus termos originais: autobiografia e autoficção, partindo principalmente da crítica literária. Que mesmo não sendo meu campo de estudo, é o território no qual as definições dos termos se consolidam, e sendo assim, se fez necessária a aproximação de algumas noções para auxiliar na aproximação do neologismo autobiografia.

Após esta abordagem sobre o território que acolhe o neologismo autobiografia e suas fricções conceituais, me encaminho para um diálogo sobre a memória como dispositivo de invenção a partir de Henri Bergson. A partir daí sigo para refletir, a partir de um processo de criação pessoal, sobre como a memória e suas possíveis relações políticas e sociais, podem compor processos de criação autobiográficos. Em seguida vou explicar sobre as fricções entre o real e o ficcional e como essas potências vem se articulando nas artes da cena. Assunto amplamente explorado, por diversas autoras/es, e que pode auxiliar na compreensão do território no qual a abordagem que está sendo descrita aqui se encontra. Ao final desta trilha vou trazer para o encontro três obras de três artistas, nas quais identifico potências de criação cênico-performativas feministas autobiográficas.

3.1 Autobiografia, autoficção, autobiografia

Michel Foucault em seu artigo *A escrita de si* (2004),⁹⁷ afirma que desde a antiguidade a escrita dos movimentos interiores aparece como uma arma no

⁹⁷ Originalmente escrito em 1983.

'combate espiritual', "uma experiência, uma espécie de pedra de toque revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo" (2004, p. 145). O exercício da escrita aparece como essencial para "um treino de si sobre si mesmo" (p. 146), um caminho de formação de si, um encontro com a coragem de falar. E esta definição é extremamente valiosa quando penso em processos de formação e criação nas artes da cena, bem como na minha própria trajetória de atriz e artista docente.

As escritas de si, os diários, as cartas, as memórias, as escritas do eu, os testemunhos, as autoescrituras performativas, o vídeo-depoimento, os documentários ficcionais, a autoperformance, o teatro documentário, as autoficções e suas possíveis derivações como a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autobiografia especular, autoficção intrusiva e/ou mitologias pessoais são nomenclaturas, formas e instâncias de escrituras pessoais que partem de materiais autobiográficos e que se metamorfoseiam em distintos interesses, fabulações, tramas e intenções, em diferentes discursos e em distintas linguagens artísticas, que abrem também espaços autorreflexivos, críticos para e com as subjetividades, ou seja, para os modos como pensamos, cuidamos e entendemos a nós mesmas/os e como nos relacionamos com o mundo.

Segundo Foucault, para os pensadores da antiguidade greco-romana, as escritas de si são entendidas antes de tudo, como uma prática de formação e do cuidado de si. Do ponto de vista filosófico as escritas de si fazem parte dos procedimentos de cuidado, cuidados com a alma, com a verdade e com a razão. Um exercício de decifrar-se. E nas palavras de Sêneca: "A escrita transforma a coisa vista, ou ouvida em força e em sangue (*in vires, in sanguinem*)" (Foucault, 2004, p. 152). Então pensar nas escritas de si aqui, atravessa esse território de mergulhar no tempo dilatado da lembrança, das memórias, da percepção, das experiências, dos sentidos e em seguida numa prática de transpô-las para um contar reviver, narrar e trazer a vida, outras fabulações.

Quando comecei a usar a terminologia autobiograficcional, na disciplina ofertada na UnB no primeiro semestre pandêmico de 2020, Técnicas Experimentais em Artes Cênicas II (TEAC II) - *Autobiograficções e dramaturgias híbridas*, minha intenção era incentivar a invenção de materiais performativos a partir das escritas de si com foco no autobiograficcional. Explorar o movimento de criação no vasculhar as pistas de acontecimentos marcantes vinculados às memórias pessoais das/os

estudantes. Neste caso, o enfoque se deu principalmente aos eventos atravessados por marcas de violências, abusos e opressões em espaços públicos ou privados e a estratégia estética de incluir nestas narrativas episódios ficcionais. Inicialmente partimos da casa, território ao qual estávamos confinadas/os durante a pandemia, como espaço dos flagrantes de opressão e micro violências cotidianas imbricadas com a ficcionalização do real por meio da colagem e da composição audiovisual. Todo este processo deveria ser acompanhado pelo que denominei de diário performativo no qual cada estudante iria registrando as marcas do percurso que estavam trilhando. A materialização final das dramaturgias deveriam se dar em formato audiovisual com os dispositivos móveis e entre as telas nas quais nos encontrávamos.⁹⁸

Foucault nos traz a referência dos *hupomnêmatas*, ou diários, utilizados como 'livros de vida', material que servia como guia de conduta no qual se encontravam citações, pensamentos ouvidos ou experienciados, partes de vidas testemunhadas por quem ali escreve, ou ainda coisas que vem à mente:

Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça) (2004, p. 148).

Os diários performativos aqui também continham essa força cartográfica das trilhas sensíveis e materiais que cada estudante atravessava. Um tesouro que guardava as inspirações, 'pirações', diálogos, os equívocos e os achados durante a disciplina.

A escrita de si, nesse percurso traçado por Foucault, aparece também como exercícios de diálogos consigo mesma/o e com outras pessoas, que podem trazer mudanças nas ações, nos comportamentos, na maneira de ser e estar. Estavam direcionados para uma ética do cuidado de si a partir do exercício constante de ler e escrever: "O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um corpo" (Foucault, 2004, p. 152) a partir de um movimento ininterrupto para fora e

⁹⁸ As descrições dos processos pedagógicos das disciplinas Técnicas Experimentais em Artes Cênicas II (TEAC II) e Interpretação 1, desenvolvidas por mim como parte desta tese, serão expostas na quarta trilha que aborda a pesquisa performativa de intervenção desta pesquisa.

para dentro no trajeto da constituição de si. Acredito que usufruir das escritas autobiograficcionais tem a potência de trazer este movimento de saber-se, pensar-se e fazer-se artistas criadoras/es da cena.

Apesar de já trabalhar com a produção de dramaturgias pessoais, escritas confessionais, diários, dramaturgias da memória, escritas automáticas a partir de improvisações corpo-sensórias ao longo de toda a minha trajetória como estudante na UnB, atriz criadora, artista docente e diretora de teatro, a apropriação da nomenclatura autobiograficção veio à tona durante esta pesquisa, no início do processo de criação do espetáculo *Senhora P*. Estava em busca de algo que explicitasse o caminho de construção da dramaturgia que estava sendo realizada nas fricções entre o real e o ficcional. Entre as minhas dimensões públicas e privadas, entre o ser mulher, atriz, professora, artista docente, pesquisadora e diretora de teatro, que persegue uma criação autoral que acentue uma vinculação ética e política capaz de intervir com e no mundo no qual estou/estamos inserida/dos e estimular a efetivação das vozes que compartilham dos encontros sejam eles artísticos, pedagógicos ou o híbrido dessas duas esferas.

O processo de criação se dava também na colagem, nas fricções e na tessitura de várias vozes e escrituras, de artistas envolvidas/os no percurso de composição do espetáculo *Senhora P*.⁹⁹ Mas antes de qualquer coisa partia das memórias, arquivos, abandonos, traumas, fraturas do meu feminino que se colocava em modo de exploração e reflexão, para criar materiais que abarcassem as situações de abuso constantes, vividos pelas mulheres em espaços públicos e privados, principalmente depois que constatei o quanto acatar as violências parecia fazer parte do meu ser mulher, e como essa relação reverbera também em muitos outros corpos femininos tanto na vida real quanto na literatura (hooks, 2018; Despendes, 2016; Lorde, 2020; Woolf, 1929).

Quanto mais eu trazia os escritos guardados e vasculhava a memória,¹⁰⁰ trilhava um caminho labiríntico mas em espiral ascendente que ora trazia lucidez e esclarecimentos e ora plantava outros enigmas a serem desvendados. Eu seguia em movimento entre o real, trazido pelas marcas do passado, e o ficcional insistente

⁹⁹ A descrição detalhada do processo de criação e a trajetória do espetáculo *Senhora P* compõem a quinta trilha desta tese.

¹⁰⁰ Memória aqui entendida como criação (Leonardelli, 2008). A explanação do conceito de memória será tecida mais adiante, na próxima seção.

que queria ser tramado. Então a fusão entre essa autobiografia fraturada e uma ficção tramada a várias mãos cunhou a terminologia autobiograficção.

Ao iniciar as investigações sobre o assunto, verifiquei que o termo autobiograficção pouco aparecia nas definições de teóricas/os da literatura mais referenciadas/os, e mais tarde encontrei a nomenclatura em algumas poucas dissertações e teses da crítica literária, principalmente como sinônimo de autoficção, autobiografia ficcional, autonarrativas, entre outros.

A definição específica do termo autobiograficção está vinculado a uma pequena citação recorrente de um trecho da obra do teórico da literatura britânico Max Saunders, que aborda as questões das escritas de si e que designa ter sido o termo autobiograficção cunhado, pelo também teórico britânico Stephen Reynolds em 1906, que o definiu como gênero literário que mistura autobiografia com ficção, ficcionalizando experiências autobiográficas.

Me deparei com a obra de Max Saunders *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the forms of modern literature*, publicado em 2010 pela Oxford University Press, a partir do artigo de Denise Borille de Abreu¹⁰¹ "Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida" (2018), no qual é possível destacar o pequeno trecho referencial e explicativo:

Assim como a autobiograficção (autoficção), em seu significado mais amplo, representa uma variedade de interações entre autobiografia e ficção, é preciso um termo que cubra a variedade de interações entre biografia e ficção. Eu proponho biograficção aqui, que ao menos provê simetria, se não elegância; o qual já estava implícito no termo guarda-chuva 'auto/biograficção' (Saunders apud Abreu, 2018, p. 36).

Como é possível verificar, no trecho acima, Saunders também recusa a grafia do termo escolhido aqui, optando por 'biograficção'. Em sua justificativa, o autor retira o prefixo grego *auto*, que por indicar a si mesmo e se referir à ideia de pertencimento, se mostra fundamental na abordagem que busco fazer do termo. Então vou partir para apresentar algumas noções de autobiografia e autoficção para situar o terreno no qual a autobiograficção se encontra nesta pesquisa.

¹⁰¹ Denise Borille de Abreu é doutora em literatura de língua portuguesa na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2016), onde adquiriu e consolidou sua experiência profissional como professora de ensino superior. Foi bolsista da CAPES de doutorado-sanduiche na Kingston University London (2015). Atua na área de literaturas inglesa, brasileira, portuguesa e moçambicana, principalmente nos seguintes temas: narrativas femininas de guerra, narrativas femininas do trauma de guerra, literatura e psicanálise, escrita criativa, ficção de trauma, teoria do trauma, literatura e direitos humanos, autoficção e demais formas de narrativas de vida (*life-writing*), como escrita de memórias, diários e testemunhos.

Inicialmente a autobiografia, se estabelece numa forma de relato retrospectivo e descrição cronológica, geralmente vinculados à história de vida de pessoas importantes, figuras históricas, celebridades, que por si só promovem curiosidade e desejo de aproximação do público por sua vida privada. Muitas vezes o relato está alinhado aos fatos históricos, políticos e econômicos de sua época. Uma das definições mais recorrentes de autobiografia é a do teórico francês Philippe Lejeune, em sua obra *O pacto autobiográfico* (1975), que a apresenta como sendo um "relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade" (Lejeune apud Martins, 2008, p. 100).

É entendida como aquela que pressupõe a veracidade dos fatos, uma linearidade dos acontecimentos que pode ser mais ou menos aferida, confirmada, um traçado com o possível, com a verossimilhança. Para Lejeune a veracidade está relacionada estritamente a esse "pacto de referencialidade" estabelecido na obra pelo autor. Na maioria das vezes, pretende-se "fiel" aos fatos reais, apesar de muitos pesquisadores questionarem essa possibilidade de fidelidade, tendo em vista que a memória de quem narra a sua própria vida, ou de quem estuda a história do sujeito narrado, está sempre envolta em/com uma série de lapsos da própria memória, distintas percepções, interesses de enfoque, coerência e momentos históricos, entre outros fatores. Neste campo as contradições são inúmeras, pois há aqueles que defendem inclusive que toda obra literária é, ao menos em parte, autobiográfica.¹⁰²

A encenadora paulistana Márcia Abujamra, entende a autobiografia "não apenas como sequência de informações sobre determinada pessoa, mas, acima de tudo, o modo como essa pessoa viveu cada um dos fatos, como produziu experiências e criou sentidos a partir de cada momento" (2013, p. 79).

No teatro, segundo Pavis, "A autobiografia não é mais, então, somente a escritura de si próprio, é também a exibição de si mesmo" (2014, p. 43). Quando atrizes/atores/performadoras/es estão diante do público, descrevendo e tecendo relações diretas com sua própria vida, numa auto performance, temos a substituição da representação pela apresentação de si própria. Mas a complexidade da repetição,

¹⁰² Ver *Autobiografia como Des-figuração* (1979), de Paul de Man. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>. Acesso em 8 de ago. de 2023.

ou ainda da preparação para a apresentação, leva o ato em si a transformar aquilo que é pessoal, real e íntimo na coisa que agora pertence à cena, à performance ou ainda à ficção constituída com e nos elementos cênicos. Pavis ainda acrescenta: "Ora, esse eu narrador inventa inevitavelmente qualquer coisa ao rememorar-la. Tanto em um caso como em outro, teatro ou romance, nós já estamos na ficção, na autoficção" (2014, p. 43). Quer dizer de uma forma ou de outra, segundo Pavis, estaríamos no caso teatral sempre percorrendo os campos da ficção.

Segundo a pesquisadora Anna Faedrich Martins, em sua tese *Autoficções - do conceito teórico à prática na literatura brasileira* (2014), para Lejeune o pacto autobiográfico é uma afirmação no texto da identidade da autoria, na qual a relação entre autor/a, narrador/a e personagem (A = N = P) explicitam um compromisso com a 'verdade' (p.19). Isto é, um contrato baseado no princípio de veracidade, que não deixaria dúvidas sobre a relação verídica com os acontecimentos narrados. Os estudos do teórico francês desde a década de 1970 tinham por objetivo repensar o autobiográfico e seus gêneros vizinhos como as memórias, diários, as cartas, que eram intensamente desprestigiados até então, sendo entendidos como literatura menor.

Já o termo autoficção é cunhado pelo escritor francês e professor de literatura Serge Doubrovsky em sua obra *Fils* (1977), na qual apresenta o exercício autoficcional como uma prática de cura, uma escritura para o inconsciente, de um inconsciente para outro inconsciente. Para Doubrovsky, a autoficção não visa a recapitulação da história do autor, não segue necessariamente uma estrutura linear ou cronológica e pode ser um exercício livre de criar e recriar episódios ou experiências de vida e que aceita a mistura e o hibridismo de gêneros. Como é possível aferir no trecho abaixo:

No meu caso particular, a escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Neste surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo (Doubrovsky apud Martins, 2014, p. 25).

A definição de Doubrovsky, que emerge inicialmente a partir da leitura crítica de *O Pacto Autobiográfico*, de Lejeune, apresenta características que interessam aqui, como a fragmentação da linguagem que conduz a percepção da quebra do eu. Do sujeito fragmentado que se desenha a partir de suas diferenças, de seus vazios, de seu devir desejo, de sua impossibilidade de unidade. Tramas trançadas geralmente a partir de um trauma (evento real) e do que acontece no antes e no depois do encontro ou embate com um terapeuta/psicanalista, que torna-se o personagem rival do narrador.¹⁰³ Uma possibilidade de ir além das memórias e da linearidade dos acontecimentos. Que coloca a memória como território de invenção. Que propõe ao leitor/audiência compor com as tramas abertas da narrativa. Um espaço que transgride o pacto de veracidade, proposto por Lejeune, mas mantém uma inquietação, tendo em vista que não é mais possível afirmar a autenticidade dos episódios apresentados.

Segundo Martins (2015), na autobiografia a personalidade da autoria aparece geralmente como protagonista da narrativa enquanto nas autoficções a obra está em primeiro plano: "Há um esforço por um projeto estético estrutural marcado pela fragmentação, e linguística, gerando uma renovação da percepção" (2015, p. 54-55), uma busca da autoria para encontrar formas originais de se "(auto) expressar" (p. 53).

Existem hoje definições muito distintas entre si, criadas ao longo das últimas décadas para abarcar as autoficções, as autobiografias ficcionais, os romances autobiográficos e seus múltiplos neologismos advindos desse território, a partir das especificidades de cada obra e/ou autores. Inclusive muitas definições são influenciadas também pela estética cinematográfica, principalmente quanto às abordagens documentais que hoje se multiplicam em documentário poético,

¹⁰³ Para mais considerações sobre a análise da obra *Fils* e de outros romances de Doubrovsky ver *A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol* (2020), da pesquisadora e professora do Setor de Francês do Instituto de Letras da UERJ Luciana Persice Nogueira (UERJ).

expositivo, reflexivo, participativo, observativo, performático, filme etnográfico, sociológico, etc.

Apesar da extensa diversidade de entendimentos sobre o conceito de autoficção desde "elaborações psicanalíticas", "revisões do eu", "exibicionismo", "jogo provocativo entre autor e leitor", "a vida mesma como matéria" e inúmeras outras noções, Martins reflete que é possível entender a autobiografia como um movimento de escrita da vida para o texto, e a autoficção como um movimento de escrita do texto para a vida. Assim, "o termo autoficção dará conta de explicar esse jogo entre realidade e ficção entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido" (2014, p. 23), ampliando as ambiguidades e as fricções entre o real e o ficcional. Borrando este sujeito instável, narrador/autor/personagem, que apresenta-se a partir de um eu fragmentado, duplicado, ficcionalizado.

Como meu interesse é explorar materiais autobiográficos em processos de composição para a cena teatral contemporânea e/ou para as salas de aula, e atravessá-los por ficções, acredito que o termo autobiograficção faz acionar potências nesses territórios liminares entre o real e o ficcional, nessas zonas de passagem entre a ficção e a não-ficção. Territórios nos quais, inclusive, os graus de veracidade não podem, e nem querem ser medidos ou confirmados, pois a intensificação dessas ambiguidades e de embaralhamentos é o que promove a ampliação das tensões entre a obra e a espectação, bem como entre a atriz e a personagem, no meu caso.

A pesquisadora argentina de teoria literária Diana Klinger em seu artigo *Escrita de si como performance* (2008) defende que o texto de autoficção se "aproxima da performance como arte cênica" como se, se estabelecesse uma performance do autor/a que cria tanto na sua vida, quanto em entrevistas e abordagens públicas uma 'personagem', e afirma: "O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem" (p. 25). Na abordagem de Klinger a autoficção também é considerada como,

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe 'ao vivo' no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se

de forma crítica perante os seus modos de representação. (2006, p. 67).

Para a autora a definição de autoficção se insere "entre o desejo narcisista de falar de si e uma impossibilidade de exprimir uma 'verdade' na escrita" (2006, p. 24), que advém, principalmente, do processo de desnaturalização do sujeito, produzida ao longo do século XX pela crítica filosófica e que faz parte também da cultura do narcisismo da sociedade midiática contemporânea, como exposto na Introdução desta tese.

É importante esclarecer que a utilização do termo autobiograficção aqui não objetiva um lançar de holofotes sobre a minha pessoa/persona atriz/dramaturga, nem estimular que o façam estudantes que participaram dos processos pedagógicos de criação. Tem como desejo e princípio amplificar questões pessoais que possam reverberar na esfera pública e coletiva promovendo reflexões sociopolíticas aprofundadas sobre mecanismos de opressão, subjugação e violências recorrentes, instauradas na cultura machista, racista, patriarcal, etarista, classista, heteronormativa e capitalística na qual vivemos: "Para mim o teatro foi e é um constante descobrimento de mim mesmo. Quando ensaio descubro que estou tocando distintas facetas de minha vida, mas quando o pessoal chega a um nível estético, o meu já não é meu" (Pavlovsky apud Sánchez, 2018, p. 75).¹⁰⁴

A proposta de uma prática artística e pedagógica autobiograficcional está distante de uma ideia egocentrista ou apenas de uma umbilicação narcisista nas nossas histórias pessoais. Almeja, antes de tudo, ser território fecundo para outras histórias possíveis, espaços tempos de outras narrativas, outros impulsos de vida e desejos de criação ainda a serem descobertos. Trazer à vida o pessoal na dimensão histórica, política e processual de apagamentos incomensuráveis.

Uma outra definição que trago aqui para aquecer a reflexão sobre as distintas abordagens do neologismo autoficção, é a da crítica e historiadora de arte contemporânea francesa Isabelle de Maison Rouge (2004) com a qual me deparei durante a leitura da tese *Ensaio sobre o feminino e abjeção na ob-scena contemporânea*, de Janaína Leite (2022):

¹⁰⁴ Trecho é extraído do artigo *Ética da representação* de José Antonio Sanchez, publicado no livro *Efetividade da ação - pensar a cena contemporânea* (2018), em que Sanchez apresenta a posição do dramaturgo Eduardo Pavlovsky sobre a ética do fazer e estar em cena. O trecho refere-se a explicação de Pavlovsky sobre o que aprendeu do teatro pobre de Grotowski: "graças a ele que o ator não é um exibicionista, mas ao contrário, é alguém que se expõe" (2018, p. 75).

Autoficção não é se colocar em ficção ou seja, romancear a própria vida para torná-la mais bonita. Também não é 'ficcionalização' de si, inventando situações possíveis: o que poderia ou teria podido acontecer na realidade. Autoficção é transpor a própria vida para o campo do impossível, o da escrita ou de colocar-se em imagens, como um lugar que nunca vai acontecer. Os 'eus' que não são exatamente 'si mesmo' estão situados em um tempo que não é encontrado, mas criado. É também por meio do autorretrato que o artista tenta expressar quem é. É uma obra em andamento, o testemunho de uma duração sentida e transmitida, muitas vezes ao longo de uma vida inteira. Disfarçado ou por trás, ele atesta o fato de que ninguém pode olhar sua própria individualidade de frente; o pintor que desenha seu retrato o percebe como um corpo separado do seu. É o 'eu' físico e psicológico do artista que se revela, anunciador de uma humanidade em busca do que se poderia chamar de um 'eu durável' (Rouge apud Leite, 2022, p. 40).¹⁰⁵

A acentuação no movimento entre o 'si mesmo' e a instância de invenção proposta por Rouge oferece uma noção utópica de força e resistência poética e política da autoficção, já que esta é tida como potência de *transpor a vida para o campo do impossível*, e neste impossível poderem aparecer outros devires, novas formas do viver, outros acontecimentos e composições a partir de si. No momento mesmo em que artistas performam as memórias, usufruem de si e de seu próprio corpo como suporte da obra/performance/ações, ou ainda quando transformam este corpo em espaço mesmo do acontecimento artístico. Para o filósofo e professor nascido na Hungria e radicado em São Paulo, Peter Pál Pelbart,

Mesmo do interior do mais atroz sofrimento no corpo, construir a superfície em que seja possível reencontrar o incorporal através do qual apareça o 'esplendor neutro' do que acontece. Não resignar-se ao que acontece, maneira ressentida de relacionar-se com o que sucede, mas querer-lhe a 'verdade eterna'. Querer não o que acontece, mas *algo no* que acontece, para tornar-se digno do que nos acontece (2007, p. 95).

O acontecimento artístico que parte da autobiograficção tem aqui a possibilidade de acionar o movimento de transmutação que Gilles Deleuze (2000)

¹⁰⁵ Texto original "L'autofiction n'est pas se mettre en fiction, c'est-à-dire romancer sa vie pour la rendre plus belle. Ce n'est pas non plus la 'fictionnalisation' de soi, s'inventer des situations possibles: ce qui pourrait où aurait pu avoir lieu dans la réalité. L'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture ou de la mise en images, comme un lieu qui n'aura jamais lieu. Les 'jes' qui ne sont pas tout à fait 'moi' se situe dans un temps qui n'est pas retrouvé mais créé. C'est aussi par l'autoportrait que l'artiste tente d'exprimer qui il est. C'est un travail en devenir, le fait que nul ne peut regarder son individualité propre en face; le peintre qui trace son portrait le perçoit comme un corps détaché du sien. C'est le 'moi' physique et psychologique de l'artiste qui se révèle, annonceur d'une humanité à la poursuite de ce que l'on pourrait nommer un 'moi durable' (Maison Rouge, 2004, p.21). Tradução de Janaína Leite.

designou como contra-efetuação. Aquele que tem potência de acionar mudanças, movimentos, outros devires no instante mesmo de invenção, de fabulação, de transmutação daquilo que é inicialmente operado pela memória, esse 'o que acontece' e que posteriormente é fraturado, ficcionalizado no caminho em busca de encontrar esse 'algo no que acontece' e favorecendo a criação de novas memórias, outras histórias. Poéticas estabelecidas na fabulação de dramaturgias que partem do íntimo, do pessoal, dos esconderijos e que acionam um devir mundo, quando encontram a potência de descobrir a própria voz, e que se expandem na busca por encontrar o outro por meio de si mesmo. Fabular as nossas existências coletivamente pode ser uma forma de resistência, uma ação micropolítica, um espaço tempo de invenção de outras formas de pensar e agir artística e politicamente.

É preciso salientar minha ausência de interesse ou pretensão de designar um estilo de teatro autobiograficcional. A intenção é abordar um dispositivo de criação, que parte das escritas de si, de materiais autobiográficos, de *escrituras performativas* (Leite, 2015) e das narrativas pessoais que vêm sendo frequentemente utilizados nas artes da cena, e que apresentam um vigor na constituição de territórios estéticos atravessados pelas fricções entre o real e o ficcional e pelas inúmeras possibilidades de invenção de outras estéticas e subjetividades possíveis. E que acionam posicionamentos poético-políticos contundentes que emergem das fricções entre o real e o ficcional, entre as esferas do pessoal e do campo histórico social.

Assim, a autobiograficção se estabelece nesta pesquisa, como dispositivo de experimentação e criação artístico-pedagógico, para e nas artes da cena; como meio operacional de olhar para os espaços íntimos e escavar, vasculhar nossas memórias, marcas, ancestralidades como material de trabalho. Questionar os arquivos e repertórios que nos constituem e que compõem mapas de trajetos que fundam nossas histórias pessoais, nossas subjetividades e que podem espelhar também histórias coletivas. Principalmente no que tange a eventos traumáticos, experiências de violências, abusos, abandonos, processos de subjugação, subordinação e apagamentos históricos vinculados às questões de gênero, raça, classe, sexualidade e a outros tantos marcadores sociais. E a partir daí, elaborar tessituras do vivido com o imaginado, com o sonhado, com inferências ficcionais que constituem espaços processuais capazes de promover autorreflexão,

conscientização, autoconhecimento e transmutação, no instante que nos conectamos coletivamente através de nossas histórias. Além da potência de instaurar outras narrativas, uma rede de possíveis, sobretudo as que pertencem aos imaginários femininos, que ainda estão por ser contadas, inventadas, reinventadas. Uma possibilidade de revelar vozes que têm sido histórica, política, social e culturalmente silenciadas.

"Se trato de lembrar-me, me invento. Sou um ser fictício" (Dobrovsky, 1989). E ao me inventar aciono outros possíveis agenciamentos com as coisas do mundo. Serão as marcas da memória que escrevem e desdobram o vivido? Vasculhar, cavar e desenterrar a memória para acionar a criação. E depois profanar o real, fraturá-lo, afetá-lo, ficcionalizá-lo: "Assim, cavar na terra e desenterrar são modos de recordar, remexendo camadas de nossa circunstância vital. Se escava para encontrar objetos, vestígios das condições de vida, para arrancar imagens ao tempo" (Diéguez, 2018, p. 36). Fazer agir de novo as sensações e buscar as condições para que a palavra/imagem/linguagem reencontre sua alma, sua potência, sua ação ou ainda que possa criar outras almas, novas forças, outras ações, outras possibilidades de existência e convivência em porvir. Como nos sugere Audre Lorde: "A destilação da experiência da qual brota a verdadeira poesia faz nascer o pensamento, tal como o sonho faz nascer o conceito, tal como a sensação faz nascer a ideia, tal como o conhecimento faz nascer - ou anteceder - a compreensão" (2020, p. 108).

Reconheço que escrever e compor dramaturgias autobiográficas carregam essa mesma intensidade apresentada por Lorde sobre a poesia. Uma possibilidade de sentir quem somos, uma aproximação com a intimidade de nossas emoções e percepções do mundo que vivemos, uma forma de sobrevivência, um exercício de resistência: "Poesia é a maneira como ajudamos a nomear o que não tem nome, para que possa ser pensado" (Lorde, 2020, p.18), e assim trazer à tona as histórias confinadas, escondidas na memória principalmente aquelas que por tão violentas nos impedem de sonhar. Mas que quando emergem nas nossas escrituras abrem caminhos para a liberdade de pensar, de falar, de agir, de sonhar novamente e construir saídas, outras rotas possíveis, outros mundos porvir. As escritas poéticas do eu podem ser estratégias de constituição e realização de si, uma potência subversiva como nos apontam diversas teóricas do feminismo negro (hooks, Kilomba, Evaristo, Lorde, Spivak).

No artigo da pesquisadora Denise Borille de Abreu, citado acima, também me deparo com a denominação ficção do trauma, advinda das teorias do trauma e amplamente apresentado em sua tese *Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa* (2016). Em diálogo com a psicanálise e junto a outros estudiosos das teorias literárias Abreu salienta que,

Na escrita feminina do trauma de guerra, dá-se um processo, similar ao domínio imaginário, de construção de imagens e identidades femininas, no diálogo entre uma mulher que narra sua experiência traumática na guerra e uma interlocutora que a escuta com atenção. Esse mecanismo de enunciação ficcional, próprio do domínio discursivo literário, ocorre de maneira catártica. Assim como o efeito da catarse nas tragédias, esse diálogo pode gerar resultados terapêuticos para a mulher que narra sua história trágica. Escrever sobre o trágico na guerra parece apontar, para a mulher que narra, um possível caminho para a elaboração do trauma vivenciado na guerra. Pode-se afirmar que a literatura surge, em serviço da mulher que experimentou um trauma de guerra, como um alívio para uma ferida, uma possibilidade de diálogo e uma direção para a elaboração do trauma de guerra (2016, p. 26-27).

Sem querer adentrar os horrores que vivenciam as pessoas durante um estado de guerra, mas por entender que a vivência cotidiana de muitas mulheridades, principalmente no nosso sul global, é um estado de guerra permanente contra o patriarcado capitalístico machista, racista, etarista e violento numa busca constante pela sobrevivência, é que este trecho se torna útil aqui.

Sendo assim, acredito que dispositivos de criação autobiograficcionais podem colaborar na elaboração de caminhos de escape, rotas de fuga, que abram espaços para restaurar histórias pessoais atravessadas por episódios de violências ocorridas dentro e fora das estruturas privadas, no seio das famílias, nos espaços escolares, de trabalho, nas ruas, nos transportes públicos, nos meios de comunicação, nos filmes, no instante mesmo da nossa formação. Ainda mais para as mulheridades que convivem com estruturas que reproduzem sistemas de abuso nas mais sutis ações desde as 'sem intenção', aos mais explícitos atentados a nossa constituição como pessoa, chegando até os casos extremos de feminicídio que aumentam no Brasil de maneira alarmante, como já apresentado na trilha anterior.

Estimular o olhar para dentro, para o escavar as memórias. "Buscar, cavar, como maneira desesperada de fazer memória, de encontrar aquilo que foi perdido" (Diéguez, 2018, p. 36), refletir sobre eventos, sentimentos e sensações que nos

marcaram e transformá-los em dramaturgias necessariamente atravessadas por instantes ficcionais abre espaço para uma aproximação política na cena e acentua sua força subversiva. Convoca ao compartilhamento de experiências que estavam escondidas, guardadas, trancafiadas até e que ganham voz, se insurgem como manifestos, se materializam e tomam corpo, um corpo que coloca pra fora aquilo que não pode mais permanecer em silêncio e convoca outros corpos à ação. Ao menos uma ação em si, sobre si mesma/o, capaz de criar outras soluções e entendimentos para o vivido. Assim como nos apresenta o sociólogo e filósofo francês Pierre Lévy, em sua obra *O que é o virtual?*:

Com efeito, a arte dá uma forma externa, uma manifestação pública a emoções, a sensações experimentadas no mais íntimo da subjetividade. Embora sejam impalpáveis e fugazes, sentimos não obstante que essas emoções são o sal da vida. Ao torná-las independentes de um momento e de um lugar em particular, ou pelo menos (para as artes vivas) ao dar-lhes uma dimensão coletiva, a arte nos faz compartilhar uma maneira de sentir, uma qualidade de experiência subjetiva (2017, p. 78-79).

Invocar os fantasmas das violações pessoais e coletivas em cena convoca a audiência a se conectar com suas/nossas próprias histórias. É trazer essa interlocutora atenta, descrita acima por Abreu, para o espaço público, presentificando o encontro e atualizando o sentido social e histórico dos abusos, violências e apagamentos. Atualização aqui como acontecimento, como solução de um problema, como define Lévy (2011, p. 16): "invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de fatos e finalidades [...] um processo de resolução"; "invenção de uma solução exigida por um complexo problemático" (p. 17).

Se para a literatura a autoficção realiza um diálogo entre o real e o ficcional a partir da construção narrativa e dos fluxos entre memória, lembrança, invenção, distorção e recriação, dentre outros caminhos, interessa a esta investigação, para além do já citado, o que acontece também nos corpos das artes da cena nos instantes de compartilhamento, nos encontros que acionam tensões e mobilizam a audiência por meio das fricções surgidas nos embaralhamentos entre o real e o ficcional. Essa força de transformação que existe no instante da partilha das vivências e das interioridades no encontro com o presente da ação. A contribuição latente de cada história única, que se materializa em um pensamento corpo, que clama por urgentes mudanças nas relações tanto pessoais quanto nos meios sócio

culturais. E clama também por mudanças naquilo que constitui as nossas inteligências, subjetividades, interioridades, afetividades e nosso psiquismo capazes de gerar alterações em nossa estrutura social, num movimento ininterrupto como um efeito Moebius do interior para o exterior e vice-versa.

Como e por que separar aquilo que é memória, percepção, sensação, sentimento, análise crítica, posicionamento político e entendimento de mundo das pesquisas, da formação e dos fazeres das artes da cena? Principalmente para aquelas que existem para além do entretenimento e da diversão, que se estabelecem como espaços tempos de provocação, de busca permanente de diálogos e interlocuções como vias de transformação, de si e dos mundos ao redor de si. Assim como Diéguez,

Creio na possibilidade de pensar e falar desde nossos lugares de enunciação, marcados por experiências que comprometeram nosso *pathos*. Há algo nos espaços que compromete os corpos. Quais presenças emanam dos lugares, capazes de nos empurrar a uma viagem emocional e intelectual? Provavelmente não há verdade que descobrir. Partimos de uma percepção, de uma intuição, de um (des)aparecimento. Apenas há experiências que evocar e narrativas que comunicar. E o corpus conceitual é apenas uma constelação de metáforas com as quais olhar e imaginar. Para conhecer, necessitamos imaginar (2018, p. 37).

As situações reprimidas e silenciadas que emergem do íntimo, do privado, de cada uma/um de nós no momento em que cavamos, remexemos, vasculhamos nossas terras profundas, vem à tona com força anunciando outros possíveis, outros sensíveis, outras realidades. E ao compartilhar esses possíveis, numa trama entre o real e o ficcional, numa aproximação entre vida e arte, entre eu e a outra/o, acionam-se novas intersubjetividades, outras formas de agir sobre si, sobre o mundo e quem sabe assim constituir outras politicidades (Freire, 2008), outros desvelamentos de mundos.

Percebo os processos de criação autobiograficcionais com uma força de 'insurreição micropolítica', um território da experiência capaz de 'potencializar a vida', já que se configura numa implicação ativa e prática de compor em palavras e ações vivas o próprio saber sobre si e sobre o mundo. Como define Rolnik,

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a 'potencialização da vida': reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.), o

que implica em habitar a linguagem nos dois planos que a compõem: a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e a transforma (2018, p. 132).

3.2. Memória inventiva como base de criação

Temos o entendimento comum de memória como faculdade humana estrutural que nos permite antes de tudo armazenar informações e a partir daí poder aprender determinada função. A memória também nos permite criar imagens, associar experiências, eventos e acionar sentimentos dos mais distintos. Atua em nós intermitentemente sem nos darmos conta. Se constitui como um campo vasto em expansão, abordado pela psicologia, pela filosofia, pelas ciências sociais, pela história, pela neurociência e nos campos das artes se destaca como material de referência, como prática cultural, como constituição identitária, como território de pesquisa, como inspiração, como a nossa constituição mesma.

Para as artes da cena, especificamente, se apresenta como operador essencial de distintos processos e meios de criação, desde as metodologias de formação de artistas e performers até aflorar em cena de maneira explícita como material estrutural de obras cênicas performativas, que é o caso que nos interessa aqui abordar.

As experiências psicofísicas de acesso às memórias pessoais atuam muitas vezes como mola mestra dos processos de criação nas artes da cena e se dão de maneiras únicas a partir de experimentações corpo-sensórias. Assim como o usufruto dos depoimentos, testemunhos, relatos de experiência, escritas automáticas, descrições de experimentações com enfoque na memória das sensações, escrituras performativas e muitos outros dispositivos que são acionados por artistas cênicos como fonte de criação e de pesquisa.

Porém, como descrito no início desta trilha, o acesso e a utilização da memória e dos materiais que compõem nossas histórias não se dão de maneira linear, integralmente factível, pelo contrário, são entremeados de ausências, reinvenções, recriações, de multiplicidades, numa 'atualização constante do passado no presente'. Assim podemos entender a memória nos processos artísticos com sua potência intrínseca de invenção, já que se movimenta constantemente a partir de contaminações e atualizações dos fluxos de vivências no tempo (Bergson,

1999).

Inventar do latim *invenire*, é um achar, um descobrir. Segundo Kastrup, é um compor com restos arqueológicos. Para a pesquisadora, "toda a invenção se faz com a memória, com os restos da memória, os restos arqueológicos que a memória mantém, que estão lá existindo como virtualidades mas que na verdade só existem atualizadas. E é isso que a invenção faz, ela opera com a memória" (2019).¹⁰⁶

Esse entendimento da memória como potência inventiva e criadora é a base que auxilia a abordagem dos processos de criação autobiográficos. Esse voltar no tempo. Partir do escavamento das memórias. Acessar zonas obscuras. Aventurar-se. Mergulhar à deriva nas histórias, fragmentos de imagens, de encontros, experiências da vida, é que faz vibrar tudo outra vez, de outros modos. Aciona lugares de mistérios que se infiltram nas fissuras dos entre as marcas daquilo que lembramos e do que não lembramos muito bem, os esquecimentos deixam rastros que permitem criar um outro contar. As memórias são/estão atravessadas continuamente pelas relações com a nossa percepção, imaginação como também pela relação com tempo/espaço da história cultural, dos momentos sociais, dos mundos nos quais nasceram, sobreviveram.

E ao fazer essa escavação ativa, intencional em direção a um evento que nos persegue e que nos constitui, agimos micropoliticamente na direção de desarticular "o poder colonial capitalístico que atua sobre nossa própria subjetividade, o qual nos faz permanecer enredados nas posições de poder, seja na posição de subalterno [...] ou de soberano" (Rolnik, 2018, p. 135).

Esse aventurar-se na memória é, segundo o filósofo francês Henri Bergson uma transgressão intuitiva.¹⁰⁷ O autor apresenta o método intuitivo como uma leitura do mundo na qual o ser é entendido como intuitivamente criativo na articulação de suas experiências e saberes. Já que para o filósofo o espaço no qual reside a memória não é apenas território de armazenamento, mas de fluxo intenso.

A memória é orgânica, não se estabelece num lugar estático, ao contrário, se acumula através dos sentidos e constitui nossa corporalidade, nossa subjetividade, permitindo uma percepção de nós mesmas/os, já que é relação em constante

¹⁰⁶ A definição está contida no material do *Abecedário de Kastrup*, em entrevista online disponível em: < [YouTube](#) Abecedário Virgínia Kastrup: Cartografias da Invenção (2019) > Acesso em: 20 de mar. de 2024.

¹⁰⁷ O entendimento da memória como criação percorre grande parte da obra de Bergson e é desenvolvido principalmente em *Matéria e Memória* (1939), que trata da questão da percepção e da apreensão a partir do lugar físico da matéria e da memória espiritual.

transformação no tempo e promove a criação, inclusive daquela memória que desejaria ter sido, atualizações do passado no presente em movimentos de afetação constante:

Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma, fixada no organismo, não é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis. Ela faz com que nos adaptemos à situação presente, e que as ações sofridas por nós se prolonguem por si mesmas em reações ora efetuadas, ora simplesmente nascentes, mas sempre mais ou menos apropriadas. Antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem. A outra é a memória verdadeira. Coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo, e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante (Bergson, 1999, p. 176-177).

Bergson nos detalha diferenças importantes entre as duas memórias "uma que imagina e a outra que repete" (p. 89). Uma entendida como memória pura é espontânea acometida pela imagem-lembrança, e a outra entendida como a memória hábito é a que se repete por uma ação hábito apreendida pela repetição, é sistemática e rigorosa e 'prolonga seu efeito útil até o presente'. Segundo Bergson,

Entre o plano da ação - o plano em que nosso corpo contraiu seu passado em hábitos motores - e o plano da memória pura, em que nosso espírito conserva em todos os seus detalhes o quadro de nossa vida transcorrida, acreditamos perceber, ao contrário, milhares e milhares de planos de consciência diferentes, milhares de repetições integrais e no entanto diversas da totalidade de nossa experiência vivida. Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças a esta lembrança, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho (1999, p. 282).

A *memória hábito*, descrita pelo autor, é aquela que funciona como instrumento motor da primeira. Isto é, prolonga a percepção atual, e por ter sido revisitada e experimentada muitas vezes se fixa automaticamente. A memória hábito move-se num presente que está sempre recomeçando, ela é a percepção referente à matéria.

Já a memória 'verdadeira' é acionada pelo que o filósofo denomina de imagem-lembrança, aquela que nos atravessa espontaneamente ativada por um acontecimento, que mantêm um vínculo misterioso alheio à nossa vontade: "Para

evocar o passado em forma de imagem é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar" (1999, p. 90). Aqui encontra-se um vínculo com diversos procedimentos de criação corpo sensórios das artes da cena capazes de mobilizar, acionar, deixar emergir essas imagens-lembranças.¹⁰⁸ Segundo Bergson,

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (1999, p. 177-178).

A *memória pura*, é para Bergson a memória verdadeira uma atividade espiritual, "co-extensiva à consciência" que registra o singular em si. Aquela que é "volúvel ao reproduzir e fiel ao conservar", constituída do passado que nos forma e incita nossas ações no presente por meio das relações indissociáveis, visto que, nosso passado é co-engendrado em nosso presente. Como postula Bergson:

Nossa vida psicológica passada inteira condiciona nosso estado presente, sem determiná-lo de uma maneira necessária; também inteira ela se revela em nosso caráter, embora nenhum dos estados passados se manifeste no caráter explicitamente. Reunidas, essas duas condições asseguram a cada um dos estados psicológicos passados uma existência real, ainda que inconsciente (1999, p. 173).

Essas memórias, registros do vivido, também são constituídas de afecções coletivas. Tensões entre o pessoal e o coletivo, entre o passado e o presente, entre o real e o ficcional já que as memórias também podem ser forjadas pela própria lembrança. Nas entre frestas, nos espaços vazios que entrecruzam de maneira inconsciente o factual e a própria fabulação exercida pela memória.

A maneira como Bergson apresenta as relações entre memória e corpo podem auxiliar a refletir sobre a efetividade de alguns procedimentos teatrais, inclusive os autobiográficos, não só para a criação em si, mas para o entendimento e a conscientização do sujeito de seus processos de percepção de si e do mundo. Poder usufruir da memória, principalmente para os procedimentos de criação que partem da investigação corpo-sensória, da pesquisa autobiográfica, da escrita

¹⁰⁸ Como é o caso dos procedimentos de exaustão, ou os de exploração de objetos pessoais e ainda as práticas de motivação e ampliação dos sentidos nas quais retiramos a visão por meio de vendas para acionar o tato, olfato e o paladar e a partir daí promover a produção de material por meio de escritas automáticas das memórias acionadas e muitos outros procedimentos.

automática, pode apoiar nossas faculdades do sentir, nossa capacidade de sentir o mundo pelos sentidos, nossa 'aisthesis'.¹⁰⁹

Lembrar, rememorar, lidar com o esquecimento e com os segredos, com os riscos, aventurar-se nas brechas do tempo, daquilo que ainda permanece na memória, ou ainda como afirma Bergson esse "transportar-se a um plano de consciência mais extenso" (1999, p. 282), é um inventar e um reinventar-se que permite tecer dramaturgias, histórias, acessar potências e percepções também sobre si, um reagir, um reparar, que pode promover um fazer estético autobiograficcional que venha a aparecer em cena com intensidades e ambiguidades de um real numa aproximação da vida mesma.

Nossas faculdades do sentir, ou nossa compreensão pelos sentidos constituem a nossa percepção. Algo externo a nós que nos afeta e ao nos afetar produz, desencadeia, inventa emoções, sentimentos e memórias. E nestas interações e acoplamentos com as coisas e com os seres, que se dão por meio de nossos sentidos, que inventamos o mundo e nos inventamos dentro dele. Então quando acionamos processos de criação autobiograficcionais movimentamos um desejo de abrir-se para o outro usufruindo e remanejando intencionalmente as memórias a partir de um voltar para si e deixar ver as marcas desses acoplamentos que foram sendo estabelecidos entre as experiências e as memórias. Nesse percurso cria-se uma rede de possíveis ficcionais.

Não lembramos de nossos primeiros passos enquanto caminhamos, por exemplo. Entretanto, ao acionar determinadas imagens-lembranças reavemos o passado no presente é o reconhecimento como ato concreto e material. "Reconhecer seria portanto associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora a uma contiguidade com ela" (Bergson, 1999, p. 100). E assim, a percepção presente sempre está repleta das percepções anteriores e busca no fundo da memória a lembrança anterior com a qual se assemelha. Ao ativar a lembrança ela se torna atual, mesmo que as intensidades entre o que foi outrora e o que é agora sejam distintas. Neste caso, segundo o filósofo, não é possível afirmar se "a dor

¹⁰⁹ Palavra grega que significa a faculdade do sentir, a percepção pelos sentidos. Segundo Bia Medeiros em seu livro *Aisthesis: estética, educação e comunidade* (2005), "A aisthesis, estética no sentido grego do termo, é um estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do/no mundo é deixar-se contaminar" (p.13).

anterior é mais forte ou mais fraca do que a maneira como ela se apresenta agora" (1999, p. 160).

Nosso corpo é capaz de sentir novamente quando lembra, é capaz de reviver. Como postula a atriz, professora e pesquisadora gaúcha Patrícia Leonardelli em sua tese *A memória como recriação do vivido* (2008), "é que o ser humano se movimenta de forma naturalmente criativa para a resolução de suas questões, e a memória é a capacidade de combinar o vivido de antes com a vivência de agora, que, efêmera, já é *vivido*" (p. 225).¹¹⁰ Às vezes um aroma, um sabor, uma música acionam lembranças perdidas de momentos, sensações, traumas, pessoas e acontecimentos escondidos em algum lugar do inconsciente e propiciam reelaborações do eu. Para Bergson,

Os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes. Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (1999, p. 179).

Acionamos determinadas lembranças com mais frequência do que outras. Algumas imagens nos perseguem tanto nos sonhos como na realidade. O que vemos, reconhecemos, conscientemente liga-se ao nosso passado e as nossas histórias a partir da tessitura de afecções e devires que atualizamos em nossas memórias-lembranças. Assim, são as necessidades do presente que definem as imagens, os objetos, numa recriação do vivido interpretada pelos afetos. Como afirma David Lapoujade,¹¹¹ em *Potências do Tempo* (2013), obra que aborda o pensamento de Bergson, "O passado é um mundo paralelo ao presente, ele não está atrás de nós mas ao nosso lado" (p. 20). Segundo Bergson,

Tudo se passa portanto como se nossas lembranças fossem repetidas um número indefinido de vezes nesses milhares e milhares de reduções possíveis de nossa vida passada. Elas adquirem uma forma mais banal quando a memória se contrai, mais pessoal

¹¹⁰ A pesquisa desenvolvida por Leonardelli faz um apanhado histórico e conceitual sobre a memória e é um rico material para o entendimento da constituição do depoimento pessoal como estratégia de criação que usufrui da memória.

¹¹¹ David Lapoujade é filósofo e professor de Estética na Sorbonne (Paris I). Amigo pessoal e estudioso do legado de Gilles Deleuze, foi responsável pela edição de três coletâneas com seus textos e cartas. Escreveu sobre William James, Bergson, Souriau, entre outros.

quando se dilata, e deste modo participam de uma quantidade ilimitada de 'sistematizações' diferentes (1999, p. 198).

Nesse progresso *do passado ao presente* muitas ficções já seriam automaticamente constituídas na duração, entendendo assim que as práticas de invenção já estão postas em nós em qualquer acionamento das memórias. Então, para Bergson, a memória está consolidada como criação. E é nesse território que os procedimentos autobiográficos podem apresentar sua força e intensidade para distintos processos artísticos. Tendo em vista que "a tendência de todo organismo é extrair de uma situação dada o que ela tem de útil, e armazenar a reação eventual, sob a forma de hábito motor, para fazê-la servir a situações do mesmo tipo" (1999, p. 196), ao olhar para comportamentos emocionais repetidos acionados por memórias lembranças difíceis, traumáticas ou mal resolvidas poderíamos neste processo reconstruir aspectos comportamentais?

Como aponta a artista pesquisadora gaúcha Beth Lopes,

A memória, evidentemente, é a raiz dos procedimentos criativos do performer. Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural (2010, p. 135).

A importância e a utilização da memória nas artes da cena é estruturante e se dá em distintas facetas. É essencial e relevante, já que se impõe como mecanismo que nos permite armazenar e adquirir habilidades específicas e repeti-las, como também se instaura como dispositivo de invenção, como meio de treinamento na formação de atrizes/atores/*performers* e como procedimento performativo de incontáveis maneiras. Além disso, os exercícios de memória materializam nossas vivências pessoais e coletivas. E Lopes acrescenta:

Na viagem pelas redes neurais, zonas sensoriais e motoras do cérebro o performer reconstitui as imagens internas da sua vida enquanto o corpo vai revelando as marcas dos seus afetos. O trabalho do performer consiste em se confrontar, dia a dia, com a percepção de si. Amplia-se, desta forma, o poder de observação de si e dos outros. A sua expressão se constitui não só em um traço sensível do seu processo fisiológico e psicológico mais íntimo, mas também é a expressão individual resultante de um conjunto de relações sociais sobre a qual pesam as tensões e os dilemas de sua época (2010, p. 138).

Não vou me aventurar aqui em abarcar as questões neurofisiológicas da memória, que nas últimas décadas, vem se expandindo velozmente com a evolução das novas tecnologias na área das neurociências. Meu interesse é pensar em como as noções de memória percorrem nossas criações enquanto atrizes/atores/performadores e sustentam muitos processos e princípios composicionais das artes da cena.

Como exemplo, é possível partir do mestre russo Constantin Stanislavski (1863-1938) com a utilização de sua técnica das memórias das emoções e a criação de seu sistema baseado no método das ações físicas que influencia até hoje várias gerações de artistas teatrais. Como bem resume Leonardelli:

A memória das emoções é a capacidade de todo ser humano de concentrar e apresentar registros afetivos ligados a determinadas situações, situações que estabelecem conexões absolutamente singulares com as emoções, e cuja singularidade define o universo mnemo-afetivo do ator (2008, p. 166).

Stanislavski se opunha a representação estereotipada, ao excesso de teatralidade e a inautenticidade de atores e atrizes: "O teatral, eis o grande inimigo do teatro" (Stanislavski apud Roubine, 1982, p. 153). Parte de seu treinamento estava focado na utilização da experiência mais íntima de atores e atrizes para encontrar em si uma 'emoção verdadeira' e utilizá-la com consciência e controle.

Outro exemplo é o mestre polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) que em seu Teatro Laboratório vai substituir a interpretação pelo 'Ato integral', um treinamento psicofísico extenuante que visa um mergulho no inconsciente, no qual os materiais pessoais das/os performadoras/es estão no centro do trabalho de criação e visam explorar uma desautomatização em busca de acessar a vulnerabilidade das/os performers acentuando a 'presença' do Ato.

Grotowski entende que para as/os performadoras/es "nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso 'corpo-memória' criam-se vários pontos de partida" (2007, p. 172). Ele concebe o espetáculo como 'ato de transgressão' (2007, p. 107) que não pode existir "sem a relação de comunhão 'viva', direta e palpável entre ator e espectador" (p. 108) e para isso, vai propor um desnudamento do ator/atriz em busca de "um revelar a própria intimidade: tudo isso sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacência. O ator faz total doação de si mesmo" (p. 106).

Já Pina Bausch (1940-2009), que esteve à frente da companhia multicultural Wuppertal Tanztheater, na constituição de sua dança-teatro, também explorou a memória e as histórias de suas/seus intérpretes bailarinas/os nos processos de criação utilizando um método de perguntas (estímulos) e respostas privilegiando os materiais pessoais das/os performeradoras/es. Para Lopes, "com os procedimentos da dramaturgia da memória ela busca não uma cena, mas uma sensação física, uma energia, um fluxo" (2010, p. 141). A coreógrafa e pedagoga alemã compunha suas obras utilizando-se da repetição de sequências, na exploração de movimentos cotidianos, de palavras, da fragmentação dos gestos e nos impulsos e movimentos interiores que davam origem à ação e que compunham paisagens de afetos que transitavam entre a realidade e a fantasia. Um corpo que dança suas histórias em um processo de acionar memórias pessoais, recordar e repetir intensamente, como em inúmeros trechos de *Café Müller* (1978) que no excesso, na fragmentação e na urgência dos movimentos e das ações de risco realizadas muitas vezes com os olhos fechados, emergem aspectos autobiográficos ficcionalizados. Os tropeços das mulheres, suas quedas e um levantar-se intermitente para seguir. Cada uma das mulheres em cena é reflexo de uma outra e de nós mesmas que assistimos.

Os três exemplos escolhidos acima, se situam apenas como referenciais de um largo mapa em contínua expansão, das utilizações dos recursos mnemônicos e da memória pessoal como ponto de exploração de outras dramaturgias possíveis e como base dos processos de formação de artistas da cena.

A seguir vou partir de um antigo experimento de criação que usufruiu de minhas memórias pessoais para abrir o diálogo com o pensamento e vozes femininas na cena.

3.3 Fricções entre a memória e as relações político-sociais nas vozes femininas

Como descrito anteriormente, durante a minha formação no Departamento de Artes Cênicas da UnB, tive inúmeras oportunidades de explorar e experimentar criações que partiam das memórias, lembranças, das experiências pessoais, de investigações performativas que buscavam trazer à tona a nossa voz como artistas criadoras/es. Composições que se imbricavam nas colagens entre as dramaturgias

peçoais e textos canônicos. Ou ainda nas composições psicofísicas que partiam diretamente do escavamento dos materiais peçoais de arquivo e de depoimentos peçoais. Segundo Leonardelli,

Se a vida nos oferece naturalmente as forças que direcionam e qualificam as vivências, pela sua apreensão formamos a memória e por meio dela nos objetivamos, então o depoimento peçoal é a maneira como forjamos artifícios circunstanciais para nos reinventarmos pela arte, para transbordarmos as forças cotidianas de delimitação do vivido e encontrarmos novos 'álbis' para expressão no caldeirão das ficções. Somos memória, ou melhor, a memória é a arte que permite com que nos reconheçamos. Mas somos igualmente criação de nós mesmos quando desejamos recordar algo que passou e ao qual estamos apegados porque é uma marca que nos identifica (2008, p. 227).

Re corro então a um processo antigo de criação peçoal, no qual usufruí dos acessos à memória a partir de explorações psicofísicas e do exercício com o depoimento peçoal como procedimento capaz de instaurar relações entre micro histórias íntimas e o campo político-social. Muito antes de pensar em autobiograficções, mas revendo agora, percebo mais uma vez o quanto tais modos de agir para e com a cena já estavam imbuídos desses modos de fazer.

Em 1996, durante a disciplina Expressão Corporal IV, sob a orientação da professora Lenora Lobo, fiz um experimento cênico performativo denominado *Você quer ser mãe?*¹¹² sobre o aborto. Minha necessidade e intenção era trazer para a pauta do dia e para o espaço universitário a discussão sobre o olhar demonizante sobre corpos femininos que optam clandestinamente pelo aborto. No meu caso, realizado aos 17 anos em 1988 numa clínica clandestina em Goiânia (GO).

A partitura apresentava um corpo de menina, vestido com um curto vestidinho preto florido e esvoaçante que brincava com a frase: "você quer ser mãe?" enquanto embalava e dançava com um bebê imaginário nos braços. A menina e o bebê percorriam o espaço de maneira lúdica e delicada sempre com um largo sorriso imposto na face embalados ao som de uma composição sonora criada especialmente para a performance, e que continha notas de melancolia e sonho,

¹¹² Essa criação participou do Prêmio Funarte Ator/Bailarino, em 1999. Fui agraciada com crítica em vídeo VHS de Marília Pêra. A atriz fez comentários sobre o trabalho, principalmente focados na atuação, mas que salientavam a coragem e a importância de abordar aquela temática. Aquelos tempos, pareciam tempos possíveis para transformar as coisas. As instituições brasileiras se mostravam dispostas à dialogar e quem sabe, até rever posturas arbitrárias, autoritárias e retrógradas, inclusive em relação ao aborto.

buscando nos levar a acreditar que a relação e vínculo entre a criança imaginária e a menina que dançava eram de amor e apaixonamento. Ao final a menina se deita em um banco que lembrava um divã psicanalítico e começava a inflar um grande balão escondido embaixo do vestido. - Enquanto a barriga inflava gigantescamente a menina alterava o tom da pergunta "você quer ser mãe?": "quer?" "quer ser?" "quer ser mãe, quer?" - de maneira ofegante e crescente, ora agressiva, ora apaixonada, ora desesperada, que seguia em dor crescente simulando o momento mesmo do parto até que ela fura discretamente o balão que explode e afirma: "Quero! Mas não agora".

Essa foi a vez que falei sobre a maternidade e o aborto em cena. Sobre o meu aborto e a indecisão sobre a maternidade. Mais tarde a decisão de não ser mãe se afirmou na minha existência de maneira definitiva e consciente. A exigência de justificar repetidamente, minha escolha, passou a ser uma constante no meu dia a dia diante de amigas, amigos, familiares, e até pessoas pouco ou nada conhecidas. Com exceção da minha mãe que nunca demonstrou nenhum estranhamento quanto a minha escolha.

Tal acontecimento real veio a fazer parte também do espetáculo *Senhora P*. Desta vez a descrição detalhada do evento se dá em discurso direto com a plateia, de maneira não teatral e intimista, busco um espaço de confissão, no qual detalho a seqüência de abusos sofridos no processo. E se justifica como exposição, mais uma vez, em defesa de um direito das pessoas com útero de decidir sobre o que fazer com seus corpos. Enquanto mulher latino-americana que chegou aos cinquenta em um 2021 turbulento, também carrego as memórias da minha ancestralidade. De outras tantas mulheres que em silêncio, solitariamente também abortaram e quase morreram e muitas morreram e outras tantas meninas/mulheres, um sem número, ainda morrem diariamente na América Latina e no mundo.

A temática do aborto é recorrente entre artistas e ativistas feministas como por exemplo: a mexicana Frida Khalo que após sofrer um traumático aborto espontâneo produz um autorretrato a obra *El aborto* de 1932; o Coletivo Mujeres Criando, da Bolívia com a obra *Espacio para Abortar* de 2014; a argentina Ana Gallardo, com a obra *Material Descartável* de 2000; a portuguesa Paula Rego em sua série sobre o aborto, *Sem Título* de 1998; o Coletivo paulista Rubro Obsceno com a performance *Eu abortei* de 2014. Para além das dificuldades institucionais em garantir o direito ao aborto seguro, nos casos previstos em lei (como em caso de estupro, em caso de

anencefalia fetal ou ainda quando a vida da mulher está em risco), a criminalização desestabiliza e causa marcas profundas nas corporalidades e na saúde mental de mulheres atravessadas por essa experiência que sofrem de graves violências do campo moral.¹¹³ Além da solidão e do medo, outras consequências são a culpabilização, as humilhações e o risco grave de morte.

O Código Penal Brasileiro prevê prisão de um a três anos para a mulher que cometer aborto intencional. Assim, a decisão de levar a cabo uma gestação é um crime institucionalizado pelo entendimento de uma cultura machista, patriarcal que entende o corpo feminino como objeto e propriedade. E ainda, como bem de consumo, como mercadoria, como fetiche. E dentro desse processo desumanizante clamam pelo poder religioso da vida de algo que ainda não é em detrimento do que já existe e tenta sobreviver.

É nesta imensa seara de abusos, traumas e processos de opressão que acometem as mulheridades e outras corporalidades subalternizadas que é preciso atuar, com nossas corporalidades realimentadas da convocação de nossas memórias e transformá-las em ação. Como nos propõe Rolnik,

Nessa operação micropolítica de combate as fronteiras entre política, clínica e arte tornam-se indiscerníveis. Sua dimensão clínica reside no fato de que o que se visa é livrar o inconsciente de sua patologia colonial-capitalística. Trata-se de uma busca por 'curar' a vida o mais possível da sua impotência, sequela de seu cativeiro na trama relacional do abuso que aliena a subjetividade das demandas vitais e mantém o desejo refém do regime dominante em sua essência cafetina. E se tal operação de cura é indissociável da operação artística é porque ela só se completa com a criação de novos modos de existência que performatizem as demandas vitais, realizando assim a germinação de embriões de mundo que pulsam nos corpos (2018, p. 138).

As memórias que persistem de situações complexas, violentas, abusivas, com marcos de subjugação e exploração constituem as nossas subjetividades, nosso eu no mundo. Tais memórias pessoais estão também atreladas às memórias culturais, aos processos históricos numa rede abrangente de conexões políticas, legislativas e econômicas.

Segundo Abreu, "a pessoa que narra um trauma o faz de maneira circular, cíclica, atribuindo significantes a fragmentos de vida que, agora unidos, lhe conferem uma identidade nova" (p. 49). Então usufruir das possibilidades de

¹¹³ Para aprofundamento do assunto ver *Práticas acadêmicas e políticas sobre o aborto* (2019), do Conselho Regional de Psicologia de Minas Gerais.

recriação do vivido por meio da memória inventiva, pode mobilizar um saber-se e reconhecer-se no mundo. Já que essa inventividade atua como gesto criador em distintos processos composicionais.

Se para Bergson somos fragmentos do Todo, então o que vale para a vida psíquica vale para toda a natureza, e portanto, o que o aprofundamento do eu revela é a presença universal de um ímpeto de vida revelador da natureza da própria criação. "Mostrar que a natureza do Todo é a mesma do eu, e que nós o apreendemos por meio de um aprofundamento cada vez mais completo de nós mesmos" (Bergson apud Huisman, 2001, p. 140).

A criação de materiais autobiográficos não visa a reprodução do real, mas digestão, interferência. Ela não captura, mas provoca, reconstrói imagens outras. A criação é inventiva, produz algo a partir da imaginação, da percepção, do sonho, da associação com outros universos reais e ficcionais, algo que vai além do visível e do palpável. Ao criar interferimos no andamento do mundo. Comunicamos de maneira sensível nossas percepções. Abrimos portas para tornar visível o invisível.

A exposição de confissões íntimas associadas aos eventos e fatos históricos e sociais podem, ainda, conferir a oportunidade da especulação olhar a si mesma enquanto olha o outro. A criação da tensão realidade - ficção aproxima e pode descortinar questões importantes, como as opressões sociais e o desconforto individual diante da sensação de desabamento de um mundo que confere ao capital e a busca de auto superação e sucesso metas inalcançáveis, que geram uma incessante sensação de não pertencimento e inadequação.

Talvez diante de um tempo no qual a espetacularização das instâncias de poder político, econômico e religioso sejam devastadoras, a busca por uma performance do real seja uma necessidade latente. Trazer a vida mesma à tona pode acionar uma renovada sensação de ser e estar corporificada no aqui e agora. Seguirei agora essa reflexão aprofundando o diálogo para como têm se configurado as explorações entre o real e o ficcional nas composições das artes da cena.

3.4. Entre o real e o ficcional nas artes da cena

Se como vimos, o neologismo autoficção naturalmente hibridiza as formas do discurso, experimenta e subverte as estruturas do texto, tais características também se instituem para o campo das propostas autoficcionais nas e para as artes da cena com acentos ainda mais explícitos nas tensões e ambiguidades expostas entre o real e o ficcional, tendo em vista a presença mesma do corpo de artistas performadoras/es ao vivo.

Expus na primeira seção desta trilha, como no campo da teoria literária as escrituras autoficcionais são compreendidas como território vasto e amplamente debatidas. E que para muitos teóricos o termo autoficção trabalha a partir de fragmentos, da quebra do eu, dos duplos, dos espelhamentos, das livres associações de palavras, dispensando a linearidade. E hoje, diante de muitas possibilidades de abordagem do neologismo e de suas variantes, oxigena espaços tempos de outras tantas criações possíveis. Como é para esta pesquisa a criação/utilização do termo autobiograficção, que como exposto anteriormente, acentua a referencialidade de algo diretamente vinculado ao autobiográfico, a memória da/o criadora/or, aquele *algo* que nos constitui e que é livremente ficcionalizado. Foi possível acentuar também que tanto a imaginação quanto a memória, faculdades estruturais de criação autobiograficcionais, se constituem em processos não lineares e fragmentados no qual o passado precisa ser interpelado para se reconstruir, e o faz por meio de uma escrita de si no presente. E que, nesta pesquisa, este movimento de criação está em busca de uma poética cênico performativa feminista que dialogue com as crises e conflitos de nosso tempo.

Tempo este, que vem sendo cravado, por uma aceleração sistemática da influência das novas mídias com características interativas de entretenimento e vigilância, por uma incessante e crescente espetacularização do privado desde os programas de *reality shows* e da imprensa sensacionalista, até a explosão na última década da permanência massiva das mídias digitais (com foco nas redes sociais, *sites* de relacionamentos e das muitas mídias alternativas), que promovem desestabilizações individuais e coletivas, sobre a percepção entre o real e o ficcional nas instâncias sociais, econômicas, culturais e políticas, com ferramentas que embaçam a nossa percepção do real.

A confusão entre realidade e ficção mantém-se neste tipo de programas através da indução de realidades artificiais, apenas concebidas para a sua conversão em espetáculo, e através da espetacularização do privado que perpetua a suplantação da realidade histórica - coletiva - pelo real - individual - quase sempre insignificante (Sánchez, 2012, p. 15).¹¹⁴

A afirmação do teórico espanhol José A. Sánchez data de mais de 12 anos atrás, e na última década esse cenário foi acentuado de forma aceleradíssima. Diante de um capitalismo informacional que amplifica as influências de uma cultura de massa globalizada pela *internet*, promovendo desestabilizações até mesmo na forma de ser, estar e se relacionar na sociedade contemporânea, as simulações do real com as quais convivemos têm se tornado cada dia mais difíceis de identificar.

A inteligência artificial, o armazenamento de dados, a biotecnologia e as automações trazem à tona novas crises de representação que talvez ainda repercutem as crises da modernidade e da chamada pós-modernidade. Só que agora uma ausência de crise se estabelece e aflora uma apatia que advém da percepção da própria realidade não mais como um palco, mas como uma tela, um anteparo, uma virtualidade. Que amplificam diariamente as desconfianças quanto ao que se estabelece ou pretendem se definir como real na sociedade midiática. No teatro barroco de Calderón de la Barca em *A vida é sonho* (1635) essa desconfiança sobre o real já se estabelecia nos versos: "Que é a vida? Um frenesi. Que é a vida? Uma ilusão. Uma sombra, uma ficção".

A criação cênica contemporânea resulta das inúmeras transformações socioculturais, econômicas, filosóficas e políticas que reverberam nas explorações estéticas que foram se dando no campo das artes, desde o final do século XIX e início do século XX com o advento do cinema e com as Vanguardas Históricas (Simbolismo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo, a Bauhaus, Artaud, entre outros).

Erika Fischer-Lichte em seu livro *Estética do Performativo* (2019)¹¹⁵ nos traz à tona a criação da disciplina Teatrologia, ou a ciência do espetáculo, fundada na Alemanha e que vigorou entre 1910 e 1930, implementada pelo historiador e teórico dos estudos teatrais Max Herrmann, que propunha uma guinada da atenção do

¹¹⁴ "La confusión de realidad y ficción se mantiene en ese tipo de programas mediante la inducción de realidades artificiales, sólo concebidas para su conversión en espectáculo, y mediante la espectacularización de lo privado que perpetúa la suplantación de la realidad histórica - colectiva - por lo real - individual - casi siempre insignificante." Tradução minha.

¹¹⁵ O livro foi publicado em alemão em 2004.

texto para o espetáculo: "O drama é a criação de uma arte da palavra por um indivíduo; o teatro, pelo contrário é fruto de um trabalho do público e de quem o serve" (Herrmann apud Fischer-Lichte, 2019, p. 54). Segundo Herrmann é do jogo de copresença que ocorre na interação entre palco e plateia e na configuração das relações entre corpo e espaço, que emerge, o que ele denominou de 'comunidade social'. Para o autor os espectadores são vistos como "co-autores, os quais através de sua participação no jogo, na festa, isto é, da sua presença física, da sua percepção, das suas reações, co-produzem o espetáculo" (2019, p. 59).¹¹⁶

Tal mudança de direção no campo teatral também está expressa em uma declaração sobre o teatro futurista publicada em jornal em 1914, na qual o crítico russo Vadim Shershenevitch, afirmava que "A palavra já não devia governar [...], mas ser substituída pela improvisação intuitiva" (Carlson, 1997, p. 332). Sua crítica consistia também em atacar Stanislavski e Meyerhold por "reprimirem o ator, cujo movimento era a verdadeira base do teatro" (p. 332).

Segundo Fischer-Lichte, "a virada performativa na cultura europeia do século XX se deu com a passagem da investigação do mito para o ritual, e na teatrologia, e não apenas com a cultura da performance dos anos 60 e 70" (2019, p. 57). A autora pontua o exemplo da corporalidade acentuada explorada pela atriz Gertrud Eysoldt que interpretava Elektra, na montagem de *Édipo* (1903), e que foi duramente criticada pelo uso descomedido que fazia do corpo, infringindo as normas do espetáculo por meio de gritos e nervosismos corporais, "que ao invés de servirem para ilustrar o texto, remetiam para o corpo da atriz, para a transgressão dos limites até o 'patológico', na qual viam uma dissolução de fronteiras do eu da atriz, e não da personagem" (p. 64).

Artaud e seu *Teatro da Crueldade* (1932), desde o manifesto surrealista, se apresenta como uma das figuras mais significativas das mudanças radicais no fazer cênico na segunda metade do século XX. "Se o teatro é o duplo da vida, a vida é o duplo do verdadeiro teatro" (Artaud 1938) e entre esses 'duplos' para o autor estão: a metafísica, a praga, a crueldade. Artaud já propunha uma desestabilização do lugar da plateia com o intuito de tirar o público de seu 'confortável esconderijo'. Através da intensidade da respiração, do grito, da voz, o corpo aparecia como o

¹¹⁶ Fischer-Lichte acentua ainda que é a partir dos espetáculos teatrais de seu tempo que Hermann aciona esses conceitos. Principalmente nos espetáculos do alemão Max Reinhardt que propunha mudanças estruturais na relação entre palco e plateia.

lugar primordial do acontecimento cênico e ocupava lugar privilegiado na criação. "Ele prometia um teatro que mostraria à plateia 'as angústias e perturbações de suas vidas reais' e onde o espectador se submeteria a uma verdadeira operação envolvendo não apenas a mente, mas também os sentidos e a carne" (Carlson, 1997, p. 379). Tais transformações exigem um entendimento do fazer das artes contemporâneas numa espiral no qual muitas influências e referenciais estão imbricados, "a contínua aparição de uma nova realidade constitui a essência do teatro" (Spolin apud Carlson, 1997, p. 407).

A partir da segunda metade do século XX com as neovanguardas dos anos 1950 e 60 (com destaque para a *Pop art* e o Situacionismo, do grupo Fluxus, por exemplo)¹¹⁷ muitos dos paradigmas que sedimentaram a arte teatral foram sendo fraturados. Tais vanguardas preconizam outros movimentos como a *body art*, *collage*, *action painting*, o *happening*. Este último definido em 1967 pelo artista Dick Higgins, do grupo *Fluxus* "como um intermeio na terra não mapeada entre a colagem, música e teatro" (Villar, 2008, p. 205). Michael Kirby também considerava o *happening* como "forma intencionalmente composta de teatro na qual diversos elementos ilógicos, inclusive interpretação não convencional, se organizam numa estrutura compartimentada" (Carlson, 1997, p. 444). Tais movimentos híbridos guardam em si as primeiras acepções do termo performance e que são agrupados na conceituação e prática na *performance art*.

Para Fischer-Lichte, "a abolição de fronteiras entre as várias artes, repetidamente proclamada e observada por artistas, críticos e estudiosos de arte e filósofos a partir dos anos 60 do século XX, pode ser definida como uma virada performativa" (2019, p. 34). A autora pontua que os artistas em vez de 'criarem obras de arte passam a produzir acontecimentos' que envolvem espectadores, observadores, ouvintes em todas as artes 'alterando as condições de produção e recepção definitivamente', já que o status material da obra deixa de coincidir com o status do significante (2019, p. 34).

Enquanto acontecimentos que dispõem dessas características específicas, os espetáculos das diferentes artes oferecem a todos os participantes - isto é, artistas e espectadores - a possibilidade de, no

¹¹⁷ A obra de Renato Cohen *Performance como linguagem*, de 1989, apresenta um esboço do percurso histórico desses movimentos com seus exponenciais que permite um entendimento das influências de cada um sobre o campo da performance, além de situar a realidade brasileira nesta história. História essa que não se dá de maneira linear e onde os acontecimentos e experimentações de cada tempo vão se sobrepondo.

seu decurso, experienciem transformações -
metamorforem-se (Fischer- Lichte, 2019, p. 35).

Fischer-Lichte também acentua que para Herrmann o teatro como 'arte autônoma' é em um processo dinâmico, 'uma genuína atividade de constituição' que se dá sobre os corpos reais dos atores como acontecimento irrepetível. E que para ele:

a atividade criativa do espectador resulta de uma secreta recriação, uma vaga imitação do trabalho dos actores, experienciada não tanto visualmente, quanto através de uma sensação corpórea, uma pulsão secreta para executar os mesmos movimentos e reproduzir o mesmo tom de voz na garganta (Herrmann apud Fischer-Lichte, 2019, p. 67).¹¹⁸

Um processo físico e participativo para a espectação, não apenas imaginativo, nos quais podem reagir inclusive às reações de outros espectadores, enfatiza Fischer-Lichte. A autora vê como profícua a aproximação do conceito de performativo ao de espetáculo pelas reflexões e pensamentos de Herrmann (1910 - 30), para pensar uma ontologia do performativo nas artes da cena bem antes da constituição do termo a partir da *performance art*.

A *performance art* é constituída na "centralidade do artista vivo no ato do fazer" (Taylor, 2023, p. 23), na instabilidade, na efemeridade, na ausência de personagem, no pensamento incorporado, numa busca de presentificação do real (Féral, 2015), na mobilização da capacidade de reação e participação do público (aproximação com a 'forma ritual' na perspectiva de Renato Cohen, 1989). E neste campo é possível encontrar em diversas/os artistas a utilização de depoimentos autobiográficos radicalizados que usufruem das memórias individuais e do uso de arquivos pessoais que reforçam o aparecimento do real na cena.

Aqui se reivindica a ideia de que a performance deve excluir de seu campo a noção de representação, colocando ênfase na ação. O performer não representa o papel de outro, mas se apresenta como ele mesmo, assim como o cenário não deve recriar outro mundo, já

¹¹⁸ Vale a pena incluir aqui a nota de rodapé contida na obra de Fischer-Lichte : "A ideia de Herrmann de uma recriação não apenas 'interior' e a sua afirmação acerca de 'uma vaga imitação do trabalho dos actores', de 'uma pulsão secreta para executar os mesmos movimentos e reproduzir o mesmo tom de voz na garganta', encontram na teoria dos chamados neurônios-espelhos, tal como Vittorio Gallese e Alvin Goldman a formularam nos anos 90 do século passado, uma importante e fascinante confirmação. Trata-se de neurônios que induzem no observador de uma ação um impulso para reproduzir a ação observada, o qual, todavia, acaba por ser inibido e não se exteriorizar completamente" (2019, p. 76).

que o espetáculo se recusa a ser (somente) dramático (Lopes, 2010, p. 139).

Marcada pela recusa da representação a miscigenação da performance na cena contemporânea desestabiliza os signos teatrais e promove ao longo do tempo mudanças epistemológicas que atuam nas diversas experimentações cênicas que expandem o campo teatral dramático para o campo teatral performativo (Féral) e/ou pós-dramático (Lehmann)¹¹⁹. Se tais alterações já apareciam em criações teatrais, como analisado por Herrmann e em propostas estéticas como as de Artaud, entre outras, parece ser apenas neste momento que as definições se consolidam de maneira ampla.

Tais influências se dão antes de tudo na rejeição ao teatro clássico que tinha o texto como centro da criação teatral e que passa a entender a escritura cênica como território da diluição das fronteiras entre as linguagens e a uma reação antimimética, promovendo a exploração de interdisciplinaridades, indisciplinaridades e interculturalidades. Com enfoque em processos coletivos e colaborativos abertos ao invés da busca pela obra acabada. Segundo Cohen, "a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade" (1989, p. 30).

A ruptura com a representação vinculada a uma teoria clássica da mimesis que objetivava a imitação e a verossimilhança, é substituída pela busca de uma presentificação centrada na partilha da experimentação de criações corpo sensória das/os atrizes/atores/*performers* na cena e na desierarquização entre cena e dramaturgia. As vozes, histórias e memórias das atrizes/atores/*performers* passam a compor de maneira mais explícita os materiais composicionais. Passa-se a entender a dramaturgia como material que pode emergir da própria cena, do jogo ou da festa, dos rituais, das experimentações, dos processos de criação, das

¹¹⁹ O teórico alemão Hans-Thies Lehmann (1944) faz uma abordagem histórica detalhada deste processo, desenhando a evolução das formas cênicas e textuais do teatro a partir das vanguardas históricas em seu livro *Teatro Pós-dramático* (2007). Em contraposição a teórica e pesquisadora canadense Josette Féral em seu artigo "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo" (2009) aponta para a importância de denominar de teatro performativo já que "a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento" (2009, p.197) já que todo espetáculo é uma relação entre teatralidade e performatividade. Também em sua obra *Além dos Limites - teoria e prática do teatro* (2015) delinea questões estéticas dos processos criativos a partir da aproximação entre teoria e prática no teatro com enfoque sobre as noções de teatralidade, performatividade, performance, se aproximando dos estudos culturais.

experiências das/os *performers*. Recusa-se, também, definições precisas e limitadas da personagem. Para a professora e pesquisadora paulista Silvia Fernandes, "a performance apresenta ao espectador sujeitos desejantes, que em geral se expressam em movimentos autobiográficos e tentam escapar à lógica da representação, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso" (2013, p. 8). E neste contexto, fervilham inúmeras aproximações, confrontações e engendramentos entre a vida e a arte.

O teatro performático que no sentido Schechneriano tem uma ênfase no 'fazer', combina diferentes ações e linguagens, mas é sobretudo uma lugar de manifestos, testamentos, confissões, documentários, histórias de vida, de aberturas das 'matrizes de si' dos artistas e conseqüentemente, do olhar do espectador. O corpo neste tipo de espetáculo torna-se carne com o engajamento físico do performer. Os performers falam como eles mesmos para o público sobre aquilo que acreditam, sem marcas de representação. Os espetáculos levam o processo para a cena, do modo mais profundo que possa ser um processo e o que se improvisa é vivido como um momento único (Lopes, 2010, p. 142-143).

As obras teatrais performativas passam a ter também um caráter auto-referencial constituído nos 'entres' das relações palco-plateia, já que acentuam problematizações das relações entre arte e vida. Como na obra *Dionysus in 69*, de 1968, do *Performance Group* de Richard Schechner, que abria espaço para a participação dos espectadores na história e nos rituais propostos, como na dança bacanal, em que eram espectadores eram convidados a dançar junto com performadoras/es em cena (Fischer-Lichte, 2019, p. 85). Aqui reaparece a ideia do espetáculo como acontecimento social, 'de uma negociação ou da definição de posições e relações' entre atores e espectadores que redesenham também relações de poder, que não se estabelecem pelos temas políticos mas que está garantida pela co-presença física dos sujeitos (Fischer-Lichte, 2019, p. 91).

Para Lopes, "O dispositivo performático permite ao teatro questionar a representação e ao performer questionar sua identidade. A dimensão performática abre um campo de forças por onde se espalham polaridade em tensão, que coexistem sem que existam linhas claras de demarcação" (2010, p. 140).

É certo que qualquer evento teatral é entendido como território do real, tendo em vista que acontece ao vivo no encontro dos corpos e das materialidades cênicas com o público. Já que, muitas vezes em cena, não é possível discernir se uma ação

estava prevista como partitura ou se faz parte de um acontecimento extraordinário, como um esquecimento, uma queda inesperada, ou ainda uma improvisação. Para Fischer-Lichte,

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais (2013, p. 14).

A definição acima, apresenta a obviedade da situação em cena, mas vale o acento para que possamos pensar a partir daí nas inúmeras possibilidades de entrecruzamentos nas tessituras cênico performativas, na relação/tensão/fricção entre espaço, tempo, real, ficcional, corpo (atriz/ator/performer), memória, história e tendo a audiência como participante do ato de criação.

Como exposto anteriormente, no teatro a utilização dos depoimentos pessoais, histórias reais e os exercícios de acesso às memórias corporais e psíquicas de atores e atrizes são utilizadas de formas heterogêneas desde Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski, Pina Bausch, dentre muitas outras e outros, até chegar aos dias atuais numa miríade de possibilidades e de denominações entre artistas e grupos das artes da cena em todo o mundo, muito diferentes entre si.

É possível encontrar uma série de grupos e artistas da cena que desde as décadas de 1960 e 1970 continuam a explorar dimensões indisciplinadas da arte teatral, que mais tarde desembocam no que hoje denomina-se como teatro performativo. Mas que no momento histórico em que estavam sendo criadas causavam estranhamentos por seu afastamento dos referenciais teatrais clássicos e por propor outras relações na cena: "Diversidade de formações e de influências possíveis se multiplicaram em diversidades de poéticas cênicas possíveis, armando um desafio à crítica atada a esquemas excludentes que legitimam um único teatro ou uma poética que deveria ser ancorada em cânones dramáticos e literários" (Villar, 2008, p. 201).

Nesta vasta seara é possível lembrar de alguns exemplos célebres como o Living Theatre (Nova Iorque, 1947) que esteve no Brasil em 1970 e influenciou diretamente o Teatro Oficina (São Paulo, 1958) de Zé Celso Martinez Corrêa (1937 - 2023), principalmente no montagem de *Gracias, Señor* (1972); o já citado The Performance Group (Nova Iorque, 1967-1980) fundado por Richard Schechner responsável por estabelecer inúmeros referenciais epistemológicos no campo da

performance em diálogo com as ciências sociais; Augusto Boal com seu trabalho incansável sobre as relações políticas entre espetáculo-plateia baseados em sua obra *Teatro do oprimido* (1974); o Théâtre du soleil (Paris, 1964) de Ariane Mnouchkine, com seu trabalho incisivo com a improvisação e baseado numa estrutura colaborativa; os espetáculos de Bob Wilson (Nova Iorque, 1941) multiartista que até hoje surpreende com suas criações inovadoras; Eugênio Barba (1936) e a criação do Odin Teatret (Holstebro, Dinamarca, 1964) e/ou La Fura dels Baus (Barcelona, 1979) com suas obras intensas e provocadoras. Ao elencar esses nomes não existe nenhuma intenção de agrupá-los em definições estéticas específicas, mas apenas de lembrar alguns dos grupos e artistas referenciais que mesmo muito diferentes entre si, apontaram e apontam para as novas formas de ser e estar das artes da cena no século XX e XXI.

Se como dissemos, a influência da performance com seu caráter híbrido que associa as artes visuais, o teatro, a dança, a música, a poesia, o audiovisual, a filosofia, as ciências sociais, as novas mídias e tecnologias vai influenciar e recompor diretamente o campo das artes da cena, que em muitas vertentes passam a prezar pela ruptura com a tradição das artes do passado, com a intenção de provocar e desestabilizar a recepção, é lícito afirmar que muito do que foi feito nesse 'passado' nem sempre foi estudado, analisado ou ainda catalogado, principalmente quando se tratam de produções fora dos eixos dos grandes centros. Sendo assim, "Há também uma história de teatros não escritos nem motivados pelo dramático ou literário, mas sim pelo teatral, cênico e performático ou pelo visual, cinético, tecnológico, mediado ou coreografado" (Villar, 2008, p. 201).

Dentro deste mapa, e das explosões de pesquisas e grupos experimentais, surge em Brasília o grupo Pitú (1976-81) sob a direção do uruguaio Hugo Rodas (1939-2022).¹²⁰ A montagem do espetáculo *Os Saltimbancos* (1977-79) foi grande sucesso na época,¹²¹ com destaque para o trabalho corporal das/os intérpretes. "Hugo Rodas é um dos mais conceituados diretores de seu tempo, identificado por sua irreverência, versatilidade e criatividade norteadora da pluralidade de

¹²⁰ O livro *Histórias do Teatro Brasiliense* se apresenta como um dos raros materiais sobre o panorama histórico do teatro do DF. É constituído de uma série de artigos de vários artistas e pesquisadores cênicos e resultado da coletânea de dois Seminários, frutos da pesquisa de Eliezer Faleiros de Carvalho sob a orientação de Fernando Villar dentro do Programa Institucional de Bolsas para Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), entre 2001 e 2003, na UnB.

¹²¹ Inclusive em 2019, já com o Coletivo Amacaca -ATA, Hugo remonta *Os Saltimbancos* que atingiu um público de mais de 7 mil pessoas segundo o jornal Correio Braziliense. Disponível em: < [Guerreiros da alegria](#) > Acesso em: 8 de mar. de 2024.

linguagens que caracteriza a sua obra" (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022). Ele esteve à frente de muitos grupos de teatro importantes para a cena brasiliense, como a Companhia dos Sonhos (1999-2002) e a Agrupação Teatral Amacaca (ATA - 2009). Indispensável citar também seu destaque e importância na formação de gerações de artistas da cidade.

Vale trazer à tona também o grupo Vidas Erradas (1983), sob a direção de Fernando Villar, que foi um verdadeiro celeiro de novos criadores e influenciou grande parte da trajetória do teatro do DF. Seu teatro transdisciplinar com uma narrativa acelerada, "servindo como uma crítica pertinente e contemporânea às mudanças comportamentais e de valores que ocorrem com a inserção de novas mídias no cotidiano brasileiro",¹²² foi constituído pela 'fragmentação como sistema de escrita', na 'simultaneidade de ações', e a visão perspectivada, influência da sua formação como artista plástico, e a 'composição de cena a partir do corpo dos atores' (Carvalho, 2004, p. 112).¹²³

Este recorte acima sobre o teatro brasiliense, se faz necessário aqui tendo em vista que é o território no qual eu recebo minhas influências estéticas diretas e que constituem parte essencial da minha formação. Na introdução do livro *O Pós-Dramático (2008)*, a pesquisadora Silvia Fernandes aponta dentre os expoentes do teatro pós-dramático no Brasil nomes como: Gerald Thomas, José Celso Martinez Corrêa, Renato Cohen, Denise Stoklos, Teatro da Vertigem, a Companhia dos Atores, bem como os brasilienses Fernando Villar, Hugo Rodas, o grupo Udigrudi e a artista Eliana Carneiro.

Essa pequena cartografia sobre diversas/os artistas/obras das artes da cena me direcionam para entender como e quanto o pensamento e os saberes sobre a performance, o performático e o performativo colaboram para uma outra maneira de pensar os fazeres cênicos contemporâneos, tão distintos entre si, mas nos quais as materialidades das ações em cena são privilegiadas em detrimento de qualquer outro elemento. E principalmente que é dentro desse campo que emergem as escritas de si, as autoficções e as autobiograficções.

¹²² Extraído do site da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa398647/fernando-villar>> Acesso em 9 de fev. de 2024.

¹²³ Quando fui aluna de Villar, pela primeira vez em 1993 no Departamento de Artes Cênicas da UnB, tive também a oportunidade de experimentar um processo de criação no qual utilizava um texto autobiograficional, na montagem *Hermética 1*.

Para Féral "A cena teatral sempre oscilou entre um imediato e um mediado, entre realidade e ficção, mas não há necessariamente uma exclusão entre esses dois pólos. Há na verdade um equilíbrio, talvez uma complementação entre essas duas correntes cênicas que são o real e a ficção" (2012, p. 77). Para a autora, muito da produção teatral contemporânea trabalha com a 'temperagem' das medidas entre o real e o ficcional e aí constroem sua força. Em irrupções de real, que cortam abruptamente as instâncias da representação e que por meio de depoimentos, imagens reais, exposição de documentos, ou ainda em casos extremos o sucumbir mesmo a um determinado tipo de violência física ou execução de uma ação extraordinária que contenha em si um risco. "Esse evento toma os sentidos do espectador e se dirige diretamente às suas sensações, às emoções, criando uma quase imersão na ação, proibindo qualquer distância crítica" (Féral, 2012, p. 82). Esse movimento cria na expectativa uma abalo, ou quiçá um choque, capaz de retirar a audiência muitas vezes do próprio acontecimento que tem diante de si e leva a um mergulho pessoal, uma crise, um espanto, mas ainda mantendo o que Féral denomina de enquadramento cênico:

Na verdade o espectador já não sai nunca do quadro cênico e o quadro cênico o limita. Este enquadramento é que dá sentido e que mesmo torna o evento passível de ser assistido como obra de arte. A teatralidade nunca desapareceu verdadeiramente do processo, ela permanece como enquadramento indispensável. É ela que torna visível aquilo que se oferece ao olhar. Na ausência deste quadro estaríamos na performatividade pura e então absorvidos pela ação, como no real sem distância crítica. Ora a obra de arte exige exatamente esta distância que é dada pela teatralidade. É o que nos permite dizer que é o teatro em cena (Féral, 2012, p. 84).

Essa temperagem muitas vezes pode ser exacerbada extrapolando limites éticos e/ou morais quando foge do enquadramento estético como trazer a própria morte ou imagens reais da morte para a ação em cena, promovendo uma espetacularização da violência. Uma estratégia de reprodução dos modelos sensacionalistas televisivos e das novas mídias que revelam imagens reais cada dia mais brutais de acontecimentos cotidianos, capturados por câmeras de segurança, por exemplo, que tem promovido em nós um assustador anestesiamento diante da barbárie e outras vezes acionando nossas violências interiores. "A arte pode ser ruim, pode ser um mal" (Schechner apud Féral, 2012 p. 92). Mas será possível escapar da obscenidade da realidade em cena na contemporaneidade? Uma

maneira de expor de forma crua no ao vivo, e de dar visibilidade às violências sistêmicas que temos vivenciado a séculos principalmente no sul global?

A arte como ação social e política, presente na obra de autores como Boal, Rancière e Diéguez, com toda a sua dimensão performativa ao usufruir da visibilização das macro e micro violências cometidas pelas instâncias hegemônicas de poder econômico, político, social, cultural, pode vir a promover desautomatizações nos discursos e enfrentamentos contra essas estruturas de poder. Como afirma Diéguez, "a estética não é um fenômeno restrito ao mundo da arte. Há uma construção estética nos atos da política cidadã, como há uma construção estética no campo da arte" (2012, p. 206). Tais configurações assumem lugar de resistência capazes de promover transformações nas formas de relação social, ainda mais, diante de um cenário de avanço do neoliberalismo, do fundamentalismo religioso, das violências policiais, de arbitrariedades do judiciário, enfim retrocessos e mais violências e abusos nas esferas públicas e privadas.

A seguir farei uma abordagem pontual sobre os teatros do real concentrando a reflexão em alguns poucos aspectos históricos que me pareceram mais contundentes, para em seguida abrir o diálogo conversa com três obras e três artistas da cena nas quais vejo emergir distintas potências autobiográficas.

3.5 Teatros do Real - ainda outros

O termo "Teatros do Real"¹²⁴ foi abordado pela filósofa e pesquisadora francesa Maryvonne Saison, no final dos anos 1990.¹²⁵ "Segundo a autora, em determinadas experiências do teatro contemporâneo priorizava-se a concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa" (Fernandes, 2013, p. 4). Uma busca pela materialidade do acontecimento, de uma experiência na qual o espectador estaria em confronto direto com o real em cena.

Segundo alguns autores como Pavis, Sanchez, Saison e Fernandes, a irrupção do real na cena teatral parece eclodir de forma contundente a partir da

¹²⁴ Pavis também faz referência ao livro de Danielle Mehari, que teria forjado o termo Teatro do Real, livro sobre o teatro na Inglaterra e Escócia dos anos 1950. Na obra a autora apresentava noções sobre o teatro documentário e político (PAVIS, 2017, p. 318).

¹²⁵ Livro *Les théâtres du réel - Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* de Maryvonne Saison. (Paris: Éditions L'Harmattan, 1998).

década de 1990. Segundo Pavis, o teatro do real reata com a política, com as precariedades das estruturas sociais e 'com o prazer de contar e ouvir histórias': "Os artistas agora não têm medo de meter a mão na graxa dos mecanismos sociais, da economia globalizada, da miséria do mundo. Eles põem o dedo lá onde isso faz mal: na engrenagem" (2017, p. 319). Para Sánchez,

Diante da dissociação do real - reduzido durante a era pós-moderna ao domínio do privado - e da realidade - concebida como uma construção ilusória, acúmulo de imagens -, surgiu na década de noventa a necessidade de buscar a conciliação, de encontrar formas que permitissem a inclusão do real na construção da chamada realidade e, ao mesmo tempo, libertar a realidade do seu andaime virtual para ancorá-la novamente no terreno da experiência concreta e, desta forma, poder intervir sobre ela (2012, p. 22-23).¹²⁶

E o que viria a ser esse terreno da experiência concreta? Se entendermos a experiência para além daquilo que me coloco frente a frente, mas vinculada a noção do que me atravessa e me faz 'padecer',¹²⁷ que me transforma, um acontecimento que amplia minha potência de agir (Larrosa, 2014), podemos pensar que a experiência estética pode, promover aqui um interesse subjetivo capaz de mobilizar nossa atenção ordinária para uma atenção suplementar, aquela definida por Bergson (2006) como uma atenção à duração, capaz de mobilizar nosso desejo por intervir em nós e nos mundos.

Esse reencontro com o real no teatro contemporâneo se dá de uma maneira diversa daquela anteriormente pretendida pelo realismo e pelo naturalismo que propunham retratar a vida de modo objetivo, com uma realidade cênica voltada aos aspectos visuais da cena, que abordavam no primeiro caso mergulhos psicológicos das personagens e no segundo, tentativas de criar a ilusão da realidade em cena em uma abordagem mais 'científica' da realidade. Segundo Pavis,

¹²⁶ "Frente a la disociación de lo real - reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado - y la realidad - concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes -, en la década de los noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad, y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella". Tradução minha.

¹²⁷ Larrosa define o padecer vinculado ao princípio da paixão: "a paixão funda sobretudo uma liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma mas numa aceitação primeira de algo que está fora de mim, de algo que não sou eu e que por isso, justamente, é capaz de me apaixonar (2014, p. 29).

O realismo ou o naturalismo não são mais de todo uma garantia para representar ou explicar o real. Mostrar o modo de vida das pessoas, supondo-se que isso seja realizável em uma cena, não é nem inteiramente satisfatório nem suficiente para fazer compreender (e não somente figurar e sentir) a situação psicossocial das pessoas (2017, p. 320).

Distante então do realismo e do naturalismo, os teatros do real têm um interesse direto na 'experiência' com o real e na investigação de dispositivos artísticos que possam acionar esse real na cena, imbricado muitas vezes em movimentar conteúdos sociopolíticos e/ou ainda psicológicos. Segundo Fernandes, "os teatros do real funcionam como sintoma de uma cena plantada diretamente no terreno do social. Mas nem por isso filiam-se ao realismo político característico dos anos 1960" (2013, p. 4). Ademais, parecem fazer um movimento em relação ao outro, que entende o espectador como cúmplice e participante das construções de sentido e da ação mesma, que só se efetivam nos 'entres' do encontro ao 'vivo'¹²⁸ entre artista e espectação. Esse movimento é descrito por Fischer-Lichte (2019) como da busca de constituição do evento cênico performativo como 'acontecimento' que inclui o público em suas ações, em busca de diálogos com outras vozes, outras histórias, e sendo assim, "uma prática artística diretamente comprometida nas esferas política e social" (Sánchez, 2012, p. 23).

Então cabe intuir que essa necessidade de fazer emergir o real em cena possa estar relacionado com a necessidade de movimentar a percepção da espectação por meio dessa atenção desperta, causada pela curiosidade sobre o outro, esse interesse que temos quanto ao desconhecido que é o outro. Em um jogo de luz e sombra entre as multiplicidades de possíveis que emergem quando nos encontramos com outras histórias que parecem movimentar partes de nós mesmas/os. Retirando da margem e colocando em foco associações menos frequentes entre o que somos e como nos relacionamos com o mundo. Como exemplifica o pensamento do filósofo estadunidense William James: "O velho no novo é o que mais estimula [...], o velho com alguma novidade. Ninguém assistirá a uma conferência sobre um assunto que não guarde conexão alguma com coisas já sabidas; todos gostam de saber algo mais sobre pontos já conhecidos" (James apud Kastrup, 2007, p. 68).

¹²⁸ Vale salientar que durante a pandemia de Covid 19 experienciamos diversas criações que se deram virtualmente no ambiente digital e que tinham potência de acionar vínculos relacionais entre artistas e a audiência.

O campo dos teatros do real se expande em distintas configurações que partem entre elas de territórios aparentemente distintos¹²⁹ mas, como vimos anteriormente, muito imbricados uns dos outros. Desde aqueles que aderem mais ao teatro performativo quanto aqueles que se associam às práticas da performance em si, e ainda ao ativismo. As incursões nestas searas têm promovido experiências e processos de criação peculiares e abordados em suas especificidades por diversos autores.¹³⁰ A autoficção, o teatro documentário, o biodrama, o teatro autobiográfico, teatros da memória, os documentários cênicos, a performance autobiográfica, as autoperformances, as palestras performances, as conferências performativas, ou como prefiro aqui as autobiograficções, utilizam-se de distintas estéticas de composição e usufruem de dispositivos de criação que trabalham nas fronteiras entre o real e o ficcional e que ganharam diversas nomeações principalmente nas últimas décadas. E que parecem ter em comum o fato de usufruem de materiais autobiográficos. Autobiografia entendida aqui, com as palavras da encenadora paulistana Márcia Abujamra, "não apenas como sequência de informações sobre determinada pessoa, mas, acima de tudo, o modo como essa pessoa viveu cada um dos fatos, como produziu experiências e criou sentidos a partir de cada momento" (2013, p. 79).

No teatro, segundo Pavis, "A autobiografia não é mais, então, somente a escritura de si próprio, é também a exibição de si mesmo" (2014, p. 43). Quando atrizes/atores/performadoras/es estão diante do público, descrevendo e tecendo relações diretas com sua própria vida, numa auto performance, temos a substituição da representação pela apresentação de si própria. Mas a complexidade da repetição, ou ainda da preparação para a apresentação, leva o ato em si a transformar aquilo que é pessoal, real e íntimo na coisa que agora pertence à cena, à performance ou ainda à ficção constituída com e nos elementos cênicos. Pavis ainda acrescenta: "Ora, esse eu narrador inventa inevitavelmente qualquer coisa ao rememorar-la. Tanto em um caso como em outro, teatro ou romance, nós já estamos na ficção, na autoficção" (2014, p. 43). Quer dizer de uma forma ou de outra, segundo Pavis, estaríamos no caso teatral sempre percorrendo os campos da ficção.

¹²⁹ *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2012), de José A. Sánchez faz um percurso detalhado, denso e rico sobre as aproximações e tensões entre o real e ficcional na cena contemporânea, bem como problematiza suas representações e escolhas estéticas.

¹³⁰ A Revista *Sala Preta* publicou em 2013 o dossiê 'Teatros do real: memórias, biografias e documentos em cena', que abarca essa diversidade e dialoga, para além dos referenciais eurocentristas com obras e artistas brasileiros de grande importância para o tema.

De qualquer forma, diante da diversidade de estéticas que emergem do campo dos teatros do real, o enfoque aqui se delinea sobre práticas que usufruem das escritas de si em movimento com o exterior, com aquilo que está fora de si, nos entres, em tramas de luz e sombra. De uma dramaturgia do acontecimento cênico, que emerge como já descrito, de distintos processos de criação, que trazem as vozes de artistas criadoras/es sobre suas subjetividades, intimidades, sua forma de ser e estar no mundo, e inclusive analisando e muitas vezes descrevendo seus processos de criação em articulação entre as macro e as micropolíticas. Que optam por trazer à cena obras imbricadas com narrativas pessoais, em materiais de arquivo, memórias, lembranças, experiências de vida tecidas com elementos míticos, simbólicos e criações ficcionais, mas também com conteúdos e documentos históricos, políticos, antropológicos, psicológicos, filosóficos. Enfim, que estão atravessadas por questões/situações que amplificam tensões pessoais reverberando tensões sócio políticas, que articulam-se por meio de pesquisas formais e estéticas vinculadas ao teatro experimental e acompanhadas em grande parte por uma reflexão ética sobre as ambiguidades postas em cena.¹³¹ Afastando-se dos sistemas de entretenimento vinculados aos meios midiáticos de produção de massa, e ao sistema capitalístico que explora a intimidade, na espetacularização e a comercialização da vida 'real', acionando um fetiche voyeurístico coletivo alimentado pelas inúmeras versões de *realities shows* e das plataformas de canais e redes sociais na internet. Assim segundo o diretor e professor de teatro André Carreira,¹³²

A aproximação entre o pessoal e o público na cena deve ser relacionado com a busca de novas funções para o teatro, especialmente a partir dos anos 80. A perda de lugares políticos de referência deu impulso a um teatro no qual prepondera a necessidade de autoexpressão, como forma política. E isso implicou em uma radical aproximação do público com o privado, pois o político se materializou, em grande medida na experiência pessoal, no registro corporal (2011, p. 334).

¹³¹ Essa responsabilidade ética não se encontrará em todos os trabalhos que usufruem das tensões entre o real e o ficcional em cena, porém nos acontecimentos cênicos apontados aqui identifico essa preocupação, principalmente nas obras detalhadas mais adiante.

¹³² André Carreira é graduado em Artes Visuais (UnB) e doutorado pela Universidad de Buenos Aires. Professor do programa de Pós-graduação em Teatro (UDESC) e coordenador nacional do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Dirige os grupos Experiência Subterrânea (Florianópolis) e Teatro que Roda (Goiânia) e foi integrante fundador do Grupo Vidas Erradas (Brasília, 1983-89). Autor dos livros *Teatro Callejero*, *Práticas de Produção Teatral*, *Teatro de Rua: Uma Paixão no Asfalto*, *Meyerhold: Experimentalismo e Vanguarda* e *Estados: relatos de um processo de pesquisa sobre interpretação teatral*. Em 2011, realizou pós-doutorado com Richard Schechner na New York University.

Abordagens que se movimentam em práticas de confronto entre arte e vida, mobilizando conjuntamente o real temático e o real matéria¹³³. E como sublinha Carreira, "situações cênicas que nos convocam a experimentar a intimidade como material dramático e a decifrar os códigos que vinculam vida real e ficção" (2011, p. 332). Que geralmente estão vinculadas a longos processos de investigação e experimentação, que muitas vezes explicitam suas processualidades e que transgridem os códigos da representação, mesmo que usufruam deles em suas obras.¹³⁴ Para Fernandes,

As muitas nomeações dessa cena desviante, híbrida, incapaz de separar com clareza a vida da representação e a política da estética foram empregadas por teóricos para analisar práticas performativas que utilizam depoimentos, documentos, relatos de vida, testemunhos e fragmentos memoriais ligados à trajetória biográfica dos autores (2020, p. 187).

Coaduno da perspectiva da atriz-performer-pesquisadora Mara Lucia Leal que afirma: "Penso a cena como lugar privilegiado para ressignificar experiências. Ao reencenar, ficcionalizar dados autobiográficos cria-se a possibilidade de refletir sobre esses eventos, lançando luz ao que antes era escuridão" (2011, p. 69). Os elementos autobiográficos, muitas vezes disparadores dos próprios processos de criação, são compartilhados em memórias, histórias, documentos e fatos estruturais da vida mesma e que abalam nossas subjetividades e reclamam, em grande medida, que as dimensões das violências reais, abusos, explorações, subjugações sejam visibilizadas e interrompidas. E assim, enquanto performadoras/es temos a oportunidade de expurgar experiências íntimas que marcam nossas subjetividades e ressignificá-las, possibilitando 'transformações pessoais para além da cena' (2011, p. 69).

Segundo Carreira, "o teatro que prolifera é o das margens, uma miríade de experiências teatrais variadas, entre as quais estão as formas do autobiográfico e íntimo" (2011, p. 343). Como exemplo referencial marcante temos a obra *Rumstick*

¹³³ Sánchez separa essas duas abordagens sendo o real temático aquele que usufrui de documentos e materiais de arquivo e o real matéria como a irrupção da realidade enquanto ação em cena. Veja seu artigo "Ética da representação" publicado originalmente em 2012, e acessado no livro *Efetividade da Ação*, de 2013.

¹³⁴ Também veremos mais adiante nas obras com as quais vou dialogar o hibridismo entre presentificação e representação comum em muitas das propostas que transitam nas tensões entre o real e o ficcional.

Road (1977),¹³⁵ de Spalding Gray e Elizabeth LeCompte (fundadores do The Wooster Group), na qual o artista utiliza-se de cartas da sua própria mãe, de conversas pessoais gravadas, entrevistas e *slides* com imagens da casa onde viviam e de reproduções de diálogos verídicos com o psiquiatra que cuidava de sua mãe para compor um mergulho profundo numa história que expõe o suicídio da mãe, e ao fazê-lo abarca o sentimento de perda de uma forma abrangente. Em seu artigo "A alma, o olho e a mão" (2013), Márcia Abujamra sintetiza bem Spalding Gray:

É um narrador, como entende Walter Benjamin, um contador de histórias capaz de intercambiar experiências, aquele que 'retira da experiência' o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus 'ouvintes'. Essa capacidade de relatar, narrar, relacionar-se e se associar à vida é que garante ao contador de histórias uma aura incomparável. Não mais fatos ou eventos *per se*, mas histórias que nos permitem contar histórias. Essa é a aura do narrador, a aura de Spalding Gray. O poder de suas histórias vem do convite que faz ao espectador de interpretá-las como quiser e de incorporar às coisas narradas sua própria experiência (p. 81).

No Brasil encontramos grupos e artistas que investiram em propostas autoficcionais de grande repercussão e já bem destrinchadas por diversos críticos e pesquisadores acadêmicos como *Festa de Separação: um documentário cênico* (2009) de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, onde o casal convida parentes e amigos para celebrar a separação. A dupla parte do término do seu relacionamento para falar sobre o amor contemporâneo, seus conflitos, começos e fins e materializam a partir daí uma obra entre a ficção e a realidade. Nelson Baskerville com *Luiz Antônio - Gabriela* (2010), também definido como teatro documentário autobiográfico, no qual o autor resgata a história de seu irmão travesti e as histórias de abuso e violência sofridos na infância. No espetáculo *Ficção* (2012), atrizes e atores da Cia Hiato compartilham suas experiências de memória a partir de relatos biográficos, sob a direção de Leonardo Moreira, os solos são apresentados como depoimentos ficcionais, numa dramaturgia que dissecou em cena o próprio processo de criação da obra. No solo executado pelo ator Tiago Amaral, e com a presença de seu próprio pai em cena, apresenta-se a relação familiar conflituosa na recusa de

¹³⁵ O nome da obra dirigida por LeCompte é o nome da rua na qual Gray viveu quando criança. O vídeo da montagem do Wooster Group de 1977 pode ser visto na íntegra. Disponível em: <https://video.deakin.edu.au/media/t/1_dz1qd42n>. Acesso em 10 dez. de 2023.

um pai que não aceita um filho homossexual. *Casa* (1990) de Denise Stoklos, que na versão apresentada em Nova Iorque trouxe seus próprios filhos para contracenarem com ela em cena.

Qualquer generalização de obras e artistas que investigam as tensões entre real-ficcional na cena contemporânea é infrutífera já que são muito distintas entre si, tanto na abordagem estética quanto nos recursos, procedimentos e dispositivos dos quais usufruem. Este micro recorte poderia ser expandido por cada uma e cada um de nós, em nossas memórias de performances artísticas que poderiam também nos remeter à autobiograficções. Elenquei três outras artistas e três obras para me aprofundar no diálogo, e que poderão materializar as abordagens do que entendo como autobiograficção. São elas: *Stabat Mater* (2020) de Janaína Leite, *Manifesto Transpofágico* (2019) de Renata Carvalho e *Isto também passará antes que eu morra* (2016) de Marcia Regina (cia viÇeras).

Ampliando um pouco o mapa para o resto da América Latina também nos deparamos com inúmeras obras autorepresentacionais que se utilizam de experiências pessoais num processo de desficcionalização da cena. Escolho o exemplo do espetáculo *Prelúdio – Ficciones del Silencio*¹³⁶ da artista multidisciplinar peruana Diana Daf Collazos, apresentado durante o Festival Cena Contemporânea de 2021, que ocorreu completamente *online*, devido à pandemia da Covid 19. A artista, usufruindo dos dispositivos digitais, protagoniza uma obra definida por ela como uma autoficção e documentário cênico e cinema experimental, que vai do palco de um teatro aos locais marcantes da vida de seus antepassados para investigar os silêncios que permanecem entre os povos da América Latina. Entre fotos e vídeos entrecortados na tela, vemos a artista presente em um teatro. As narrações e performances dividem a tela com cenas filmadas em diferentes cidades do Peru, em uma peregrinação da artista que, ao recuperar a história de sua família e da migração dela, busca trazer à tona as heranças que um país cala e apaga. Diana Daf expõe que as histórias que narra são histórias de dor, de morte, de classe, de imigração que se cruzam e apontam para a figura de uma perda que tem que ser contada pela voz desse sujeito, que está ameaçado de desaparecer. Ela interroga: “Qual é minha própria voz? Por que há coisas que têm de ser ditas pela

¹³⁶ Collazos, Diana. Disponível em: <[Preludio \(en proceso\) | dianadafcollazos](#)> Acesso em: 9 de dez. de 2023.

minha própria voz? Como isso me dá um lugar em minha história familiar e minha história social?”. E afirma ainda em entrevista durante o Festival,

Durante muito tempo minha geração e gerações anteriores tiveram que passar por processos de repressão não apenas no Peru, mas em toda a América Latina. Não se podia falar de violência generalizada nem tampouco de violência doméstica, um peso que caía muito mais sobre as mulheres. Nossas avós e mães cresceram totalmente silenciadas. E nós também, até que começamos a reclamar e a contar nossas próprias histórias. Antes, um grito que saía pelo corpo porque era calado na voz e que agora precisa ser dito(2021, s/n).¹³⁷

Prelúdio, Ficciones del silencio acaba por transcender, assim, a discussão em torno de sua autoficcionalidade. E é um exemplo entre tantas outras obras que buscam uma reconciliação com a 'verdade', com a reescritura de histórias mal contadas, de apagamentos sociais, de genocídios sistêmicos, da insuportável manutenção do racismo, machismo, etarismo, classismo, e todas as violências de gênero, sobre as quais lutamos com palavras e que foram expostas parcialmente e elegantemente nas histórias já contadas mas que não nos servem mais.

Outro exemplo peruano marcante apresentado na mesma edição do Festival Cena Contemporânea em 2021 e que em 2022 se apresentou no Festival Ibero-americano de Artes Cênicas - Mirada, é o espetáculo *Hamlet*, com direção de Chela de Ferrari. Fruto de um processo colaborativo, apresenta uma livre adaptação da clássica tragédia de Shakespeare com elenco inteiramente formado por jovens atores e atrizes com Síndrome de Down. Na obra, atores e atrizes se apropriam do texto com suas próprias palavras e compartilham seus anseios e frustrações pessoais. O que significa "ser ou não ser" para pessoas que não encontram espaço no mundo real? E que tem suas vozes e existências sistematicamente invisibilizadas? O espetáculo mobiliza diversas questões entre a obra que conhecemos e a realidade desse grupo de pessoas que reinventa as complexidades existenciais em/com suas próprias histórias.

Seja na presença de não atores ou familiares em cena, na utilização de objetos, documentos, fatos reais, individuais e/ou coletivos, depoimentos pessoais e/ou vídeos de situações verídicas, estes procedimentos estéticos que fazem o real

¹³⁷ SECEC/DF. 2021. Disponível em: <[Cena Contemporânea traz o teatro de luta](#)> Acesso em: 9 de dez. de 2023.

irromper a estrutura dramatúrgica e geralmente promover uma dubiedade, quando a expectativa entra e sai da ficção continuamente, borrando os parâmetros entre realidade e ficção em cena. Lehmann destaca que,

[...] o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência (2007, p.165).

Parto agora para o diálogo com três obras/artistas brasileiras contemporâneas que são/estão atravessadas por estas tensões e fricções entre os campos do real e do ficcional. Primeiro a obra *Manifesto Transpofágico* (2019) de Renata Carvalho, em seguida *Stabat Mater* (2020) de Janaína Leite e por último o espetáculo brasileiro *Isto também passará, antes que eu morra* (2016) de Marcia Regina. Obras que mesmo sendo muito distintas entre si apresentam nas suas estruturas e dramaturgias potências autobiograficcionais. Neste pequeno recorte, intenciono fazer emergir as zonas fronteiriças e os territórios híbridos nos quais se dão os atravessamentos expostos até aqui.

3.5.1 *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho

Renata Carvalho é atriz, diretora, dramaturga e transpóloga (antropóloga transgênero) ativista dos direitos humanos e LGBTQIAPN+ (Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais).¹³⁸ Nasceu em Santos, no litoral paulista, em 1980, iniciou no teatro aos 15 anos, ainda como ator. Em 2002 fundou a Cia Ohm de teatro onde começou a dirigir. Sua identidade travesti é assumida em 2007, e em 2012 ela volta aos palcos com a peça de sua autoria *Dentro de mim mora outra*, na qual conta sua vida e a trajetória de sua travestilidade.

É fundadora do MONART - Movimento Nacional de Artistas Trans, no qual criou o Manifesto Representatividade Trans, que luta para que artistas transgênero interpretem personagens trans. Fundou também o coletivo T, o primeiro coletivo artístico formado integralmente por artistas transgênero em São Paulo, que tem por

¹³⁸ Para mais esclarecimentos sobre a sigla LGBTQIAPN+ ver: <[O que significa LGBTQIAPN+?](#)> Acesso em 20 de jun. de 2023.

objetivo segundo Renata "questionar a arte, em busca da representatividade; questionar o judiciário em busca do reconhecimento da identidade trans; a medicina por uma despatologização da identidade trans; questionar a gramática, a linguagem, enfim todos os territórios que invisibilizam as corporeidades trans" (2018).¹³⁹

Acompanho de longe o trabalho de Renata Carvalho, desde 2017 quando estive no 18º Festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea com o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, traduzido e dirigido por Natalia Mallo, e que esteve com a casa lotada em plena segunda-feira. A peça com enorme repercussão de público e crítica foi impedida de ser realizada em muitas cidades e a censura judicializada estava centrada principalmente nos equivocados "fundamentos religiosos" que interpretam a obra como um atentado à fé, já que na peça Jesus é recriado nos tempos atuais como uma mulher transexual.

O monólogo, com título original *The Gospel According to Jesus - Queen of Heaven*, escrito pela dramaturga inglesa transgênero Jo Clifford,¹⁴⁰ estreou em 2009 em Glasgow e também esteve no Brasil em 2018, durante o Festival Internacional de Teatro, Palco & Rua de Belo Horizonte - FIT BH. A obra é construída como uma liturgia e tem por base a aceitação e o amor ao próximo, pilares do discurso cristão. Para Clifford "Escrever é ouvir. Ouvir o que está dentro de você. A gente ouve os personagens" (2016).¹⁴¹

Como no Brasil, a peça também sofreu protestos intensos na Escócia com manifestações de cristãos e evangélicos durante a temporada em um pequeno teatro em Glasgow. "Eles que normalmente se odeiam. Se juntaram para me odiar", afirma a autora. A repercussão internacional da obra abriu espaço para amplificar o debate sobre as violências e extermínios de corpos trans, além da urgência da visibilidade e representatividade desses corpos. Clifford entende que o teatro é território potente para abordar questões de enfrentamento social: "Eram 150 pessoas no teatro, vendo

¹³⁹ *Estadão*. 2018. Disponível em: < [Hora E+: Renata Carvalho](#)> Acesso em 25 de jan. de 2024.

¹⁴⁰ Jo Clifford nascida em 1951, é atriz, professora, tradutora, poeta, performer e dramaturga premiada. Residente em Edimburgo, com cerca de 80 peças escritas, muitas montadas em vários países, foi a primeira dramaturga declaradamente transgênero a ter um texto de teatro montado no *West End* (circuito comercial) de Londres, com o *Great Expectations* (em 2005). Integra a companhia teatral *Queen Jesus Plays*, formada também pela diretora Susan Worsfold e pela produtora Annabel Cooper. Disponível em: < [Jo Clifford](#)> Acesso em 5 de set. de 2023. Clifford, que fez a transição de gênero já aos cinquenta anos, foi impedida, depois disso de seguir frequentando a igreja da qual sempre fez parte e esse foi o mote principal para a escrita da obra *The Gospel According to Jesus - Queen of Heaven*.

¹⁴¹ SP Escola de Teatro. 2016. Disponível em: < [SP Entrevista | Jo Clifford fala sobre dramaturgia e transexualidade](#)> Acesso em 5 de set. de 2023.

a peça. E isso teve impacto no mundo inteiro. Se dramaturgia não é poder, eu não sei o que é" (2016).

Em entrevista concedida a revista *online Híbrida* Renata Carvalho afirma,

Via que, no teatro, as pessoas tinham muita curiosidade com o assunto. Foi aí que percebi como poderia militar e tentar mudar essa percepção, mesmo sem ter um entendimento muito amplo a princípio. Foi quando percebi que poderia mudar outras vidas como o teatro mudou a minha. A militância me colocou como artista pensante. Com tanta coisa para falar, eu poderia estar montando peças de comédia, com temas infantis ou qualquer coisa. Mas não posso ignorar minha vivência (2016).¹⁴²

Está explícito na fala da artista sua perspectiva de mobilização política através da cena. Na mesma entrevista a artista ainda problematiza sobre a recepção diante do espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*,

Jesus pode ser qualquer pessoa menos uma pessoa transgênero... Jesus é a imagem e semelhança de todos, menos de nós é inapropriado [...] Os corpos trans precisam de representatividade, visibilidade só não é suficiente, é preciso que corpos trans estejam em todos os lugares é preciso naturalizar as corporalidades trans para tirar esses corpos da marginalidade. Ter uma personagem trans interpretada por uma atriz trans faz diferença sim (2016).

A luta de Carvalho pela representatividade trans nas artes da cena, já vem de longos anos e ainda gera inúmeras discussões e desconfortos, já que no senso comum é possível questionar: Se estamos em um território de atuação não podemos interpretar, representar qualquer papel? Acredito que sim, podemos. Mas diante dos processos de apagamento, abusos, violências sistêmicas e invisibilidade de corpos trans, será que devemos ocupar esses espaços? Hoje acredito que não. Não devemos.

Essa digressão inicial é importante para desenhar um pouco da trajetória que, no meu entendimento, conduz o trabalho de Renata Carvalho até *O Manifesto Transpofágico*, um testemunho político, uma pesquisa cênica, desenhado a partir da história pessoal da criadora, das violências sofridas e necessidade de estabelecer o saber corpo de corpos travestis, a *transcestralidade* de sua corporeidade entrelaçado entre o real, o ficcional e o mais real.

Finalmente, em maio de 2023, durante o Palco Giratório no início da circulação nacional de *Senhora P*, na cidade de Porto Alegre, assisti *Manifesto Transpofágico*

¹⁴² *Híbrida*. 2016. Disponível em: <[Renata Carvalho sobre transfobia e censura: "Me odeiam sem me conhecerem"](#)> Acesso em 1 de set. de 2023.

escrito e atuado por Renata Carvalho, que estreou em 2009 em São Paulo e que conta com direção de Luiz Fernando Marques (Lubi) do grupo XIX de teatro. O espetáculo já percorreu diversos países como Itália, Espanha, França, Uruguai, Irlanda, Holanda, Estados Unidos e Chile com temporadas de sucesso e grande reverberação. Como define a sinopse da obra,

Manifesto Transpofágico é a transpofagia da transpologia de uma transpóloga. 'Hoje eu resolvi me vestir com a minha própria pele. O meu corpo travesti'. Renata 'se veste' com seu próprio corpo para narrar a historicidade da sua corporeidade. Renata se alimenta da sua 'transculturalidade'. Come-a, digere-a. Uma transpofagia. O Corpo Travesti como um experimento, uma cobaia. Um manifesto de um Corpo Travesti. Letreiro pisca TRAVESTI. TRAVESTI. TRAVESTI (2020).¹⁴³

O manifesto performado por Renata atravessa em cheio o estômago, a cabeça e o coração, nos convoca para olhar seu corpo travesti coberto apenas por uma pequena calcinha da cor de sua pele. O espetáculo apresenta a trajetória da atriz a partir de suas memórias, relatos dos traumas de infância, das imposições de uma educação cisheteronormativa que marginaliza e exclui a diferença e promove sistemas de punição bem delineados para aqueles/as que desde a tenra idade, escapam das definições rígidas das masculinidades e feminilidades.

¹⁴³ Os fragmentos de textos do espetáculo expostos aqui foram extraídos da publicação da obra *Manifesto Transpofágico* de 2020, que além da obra possui alguns artigos de Renata Carvalho e de Jaqueline Gomes de Jesus.



Fig. 6: Renata Carvalho em *Manifesto Transpofágico*. 2022. Foto: Danilo Brandão /Festival/Trema.

O teatro está lotado. A plateia é diversa. Apagam-se as luzes e com uma contraluz que se acende e apaga vemos um corpo apenas de calcinha, parado como um manequim, aos poucos vemos a silhueta. Um letreiro pisca a palavra TRAVESTI em caixa alta. Como indicado na obra publicada que me auxilia na descrição do evento, "esse letreiro piscará outras vezes ao longo da apresentação" (2020, p. 8).

Ao microfone com voz suave a performance de Renata se inicia:

Este é o meu corpo. (pausa)

Neste momento eu deveria me apresentar, dizer nome, talvez idade, quem eu sou, todo esse mise en scène que uma apresentação necessita, mas não vou fazer isso hoje porque faço sempre, e sempre pouco importa. O meu corpo (TRAVESTI) sempre chega antes, na frente, como um muro, um outdoor ou um letreiro piscante, independentemente de quem eu seja ou do que eu faça, mesmo eu existindo a partir de 1981, com impressões digitais únicas, RG tal, CPF tal, certidão de nascimento e não importa o nome escrito. Não achem que é falta de educação de minha parte ou por falta de tentativas, confesso que às vezes só não falo, mas também (diminuindo e perdendo a voz a cada repetição) grito, grito, grito, grito muito, (quase inaudível) grito até cansar. (pausa). Nada do que eu fale ou faça surte efeito. Mesmo que às vezes

eu tente escondê-lo, passar despercebida, ser discreta. Ele é mais forte, (TRAVESTI) fala por mim ... (TRAVESTI). Meu corpo (TRAVESTI) veio antes de mim, (pausa) sem eu pedir. Ele é mais velho que eu. (TRAVESTI) Meu corpo é minha jaula (TRAVESTI), minha cela, (TRAVESTI) desde quando eu não sabia que o era, nem o que representaria tê-lo, as pessoas foram me gritando, (leiteiro pisca a cada repetição da palavra) gritando, gritando, gritando, gritando, gritando, gritando, gritando... Sou resumida a partir dele, (pausa) por isso eu não preciso de rosto. Além de poucos o olharem, ele não será necessário aqui hoje. (pausa) Este corpo é o corpo de uma TRAVESTI. (leiteiro permanece ligado) Eu sou uma travesti. Para alguns essa informação pode ser algo amoral, anormal, doentio ou sujo. Se esta informação te traz desestabilidade, desconforto ou perigo e você quiser se retirar do teatro de forma segura, com calma, este é o momento. (Acende-se uma luz fraca na plateia. Pausa)

Repito. Eu sou uma travesti. Se esta informação te traz desestabilidade, desconforto ou perigo e você quiser se retirar do teatro de forma segura, com calma, este é o momento. (pausa. luz da plateia vai diminuindo).

Aos que permaneceram, colocarei meu corpo travesti em primeira pessoa, em forma de um manifesto, uma escrevivência ou simplesmente uma travaturgia. Eu estou aqui para desabafar sobre o cansaço que é ser. Às vezes eu gostaria de sair de mim, só pra saber como é viver sem ser constantemente olhada, observada, comentada, apontada, achincalhada, sem escutar xingamentos, risos, piadas, expulsões, pedradas...

Não incomodar também incomoda quando se é travesti. E pra falar da transcestralidade deste corpo, eu preciso passar pela minha história, ou pelas minhas histórias, ou nossas histórias. A maioria é igual, as histórias mudam às vezes, quase sempre, só o lugar, o tempo, a idade talvez, mas somos feitas de uma dramaturgia de histórias repetitivas, ou talvez os dramaturgos sejam preguiçosos ou satíricos demais. (pausa)

O que tanto olham? O que tanto procuram? o que tanto comentam? O que pretendem saciar? (pausa)

Eu não fui esperada...

(Letreiro apaga. Black out)

A tessitura dramática entrecortada, assim como as imagens de pedaços do corpo, expõe fragmentos da vida de Renata e de outras travestis. Pontos nevrálgicos como o enfrentamento constante da ridicularização sofrida desde o território escolar que vai ser intensificado na vida adulta 'Corpo Apontado (TRAVESTI)'; o cruel abandono familiar quando chega à adolescência 'Corpo expulso (TRAVESTI)'; e o

enfrentamento diário em relação a criminalização institucionalizada dos corpos trans 'Corpo Excluído (TRAVESTI) Corpo Marginal (TRAVESTI)'.

O corpo político de Renata em cena grita, sussurra, revela detalhes de sua história pessoal, sua trajetória, e reverbera vozes de outras, de muitas outras travestis e toca a plateia com muita intensidade. Um jogo de luz, projeção de partes de um corpo sendo montado 'como um quebra-cabeça' é usado para revelar o seu 'nascimento': "Este corpo foi construído por mim. Eu me fiz. De certa forma, eu fiquei grávida de mim mesma, eu me pari".

A relação perigosa com o uso de hormônios que são injetados sem orientação médica e que coloca em risco a vida de muitas pessoas trans é revelado de maneira contundente. No telão, é projetado um vídeo produzido em 1987, para o programa *Comando da Madrugada*¹⁴⁴ enquanto a atriz nos contextualiza,

A travesti Bartô aplica silicone industrial nos seios da travesti Graziele. Faz isso em frente à câmera do repórter e apresentador Goulart de Andrade. O silicone industrial é utilizado para lubrificação em pneus e aviões. É perigoso, pode ser cancerígeno, mas é utilizado pela corporeidade travesti desde a década de 60, maneira fácil e barata de conseguir curvas femininas, se ver livre da antiga identidade e atrair mais clientes. O silicone industrial Barra Mil é um líquido transparente mas gelatinoso, oleoso, grosso, incolor e inodoro. O processo é dolorido, demorado e arriscado (2020, p. 23).

Após a exposição do vídeo, a atriz detalha um dos momentos em que fez aplicação de silicone, 'Corpo Renata (TRAVESTI)'. A dor, o valor e os riscos são narrados de maneira muito franca e direta. O 'Corpo Siliconado (TRAVESTI)' é lido como o 'Corpo Sexualizado (TRAVESTI)', as corporalidades trans são objetificadas e marginalizadas. Impedidas de ir e vir sem serem atacadas, são também afastadas do acesso aos bens e direitos sociais.

Seu corpo em cena denuncia essa criminalização, a marginalização, a patologização e a sexualização permanente que envolve o 'Corpo Fetiche (TRAVESTI)'. Revela histórias cruéis que atravessam a existência de pessoas trans que insistimos cotidianamente em não ver, não enxergar, a não ser que seja carnaval, no qual ocorre a ascensão do 'Corpo Carnavalesco (TRAVESTI)'. Aqui também são lembradas algumas travestis famosas como Rogéria e Roberta Close, dentre

¹⁴⁴ Arquivo transformista. 1987. Disponível em: <
 INACREDITÁVEL: Casa da Bartô | Aplicação de Silicone Industrial em Travestis | 1987 > Acesso em 23 de set. de 2023.

muitas outras, que aparecem em flashes de manchetes de jornais e revistas e de programas televisivos ocupando lugar de destaque nos bailes carnavalescos. Mas "depois de três a sete dias de Carnaval, ser travesti é muito mais barra pesada", aqui a obra nos apresenta a cruel perseguição policial que promoveu encarceramento em massa de travestis durante o regime militar. Renata descortina nosso preconceito e nossas violências constantes contra as travestis, quando ainda insistimos e fingimos não saber, e quando preferimos não nos 'meter'. "É aquilo que não se fala passa a não existir" (2020).

Nos enxergamos nas falas transfóbicas, no cinismo e na hipocrisia de uma sociedade que consome o 'Corpo Abjeto (TRAVESTI)', um corpo tido como descartável. Uma vergonhosa realidade que trata como subalterno toda/o aquela/e que foge às normas do sexo biológico de nascimento. Quando no telão a palavra 'travesti' é escrita numa página de pesquisa na *internet* aparecem várias janelas de *sítes* com propagandas sexuais de travestis 'Corpo Pornô (TRAVESTI)'. A exclusão do mercado de trabalho é um fato aterrorizante: "Estamos 90% na prostituição compulsória", revela a atriz em cena. A obra atravessa também a década de 1980 com a proliferação da AIDS que impôs o 'Corpo Patologizado. Corpo Doente. Corpo Perigoso', que estigmatizou ainda mais as pessoas trans mantendo esses padrões estereotipados até hoje.



Fig. 7: Renata Carvalho em *Manifesto Transpofágico*. 2022.
Foto: Nereu Jr.

Entendo a obra *Manifesto Transpofágico* como uma autobiograficção uma narrativa pessoal que situa e expõe a questão histórica e social e age como instrumento de denúncia. Sua estrutura fragmentada, composta por inúmeras referências documentais, jornalísticas são amalgamadas com depoimentos pessoais e trechos de obras e materiais literários, bem como de outras biografias. O passado atravessa o presente continuamente fazendo com que as irrupções do real se misturem com as múltiplas narrativas apresentadas.

Em sua performance cênica Renata alinhava sua história pessoal com a história de muitas outras: "Eu não me prostituía, eu vendia um sonho [...] Geme, debruçado no capô do automóvel. Olha de esguelha uma princesa sobre dois saltos altos que mexe e o enraba no

estacionamento. Tesoura grande dentro da bolsa. Ele goza, eu não". Este trecho entrecortado é extraído do livro de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli, *A princesa (depoimentos de um travesti a um líder das Brigadas Vermelhas)*, de 1995, um dentre outros materiais que compõem a dramaturgia. Uma fusão de vozes assumidas no corpo da atriz/performer que revela a realidade da história social das travestis que resistem e persistem na convivência com a transfobia estrutural existente no país que mais mata pessoas trans.

O material que constitui a obra faz parte de uma pesquisa de Renata que vem desde 2012 reunindo histórias, filmes, livros e peças de teatro sobre o tema. No palco são projetadas fontes documentais do passado que se entrelaçam com as violências sistêmicas e crescentes do presente, materializadas no corpo mesmo da atriz performadora que em cena explora ora com delicadeza e carisma, ora com agressividade pontual e necessária, sua narrativa histórica e seus traumas. O conhecimento histórico sobre a travestilidade no país se constrói em manifesto a partir do corpo exposto da atriz que didaticamente revive e denuncia em cena as arbitrariedades, os assassinatos, os abusos, a marginalização, os suicídios, os abandonos afetivos e familiares que atravessam as histórias das travestis.

Em uma entrevista dada à revista *online* RG Cultura, Renata Carvalho descreve sua preocupação e cuidado quanto a estrutura da peça que foi pensada para humanizar o corpo travesti e atrair a atenção do público,

A narrativa é construída para que nada abale a fragilidade cisgênera e desvie do tema. A música não é alta, as luzes na plateia acendem gradualmente. Estou microfonada, não grito para não colocarem esse corpo como violento. Falo de forma calma e pausadamente, entre 6 e 8 hertz – volume agradável aos ouvidos. As palavras são bem escolhidas, não podem ser impositivas ou acusatórias. Estudei comunicação não violenta para conseguir me comunicar melhor, valorizando assim as minhas ideias/texto/palavras/arte, e aprendendo a controlar melhor a minha raiva (2023).¹⁴⁵

A segunda parte do espetáculo se inicia quando a luz de serviço do teatro se acende e o diálogo direto com a plateia é pautado por uma aproximação física e pessoal, ainda mais sincera, didática e ética. Renata desce do palco de microfone na mão se aproxima e nos lança diversas perguntas: "Todo mundo sabe o que é

¹⁴⁵ UOL, RG. 2021. Disponível em : <[Rio: Pesquisa sobre travesti de Renata Carvalho vira o espetáculo "Manifesto Transpofágico" - Site RG – Moda, Estilo, Festa, Beleza e mais](#) > Acesso em 25 de ago. de 2023.

cisgênero?" É generosa e delicada e consegue aos poucos ir quebrando o desconforto comum da plateia quando percebe que será incluída na cena. Com seu humor e de forma descontraída nos convoca a participar, como em um programa de auditório: "Você acha que eu tenho passabilidade? Que eu sou uma travesti passável?" O teatro se transforma em uma grande sala de aula, um grande território de aprendizagem.

No dia que assisti, esta última pergunta foi lançada para meu parceiro de trabalho da equipe de *Senhora P*, que estava sentado atrás de mim, um homem cisgênero heteronormativo que ficou desconcertado. O constrangimento dele era notoriamente partilhado, principalmente por outros homens cis. Renata então explica a 'passabilidade' e nos dá uma aula sobre identidade, gênero, respeito e cidadania. Nos confronta a pensar em como nos relacionamos, isto é, se nos relacionamos com travestis. "Quem nunca chegou perto de uma travesti?" É urgente a naturalização da corporalidade travesti. Renata esclarece as microviolências que alimentam a transfobia recreativa sobre o 'Corpo Chacota (TRAVESTI)' e que são responsáveis por processos dolorosos de adoecimento mental que quase nunca encontram suporte e apoio do Sistema Único de Saúde - SUS.

A crítica da *performer*, professora e pesquisadora Dodi Leal, publicada no site da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSP) de 2019¹⁴⁶, sobre o espetáculo é contundente quanto ao olhar cisgênero sobre as corporalidades trans:

A cisgeneridade não está acostumada a ser confrontada e acha que sabe tudo sobre nós. E não apenas desrespeitando o gênero de pessoas trans, precisando se explicar o tempo todo sobre suas dificuldades em respeitar-nos. Se o feminismo norte-americano criou o termo MANSPLANNING para se referir aos momentos em que um homem cis toma as dores de explicar o que uma mulher cis supostamente não se fez entender, criamos o termo CISPLICAÇÃO para referir-mos a todo este desastre cínico da cisgeneridade em cisplicar sobre os desrespeitos às pessoas trans (2019).

A trajetória desnudada francamente na nossa cara, na nossa frente escancara nossos fetiches e crueldades, nossos silêncios, nossa cegueira, nossas violências, nossa transfobia. É pessoal mas é antes de tudo político. Uma aula densa e necessária, "um ato pedagógico", como afirma a atriz. Provocativa e dialógica nos envolve, nos faz pensar e elaborar respostas. Nós fazemos parte. Somos

¹⁴⁶ MITSP. 2019. Disponível em: < [Mão na testa e trans pro frágil Por Dodi Leal - MITsp 2019](#)> Acesso em 27 de ago. 2023.

co-responsáveis. Há uma luta imensa ainda a ser travada e nós precisamos lutar com elas. Encerro este relato com as palavras de Renata Carvalho:

Acredito que tenha conseguido tornar o debate público sobre a presença de corpos trans nas artes por estar nela há 27 anos. Por ter conseguido permanecer, produzir, errar, repetir, de ter a prática do fazer artístico e, dentro desse fazer, nasce a pesquisadora e transpóloga que verticaliza o tema. E na busca do meu eu, do meu ser travesti, encontrei meu coletivo, minha transcestralidade, meu ser político. Essas junções possibilitaram a consciência e o despertar para conceituar essas ausências. É a arte cumprindo seu papel (Entrevista, 2023).

3.5.2 *Stabat Mater*, de Janaína Leite

Janaína Leite é atriz, diretora, dramaturgista e uma das fundadoras do premiado Grupo XIX de Teatro de São Paulo (2000). Sua pesquisa de mestrado *Autoescrituras Performativas: do diário à cena*, publicada pela editora Perspectiva (2017), abarca suas investigações sobre o autobiográfico e o documental no teatro em diálogo com os processos artísticos que conferiram a criação de *Festa de Separação* (2009) e *Conversas com meu pai* (2014). Além disso, Janaína atua na orientação de núcleos de pesquisa, cursos e palestras e na condução de 'laboratórios autorais'. Integra o programa de dramaturgos latino-americanos com sede em Buenos Aires. Foi uma das artistas brasileiras escolhidas para a criação de trabalho inédito para a edição *Voices from the South*, do Festival de Edimburgo em 2023. Atualmente desenvolve o projeto *Deeper* que pesquisa realidade virtual, psicose e estados alterados de consciência. O projeto foi contemplado pelo edital do Itaú Cultural "Arte no metaverso" e tem estreia prevista para 2024.¹⁴⁷

Seu primeiro trabalho que abarcou o universo autobiográfico foi *Festa de Separação*, um documentário cênico que expõe o fim do relacionamento entre Janaína Leite e seu ex-companheiro, o artista multimídia Felipe Teixeira Pinto. Entre vídeos, fotos e músicas que marcaram a vida do casal, o tema do amor emerge de uma dramaturgia heterogênea constituída numa "ritualização do fim" (Fernandes,

¹⁴⁷ A artista possui um *site* no qual é possível acessar partes dos processos e criações, inclusive este último em andamento. Disponível em: <https://en-janainaLeite-com-br.translate.google.com/historico? x tr sl=en& x tr tl=pt& x tr hl=pt-BR& x tr pto=sc& x tr_hist=true> Acesso em 19 de mar. 2024.

2020), que mistura filosofia e escritas pessoais, sob a direção de Luiz Fernando Marques (do Grupo XIX e que também dirigiu o *Manifesto Transpofágico*).

Leite afirma que as festas "à maneira de *happenings*, eram vivência e acontecimento de uma separação real, mas também espaço performativo para uma dramaturgia em processo, e afirma: "Nunca ensaiamos a peça. Fazíamos festas". Já em *Conversas com meu pai*, criada em parceria com Alexandre Dal Farra (seu marido na época) e que assina o texto, foi criada a partir de fragmentos de conversas, contidos em uma infinidade de bilhetes, escritos pelo pai que após uma traqueostomia ficou impossibilitado de falar e se comunicava apenas por escrito, na mesma época em que a atriz descobriu uma doença auditiva degenerativa. A obra retrata a relação conturbada entre pai e filha, que é perpassada pela sombra do incesto e complexizada pelos vínculos que se estabelecem entre o que está exposto e o que não é revelado amplificando a tensão entre arte e vida, entre processo e obra, entre o que aconteceu e o que é possível imaginar. Para Silvia Fernandes, o que Janaina Leite experimenta, "é um novo modo de teatro político,[...] seu desejo do real em cena parece ter relação íntima com a politização do teatro e da performance nas lutas identitárias" (2020, p.188).

A questão de como efetivar o trânsito entre realidade e ficção na cena é uma problemática que movimenta as criações da artista. Em uma entrevista sobre o processo de criação do espetáculo *Festa de separação*, ela afirma: "A gente manipula a nossa realidade para que ela possa servir ao acontecimento cênico. Ora é realidade, ora é ficção e ora não importa mais o que é" (2024).¹⁴⁸

Janaina Leite nos coloca que ao olhar para *Conversas com meu pai* se perguntou "onde está a minha mãe?" E afirma: "O que eu não imaginava é que *Conversas com meu pai* gestava, em negativo, de forma completamente inconsciente, uma experiência ainda mais complexa, tanto em termos biográficos como estéticos que daria origem, anos mais tarde, ao trabalho *Stabat Mater*"¹⁴⁹. A obra contou com a participação de uma equipe formada por muitas artistas mulheres, que segundo Leite, foram fundamentais para estabelecer os diálogos, as reflexões

¹⁴⁸ Em matéria realizada pelo programa FTV Mag exibido no canal Fashion TV. Disponível em: <<https://www.janainaLeite.com.br/>> Acesso em 20 de mar. de 2024.

¹⁴⁹ Artigo de Leite "Do real documental ao real obscuro" (s/d), não publicado, disponibilizado pela atriz durante oficina virtual Dramaturgia híbridas e performativas - o documento como dispositivo de criação em 2020.

sobre o feminino.¹⁵⁰ Nesta montagem a figura da mãe é tornada central. Em sua tese, a pesquisadora aprofunda a questão sobre o apagamento da mãe em análise com os processos de subordinação do feminino,

É possível perceber, hoje, que *Conversas com meu pai* gestava *Stabat Mater* em negativo. Na excessiva e hiperbólica afirmação do Pai, o apagamento brutal da Mãe. Apagamento este que ganha o sentido de obliteração do feminino em uma civilização em que a ode ao pai, ao simbólico, à lei, se estabeleceu na mesma medida em que se erigia um feminino abnegado, subjugado, forjado a partir da imagem de uma mulher curvada diante do filho. Seja ele o bebê na manjedoura, seja ele o homem com pés e pulsos pregados à cruz (2022, p. 331).

Essa imagem sacra da Pietá, a mãe curvada sobre o filho morto, aparece em cena quando a palestrante se encolhe no colo da mãe. Recobrando forças para seguir. E afinal a mãe sempre está lá. Permanecerá até o fim. Vai estar presente na gravação da cena de sexo com o ator pornô, que é projetado em vídeo na peça e estará em cena como testemunha da história, das ação, dá seu depoimento e testemunha a performance da filha no palco.

Diante desta interrogação da artista, "onde estava a mãe?" é acionada uma pesquisa que parte, como afirma a autora, do entendimento de "uma fusão entre feminino e o maternal que é um dos pilares da construção e demarcação de gênero no ocidente"¹⁵¹ e do encontro com o conceito de abjeção formulado pela filósofa e psicanalista búlgaro-francesa Julia Kristeva a partir da obra de Melanie Klein. Essa seara denominada por Leite de 'insight biográfico' gerou três investigações que envolveram uma centena de artistas nos processos de criação de *Feminino Abjeto 1* (2017), *Feminino Abjeto 2 - o vórtice do masculino* (2018) e *Stabat Mater* (2019).

Nesta última estabelece-se um diálogo direto com o texto teórico *Stabat Mater* de 1986 (em latim: estava a mãe), de Kristeva, no qual a figura da Virgem Maria é apresentada em uma perspectiva histórica. A autora apresenta como 'a representação consagrada (religiosa) da feminilidade é absorvida pela maternidade'. No artigo, Kristeva defende que Maria, essa mulher que deu à luz "sem prazer e sem pecado, fecundada enquanto dormia, tornou-se o protótipo para a construção no

¹⁵⁰ Em entrevista publicada no site da MITSP, Janaína Leite pontua as artistas da equipe: Paula Hemi, Laiza Dantas, Lana Scott, Luiza Moreira Salles, Carla Estefan, Kênia Dias, Jhenny Santine, Maria Amélia Farah, Melina Schleder, Wilssa Esser, Ju Piesco. Disponível em: <<https://mitsp.org/2020/entrevista-com-janaina-leite/>> Acesso em 21 de dez. de 2023.

¹⁵¹ Texto da palestra-performativa da autora sobre a obra. Disponível em: <[STABAT MATER](#)> Acesso em 20 de mar. de 2024.

ocidente de um feminino que se dá entre a santa e a caída, entre a abnegação e o masoquismo" (Kristeva apud Leite, 2021).¹⁵²

Stabat Mater foi ganhador do prêmio Shell de dramaturgia em 2020, com texto, direção e performance de Janaína Leite, estreou em São Paulo no teatro CCSP em 2019 e é parte da pesquisa da artista sobre o real no teatro com enfoque sobre o obscuro. O espetáculo circulou pelos Festivais Internacionais Santiago a Mil no Chile; Festival "Proximamente" na KVS em Bruxelas; Festival de Liège, Bélgica; na França se apresentou em Caen, Anger – Festival GO e em Paris no Carreau du Temple, e no FIT Cádiz, na Espanha. No Brasil o espetáculo realizou 40 apresentações em São Paulo e circulou pelos festivais: FILO Londrina, Cena Contemporânea de Brasília, FETEAG do Agreste e Festival de Curitiba 23. Segundo a pesquisadora e crítica de teatro Daniele Ávila Small "Sua dramaturgia vem carregada de uma memória do corpo, da cena, do pensamento crítico e da disponibilidade para a interlocução com seus contemporâneos"(s/d).¹⁵³

A primeira vez que vi Janaína Leite em cena foi no espetáculo *Hysteria* do Grupo XIX de Teatro, sua performance intensa e precisa me causou desde essa primeira vez curiosidade e encanto pela qualidade de presença. Em 2021 tive a oportunidade de participar de uma oficina online sobre o autobiográfico, oferecida pela pesquisadora, e que foi fundamental para o início do meu aprofundamento na utilização de materiais autobiográficos e documentais que viriam a desaguar na noção de autobiograficção apresentada aqui. Durante a oficina tive a oportunidade de ver o vídeo do espetáculo *Stabat Mater* disponibilizado pela atriz pela primeira vez.

¹⁵² Compartilhado durante palestra-performativa da autora em 2021.

¹⁵³ Portal de dramaturgia. Disponível em: <<https://www.portaldedramaturgia.com/profile/janaina-Leite>> Acesso em 20 de mar. de 2024.



Fig. 8: Janaina Leite em *Stabat Mater*. 2019. Foto: André Cherri / MITSP.

Em 2022, durante o Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea, finalmente assisti ao espetáculo ao vivo. Entro no Teatro Galpão ao som de uma música animada, estão no palco a atriz com uma camiseta preta escrita Palestrante (o corpo da atriz permanecerá na maior parte do tempo nu da cintura pra baixo), a Mãe (a mãe real de Leite - Amália Fontes Leite), coberta sempre por um longo vestido vermelho que se assemelha a um manto e Príapo¹⁵⁴ - o deus grego da fecundidade - ali é o assassino, o pai, o *slasher* (ou o destruidor - uma referência aos filmes de terror dos anos 80) o profissional do sexo, sempre de máscara. Sobre ele recaem as figuras do pai, do príncipe, do sedutor, do monstro ameaçador. Sobre um tapete também vermelho encontra-se uma mesa preparada para uma palestra, com um vaso de flores, papéis e um copo d'água. Está também em cena, na lateral, um poste de *pole dance*.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Príapo na ficha técnica é separado entre o amador em cena interpretado por Lucas Asseituno e o Profissional (como o nome que aparece na camiseta do ator pornô Paulo Cesar Moreira, Loupan, um dos profissionais mais reconhecidos do pornô brasileiro), que realiza a cena de sexo explícito.

¹⁵⁵ A descrição detalhada da pesquisa e do processo de criação da obra estão contidos na tese *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*, de Janaina Leite (2021), na qual também é possível acessar o [link](#) para o espetáculo filmado na íntegra. A tese também contém textos na íntegra de outras/os autores sobre a pesquisa e o trabalho de Leite constituídos de encontros, palestras, mesas redondas e desmontagens sobre o trabalho da artista.

Cessa a música e a atriz inicia com um trecho de *Apocalipse 12, versículo 1*, que retrata o parto de uma mulher. A mãe estava ali descrita no verbo. E seguida a Palestrante coloca uma máscara branca (que será usada por Príapo), se veste com um terno masculino e caminha em direção a plateia, de forma lenta e quase fantasmagórica, diante de uma contra-luz vermelha. Ao acender uma luz geral branca numa estética de palestra-performance e em discurso direto com a plateia a Palestrante explica, situa, descreve acontecimentos reais, dispositivos utilizados na composição da obra, sobre os quais aderem muitos acontecimentos oníricos, além das motivações da história/ato que está sendo apresentada. "O que está acontecendo aqui, o que vai acontecer aqui, na verdade, re-acontecer. Já aconteceu, em algum lugar, em algum tempo, antes às vezes, mas também muito, muito tempo antes, séculos eu diria" (2022, p. 285).¹⁵⁶

A atriz esclarece que a cena que acabamos de ver é do espetáculo anterior, uma alusão à figura do pai contida na obra *Conversas com meu pai*. Ela segue nos dando pistas, revelando aos poucos o emaranhado de teias que vão configurar a obra. Inclusive re-atuando cenas da obra anterior e apontando detalhes dramaturgicos como a questão do incesto. "A gente não se livra dessas coisas", afirma a atriz no palco. Essas coisas são os traumas que emergem das cenas compostas entre descrições de eventos traumáticos da sua própria vida, como um incidente doméstico com a irmã, ou o estupro sofrido pela atriz, e uma densa teatralidade que explora elementos míticos e simbólicos que nos conduzem para um mergulho profundo nas nossas próprias questões pessoais. "Só que as coisas não fazem sentido exatamente quando acontecem. O trauma está sempre atrasado em relação ao fato que o desencadeou" (2022, p. 288). É um mergulho no subterrâneo que aciona a exposição dos eventos autobiográficos que emergem na superfície.

A cena aparece como movimento que reconstitui o passado no presente. E a própria atriz palestrante compartilha sua intimidade como material de pesquisa sobre

¹⁵⁶ Os trechos do espetáculo recortados aqui são extraídos do texto na íntegra contido na tese de Leite. Para não serem confundidos com as abordagens teóricas e conceituais da pesquisadora com os quais também vou dialogar, mantenho a diferença no estilo da fonte para que fique explícito os trechos que compõem a obra poética *Stabat Mater*.

si mesma. Devassar parece ser o verbo que ecoa que brilha em luz neon. E penetra na minha carne, na minha memória. Como descreve Fernandes,

não se trata apenas de fazer um depoimento pessoal do modo mais sincero possível, como acontece em outras tentativas de performance autobiográfica. Janaína recorre à teatralidade ostensiva, entendida como uso premeditado da mediação e de aparatos cênicos que funcionam como espécies de notas de rodapé destinadas a viabilizar o distanciamento do espectador e, ao mesmo tempo, desestabilizá-lo com irrupções de real e risco performativo (2020, p. 189).

Numa mistura intensa de relato e dramatização, o real se configura entre o terror e o pornográfico. O corpo feminino aparece nas projeções, em situações dramáticas distintas desde os contos de fada no qual a princesa, ou a virgem, está inerte, dormindo, indefesa e suscetível e seu corpo está disponível para o inesperado até as cenas horripilantes de filmes de terror nos quais o corpo da virgem é possuído por demônios e monstros, usado como oferenda, esgarçado, esquartejado, 'dominado pelo mal'. Enquanto isso a Palestrante nos esclarece,

Em todos esses exemplos vai ser frequente a imagem do corpo da mulher indefeso, passivo ou ainda aberto, exposto, dilacerado seja por dentro, por essa força, forma que se aloja nela, seja por fora por esses invasores dos quais os *slashers* são apenas um exemplo.

Existem, no entanto, significados menos óbvios para a degradação do corpo de mulheres na cultura de massa não só nos filmes de terror, mas também na pornografia.

A representação da violência e a violência ela mesma, funcionariam como a reencenação de um processo arcaico em que o corpo feminino, o corpo da mãe, que no princípio era segurança e acolhimento, passa a ser também uma ameaça (2022, p. 294).

O trecho acima apresenta o início da descrição sobre a realização da cena de sexo com um ator pornô. Nota-se as intenções da pesquisadora de mobilizar o triângulo amoroso, mãe, filha e Príapo, que habita seus sonhos, ou seus traumas. numa experiência complexa e agonizante na qual a mãe, que não é atriz, dirige a cena de sexo com o ator pornô. O vínculo das donzelas com seus algozes, com os monstros, algo que os conecta e os mantém atrelados na ficção e na vida seriam explorados em vivência real.

Janaina aciona uma ação sobre si mesma sobre sua própria vida e história. Afirma que o processo de tornar-se mãe também foi disparador para abordar as tensões entre maternidade e sexualidade e entre pornografia e religião na pesquisa do trabalho que a levou para, nas palavras da atriz: "a um processo híbrido entre criação, pesquisa acadêmica e análise terapêutica" (2022, p. 328). Este movimento de regressar ao passado, tanto das obras quanto da vida, parece se repetir na pesquisa da artista. O dispositivo de desmontagem, no qual a explanação poética e pedagógica da obra pode se dar, é realizado por Leite dentro do próprio espetáculo, quando nos disponibiliza partes do processo de feitura bem como a revelação de suas inquietações psíquicas e emocionais que compõem a trama.

O que importa é que tudo que eu venho fazendo desde então é a tentativa de produzir algo, uma espécie de *ato psicomágico* - uma ação real que produza consequências simbólicas ou uma ação simbólica que produza consequências reais, mas que devolva cada uma dessas figuras às suas devidas posições (2022, p. 289).¹⁵⁷

A frase "Você está preparada pra ser outra pessoa depois disso?" lançada como questionamento pelo ator pornô quando recebeu a proposta de fazer a cena de sexo com a atriz sob a direção da mãe dela, se transforma em provocação para Leite que a partir daí levanta os riscos da empreitada: "como saber se é um lançar-se no desconhecido". A frase, como esclarece a artista, "sintetiza a abertura para que se coloque em xeque um saber sobre si mesmo ao ter o corpo lançado em uma experiência que se desconhece, para a qual não se dispõe de um campo simbólico organizado" (2022, p. 333). Como garantir que a mãe aceitaria e que não iria desistir. Que consequências a experiência traria?

A artista usufrui desse exercício sobre si mesma, numa prática real de risco quando faz sexo com o ator pornô e expõe o vídeo do ato, realizado na presença da mãe, implicando relações afetivas, sua história pessoal e o processo de criação da obra. Tudo articulado com o lugar dessa figura do feminino, do materno e das imbricações poéticas, históricas e políticas que espiralam do evento cênico performativo. A corda que a atriz tenciona em cena explícita metaforicamente as

¹⁵⁷ O ato psicomágico aqui faz referência ao conceito de psicomagia, nome que o escritor chileno Alejandro Jodorowsky dá a uma técnica por ele criada e exercida de suposta cura espiritual. "A técnica se baseia na premissa de que o inconsciente aceita os atos simbólicos como se fossem acontecimentos reais de modo que um ato mágico-simbólico-sagrado poderia modificar o comportamento do inconsciente e, portanto, se bem aplicado, curar certos traumas psicológicos" (Apresentação do livro *Psicomagia*, de 2009). Para o autor, a finalidade da arte é curar.

tensões filosóficas conceituais e estéticas com suas memórias, traumas e a vida mesma. A vida atravessou o processo da obra quando se propôs corajosamente a situações de risco intenso.

O conceito de parresía, caro para sua pesquisa e presente como força motriz em *Stabat Mater*, aparece sendo explicado em cena, neste momento pela Palestrante,

Eu queria perguntar se alguém aqui já ouviu falar da ideia de Parresía? Parresía significa a coragem da verdade.[...] tem a ver com o vínculo entre aquele que diz e o quê ele diz. Ela não procura [...] o efeito sobre o outro. Não é uma estratégia discursiva. É no máximo uma atitude. Por isso a ideia de risco. Onde há verdadeiramente parresía, não se fica impune ao pronunciá-la - ou realizá-la, porque ela pode ser uma ato (2022, p. 298).

Em parte do processo, a atriz também se colocou em risco ao tomar um 'boa noite cinderela' durante o processo de pesquisa, sendo acompanhada por um grupo de mulheres. A ação a conduziu a um estado de vigília, um outro 'mergulho no abismo'. O trauma do estupro reaparece em estruturas simbólicas no sonho e é descrito e atuado em cena.



Fig. 9: Lucas Asseituno e Janaina Leite em *Stabat Mater*. 2019. Foto André Cherri / MITSP.

Passo pela porta, desço uma escadaria em espiral e me vejo em uma boate que parece estar vazia. O lugar é escuro, as paredes são pretas. Tem um show acontecendo. Percebo que é um show pornô. São todos homens nus manipulando bonecos de madeira com paus gigantes. Eu olho para trás e vejo meu pai. (Príapo assume o lugar do pai). Ele está segurando um facão.[...] Ele mostra que é um facão de mentira. Ele se senta numa mesa sozinho. Eu fico com pena dele porque eu sei que ele se sente só, muito só, e deve estar procurando uma puta pra transansar. Eu quero ir embora, mas alguém, um homem que não identifico e que em seguida desaparece, pede para que eu dance. Então eu subo no tablado onde antes acontecia o show pornô e, somente para o meu pai, eu danço (2022, p. 301).

Essa passagem deixa ver a articulação imbricada entre arte e vida, teatralidade e performance no trabalho da artista. A construção dramatúrgica manipula manobras radicais lançando a atriz, e nos lançando também, para outros mares como numa máquina do tempo, para dentro e para fora da tensão real-ficcional, acionado aqui pela imagem da fábula, do sonho que mistura desejo, estupro e incesto.

A materialidade do facão, objeto trazido do espetáculo *Conversas com meu pai*, que lá ficava escondido em algum lugar na plateia, ressurgiu agora na cena em diversas situações, ele carrega o real traumático. O facão na mão do estuprador, relatado no boletim de ocorrência de 1985, é trazido em forma de relato para a cena na projeção. E na descrição da cena acima, o facão está nas mãos do pai na boate pornô. E reaparecerá, por fim, nas mãos da atriz que deita a mãe na mesa, que se transforma em um altar de sacrifício. A atriz ergue o facão, e auxiliada pelo recurso de um blackout preciso, simula uma degola, efetuando o matricídio.

Na pesquisa de Leite as relações entre representação, identidade, política e performatividade estão articuladas com suas criações. E suas percepções do trajeto 'labiríntico' tanto de si mesma quanto da obra, são explicitadas de maneira visceral, não só explicitadas como performadas com potência arrebatadora.

A Palestrante que estava dançando mascarada no *pole dance*, grávida, desfalece nos braços de Príapo que a leva inerte para a mesa de conferência e sobre a qual presenciamos outro abuso, outra violência. Passamos pelos mesmos pontos de modos diferentes, vai se adensando a complexidade e a persistência do tema, ela nos leva por seu labirinto aos nossos labirintos. Uma coexistência de virtuais. Uma

interminável ação do passado no presente que objetiva livrar-se no futuro da perseguição que lhe assombrava. Ou ao menos uma possibilidade de como lidar com as marcas do passado.

Em sua tese o conceito de *parresía* também aparece na articulação do entendimento do termo, citando Foucault, e sendo articulado com o processo de composição da obra:

A *parresía* [...] não busca o efeito sobre o outro e tão pouco é uma verdade que se sustenta através de um poder ou instituição. [...] mas do exercício que fazemos sobre nós mesmos e que implica o bios, conjunto de práticas efetivas, relações, respostas diante da vida, e que encontra fundamento 'na base da atitude que é a coragem da verdade', a respeito dos perigos que isso comporta. Ela diz respeito, portanto, a uma atitude que traz consequências para si e que se reflete na 'própria forma que se dá a vida' (2022, p. 335).

A autenticidade do pacto autobiográfico em *Stabat Mater* provoca desestabilizações na espetação, diante da intensidade de um real performativo que é posto cena entre fragmentos ficcionais que a memória cria. Como pontua Fernandes:

O pacto performativo é estipulado desde o início e não admite grandes hesitações. Da mesma forma que a mãe, o espectador precisa estar lá como testemunha da profanação. E deve compartilhar o imaginário feminino exposto em carne viva, que abala de um modo difícil de descrever (2020, p. 193).

De toda obra emerge também pra mim um pensamento feminista que luta por retirar tanto do campo simbólico, quanto do campo da experiência real, as mulheridades deste terreno da subjugação e da exploração. Isso não está dito, está nos esconderijos, 'nas sombras' como define Leite. Ainda na tese a pesquisadora afirma,

O que eu posso dizer em primeiro lugar, é que nesses mais de dez anos nos quais enveredei pela pesquisa sobre o documental e o autobiográfico no teatro, eu nunca quis fazer uma peça sobre coisas que se passaram na minha vida. O problema foi que, quando isso se deu, não havia como não fazer. *Conversas com meu pai* e, depois, *Stabat Mater* nascem, em primeiro lugar, da pressão das marcas, de sua violência, sua urgência, a necessidade de criar um novo corpo para responder a essas marcas - marcas que me obrigaram a pensar, parafraseando Suely Rolnik. Fazer uma 'peça de teatro' é, claro, sempre uma escolha, mas lidar com os conteúdos psíquicos que se manifestaram nesses processos era uma exigência que, do contrário, seu recalque ou forclusão só poderiam ter por consequência a

expressão em via sintomática. Escolhi a expressão artística (2022, p. 328).

Ao lembrar do evento *Stabat Mater* mais do que de um quebra-cabeças no qual procuro as peças que se encaixam tenho a sensação de estar num campo de realidade virtual, quando colocamos os óculos e nos lançamos para dentro de um outro universo. Fragmentado, onírico, profano, de uma densidade ficcional estonteante mas que aciona uma reflexão política de mesma intensidade. Ao final, a imagem do parto reverso no qual se vê o bebe retornando para dentro da mãe, com um som estranho ao fundo, é como define Leite: 'o voltar ao início do que nos persegue'. A obra tem potência de nos lançar de volta, as nossas próprias sombras, fantasmas, ao que nos desestabiliza, além de movimentar estruturas simbólicas em diálogo com suas verdades explícitas em ato. Um ato que amplifica e multiplica questões entre a vida 'real' e as 'ficções' que dela emergem ou seria ainda o contrário? Enfim, percebo uma miríade de possíveis que ressoam das 'autobiograficções' matizadas pela artista em *Stabat Mater*, com grande maestria. Como ela mesma pontua: "uma ação na vida" (2021, p. 378).

3.5.3 Isto Também Passará, Antes Que Eu Morra, de Marcia Regina (cia viÇeras)

Marcia Regina é graduada em Artes Cênicas pela UnB, dançarina, atriz e cineasta. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB - PPGArtes. É fundadora da cia. viÇeras (2010), foi dançarina da Anti Status Quo Companhia de dança (2015), integrante do coletivo de dança contemporânea CoizAzul (2016) e fundadora da produtora independente Baleia Filmes (2016).

Tive o prazer de conhecer Marcia em 2009, quando ela entrou no projeto Teatrando Montagem, que conduzi durante 14 anos no Espaço Cultural 508 sul (hoje Espaço Cultural Renato Russo - ECRR- 508 Sul). Em 2010 ela seguiu no projeto e também fez parte do Núcleo de Criação e Experimentação Cênica que coordenei e que agregava diversos ex-participantes da oficina Teatrando Montagem.¹⁵⁸ Foi desse encontro que germinou a cia. viÇeras, composta hoje por Daniela Diniz, Marcia Regina, Roberto Dagô e Ramon Lima.

¹⁵⁸ A descrição do trabalho desenvolvido por mim nesses projetos constitui o material da minha dissertação de mestrado defendida em 2016. Disponível em: <<http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/21171?mode=full>>.

O espetáculo *Isto também passará, antes que eu morra* é a sexta montagem autoral do coletivo brasileiro cia. viÇeras,¹⁵⁹ que tem como proposta trabalhar diferentes linguagens artísticas de modo transdisciplinar, dentre elas, a dança, o audiovisual, as artes visuais, o teatro e a performance, de acordo com as diferentes formações e linhas de pesquisa de cada integrante. A cia. tem como carro-chefe a investigação, a pesquisa de linguagem, a criação autoral e colaborativa criando em 13 anos um portfólio de oito espetáculos, sete intervenções performáticas, um *site specific* e oito filmes, sendo 5 curta-metragens e 3 média-metragens.

Sempre muito inquieta e curiosa, Marcia apresentava desde o início, quando a conheci, uma potência de criação poética sensível e delicada. Era uma pessoa reservada, mas pontual em suas colocações e questionamentos e com uma produção estética como artista criadora sempre muito refinada. Desde o início apresentava interesse nas propostas que eu fazia de mergulho nas histórias e memórias pessoais para criação de material artístico.

Em 2019 também tive a oportunidade de dirigir, por meio de plataformas digitais, o espetáculo autoral *online A Solidão de não estar só*, da cia. viÇeras, com Daniela Diniz e Marcia Regina. O trabalho foi uma experimentação performativa audiovisual que nasceu como resultado do período de isolamento social durante a pandemia. Em uma abordagem distópica, as duas personagens Dani e Marcia, completamente isoladas cada qual em sua casa, decidem passar 24 horas, de cada dia conectadas. E o que vemos são fragmentos cotidianos de centenas de dias aleatórios nos quais as duas tentam lidar com a solidão, as angústias de um cotidiano repetitivo, seus sonhos, dores e ansiedades.

Aqui também a base do processo composicional estava centrado nas narrativas pessoais, nas memórias e em reconstruções de acontecimentos de um dia a dia ordinário, trazido para a cena em cocriação com o material dramatúrgico apresentado por elas no início do processo.

A primeira vez que vi o espetáculo *Isto também passará, antes que eu morra* foi por meio de uma gravação, durante uma seleção para compor a programação local do Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea na edição de 2022. Mesmo com as dificuldades comuns para o registro audiovisual, o trabalho me interessou bastante. Antes de tudo, por trazer em primeiro plano o trabalho com a

¹⁵⁹CiaViçeras. Disponível em: < <https://ciavicerias.com/ciavicerias/>> Acesso em 18 de abr. de 2024.

memória, a memória da mãe, da família, das relações entre mãe e filha e em seguida pela própria materialidade cênica performativa da obra, composta por um emaranhado de objetos, imagens, sons e distintas corporalidades que compunham um certo caos híbrido e uma dramaturgia aberta. Era como se uma barragem tivesse começado lentamente a transbordar e ao ser aberta seguisse em um fluxo contínuo de intensidades variantes. Como quando começa a chover na cabeceira do rio. Foi assim que percebi o trabalho no primeiro momento.

Infelizmente minha incessante defesa para a inclusão do espetáculo na programação do Festival não foi suficiente, e assim só tive a oportunidade de assistir ao vivo, em março de 2024.

Isto também passará, antes que eu morra é uma obra multimídia que dialoga com o teatro, a dança, a performance, a videoarte, o cinema e que toma forma em espetáculo cênico-performativo e documentário teatral. Teve sua estreia experimental em 2016, no Instituto Federal de Brasília - IFB, como resultado da pesquisa cinematográfica e performativa, iniciada em 2014 pela multiartista Marcia Regina, que assina a idealização, a concepção e a direção da obra. Entre 2016-2017 o trabalho teve a dramaturgia ampliada em processo colaborativo e desde então contou com a participação de muitas artistas da cena brasiliense: Tatiana Bittar, Luara Learth, Raquel Ferreira, Karine Ribeiro, Marcia Regina e Maria Eduarda muitas delas ainda estão presentes no material audiovisual, que faz parte da dramaturgia do espetáculo. Em cena nesta última versão estão Aila Beatriz, Luênia Guedes, Déborah Alessandra e Luciana Matias.

O espetáculo foi apresentado em distintos espaços como bares, teatros, casas de cultura sempre em busca de criar um cenário-casa em cada ambiente único que exige a cada montagem uma nova adaptação e uma outra reconfiguração das relações das atrizes performadoras em cena.

Em 2018 o espetáculo foi contemplado com uma circulação regional pelo Distrito Federal e circulou nas cidades de Planaltina, São Sebastião e Samambaia, entrando em diálogo com espaços de algumas ONGs e salas culturais. Em 2019 o trabalho participou do Festival Frente Feminina (DF) e foi agraciado como um dos melhores espetáculos de Brasília pela Mostra Sesc de Artes Cênicas. Fez uma circulação nacional pelos estados da Bahia e São Paulo com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. E em 2024 integrou a programação do 30º. Festival Janeiro de Grandes Espetáculos no Recife (PE).



Fig.10: Luênia Guedes, Raquel Ferreira, Aila Beatriz e Tati Bittar¹⁶⁰ em *Isso também passará antes que eu morra*. 2019. Foto: Umberto Araújo /arquivo do grupo.

Segundo Marcia, o trabalho teve como base de pesquisa a construção cinematográfica sobre o corpo e o movimento. Dialoga para a composição da encenação com conceitos como edição, montagem, enquadramento, voz *off* e *crossfade*, improvisação em dança, dança contemplativa, composição em tempo real e criação de dramaturgia visual. Além de uma intensa pesquisa corporal derivada da relação da memória com a presença dos corpos em cena. Na descrição contida no material do projeto de apresentação do espetáculo a artista esclarece,

A narrativa se desdobra através da interação dos corpos femininos entre si e com três telas de projeção que ocupam espaços domésticos como a geladeira, o varal e o sofá, adaptando-se ao ambiente novo que espetáculo se apresenta. A proposta do espetáculo é criar uma experiência imersiva entre vídeo, palco e corpo, transcendendo a fronteira entre realidade e ficção (2024).

A dramaturgia foi desenvolvida a partir de material autobiográfico da diretora centrado inicialmente na relação complexa entre ela e a mãe. Uma mulher negra, do

¹⁶⁰ O registro é de uma das primeiras montagens no Teatro Bar localizado no Setor Comercial Sul, no centro de Brasília, mas que hoje não está mais em funcionamento.

interior do Piauí, nascida em condições precárias, que não teve pai nem mãe e com uma dificuldade emocional em lidar com outro.¹⁶¹ Tal dificuldade atravessava a relação entre Marcia e a mãe. Tensões e complexidades que atravessam tantas outras histórias de relações familiares, e esse também é o ponto que une as artistas em cena.

Quatro mulheres, seus conflitos, memórias e a pluralidade do feminino. A obra traz à cena o efêmero e isso toma forma a partir da representatividade do corpo-mulher na cena, por meio de suas histórias e vivências. São múltiplas histórias que se confundem e se refratam em uma dramaturgia viva que se remonta em diferentes telas de projeções, seja pela dança que ocupa os lugares da casa, a projeção que invade a geladeira e o varal, até na interação com os vídeos de outras mulheres que passaram pelo trabalho e suas mães. O 'beijo', a 'estrada', o 'café', as 'mães', o 'parto' são alguns dos elementos poéticos que conduzem o encontro entre as diversas intérpretes-criadoras, no palco e no vídeo, mulheres que, ao serem espelhos umas das outras, também refletem a si mesmas, reais ou virtuais, duplicadas, multiplicadas, ou mesmo sozinhas. O que é visto em cena é uma infinidade de 'projeções' e 'afetos' de seus corpos que se confundem em uma só personagem (2024).¹⁶²

Quando do início do processo de criação, a diretora partiu da utilização de depoimentos reais das atrizes/performers com seus vínculos familiares, suas ancestralidades, a conexão de cada uma com suas mães e suas origens. Reescrituras da memória a partir das imagens recorrentes de feridas emocionais estruturais, das fissuras, das brechas acionadas com materiais de textos e filmes como o inspirador mosaico de cenas de *O Lamento da Imperatriz*, de Pina Bausch de 1990, ou ainda o vazio extremo e a sensação de abandono latente em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, dirigido por Marcelo Gomes e Karim Aïnouz de 2009.

A narrativa se desdobra através da interação dos corpos femininos entre si e com três telas de projeção que ocupam espaços domésticos como a geladeira, o varal e o sofá, adaptando-se ao ambiente novo em que o espetáculo se apresenta. A proposta é criar uma experiência imersiva entre vídeo, palco e corpo, transcendendo a fronteira entre realidade e ficção (2024).

Isto também passará, antes que eu morra, então é um território de encontro de fragmentos, de descortinamento de algumas feridas reais em confissões ficcionais

¹⁶¹ Esses apontamentos pessoais são relatados por Marcia durante a entrevista realizada com ela, com Debora Alessandra e Lu Matias na minha casa em março de 2024.

¹⁶² A sinopse do espetáculo foi retirada do portfólio do espetáculo contido no material cedido pelo grupo para esta pesquisa. Também pude contar com um encontro/entrevista realizado na minha casa em 13 de março de 2024 com a presença de Marcia Regina e mais duas intérpretes criadoras, Débora Alessandra e Lu Matias.

entre uma rede de femininos. A partir de entrevistas iniciais com sua própria mãe, Marcia começou a tecer a estrutura da obra. Ela afirma que trazer a sua relação com a mãe para a cena é "um movimento de voltar pra casa e de descoberta de si", já que sua história pessoal é cheia de incógnitas como por exemplo, o desconhecimento de sua paternidade, uma realidade dura e comum para milhares de crianças brasileiras.¹⁶³

Ela revela que foi coletando histórias antigas, que se misturavam com histórias místicas atravessadas pelo abandono: "A peça fala muito sobre o que não passa em nós, dos apegos, das coisas que a gente segura pra ser quem a gente é", feridas abertas que ao serem compartilhadas expõem fragilidades e criam na plateia uma sensação de que elas também estão falando de nós.

Marcia destaca que, "antes de tudo, *Isto também passará* é menos representação, menos teatro, menos cinema, era mais o meu desejo de colocar pro mundo aquilo que se passava dentro da minha cabeça". Que queria trazer para cena os silenciamentos femininos a partir da provocação de instâncias de risco e por isso acentuou os espaços de composição em tempo real, isto é, as atrizes/performers seguem improvisando durante cada sessão. É uma dramaturgia aberta, expandida atravessada pelos fatos e acontecimentos cotidianos. Em entrevista, Débora Alessandra afirma: "eu estou livre dentro da estrutura. Os operadores e dispositivos performativos existem, mas nós estamos livres em cena".

Ao ler o roteiro performativo do espetáculo é possível identificar desde o início as orientações que apenas norteiam as ações, criando um cenário instável que só será configurado pelas atrizes/performers em cena. Mesmo uma das danças mais estruturadas realizadas por Lu Matias, que vemos apenas em parte pela projeção que captura os movimentos desnudos da atriz no piso superior, é um deleite que acontece no instante, uma improvisação corpo-sensória que é norteada apenas pela relação com a câmera que captura o movimento.

O dispositivo da entrevista, utilizado inicialmente por Marcia com sua mãe, é repetido pelas atrizes/performers durante o processo de criação. Em uma das cenas são projetadas fotos 3x4 das mães enquanto ouvimos recortes das entrevistas que estão misturadas, entrecortadas compondo uma única história. As mães respondem

¹⁶³ Em 2023, dos 2,5 milhões nascidos no Brasil, 172,2 mil deles têm pais ausentes — quantidade 5% maior do que o registrado em 2022, de 162,8 mil. Os dados são da Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (Arpen-Brasil) obtidos por meio do Portal da Transparência do Registro Civil. Disponível em: <[Pais ausentes](#)> Acesso em 27 de mar. de 2024.

perguntas, cantam trechos de canções, gargalham. A diretora revela que quando sua mãe, foi finalmente assistir a obra, a primeira coisa que ela falou foi "esse espetáculo é sobre mim". Em texto que compõe o projeto a artista define,

A dramaturgia tem como foco as delicadezas e conflitos do gênero feminino, o beijo, a estrada, a baleia, o café são alguns dos elementos poéticos que conduzem o encontro entre as bailarinas-atrizes, no palco e no vídeo, mulheres que, ao serem espelhos umas das outras, também refletem a si mesmas, reais ou virtuais, duplicadas, multiplicadas, ou mesmo sozinhas. O que é visto em cena é uma infinidade de projeções e afetos de seus corpos que se confundem em um só corpo (2024).

O espetáculo acontece na interação e no diálogo contínuo entre o vídeo, o palco e o corpo, artista e público, dentro e fora da tela de projeção. Assisti o espetáculo no Espaço Pé Direito, um teatro alternativo, situado na Vila Telebrasília (DF). Ao entrar no teatro, atravessando o palco, vejo várias telas (lençóis) penduradas em varais em lugares distintos do palco/casa e em um deles é projetada a frase título do espetáculo *Isto também passará antes que eu morra*. É clara a ideia de que estamos num espaço íntimo, uma mesa com uma luminária e uma máquina de escrever além de outros pequenos objetos, uma cadeira, um baixo elétrico no canto, um microfone, um pequeno sofá, uma pequena cozinha também se deixa ver, uma escada da própria estrutura do teatro está à mostra e conduz para um outro cômodo da casa no piso superior. No centro do palco um pequeno nicho com objetos sagrados, uma bacia, um tambor, velas e imagens. No canto direito um outro nicho com banco, um balde e pequenos objetos.



Fig. 11: Lu Matias em cena, em um dos nichos pessoais. 2023. Foto: Acervo do grupo.

O feminino se esparrama no espaço. As luzes vão caindo e uma das atrizes, Lu Matias pega a máquina de escrever antiga e começa a datilografar um longo texto que aparece no telão. É uma alusão como se seus pensamentos saltassem da máquina para a tela, ora a projeção vai mais rápido que o movimento de seus dedos ora coincidem. Estamos diante de seus pensamentos, também nossos pensamentos. É sobre o tempo. Sobre aquilo que precisa passar para seguir, como a vida mesma. Um prólogo que apresenta uma angústia sobre ser e estar e sobre a própria criação que vai percorrer todo o espetáculo. Recortei alguns pequenos trechos significativos dessa exposição:

Isso também passará, afinal de contas tudo passa. Por que isso não passaria também? Não é mesmo? [...]

ISSO, como a praia, também é feito de coisas que passam. Como as dunas que caminham e engolem a casa do meu tio Júnio em Macapá. [...] Sobre o que a gente mantém na gente, enquanto a gente passa uma pela outra. Enquanto a gente se atravessa. [...]

Enfim, como eu já disse, Isso também passará Mas como vocês já devem ter percebido, eu não queria que passasse.

E **ISSO** não é sobre querer... não é nem sobre

apego, nem sobre saudade.[...] Antes de começar, só uma última coisa... **ISSO** é o começo do fim. Eu entrei por tantas portas quantas fui capaz de abrir e topei com o nariz em outras. (kkkk)Eu vi as mulheres que fui atravessando as fronteiras, das fronteiras de mim. Eu nasci da minha mãe, ela nasceu de mim.[...] Estou há horas olhando para o espelho, querendo entender qual delas é a real.

Após este momento as cenas/ações individuais estão conectadas com ações e movimentos coletivos. As luzes se apagam e embalada pela canção *A balada da arrasada*¹⁶⁴ de Angela Ro Ro (que vale a pena escutar no *link* abaixo), uma das atrizes/performers de calcinha e sutiã, puxa o microfone e inicia uma dança dublagem feroz enquanto as outras utilizam lanternas para iluminar a cena. Utilizam também borrifadores de água até deixar aquela que dubla encharcada. Elas constroem uma coreografia coletiva que aos poucos se transforma numa perseguição, que apesar de não conter nenhuma ação violenta emerge da cena a violência do cerceamento feminino. A música também auxilia a plateia a mergulhar com a atriz/performer nesse universo de solidão e abandono tão frequentemente experimentado pelas mulheridades.

Apreendi tudo com minha mãe, principalmente a me esconder. Ela até falava que tem um super poder de ficar invisível. Isso ela também me ensinou. Isso e tantas outras coisas como a fazer cuscuz e beiju.

Durante a entrevista que realizei com as atrizes, Débora Alessandra esclarece que: "as construções de sentido se dão nas fricções das histórias de uma com as outras, cada história passa assim a ser de todas".

Eu sou os fragmentos de mim.. Ela é memória. Eu sou uma lembrança desenhada de mim. O que você vê não sou eu. São eles. Eu não me olho no espelho. Eu não vejo o tempo. Eu vejo a imagem de mim que não sou eu. Eu me feri. Essa sou eu. Aquilo é um fragmento de mim.

O trabalho é constituído de múltiplas camadas autobiograficcionais, das quais emergem também múltiplas camadas de significação e de relações entre elas e nós, cuja complexidade é um convite à reflexão de como movimentamos nossos

¹⁶⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gzxHbKGyoC0>> Acesso em 22 de abr. de 2024.

afetos, como compartilhamos as perdas, como lidamos com a vida mesma e aquilo que se arrasta em nós. Segundo Marcia, "cria-se uma experiência única, um documentário de memórias e afetos do universo feminino construído a partir de vivências mais íntimas", tanto das quatro mulheres em cena, como das outras artistas que passaram pelo processo de criação e de suas mães projetadas nos varais de roupa.

E também é sobre nossas próprias intimidades, as revelações das memórias vão tecendo uma cumplicidade extrema entre o palco e a plateia. A partir das aproximações constantes das atrizes junto à expectativa, que ora compartilham um café ora um pouco de cachaça nos fazem pertencer a aquela história. Promovendo um religar, um juntar, um pertencer, criando em cena uma instância coletiva na qual parece que estamos de mãos dadas.

O teatro me pacifica. Tanto mais furioso, mais pacificada. Fúrias e paixões, as matérias dérmicas da criação, lidar com elas à distância é deleite. Acabei de sair de um teatro que é tanto... Furioso e apaixonado, sem descarrego de energia, sem medida no amor e sem procurar assunto que dure... Fúria e paixão de corpo. Não de cabeça dura com miolo mole da vida paisana.

"Isto também passará antes que eu morra" da Cia ViÇeras. Estou lá dentro do teatro, até agora, deitada atrás das arquibancadas, debaixo, sentindo, olhando as luzes e a movimentação pelas frestas. Acendo uma vela pequena, um toco e murmuro em silêncio uma música que ouvi. A trama sonora robusta da peça... Podia botar numa partitura. É tão preenchida também de imagens, que tudo ainda tá lá até agora. Tá tudo no teto do teatro, agarrado pelos cabelos nos urdimentos. Eu pude devanear durante a peça... Eu pude distrair na plena presença. Nada me intimava o olho. Tão justos e carinhosos os convites que dava pra imaginar as vozes secretas brotando dos íntimos do público. As vozes das ViÇeras e eu já não sei quem eu ouço. Não sei se sou eu, se são as pessoas, qual delas está dizendo ou rindo ou cantando. As ViÇeras são primas das Fúrias e são um grupo de feiticeiras meio-irmãs que são filhas das mesmas mães e são também todas nós ali presentes, cozinhando um caldo vigoroso de intimidades. Intimidade que não onera. Que prega ideia nenhuma que o corpo não se interessa. Agora, nessa ressaca de festa e café, tô aqui em trânsito, carregando todas as imagens que saíram da barriga rasgada de tudo que é mãe e tudo que é filha. Tudo que dançou e gargalhou enquanto o tempo operava seu poder de cobrir fenda com areia fina de poeira de ouro. Marcia Regina, parabéns pelo monstruoso trabalho, concepção, direção, encenação, batuta inventadeira da pesada! O elenco de milhões, cês tão vibrando o terreiro todo, tão com o esmeril na mão, brilhando no escuro, jogadoras poderosas! Salve Débora

Alessandra, Aila, Luênia, Lu Matias. Lindo esse teatro que me deu até espaço de devaneio...(Ana Flávia Garcia,¹⁶⁵ publicado em rede social do espetáculo em 3 de março de 2024).

Trago na íntegra este texto crítico poético sobre a obra *Isto também passará antes que eu morra*, da artista e escritora Ana Flávia Garcia, como espaço de diálogo para refletir em como nesta obra, como nas outras duas aqui comentadas, constrói-se uma zona de confluência entre cada uma das *performers* em cena e nós outras/os. Um movimento que provoca essa 'outridade', esse outro que emerge em nós no encontro com a diferença, capaz de causar estranheza e identificação por meio da polifonia de vozes que se sobrepõem no acontecimento cênico performativo, nos corpos-verbos que materializam um devir ato nos fazendo transitar, trilhar um território errante entre distintos mundos, entre o que está posto em cena nas confissões, memórias inventivas e nós mesmas/os, nossas 'realidades', subjetividades e nossos mundos.

Nas três obras abordadas nestas três últimas subseções desta trilha, os corpos em cena compartilham segredos e intimidades, denunciam abusos e abandonos como corpos que protestam, que se insurgem insubordinados promovendo uma ação micropolítica das atrizes e das próprias obras. Promovem em nós uma inquietação existencial quando desestabilizam nossa percepção dentre as multiplicidades de sentido que emergem entre as estruturas dramáticas ambíguas promovidas pelas autobiograficções aqui constituídas de distintos fragmentos, de vestígios, de rastros que estimulam nossa imaginação. Isto é, as vozes das atrizes, performers engendradas com as personas/personagens ficcionais agem em cena friccionando presentificação e representação e diluindo qualquer oposição entre real e ficcional.

As artistas e obras cênico-performativas apresentadas aqui evocam ora aspectos de crítica social, denúncias de violências, ironias, provocações entre realidades e ficções, ora como exposição de suas identidades, ora de suas

¹⁶⁵ Ana Flávia Garcia, nascida no Rio Grande do Sul e residente em Brasília, é atriz, diretora artística, *queer*, dramaturga e escritora. É palhaça e treinadora de palhaços. pesquisadora em artes cênicas nas modalidades "Dramaturgia de Síntese", "Processos de Criação Compartilhados" e "Equipamentos de Segurança para Intérpretes da Cena", conceitos e metodologias de sua autoria e frutos de suas investigações. Nas redes sociais se apresenta como Ana Tirana, escreve crítica e poeticamente sobre espetáculos e obras performativas, além de manifestos e outras pautas poéticas políticas. Ana atua para públicos adultos e infantis, realiza oficinas teatrais de produção, entre outras atividades. Por sua atuação na peça *Tsunami*, foi laureada como a Melhor Atriz no Prêmio Sesc do Teatro Candango 2017. Circulou nacionalmente com o projeto híbrido *Cabaré das Rachas* pelo Palco Giratório em 2019. Atualmente se dedica à investigação sobre corpos decoloniais e corpos dissidentes, explorando a perspectiva de um "corpo utópico que caminha sobre a distopia"

subjetividades, expõem perdas, faltas, ausências, acionam provocações sócio políticas que se manifestam no ato cênico e nos atravessam enquanto espectação na nossa intimidade. É possível perceber uma busca da 'atuação' da verdade, no trazer à cena a intensidade do real vivido, experienciado, fraturado nas confissões das memórias de acontecimentos pessoais que movimentam uma série de relações entre nós e elas. As dramaturgias que se apresentam ora nublam o real, a 'verdade', ora o revelam com contundência. As estratégias ficcionais impostas pela própria cena não invalidam os documentos e as confissões, profanam o real, fraturam o real criando um fractal de possibilidades de aproximação com as obras.

As próprias atrizes performadoras Renata Carvalho, Janaína Leite e Marcia Regina, bem como as performers da obra *Isso também passará antes que eu morra*, transitam entre a atuação e a performance. Assim como observo que as três obras teatrais performativas acionam um movimento entre a representação de um papel, mas do qual emerge a 'persona' de si mesmas. Um jogo de tensões que identifico também em *Senhora P*. Híbridos nas dramaturgias compostas de materiais pessoais, históricos, políticos, filosóficos, etc...; híbridos no pacto que se estabelece entre ficção e realidade; híbridos na atuação e performance postas em cena. Complexificações dos femininos, matérias primas das três obras que se insurgem para muito além das narrativas convencionais sobre as mulheres atreladas quase sempre ao amor romântico. Aqui elas se apresentam em crise, em estado de denúncia, em tensão, em exposição de fracassos e sucessos, estados liminares do tornar-se outra em cena e na vida mesma.

Invenções poético-políticas que agem nos entre nós, perceptores e *performers*, criando por meio de uma rede de afetos como que um plano comum que abre espaço para uma experimentação de nós enquanto participamos daquele acontecimento. E assim deixamos o espaço cênico alteradas/os, em crise, diante daquele 'estranho familiar', que segue reverberando com potência de experiência da vida mesma em nós.

Ancorada nestas três primeiras trilhas, com o marco contextual e conceitual, com devido anteparo nas práticas artísticas feministas e autobiograficcionais locais, nacionais e internacionais, da contemporaneidade e da ancestralidade próxima ou histórica, agora a tese cambiará para a pesquisa prática performativa que será apresentada nas duas próximas trilhas por serem duas fontes distintas e complementares, que por sua vez abarcam a sala de aula e o palco. Antes porém a

primeira seção, da próxima trilha, apresenta as mudanças de rota desta tese, provocadas pelo contexto pandêmico e em seguida apresenta as bases da pesquisa performativa que norteia esta investigação.

QUARTA TRILHA

A PESQUISA PERFORMATIVA DE INTERVENÇÃO NO ENSINO SUPERIOR

Nesta trilha vou compartilhar as duas experiências poético pedagógicas realizadas no Departamento de Artes Cênicas da UnB durante a trajetória desta investigação, explorando procedimentos de criação autobiográficos, e que me proporcionaram examinar algumas dimensões da potência destes procedimentos dentro dos marcos apontados anteriormente, na terceira trilha.

No final do meu primeiro semestre de doutorado, recebi o convite do então Chefe do Departamento de Artes Cênicas da UnB, meu orientador, e assumi o desafio de ministrar a disciplina de Interpretação Teatral 3, direcionada para estudantes do 3º semestre do Bacharelado e das Licenciaturas diurna e noturna, no primeiro semestre de 2020. A proposta era dividir o grande número de inscrições em duas turmas diferentes, para aprofundar um trabalho pedagógico mais individualizado. A ementa da disciplina¹⁶⁶ objetiva o cruzamento de metodologias cênicas e/ou de linguagens artísticas, o que motivou o convite do professor Villar, conhecedor de minha proposta inicial de doutorado (que também visava investigar possibilidades de hibridismo pedagógico entre as linguagens artísticas audiovisuais e da cena, com foco no ensino médio).¹⁶⁷ Esta consonância com a proposta da pesquisa possibilitou assim a ampliação do escopo inicial desta investigação na educação, incluindo o ensino superior.

Construí um programa que tinha por objetivo geral promover espaços tempos de criação de personagens, dramaturgias e/ou performances a partir de distintos dispositivos cênicos e audiovisuais acompanhados de reflexão sobre os processos

¹⁶⁶ UnB. Departamento de Artes Cênicas. Disponível em: <<https://cen.unb.br/graduacao/cursos/bacharelado/curriculo>>. Acesso em 15 de nov. de 2021.

¹⁶⁷ Inicialmente a proposta deste doutorado concentrava-se numa pesquisa-intervenção com turmas de ensino médio, que trabalhassem com projetos de teatro e audiovisual. Minha provocação inicial se concentraria no diálogo e compartilhamento de narrativas de abuso e violência, imbricados no material do espetáculo solo *Senhora P*. A partir da performance de trechos do espetáculo, a ideia seria abrir a escuta para histórias de estudantes e professoras, atravessados por violências cotidianas. A ideia era estimular a criação de materiais poéticos interdisciplinares a partir da leitura crítico-reflexiva das violências cotidianas no ambiente escolar. Esta proposta definitivamente não se realizou, principalmente diante da imposição mundial da pandemia da Covid 19. Assim a trilha programada foi se configurando.

experimentados e usufruindo também de procedimentos autobiográficos. Minha ideia era iniciar nesta disciplina a inserção de experimentos composicionais cênico performativos, explorando as possibilidades de criação com dispositivos móveis nas obras discentes. Uma das experimentações elaboradas era de parte da turma utilizar as câmeras dos celulares para capturar fragmentos dos corpos em movimento durante explorações psico-físicas. Enquadrar os detalhes, capturar partes das ações, desde os alongamentos iniciais até a execução de cenas livres, para depois compor, por meio de edições e colagens, dramaturgias experimentais. Esta foi apenas uma das ideias elaboradas mas que tiveram que ser adaptadas para o meio digital, diante da crise sanitária que vivemos durante mais de metade do tempo desta pesquisa.

Iniciei as aulas no dia 10 de março com 20 estudantes matriculados. E infelizmente diante da devastadora pandemia de Covid-19, provocada pelo novo Coronavírus, que se estabeleceu efetivamente no Brasil a partir de março de 2020, começamos a viver por orientação da Organização Mundial da Saúde (OMS) em estado de isolamento social. No dia 12 de março as aulas foram suspensas. Ficamos em casa assistindo o número de mortos aumentar assustadoramente no Brasil e no mundo.

O Ministério da Educação e o desgoverno federal desde o início trataram com descaso e agiram com total irresponsabilidade diante da pandemia se omitindo inclusive na publicação de orientações sobre encaminhamentos práticos e na destinação dos recursos econômicos necessários para readequar o ensino no Brasil. Tal realidade exigiu esforços hercúleos das universidades federais, estaduais e Secretarias de Educação estaduais, municipais e do Distrito Federal, para pensar, planejar e construir saídas minimamente viáveis para a continuidade do ensino e da pesquisa no país.

As ideias elaboradas tiveram que ser totalmente adaptadas para o meio digital, diante da crise sanitária que vivemos durante mais da metade do tempo desta pesquisa. Enquanto artistas da cena e professoras e professores de teatro, que atuam ontologicamente com/sobre e na presencialidade dos corpos para explorar e criar acontecimentos cênicos em encontro coletivo, fomos obrigadas/os expandir os usos e aplicações das novas mídias e dos dispositivos móveis, durante o ensino remoto. O que desestabilizou profundamente a maneira de acionar procedimentos psicofísicos e estratégias de criação cênica. Em tempo recorde e sem nenhuma, ou

com pouca formação, tivemos que inventar soluções para diminuir as distâncias e as dificuldades encontradas para seguir em processos pedagógicos efetivos. E no meu caso, tive também que redirecionar a tese para o que era possível realizar diante daquela nova realidade. Não sabíamos quanto tempo tudo aquilo duraria. E nem se conseguiríamos escapar do vírus.

Tendo em vista que as experiências se deram durante a pandemia, as marcas desse momento histórico também estão cravejadas na prática pedagógica que orientou os processos aqui explicitados. Opto por mantê-las presentes por entender que os processos socioeconômicos, políticos e culturais que nos atravessam, atravessam também nossas pesquisas, histórias e saberes, ainda mais quando tratamos de arte e de educação. Essa pesquisa, assim como eu, é constituída da sua história, da trajetória dos acontecimentos que nos trouxeram até aqui.

Acredito que essa experiência traumática, posto que a imagem, e muitas vezes a ausência da imagem de estudantes, diante de nós, nas entretelas de ensino, dificultou e quase impediu uma cognição sensível, acelerou e promoveu uma expansão e multiplicação de formatos metodológicos com as novas tecnologias. E também acionou a urgência por se inventar procedimentos e ações pedagógicas diferenciadas. Algo que pudesse dialogar com a situação distópica que nos desestabilizava. Um espaço de aproximação. Uma outra performatividade.

Antes de iniciar a reflexão sobre as duas experiências pedagógicas, parto para lembrar a importância do campo dos estudos da performance sobre o qual se materializa esta tese e para esclarecer sobre os entendimentos da pesquisa-ação que me orientaram nesta trajetória.

4.1 O campo dos estudos da performance

Como já apresentado, o campo dos estudos da performance atravessa fronteiras e se estabelece num território liminar que abarca as performances culturais, artísticas, cotidianas (Schechner) e transborda para distintos objetos, comportamentos e fenômenos da vida social. Um terreno movediço e em constante adequação e expansão, que se multiplica em dimensões metodológicas, investigativas, transdisciplinares, indisciplinadas e transgressoras.

Os debates e definições acerca da performance, bem como de seus cognatos e falsos cognatos, isto é que ganham sentidos diferentes em nossa língua, como o "performativo", o "performático" e a "performatividade", que atravessam significados completamente distintos em diferentes campos dos saberes, promovem desestabilizações e problematizações estruturais (Taylor, 2023).

Seus cognatos se expandem para territórios múltiplos e abrangentes. Desde a maneira como *performatizamos* nosso gênero, etnicidade, locus cultural, profissão, múltiplos papéis sociais, até a própria noção de desempenho que se embaralha nos usos cotidianos de avaliação e categorização de qualidade de produtos e funções no mundo comercial.

Mas essa polifonia pode confundir e travancar entendimentos específicos, pois advém de termos multivocais compreendidos e esmiuçados por distintos autores de diferentes maneiras. Como esclarece Diana Taylor em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*: "Enquanto em Austin o performativo aponta para a língua que age, em Butler o performativo segue na direção oposta, subsumindo a subjetividade e a agência cultural na prática discursiva normativa" (2013, p. 31). Essa polifonia promove aberturas para diálogos que se expandem em distintas abordagens e complexidades e acionam provocações para pensar o que os estudos da performance nos permitem fazer principalmente em relação à Educação.

Como nos relembra Taylor, os estudos da performance podem redimensionar os 'modos de conhecer' e amplificar aquilo que entendemos por conhecimento. Podem apresentar um caminho diferente, uma outra lente, para colocar em jogo as diferenças e a multiplicidade de acontecimentos que nos formam, e formam o mundo. Uma outra maneira de conhecer que repensa as fronteiras disciplinares e os *comportamentos incorporados* que variam em cada comunidade e/ou grupo social:

Em um segundo nível, a performance também constitui uma lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia (Taylor, 2013, p. 27).

Performance aciona práticas específicas e conceituações muito diversas em distintos campos de saberes, dentre eles, a sociologia, a antropologia, a filosofia, a

literatura, as artes visuais, o teatro, o cinema, práticas específicas e conceituações muito diversas. Mas é possível identificar uma centralidade do corpo como *locus* da experiência do qual emergem as alusões sobre o performático, o performativo e a performatividade. Como aponta Gilberto Icle em seu artigo "Da Performance na Educação: perspectivas para a pesquisa e a prática":

os Estudos da Performance oferecem uma rica gama de possibilidades, na qual a Performance e a performatividade aparecem como instrumentos pelos quais é possível pensar as relações sociais, as políticas públicas, as identidades de gênero e de raça, a estética, a infância, o currículo, os rituais, a vida cotidiana, entre outros (2013, p. 16).

A educação e as artes, e ainda mais a educação das artes, são fenômenos da prática humana e exigem epistemologias da prática guiadas pela prática. Como afirma Haseman sobre a pesquisa performativa, "um entusiasmo da prática" conduz a investigação; um *algo emocionante, um mergulhar para começar a praticar e ver o que emerge* (2006, p. 44). Escapando geralmente das formas tradicionais de representação e consolidação do conhecimento, evitando as verdades mistificadoras e indo em busca do diálogo com as especificidades, as instabilidades e escapando também da maneira como as pesquisas qualitativas, muitas orientadas pela prática, se submeteram às metodologias quantitativas. Assim, a maneira que a pesquisa performativa "escolhe para apresentar seus resultados se dá na forma simbólica diferente de palavras de um texto discursivo [...]; nas formas materiais da prática; formas de imagens fixas e em movimento; formas de música e som; formas de ação ao vivo e código digital" (p. 46).

Haseman apresenta um quadro sintético (p. 47), sobre as diferenças de paradigmas das formas de pesquisa, mesmo que muitas vezes permaneçam umbilicados alguns de seus processos e procedimento:

Pesquisa quantitativa	Pesquisa qualitativa	Pesquisa performativa
“A atividade ou operação de expressar algo como uma quantidade ou porção – Por exemplo, em números, gráficos, ou fórmulas” (Schwandt, 2001, p. 215)	Refere-se a “todas as formas de investigação social que se baseiam principalmente em dados qualitativos... Isto é, os dados não numéricos na forma de palavras” (Schwandt, 2001, p. 213).	Expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital.
O método científico	Multi-método	Multi-método guiado pela prática

Fig. 12: Reprodução do quadro explicativo de Haseman (p.47).

Minhas reflexões se concentram nas possibilidades de invenção de poéticas e pedagogias cênico-performativas feministas, principalmente nas artes da cena, em busca de fricções processuais que desencadeiem, nos espaços de formação e também no universo escolar, uma criação do pensamento mais poético que pragmático, mais fraturado e desestabilizado do que contínuo e linear, mais ambíguo e partilhado do que definido e ensinável. Para Fabião, "a performance distende a ideia de 'cena' propriamente dita: do drama do palco passamos ao drama da sala, da rua, da cidade" (2009, p. 69)

O tempo em que estamos e somos no agora nos aproxima de um estado maquínico (Deleuze) atravessado pelas imagens em movimento, por nossas imagens virtuais em movimento que reconfiguram as subjetividades e nossas percepções de ser e estar, desestabilizando profundamente os princípios caducos de uma educação compartimentada que insiste em permanecer seca, rígida, cega diante da intensidade dos corpos que performam e interagem nos espaços educacionais. Esses corpos performam relações, devires, desejos, se negam a apreensão de saberes porque pretendem outras invenções de coisas, de mundos, de palavras, discursos, estéticas e éticas, pois necessitam intensificar o acontecimento presente. Isto é, fazer da própria vida, dos acontecimentos coletivos e de suas relações o próprio objeto de estudo.

Lançar mão da performance como fonte epistêmica para pensar a Educação, é poder potencializar zonas estratégicas de diferenciação entre os corpos e seus

fluxos, entre desejos e as interações sociais, entre a linguagem e a ação, e com isso quem sabe romper o ciclo da repetição e da cópia como meio de aprendizagem e estabelecer a invenção como processo e procedimento. Já que a performance em si é pura ação e acontecimento, intervenção e atravessamento, *no corpo, com o corpo, para o corpo*, um pensar-corpo. Para Icle,

Performance não é outra coisa senão junção idiossincrática entre ser e fazer. Aquilo que a tradição educacional se esmerou em separar reencontra na Performance uma possibilidade infinita de variação, de criação. O corpo aparece não mais como algo a ser docilizado, mas como algo a ser potencializado, colocado no centro da atividade. Performance e Educação se fazem no corpo, com o corpo, para o corpo. Não há Performance sem o olhar do outro, portanto falamos aqui de um corpo compartilhado, partilhado na ação de fazer e olhar, interagir e reagir (2013, p. 21).

Na próxima seção apresento o processo experimental que foi a realização não presencial das disciplinas Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC II, de agosto à dezembro de 2020) e Interpretação Teatral 1 (Inter 1, de fevereiro à maio de 2021)¹⁶⁸ no Departamento de Artes Cênicas da UnB, ambas realizadas em plataformas digitais, durante a pandemia da Covid-19. Relatarei também as tentativas de adaptação e invenção de procedimentos capazes de materializar nos encontros *online*, instâncias ontológicas das artes da cena teatral e da ação performática como a corporalidade e a presença. A prática reforça e anuncia algumas impossibilidades de substituição de princípios estruturais para as artes vivas, como a presença do corpo em si e suas afecções promovidas pelo encontro presencial.

Em ambas as turmas a experiência artístico-pedagógica foi fundamental para a consolidação desta tese, ao apresentar desafios que nos lançaram numa viagem ao desconhecido por um território errante, que nos fez titubear em muitos momentos, mas que também apontou linhas de fuga por caminhos inventivos que eu e todas as/os estudantes que participaram do processo, percorremos.

Vale adiantar que a turma de TEAC II era composta em sua maioria por estudantes a partir do terceiro semestre, já tinham incorporado experiências corpo-sensórias, entendimentos sobre o teatro para além da centralidade do texto, um teatro performativo que estabelece outras noções do trabalho e pesquisa de

¹⁶⁸ Os programas das disciplinas encontram-se nos Apêndices 1 e 2 desta tese.

atrizes/atores/performers que se distanciam da pura representação e exercitam a busca pela presentificação mesmo e ainda no espaço digital. A outra turma, de Interpretação 1, era constituída de estudantes do primeiro e segundo semestres, em sua maioria com dezoito e dezenove anos, com pouca vivência corpo-sensória (com a exceção de dois estudantes com experiência artística advindas do balé e do teatro musical). A maior parte possui abordagens cênicas tradicionais, com enfoque sobre o protagonismo de uma dramaturgia já existente com a qual atrizes e atores devem atuar.

Assim, para o grupo de estudantes de Inter 1, que tiveram suas primeiras experiências de formação prática e teórica no Departamento de Artes Cênicas no formato *online*, isolados em casa, privados da convivência presencial com as/os colegas de turma e experienciando o fazer teatral e o trabalho de interpretação mediado pelas telas do computador e de celulares o desafio foi ainda maior.

Aqui me interessa as relações e implicações da performance para a Educação para além das dimensões do ensino da performance em si, das interfaces com o teatro e com as artes vivas, da pedagogia performativa mas também, como metodologia de pesquisa, de uma pesquisa performativa que seria a pesquisa *guiada-pela-prática*, como desenha Brad Haseman¹⁶⁹ em seu artigo "Manifesto pela pesquisa performativa" (2006). Aquela que é projetada, conduzida e relatada pela investigação, como abordaremos a seguir.

4.2 Técnicas Experimentais em Artes Cênicas II (TEAC II) - Entretelas

Enquanto o neoliberalismo avança sobre nós, aprisionando nossas subjetividades, impondo a manutenção do regime colonial-capitalístico e promovendo um sufocamento global (Rolnik, 2018, p. 29), ganho um pouco de ar quando exercito minha artistagem docente. Estar em um coletivo pedagógico é um de meus lugares prediletos de criação.

¹⁶⁹ Brad Haseman é professor na Creative Industries Faculty da Queensland University of Technology, Austrália. Estudioso da estética, das formas de performance contemporânea e da pedagogia, é reconhecido por sua contribuição nas áreas de teatro educativo, drama processo e performance aplicada. É conhecido como um dos principais defensores da Pesquisa guiada-pela-prática.

A pesquisa performativa de intervenção docente se deu no diálogo pedagógico e na exploração da hipótese para experimentar procedimentos autobiográficos na criação de dramaturgias poéticas híbridas. A disciplina TEAC II é uma matéria optativa oferecida para estudantes da Licenciatura e do Bacharelado em Artes Cênicas da UnB e que contém uma ementa porosa que abarca os elementos da minha pesquisa, já que objetiva a "experimentação de propostas elaboradas em conjunto professor/estudantes, visando uma diversificação na utilização das linguagens das artes cênicas e outras linguagens artísticas". As aulas foram integralmente ministradas na plataforma *Teams* da Microsoft, adotada pela UnB para os cursos de graduação.

Diante de tantas perdas e medos, acreditei que olhar para as vivências particulares, poderia fazer ressoar vozes outras, tantas, que por diversas razões não encontravam vazão no cotidiano ordinário.

Eu quero autocuidado e autoamor (B.A., estudante 3º semestre).¹⁷⁰

Levei um susto quando soube que havia uma demanda de 31 estudantes para cursar a disciplina. Alguns dos inscritos faziam parte da turma de Interpretação Teatral 3, que eu comecei a ministrar antes da pandemia, mas só tivemos 2 encontros. Para abrir a primeira aula contamos com a presença especial do Professor Fernando Villar, naquele momento Chefe do Departamento, que ao me apresentar à turma, nos agraciou com uma narração, instigante de uma oficina em Londres com o conceituado diretor e encenador tcheco Josef Svoboda (1920 - 2002).

A criação merece descrição mais detalhada aqui. Anunciando não poder ficar a aula toda por reunião às 10h10 com a diretora do IdA, o Chefe fez generosa apresentação desta professora e de nossa amizade, iniciada na graduação na década de 1990 e chegando aos nossos dias. Em seguida, ele compartilhou conosco um *powerpoint* com *slides* de obras de Svoboda, cuja montagem *Casanova* (1995) ilustrava o linque de nossa sala no Microsoft Teams, aberta por Villar para

¹⁷⁰ A narrativa das duas experiências artístico-pedagógicas expostas aqui, serão entrecortadas com algumas falas, registros escritos das/os estudantes de Artes Cênicas e materiais audiovisuais produzidos pela turma. Optei por usar a fonte 'cursiva' para as falas/escritos das/os estudantes como forma de dar uma corporalidade diferenciada a suas vozes. Nesta primeira seção os nomes das/os estudantes serão referenciados por meio de suas iniciais, pois as falas foram retiradas de um questionário/ anamnese, realizada logo no início do processo, e contém relatos de algumas situações de fragilidade emocional expostas pelas/os estudantes. Já os materiais estéticos e diários performativos foram autorizados a serem publicizados aqui com seus nomes.

nossa turma. Na obra, um enorme espelho suspenso sobre o palco reflete toda a plateia, que assiste à cena recortada por retângulo de luz no centro do cenário. Fernando fez relações entre a obra e nosso programa de disciplina, desde o título da peça e nossa sala virtual, nova casa.



Fig. 13: *Casanova*, cenografia de Joseph Svoboda. 1995.
Foto sem autoria.

O jogo entre aquelas telas antecedeu outros *slides* de criações do cenógrafo e nos últimos minutos Fernando lembrou o telefonema em 1996 da coreógrafa brasileira Luciana Lara (Cia. Anti-Status Quo), avisando da vindoura oficina do artista tcheco no Haymarket Theatre, em Londres. Ao ver o anúncio, a ex-aluna lembrou-se do entusiasmo do ex-professor em suas aulas sobre a genialidade criativa do cenógrafo. Os dois usufruíram juntos a contundência dos dois dias da oficina. Fernando contou então que no intervalo da última aula ele foi ao banheiro e ficou surpreso ao encontrar o Mestre Svoboda, em um dos dois urinóis da pequena toalete. Lado a lado do admirado artista, Fernando relatou que os dois olharam-se e sorriram e que ele não sabe explicar como, mas cinco segundos depois estavam se beijando e tudo ficou muito intenso.

As perguntas e colocações formais discentes no papo (ou *chat*) da sala *Teams* foram substituídas por observações e interjeições de espanto, risos e surpresa. Fernando contou então que ao chegar em casa e contar à primeira esposa (minha prima Selma Lodi, que não existe), a impressionante experiência a chocou e

motivou a separação do casal. Ante a nova reação surpresa da turma, Fernando arrematou que tudo havia terminado bem, pois logo após a separação ele conheceu a atual esposa, Stella Staveland, que reagiu bem à história dele com Svoboda e com quem ele continua junto, “benza deusas, deuses e deuses”. Com o relógio marcando 10h09, Fernando rapidamente agradeceu a atenção e falou que toda a história aconteceu, até a entrada no banheiro e o urinar ladeando o mestre da encenação ocidental. Nos desejando os melhores votos para o semestre ele foi para a reunião, e depois nos divertimos com os comentários discentes entusiasmados no *chat*, durante e após aquela que foi nossa primeira autobiograficção, já na aula inicial do semestre. A história foi uma boa provocação para iniciar as discussões sobre a autobiograficção com a qual pretendia trabalhar. Eu também fiquei surpresa com a trama criada e com a quantidade de informações reais e ficcionais que ele teceu.

A própria situação na qual nos encontrávamos era completamente distópica e intensamente ficcional. Estávamos enclausuradas. Confinadas na projeção de nossas próprias imagens. Muitas das vezes olhando narcisicamente para nós mesmas/os. A sala cheia, não era possível ver e reconhecer todo mundo ao mesmo tempo na tela. Quando alguém entra na sala, aparece uma pequena foto que nem sempre corresponde à pessoa. Para piorar a rede de *internet* da maioria das inscritas e dos inscritos era instável, seus espaços domésticos restritos e na maior parte do tempo repletos de interferências internas e externas. Desde o caminhão do gás, com um som exageradamente amplificado, até familiares doentes e problemas domésticos que alteravam a atenção e a disponibilidade do grupo.

Bom professora, como eu já falei anteriormente eu tenho essa questão da ansiedade que me atrapalha muito na minha vida diária e também minha casa não é o melhor local para ser criativo e nem para estudar, há sempre muito barulho, pouca privacidade e tudo mais (N.C., estudante do 3º semestre).

Acolhi a todas e todos que desejavam participar da aula, num momento como esse seria muito difícil dizer não, ou tentar seguir regras de quantidade e tamanho de uma turma. Para além das questões estruturais sobre a qualidade da internet, o espaço doméstico e o dispositivo disponível em casa para fazer a aula - alguns só tinham mesmo o celular que com o tamanho de tela reduzido deixava tudo ainda

mais complexo - havia também estudantes com dificuldade de lidar com sua imagem na tela.

Eu sou extremamente tímido e quieto em locais em que eu não conheço as pessoas. Medo de julgamento, eu acho. Não que isso vá me impedir de fazer alguma atividade, mas enfim, acho que ferra um pouquinho de leve quando algum professor me manda ligar câmera kkk (G.S., estudante do 3º semestre).

Tinha por objetivo inicial possibilitar a pesquisa e invenção de autobiografias ficcionais e de dramaturgias híbridas a partir de dispositivos móveis. Queria explorar a fabulação, a atuação e a composição audiovisual com foco no trabalho de criadoras e criadores em entretelas. Minha intenção era explorar dispositivos e procedimentos de composição para as entretelas e promover a experiência prática de criação de poéticas autobiograficcionais performativas individuais e coletivas por meio da utilização de recursos audiovisuais. Até aqui eu tinha esboçado alguns procedimentos e propostas para experimentação, mas tudo sempre começa a mudar quando a turma se apresenta, quando afloram as dificuldades individuais e coletivas, quando cada nome ganha corpo, nesse caso fragmentos de corpos virtuais composto por infinitos pixels de nós.

Eu me matriculei com a expectativa de aprender mais sobre a atuação fora do palco, com as câmeras, levando pro lado do cinema e etc, e após a primeira aula minha mente começou a sair fumaça pensando em todas as possibilidades que foram apresentadas no teac que vai muito além de só atuar com a câmera, e acho que vou ter muitas opções para abordar e pesquisar, usando as câmeras para fotos, vídeos, gravar áudios, fazer montagens de fotos, juntar anotações com outras coisas, e nunca pensei que ia trabalhar com essas opções fazendo teatro, então acho que vai ser uma oportunidade muito interessante de usar as tecnologias que nós temos a nossa disposição todo dia para juntarmos ao teatro. (J.R., estudante do 5º semestre).

Acredito que reconhecer os desejos, as diferenças e as referências do coletivo com o qual vamos trabalhar é o primeiro passo para iniciar qualquer processo pedagógico. Estimulante também foi receber o relato abaixo que em sua descrição em formulário distribuído virtualmente para a anamnese da turma, já se apropria do dispositivo autobiograficcional para se apresentar:

Atrizo, dramaturg(a) e diretora de teatro; faço teatro e gracinhas; os dois tópicos acima são a minha bio do Instagram; gosto muito de escrever, especialmente ~teatro; sou uma grande cantoura, fui finalista do the Voice Austrália; ser 1 homi feminine não fere meu lado masculino; sou tagarelen; minha maior dificuldade na área cênica é trabalhar sem ser de graça (ou quase de graça); uma das afirmações acima é mentira. (J.R., estudante do 8º semestre).

É a partir daí que o programa se reorganiza, se mostra poroso com bordas permeáveis. Acolhendo as heterogeneidades e tecendo um plano comum. Para Kastrup, “O comum é aquilo que partilhamos e em que tomamos parte, pertencemos, nos engajamos” (2014, p. 21). É um conceito político pautado não nas relações de semelhança, mas nas diferenças. É uma rede que traça uma relação transversal entre os participantes do coletivo, sem propriedades, sem exclusão, na tentativa de eliminar as barreiras entre o que está dentro e o que está fora deste coletivo, sendo e mantendo-se permeável ao desconhecido e ao diferente. Isso geralmente se dá a partir das habituais conversas de apresentação desde o primeiro dia, e se espalha nas trocas cotidianas ordinárias. No formato *online* então, onde as distâncias são efetivamente maiores, e tendo em vista a pesquisa, optei por documentar individualmente as expectativas e necessidades da turma, mesmo mantendo a primeira aula como espaço de troca e reconhecimento do coletivo.

Não costumo produzir conteúdo, mas tenho experimentado despreziosamente algumas fotos performances e stories-vídeo performances também rs (J.T., estudante do 8º semestre).

Para tanto, elaborei a pequena anamnese em formato digital mencionada acima. Um formulário no qual eu inicialmente me apresentava e solicitava que cada estudante enviasse uma foto, se descrevesse e respondesse a algumas poucas questões e também que se sentisse à vontade para ir além dessas poucas questões quando quisessem. Dentre elas: Qual seu semestre no curso? O que é importante que eu saiba sobre você?

Sou uma mulher transexual. De cara eu sou movimento, dança e ballet. Sempre tive muuuuuuito desejo na dança. E junto a ela a escrita, sempre tive a necessidade de escrever por sempre me sentir sozinha até pela questão transexual. Em seguida o canto o que me fazia respirar. Confesso que a veia artística mais fraca pra mim é a interpretação teatral. Assim me sinto com um monstro que pode me devorar. Inclusive citei na minha primeira aula de interpretação 3 presencial

que o meu principal objetivo era perder esse medo e eu conseguir devorar a interpretação e fazer arte. (A.L., estudante do 3º semestre).

A descrição acima deixa ver que a escrita é para a estudante uma companhia, uma maneira de se aproximar e cuidar de si. Para Foucault, "Escrever é, portanto, 'se mostrar', se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro" (1983, p.156). Ao receber as respostas dos formulários me senti imediatamente mais próxima de cada uma daquelas pessoas. Elas e eles ganhavam contornos, peso, densidades, uma densidade que faltava àquelas pequenas frações de imagens com as quais me relacionava.

E seguimos com a anamnese: Principalmente no que se refere a sua formação e produção artística; Em que tipo de dispositivo você vai participar das aulas?

Por depender somente de um celular muitas vezes tenho dificuldade em ser prático quanto a trabalhos acadêmicos e outras atividades requisitadas durante ou após a aula [...]produzo conteúdo artístico no Instagram com foco no cinema, assim como também posto covers musicais e interpretações de monólogo (F.G., estudante do 3º semestre).

Assim como a estudante F.G, grande parte da turma também explorava devaneios poéticos e distintas e diversas criações misturando linguagens nas plataformas e redes sociais. Já se divertiam com aplicativos de edição e de interferência de imagem (*Reface, Deep face live, face Swap*), que usam inteligência artificial para inserir seu rosto em Gifs e memes famosos ou ainda que alteram a voz e a imagem, confundindo as identidades. Tecnologias que naquele momento eu ainda não conhecia.

Você tem tido dificuldades de acesso à redes remotas e/ou em manipular seus dispositivos digitais? Se sim, descreva suas dificuldades; Você utiliza alguma rede social? Qual? Você costuma produzir conteúdo para as redes sociais?

Geralmente faço autorretratos (vídeos ou fotos), e por meio deles desenvolvo colagens com uma estética mais "suja/poluída", underground. Tendo como referência principal o movimento dos Clubbers na década de 90, que exaltava a cena da música eletrônica a partir das suas performatividades nos clubes noturnos. O meu maior problema é a qualidade do meu computador e celular, que sempre demora muito para processar um comando ou fica travando. (T.O., estudante do 4º semestre).

Era inspirador perceber o quanto elas e eles já produziam com seus dispositivos. O quanto já tinham explorado das muitas possibilidades disponíveis nas redes sociais e como nomeavam e aproximavam suas criações dos materiais estéticos e/ou de entretenimento com quais dialogavam. Minha curiosidade ia sendo sanada e eu ia aprendendo muito sobre cada um/a. Me sentindo orgulhosa e honrada de ter uma turma tão impetuosa e inquieta.

E seguimos: Se sim que tipo de conteúdo você produz?

Geralmente posto fotos do meu cotidiano; eu gosto muito de fotografar e editar. Também produzo vídeos curtos voltados para críticas sociais, feitas de maneira cômica. Recentemente me tornei responsável por gerir o Instagram @nabarrigadabaleia, um longa-metragem filmado aqui em Brasília que tem a equipe inteiramente composta por mulheres (é um sucesso) (L.F., estudante do 8º semestre).

Com que frequência você utiliza as redes sociais? Conte um pouco de suas expectativas sobre a disciplina TEAC - Entretelas - Dramaturgias híbridas e autobiograficções:

Tenho muita vontade de desenvolver um projeto individual de uma dramaturgia híbrida que eu possa levar adiante e de experimentar espaços e possibilidades causadas pelas linguagens híbridas. Também acho interessante discutir essa nova relação com o espectador, relações criadas pelas telas e como isso reverbera na nossa produção artística (L.D., estudante do 8º semestre).

Estávamos então, todas e todos nós, tendo a oportunidade de participar de um experimento intenso. Tínhamos o desafio de esmiuçar outras formas de estudar, compor e experimentar nossas criações em/nas entretelas. O que eu estaria propondo de novo ou diferente daquilo que elas e eles já faziam? Segundo Sêneca, quem ensina se instrui e esse era também o meu caso.

E a última proposição no formulário: Bom, esse espaço está aberto para que você faça suas considerações, levante questões que considera relevantes para o nosso processo nessa disciplina.

Tô a meia hora tentando completar esse espaço... Bom, não sei dizer o que é importante que você saiba sobre mim, talvez seja bom que você saiba que eu estou disposta a um abandono por caminhos desconhecidos e que acredito que a criação é sempre um convite ao delírio interno. Gosto sempre de estar criando alguma coisa. Não acredito na fronteira entre vida e arte. Gosto de

escrever, de ler, de desenhar, de fazer vídeos e editá-los, gosto dos processos artísticos, gosto dos oráculos, sou apaixonada por teatro. Rezo pra ele todos os dias. Posso ser extremamente cabeça dura com algumas coisas e teimosa com outras. Já peço desculpas por isso. Eu queria saber tocar um instrumento, mas ainda não sei. Não sou tímida, mas sou muito ansiosa, então isso faz eu me embolar demais e desrespeitar certos espaços de tempo e respiro (B.T., estudante do 8º semestre).

Era isso. Talvez minha melhor provocação expressa no programa, estava na palavra 'autobiograficção'. Palavra composta, aglutinada, um amontoado de autobiografia e autoficção. Uma brincadeira encorajada pelo desejo de dar peso ao esforço de contar e expor suas próprias histórias, memórias, lembranças, estimular a autoria e o processo inventivo que advém quando tais autobiografias são assumidamente atravessadas por ficções como exposto na trilha anterior.

As respostas formaram um mapa muito intrigante de partida. Na escritura desta sessão além de alguns recortes das respostas dos questionários, utilizo também trechos de textos de diários de bordo, de algumas falas das e dos estudantes nos *chats* e/ou *whatsapp* da turma, por compreender que é nesse corpo coletivo que o processo se constituiu.

Estou fazendo esse teac pois tenho uma aversão as coisas produzidas nas telas, não entendo, dificuldade em me conectar, então pra mim é um processo de desconstrução e construção em cima desse ciberespaço (D.F., estudante do 3º semestre).

Esta colocação acima me surpreendeu. Raro encontrar hoje alguém jovem que não usufrui e consome os materiais produzidos nas redes. Mas vale a pena ressaltar, que apesar da dita "aversão", o estudante DF, produziu intensamente durante a disciplina. Curioso perceber que quando a motivação era apenas de interação social ele não demonstrava interesse, porém quando a perspectiva da criação se impôs ele foi capaz de experimentar, desbravar e produzir materiais autênticos e vigorosos.

Ao tocar novamente nesses documentos, essas vozes ganham corpo, acionam na memória os afetos, as lembranças. É como se visse cada um, cada uma falando em voz alta aqui na minha frente. Por que lembramos do que lembramos? Como afirma o educador João Francisco Duarte Jr.¹⁷¹ "O pensamento pensa o vivido,

¹⁷¹ João Francisco Duarte Júnior é Doutor em Filosofia e em História da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e Livre-Docência em Fundamentos Teóricos das Artes. Atualmente é professor no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de

pensa o sentido" (1988), pois é constituído das experiências do corpo. Neste caso uma experiência telemática que de alguma maneira altera nossa estesia, nossa sensibilidade. Agora, ao mesmo tempo que me recordo dos fragmentos de imagens de seus corpos na tela durante o tempo que passamos coletivamente, parece que falta algo, alguma corporeidade. Aquela lembrança sutil que a marca do contato, do olho no olho, do toque, do abraço parece deixar na gente.

De algumas e de alguns quase não me lembro. Suas câmeras quase sempre fechadas, na maior parte do tempo pela qualidade da *internet*. Ainda bem que o formulário foi respondido com envio de foto de cada estudante, o que me ajudou a recordar daquelas e daqueles que não foram até o final do processo.

Era agosto de 2020, um momento internacional de muitas investidas em criações cênicas e experimentações em distintas plataformas. Artistas de teatro, *performers*, músicos e artistas visuais buscavam encontrar uma saída para se manter em criação. Eu mesma investi, durante alguns meses, em ensaiar *online* o processo de criação do solo *Senhora P* e encontrei infinitas dificuldades.

Em TEAC, meu interesse era descobrir como os processos artísticos se davam e como cada estudante lidava, ou não, com a criação e apreciação, ou consumo, de material e/ou objetos estéticos nas redes e plataformas digitais. Primeiro para entender sobre a intimidade de cada um com as ferramentas disponíveis e para reconhecer as possibilidades do que poderíamos tecer em conjunto, e em segundo para abrir espaço para uma discussão crítica sobre os territórios digitais, suas violências, manipulações e aética. Como afirma o filósofo e escritor feminista transgênero Paul B. Preciado no prólogo de *Esferas da Insurreição* (2018), de Rolnik:

Vivemos um momento contrarrevolucionário. Estamos imersos em uma reforma heteropatriarcal, colonial e neonacionalista que visa desfazer as conquistas de longos processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos. Como já anunciava Félix Guattari em 1978, respirar se tornou tão difícil como conspirar. Se detrás do brilho da prata de Potosí se ocultava o trabalho exterminador da mina colonial no século XVI, detrás do brilho das telas se ocultam hoje as formas mais extremas de dominação neocolonial, tecnológica e subjetiva (2018, p. 11).

Educação, com ênfase em Filosofia da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: arte-educação, educação do sensível, arte, educação e cultura.

A discussão conceitual sobre as plataformas digitais, as ferramentas de edição e manipulação de imagem, o mercado das *fake news* fizeram parte de nossas discussões ao longo do semestre. E foi neste campo que exercitamos o fluxo do olhar para dentro e para fora. Olhar para nossos desejos, nossos sentidos, nossos afetos e para nossas janelas reais e virtuais que nos conectam com os mundos.

É importante esclarecer que eu não sou uma produtora de conteúdos digitais. Nem antes da pandemia nem agora. Meu enfoque, quando abordo as interfaces entre teatro e audiovisual, é constituído de processos inventivos e colaborativos com foco no hibridismo de linguagens, na autonomia dos intérpretes e na investigação de dramaturgias atravessadas por realidades e ficções poético-filosóficas. Entretanto, sabemos que ao acompanhar as diversas propostas de criações estéticas nas redes, encontramos de tudo. Além de eventos/obras como a do coletivo *LASTESIS* mencionado na segunda trilha deste material, podemos adicionar por exemplo, as fotos, vídeos performances, protesto da atriz Vera Holtz, que são um estímulo à reflexão que atravessam poética e criticamente mais de 1 milhão de seguidores em uma rede social. E também nos deparamos com discursos de ódio, fetichização das violências e manipulações imagéticas de toda sorte, capazes de promover adoecimento em massa da sociedade contemporânea, principalmente das novas gerações, mas não somente.

Ao longo dos 4 anos (2016 - 2019) que trabalhei junto ao Festival de Curtas das escolas públicas do DF, mencionado na primeira trilha, tanto como jurada quanto como organizadora do projeto, também percebi o quanto a estética da *internet* compunha muitos dos filmes criados pela garotada. E sendo assim, ainda mais naquele momento pandêmico no qual as redes sociais e plataformas digitais ocupam quase todo espaço tempo das interações pessoais, pedagógicas e artísticas, entendi como ainda mais fundamental estabelecer o diálogo a partir das produções realizadas nas plataformas digitais. Isto é, como cada estudante lidava com a produção para e nas redes digitais. O que elas e eles consumiam e o que, e se, criavam nesse momento. Como gestavam as ideias? De onde partiam? Para Lapoujade,

As definições tradicionais da ideia como imagem, representação ou modificação da mente são incompletas na medida em que elas não dão conta de sua característica essencial: produzir efeitos no pensamento e no corpo. A ideia age; e ela não age sem fazer agir. Do ponto de vista pragmatista, portanto, uma ideia é inseparável de suas consequências. Ela produz um efeito no pensamento ou sob a

forma de uma outra ideia que a ela se associe, ou de uma percepção que a individualize, ou, ainda, de uma ação que a prolongue. Ela é um processo (2017, p. 51).

Se a ideia é um processo vinculado à confiança, à autonomia, à sensação de pertencimento, bem como ao deslumbramento com as coisas do mundo, também pode ser agenciada pela revolta, indignação e desejo de transformação. Em contato presencial os acontecimentos promovidos pelo encontros dos corpos estabelecia fricções capazes de impulsionar ideias, desejos, devires. A experiência do contágio em sala de aula, para mim, sempre se apresentou muito frutífera, desde um simples aquecimento psicofísico com foco na respiração, a exploração de movimentos extra cotidianos, a condução de outras e outros corpos, a exploração dos limites das velocidades e tamanhos dos gestos cotidianos até experimentos performativos elaborados de improvisação. Mas aqui nas entretelas era preciso encontrar outras formas de fazer.

Eu acho que vai ser bem desafiador manter a galera atenta e engajada, mas seu jeito entusiasmado já ajuda muito. Gratidão pela generosidade! Como serão essas aulas práticas à distância, ein? Tô curiosa. Já comecei a fazer meu caderninho performativo (L.F., estudante do 8º semestre).

Naquela palestra virtual também já mencionada na primeira trilha, Jorge Dubatti nos chama atenção para as distinções entre a experiência convivial e a experiência tecnovivial. A primeira tende à afetação, ao contágio. Apresenta uma experiência caótica livre e autônoma. A segunda, que se dá via corpos digitais, tende a uma comunicação organizada e controlada que aciona outro nível de linguagem, já que nossos sentidos estão limitados. Nossa percepção háptica não é acionada, visto que nossa presença física é subtraída por nossa presença virtual, telemática. Além de todas as questões de exclusão social, tendo em vista que as práticas tecnoviviais são dependentes da tecnologia e de recursos econômicos, interferindo assim na qualidade e na própria possibilidade de manutenção das presenças virtualizadas de cada uma e de cada um, como as câmeras fechadas durante as aulas demonstram.

Dubatti problematiza a questão da peculiaridade dos acontecimentos. Se há um acontecimento tecnovivial temos que ter o desenvolvimento de uma pedagogia tecnovivial, da mesma maneira se temos acontecimentos liminares, híbridos

também devemos pensar em uma pedagogia liminar e híbrida. Nos provoca a pensar se é possível construir uma pedagogia para as artes da presença nas experiências tecnoviviais. E com que referenciais vamos trabalhar? Existe um tecnoafecto? Eu nunca tinha me encontrado com aquelas pessoas presencialmente. E o quê acontece quando caímos das salas, desaparecendo momentânea, ou efetivamente naquele dia durante um exercício, durante a construção de uma ideia?

A videopalestra serviu como aprofundamento de diversas discussões para apresentar à turma provocações acerca de nossos desafios em relação a colocar nossas experiências com as artes da cena em fricção com as plataformas digitais e para encontrar outras instâncias de presença, atenção plena, afeto, corporalidade. Os conceitos de presença, corpo real e corpo digital, contágio, ética, exclusão e experiência a partir das diferenças entre as relações espaço temporais são minuciosamente apresentados. E valem cada minuto daquela pequena hora que passamos com ele. A turma adorou!

Como já sabemos, os teatros estavam fechados. Artistas da cena mergulhavam em experimentações, adaptações e encaravam com coragem a provocação de seguir produzindo mesmo diante das adversidades. Era estimulante ver artistas como Mariana Lima (RJ) e Enrique Diaz (RJ) com a encenação da aula-performance *Cérebro-Coração* (junho/2020), Georgette Fadel (SP) no solo *Terror e Miséria no Terceiro Milênio* (maio/2020), Grupo Magiluth (PE) com *Tudo que coube numa VHS* (agosto/2020), descrita pelo grupo como uma experiência sensorial em confinamento e/ou o Grupo Cena (DF) com uma adaptação de *Esperando Godot* (agosto/2020), entre tantos outros, explorando alternativas composicionais em plataformas digitais. Esse material foi utilizado como material pedagógico e referência para a turma logo no início das aulas, o que promoveu algumas reflexões interessantes sobre as possibilidades desse fazer.

Longe do meu interesse as discussões emergentes sobre se o que estava sendo feito por artistas cênicos em diversas plataformas era ou não teatro. Assim como definições se o quê e como estávamos trabalhando nos conduzia ao erro ou ao acerto. Me interessava o encontro, me interessavam as tentativas, me interessava escutar aquele grupo heterogêneo de estudantes entre o terceiro e o oitavo semestre da Licenciatura e do Bacharelado em Artes Cênicas da UnB, ávidos por realizar, criar, experimentar, inventar estéticas e discursos. Mas que também tinham medo, cansaço, insegurança, melancolia e tristeza, assim como eu. Me

interessava também poder acatar aqui a mudança definitiva de rumo da pesquisa. Que agora estava lidando com futuros artistas, futuros professores e professoras de teatro, que em breve estariam nas salas de aula da educação básica movimentando essas experiências e reflexões, com gerações que têm um convívio ainda mais intenso, estreito e afetivo com os dispositivos móveis, com a captura e manipulação audiovisual, com a internet, a IA e as redes sociais.

A turma estava disposta a se desafiar em suas dificuldades e explorar o mundo audiovisual nas entretelas, pois já estava claro que não se tratava de cinema. Era a exploração de um processo de invenção a partir de suas escritas pessoais em composição com as imagens possíveis de acessar naquele momento.

Pretendo desafiar minha dificuldade de exposição pessoal [...] e conseguir descobrir o funcionamento da relação ator-câmera que transborda os limites da linguagem audiovisual (C.M., estudante do 3º semestre).

Para uma parte do grupo, usufruir de ferramentas de edição, por exemplo, para a criação de material audiovisual, não fazia parte de suas habilidades. E para outra grande parte o exercício da colagem, ou da montagem restringiam-se às ferramentas disponíveis em redes sociais, que estimulam a criação de materiais audiovisuais e disponibilizam aparatos técnicos simples para a exploração das plataformas. Quero dizer que não conseguia identificar no vocabulário da turma referências da linguagem do cinema e do audiovisual. Muito do que era feito por meio das ferramentas, aplicativos de edição, por exemplo, não era necessariamente pensado enquanto linguagem. Enquanto 3 estudantes explicitaram experiência prévia com o cinema e/ou programas de edição:

Desde que entendi que queria fazer da arte minha profissão, curso Artes Cênicas na UnB e Cinema e Mídias Digitais no IESB [...] pois apesar do teatro ser a minha grande paixão, o audiovisual também me interessa bastante, tanto na frente quanto atrás das câmeras. Dirigi um curta chamado "Painel de Pressão" e participei da produção de outros projetos audiovisuais (já me aventurei pela direção de arte/fotografia, produção e assistente de direção) (M.N., estudante do 3º semestre).

Meu interesse era acionar desejos e pulsões de criação de textos, imagens, ações, movimentos e sonoridades, que escoassem para a apropriação da vida em si, das forças presentes em cada corpo, em cada trajetória, em busca de uma

atuação micropolítica (Rolnik, 2018), capaz de mover os estados de paralisia no isolamento.

No Apêndice 2 com o programa da disciplina, vemos que dentre os objetivos específicos estavam relacionados: Possibilitar a pesquisa e invenção de autobiografias ficcionais e dramaturgias híbridas a partir de dispositivos móveis; Explorar a atuação e a composição audiovisual com foco no trabalho do ator criador em entretelas; Produzir e criar dispositivos de invenção para dispositivos móveis e promover o exercício prático de criação de poéticas híbridas audiovisuais performativas individuais e coletivas.

Nosso primeiro exercício foi uma adaptação de um procedimento que realizei inúmeras vezes com os grupos do Teatrando Montagem na 508 sul. Olhar. Olhar e ver. Olhar os detalhes. Olhar e sentir. Olhar para fora e para dentro. Neste caso, o olhar foi direcionado inicialmente à janela de casa. Diante do aprisionamento em que estávamos, o que vemos? O que se encontra na paisagem? Como ela reverbera nos de dentro? Em nós aqui dentro? Da casa, das telas, das janelas, entretelas? Após olhar por alguns minutos da janela cada um fez um exercício de escrita automática para descrever o que ficou na memória, aderindo às imagens suas impressões e sensações, seus sentimentos, pensamentos e percepções sobre a paisagem que na maior parte dos casos era a única que cada pessoa via há meses. A orientação detalhada que foi condensada para que estudantes ausentes pudessem realizar o exercício foi esta:

1. Observe a sua janela durante 5 min. Fique em silêncio. Veja o quadro inteiro (o recorte da moldura que a janela faz na paisagem - mesmo que seja um muro) e depois preste atenção nos detalhes. Existe movimento? Algo acontece enquanto você observa? Observe também o que você sente olhando pela janela.
2. Saia da janela e descreva a partir de uma escrita automática tudo que viu. Descreva as suas impressões e sensações. Não elabore. Apenas esvazie a mente e a memória. Faça isso por 2 minutos.
3. Em seguida pense em algo fantástico, absurdo, impossível de acontecer na paisagem da sua janela descrita por você. Em qualquer lugar (tempo ou espaço) de sua descrição inclua um acontecimento inusitado.
4. Agora pense em construir um material audiovisual de 1 minuto a partir de seu texto. O texto pode ser apenas referência, pode estar inserido no áudio, no vídeo. O material pode conter recortes, imagens, música, corpos,

movimentos, silêncios, enfim pense numa composição audiovisual que apresente seu texto e o momento em que ele foi escrito.

5. Alguns APPs de edição interessantes e sem marca d'água: *KAPWING* celular; *SHOT CUT*, *OPEN SHOT E*/ou *OLIVE*.
6. Lembre-se que o processo de criação e invenção baseia-se em fazer escolhas. O seu material será parte de uma escolha possível.
7. Divirta-se!

Sempre gostei de conduzir delicadamente a escrita. Existe um certo senso comum de que escrever precisa ser algo rebuscado, um dom dado a certas pessoas. Minha intenção enquanto artista docente sempre foi provocar a escritura individual como recurso de criação a partir de experiências psicofísicas e a observação das relações das coisas do mundo, e a partir daí, iniciar os trabalhos com a dramaturgia, performances, personagens, cenas, circunstâncias, intervenções, enfim. Tentava deixar claro que era possível fazer qualquer escolha estética. Poderiam usar palavras soltas, frases curtas, deixar a caneta escrever sem pensar, desenhos até. Estruturas poéticas e filosóficas, políticas ou ainda críticas em relação a memória e as articulações desta com as ideias que surgiam também poderiam ser usadas. Escrever é um exercício de ser e estar no mundo a partir de si. Segundo o filósofo e psicólogo estadunidense William James,¹⁷² "aquilo que realmente existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo" (James apud Lapoujade, 2017, p. 11). Escrever é um estado no qual nos fazemos, nos constituímos, também é um estado de invenção de si e de mundos. Uma feitura performativa do pensamento em ação. Escrever nos coloca em ação, em movimento.

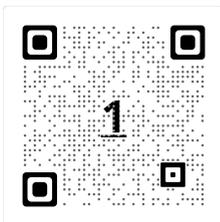
O pragmatista James nos coloca diante da 'crise da ação' com sua frase: "seja pragmático, isto é, olhe para a realidade dos fatos e perceba a sua impotência" (James apud Lapoujade, 2017, p. 16): esta sentença fatídica, que desde as rápidas mudanças estruturais do liberalismo econômico e a aceleração do consumo no século XIX trouxe ao sujeito moderno um conformismo, uma falta de confiança e uma sensação de impotência, de imobilidade. Para Lapoujade,

¹⁷² William James (1842 - 1910) dedicou-se aos estudos da psicofisiologia, à instalação doutrinária do pragmatismo e ao empirismo radical, no qual introduz a noção de experiência pura. A aproximação de William James com esta pesquisa se dá a partir do livro de David Lapoujade *William James, a construção da experiência*, publicado pela N-1 edições em 2017.

Aquele que não acredita mais, aquele que não confia mais permanece imóvel e sem reação, *desfeito*. É como se tivesse sido atingido por uma morte da sensibilidade. Continuamos agindo como sempre, e talvez até mesmo com um rendimento considerável, mas será que ainda acreditamos nisso? Com que intensidade? Será que ainda acreditamos no mundo que nos faz agir? Como confiar no outro, como confiar em si mesmo, e, inclusive, como confiar no mundo? (2017, p.16).

Essa crise que se ampliou ainda mais nos tempos pandêmicos e de excessiva *reprodutibilidade digital*, nos coloca em estado de depressão, de fadiga, de colapso da sensibilidade nos conduzindo a um individualismo exacerbado. Sem coragem. Muitos estudantes apresentavam-se assim. A experiência de olhar simplesmente, olhar em volta adensava a dura realidade em que estávamos, mas ao mesmo tempo impulsionava o desejo de se expor, de compartilhar essa mesma angústia e solidão. De parir mundos.

Após a primeira escrita automática do procedimento de criação da janela, solicitei que algo ficcional fosse incluído no texto, poderia ser em qualquer lugar, no início, no meio ou no fim da narrativa. Como desestabilizar a percepção do real e alterá-la criando outras memórias inventadas? Após esse momento dei as orientações sobre como criar o primeiro material audiovisual a partir do texto. Deveria ser entregue após uma semana um vídeo de no máximo um minuto. Sugeri alguns aplicativos de edição simples e a empolgação foi além das minhas expectativas. Quando finalmente vi as obras finalizadas fiquei surpresa com a qualidade poética e política dos trabalhos,¹⁷³ que em sua maioria fugiam do lugar comum e arriscaram-se em colagens nada óbvias que tinham como pano de fundo o isolamento social, como podemos ver a seguir (os links dos materiais criados, tem duração de cerca de 1 minuto cada):



1. [Janela Rafa Giavoni](#) a descrição da sensação de estar enquadrada pela telas virtuais e reais e restrita a ver o mundo pela janela em confinamento;

¹⁷³ Todos os materiais expostos aqui foram autorizados pelas/os estudantes ao final da disciplina e carregam a nomenclatura dada por cada grupo.



2. [Microjornal da pandemia - Bianca Terraza.mp4](#) uma crítica as abordagens jornalísticas atravessada de ironia e sarcasmo;



3. [Da Janela - Nathan Balzani.mp4](#) um esboço do medo;



4. [Ovos.mp4](#) uma performance irônica com fusões e sobreposições de imagens sobre a existência;



5. [Da janela - Natália Macedo.mp4](#) uma dança de sombras no silêncio da casa;

Esse primeiro experimento foi apresentado durante uma aula síncrona e as estudantes e os estudantes eram estimulados a tecer considerações a partir das reverberações dos materiais de cada colega. Mais do que o resultado técnico, nos interessava o processo de criação da dramaturgia, a composição, a montagem, as pulsões, o trabalho de experimentação sobre si e em como cada material os afetava. Foi muito potente escutar a diversidade de olhares e percepções acerca da experiência. Apesar do coletivo apresentar dificuldade em tecer comentários críticos para além dos elogios comuns de: "parabéns", "muito bom" e etc., discutimos um pouco sobre isso também, o quanto é importante exercitar o olhar sobre as propostas de cada colega. Nosso ofício também se constitui no entendimento da percepção das outras pessoas sobre nossas criações e como esse movimento de dizer, traduzir o que se sente, entende, percebe, pode amadurecer nossas feitura. Ao longo da disciplina essa coragem para dialogar sobre as fissuras, fragilidades,

ausências também foi ganhando espaço. Apesar das muitas dificuldades de realização, 24 estudantes entregaram o primeiro experimento. E foi possível notar como o estado de enclausuramento atravessou a maior parte das obras. Segue mais um linque do exercício da janela:



6. [O silêncio Gabriel Luz Versão final.mp4](#)

Para além das autocríticas, os relatos sobre a realização da experiência de composição, eram repletos de satisfação quanto à superação de produção estética durante a pandemia. Partimos para a discussão da dissertação de mestrado da artista e pesquisadora paulistana Janaína Leite - *Autoescrituras performativas: do diário à cena* (2014) - sobre as teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea e nossos experimentos. A turma ficou empolgada com as discussões sobre o material autobiográfico. Destrinchamos questões como documentário, trabalho com arquivos, os diários, o depoimento pessoal, autoficções e a autorrepresentação. As tensões possíveis entre os documentos referenciais e a imaginação. Debates sobre o narrar, o contar, o fabular a partir das coisas que nos marcam, nos afetam e as críticas e impasses que alguns desses formatos suscitam por se aproximarem, algumas vezes, de metodologias com viés apenas terapêutico, quando em si, são apenas errâncias capazes de desencadear devires. Mas que podem sim movimentar de maneira satisfatória certos fantasmas, traumas que nos rondam.

A experiência mesma da escrita autobiográfica pode produzir mudanças de estado, transformações, erupções, descortinamentos de memórias, acionamentos de outras percepções sobre si e sobre os mundos. A partir da ideia do *pacto autobiográfico* encaramos uma discussão sobre a "verdade", as verdades e a atuação performativa e a performance. A inquietação sobre a tal verdade ainda ronda os espaços de criação cênica. E chegamos às influências que a virada performativa trouxe ao teatro, com a realização do real no corpo presente da/do performer que foge da representação mimética. E como há décadas, as fusões estéticas e hibridismos têm proporcionado permeabilidades entre as linguagens,

obras e pesquisas, e têm acionado criações potentes em diversos campos, desde o cinema até as performances de rua ou em museus, promovendo distintas interdisciplinaridades e indisciplinamentos. Tendo por entendimento que o teatro essa nossa arte do corpo é estruturalmente híbrida desde sempre.

Abordamos os mecanismos de construção de imagens que nos constituem e constituem nossas obras e histórias a partir de escolhas inconscientes daquilo que irá permanecer. E como a organização dessas imagens constituem a verdade de cada experiência. A partir da fragmentação, dos recortes advém os engendramentos possíveis entre as fusões, as colagens, as transições, a montagem tanto de uma obra texto, como de uma obra movimento, em espaço real ou virtual, gravada ou ao vivo, tendo em vista as tecnologias disponíveis.

Esse diálogo sobre as possibilidades das escrituras cênico-performativas com o audiovisual, apesar de previsto, aconteceu a partir das afetações com os primeiros materiais que foram apresentados. Em uma das obras, por exemplo, [experimento1JoaoRicken.mp4](#), existe uma polifonia de vozes, memórias internas e externas, algumas sussurradas, gravadas durante uma das aulas, que se misturaram com o texto em *off* e criam uma distopia existencialista. Neste mesmo trabalho é possível identificar escolhas de enquadramento e corte que nos arrastam para um quase dentro do corpo-língua, corpo-pele do *performer*, que usufrui também de uma suspensão, de um sem fim, sem um ponto final na poiesis:



7. [experimento1JoaoRicken.mp4](#)

No programa da disciplina também estava posto a importância da criação de um diário performativo como território de reflexão, de registro de fatos e ideias ordinárias, de acompanhamento dos processos de criação que seriam compartilhados comigo no meio e ao final do semestre. O diário é uma prática de escrita, constituído de fragmentos de pensamentos, sensações, desejos, é um material lacunar, desprovido de ambição artística mas que deixa ver a intimidade de quem o escreveu. É um arquivo. O diário também é um mapa borrado composto de

teias labirínticas reais e ficcionais. No nosso caso, a turma poderia compor seus diários em plataformas digitais e usufruir de fotografias, vídeos, performances, retalhos dos experimentos que não foram incluídos no material final, além de textos e anotações poéticas, críticas e filosóficas.

Porém tive a graça de receber um dos diários pessoalmente. Ele era composto de uma infinidade de materiais. Ela deixou na minha casa uma caixa decorada que ao ser aberta, fez mesmo parecer uma caixa de Pandora como desejava a estudante artista criadora do objeto. Repleta de objetos que diziam coisas e se relacionavam com os registros poéticos assentados num caderno delicadamente constituído de palavras, desenhos, linhas, materiais tridimensionais que pediam a invasão do toque e da leitura. Fiquei surpresa! É uma linda obra.

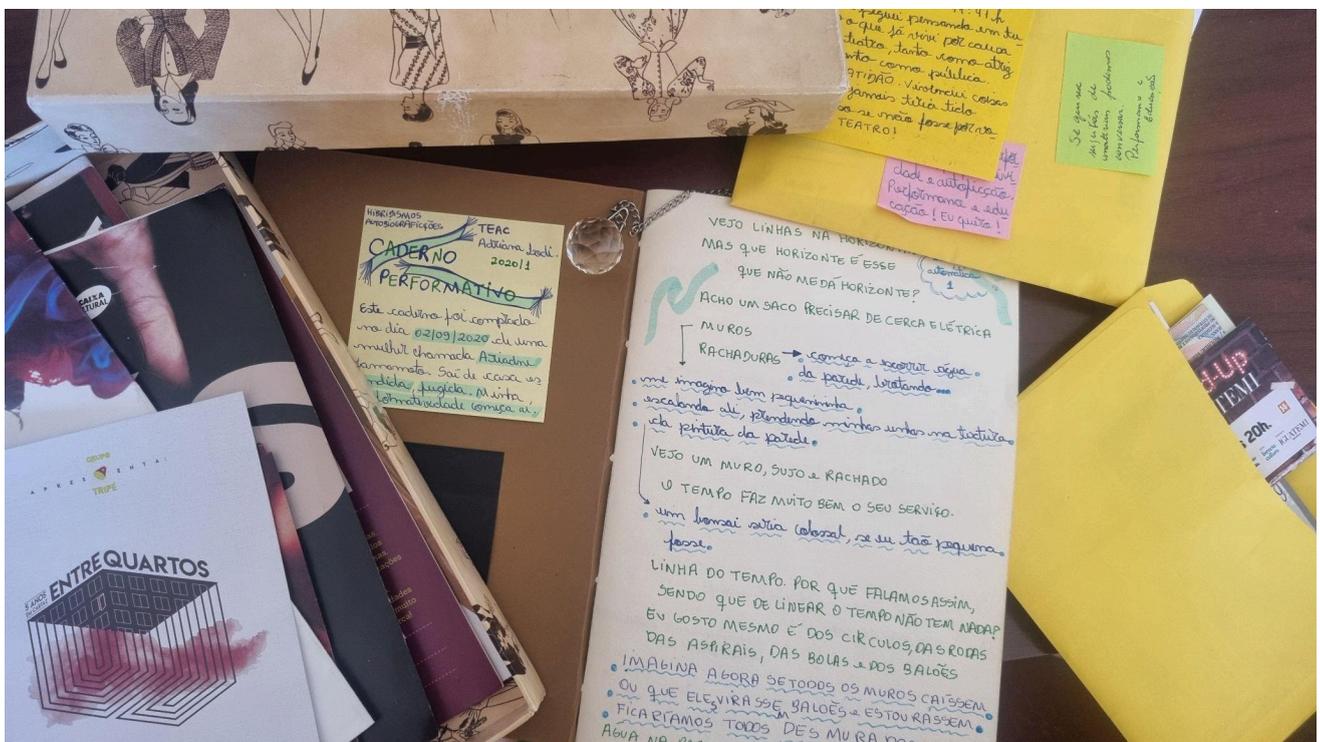


Fig. 14: Diário performativo de Letícia da Fonseca, 2020. Foto: acervo pessoal, 2023.

O material contém reflexões teóricas em diálogo com as experimentações poético performativas que estávamos vivenciando. O diário é performato pelas intenções, percepções e afetos da estudante artista que explicita na composição seus desejos, inquietações e dúvidas. Compartilha, numa escrita autobiográfica, os acontecimentos pessoais (internos) e os acontecimentos sociais (externos) em movimento com as teorias estudadas e as criações que estava explorando.

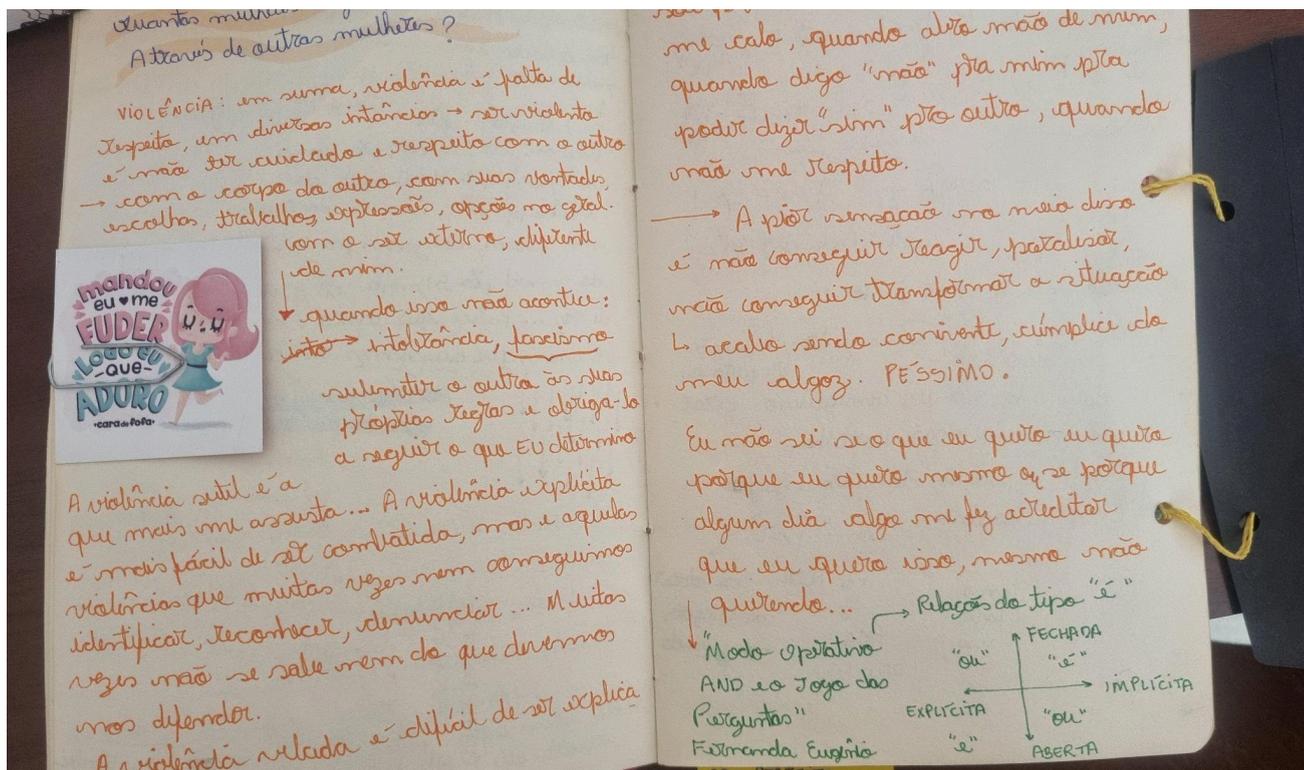
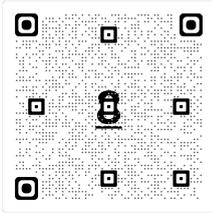


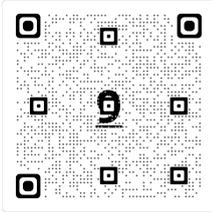
Fig. 15: Diário performativo de Letícia da Fonseca, 2020. Foto: acervo pessoal, 2023.

Além de tudo, o diário também solicita minha interferência e participação. Me entrega coisas. Me pede para agir e interferir. Tem espaço para que eu responda uma questão; me ensina a usar um pêndulo de cristal para fazer perguntas; e eu vou respondendo com pequenos bilhetes que vou colando nas páginas (com *post-its* coloridos para não se tornar uma intervenção efetiva). O diário de Letícia é uma outra obra para além daquelas produzidas em sala de aula virtual. Me emociona e atravessa poética e pedagogicamente.

Outro diário performativo que se apresentou como obra em si foi o da estudante Thays Oac. Ela explorou as dimensões audiovisuais e publicou num *blog* suas ações e experimentações durante o curso que extrapolavam inclusive o que estava sendo solicitado. Poder ter a dimensão da potência artística da Thays por meio dos registros de processo foi extraordinário. Com autorização da autora compartilho aqui os links para seu diário: 8. [recuerdosdeunamujer](#) e 9. [autoflagelodefrango](#).



8. [recuerdosdeunamujer](#)



9. [autoflagelodefrango](#) .

Na construção poética de Thays também emerge uma criação cênico-performativa feminista e autobiograficcional. Tensões entre auto imagem e imposições socioculturais sobre o corpo feminino. Por meio de uma abordagem ácida e irônica, ela manipula diversas referências artísticas nas suas ações e usufrui de forma potente da utilização da plataforma digital.

Essa utilização das plataformas digitais como recurso de registro das pesquisas individuais também provocou uma discussão salutar sobre a influência das redes sociais no cotidiano da turma. Principalmente em como a geração nativa digital tem sofrido com os espaços de hiper visibilidade, competição e violências geradas nos discursos de ódio e nas críticas bélicas a determinadas exposições e comportamentos.

Solicitei que o grupo assistisse o *Dilema das Redes* (2020), dirigido por Jeff Orlowski, documentário disponível na *Netflix*, que mescla narrativas ficcionais à depoimentos reais e discute as questões de controle da sociedade contemporânea. E nesse espaço de reflexão a próxima temática emergiu no coletivo. A reverberação da discussão foi muito interessante quando entramos na provocação para o segundo trabalho, que deveria ser realizado em grupos e que tinha como temática a violência. Por estar imersa na investigação das violências de gênero para minha pesquisa de criação artística, também propus que a turma investigasse espaços tempos de coerção, violência física, psicológica e digital na sua trajetória individual e coletiva.

Como o trabalho seria realizado em grupo, a exposição de questões delicadas e conflituosas poderiam ser apresentadas sem o restante da turma identificar a autoria real. De qualquer forma os textos produzidos já estariam contaminados de

ficcionalizações como no primeiro trabalho. Novamente apresento aqui o registro das orientações formatadas para que estudantes ausentes no dia do exercício pudessem realizar suas criações:

Queridos estudantes,

A partir do vídeo *O Testemunho como chave ética* do filósofo Márcio Seligmann Silva vamos refletir sobre a temática da violência. (Tive contato com este material durante a oficina com a pesquisadora Janaína Leite e acredito que ele serve de base para nossa próxima criação).

O século XX foi marcado por uma sucessão de violências: guerras, genocídios, massacres... milhões de mortes nos quatro cantos do planeta. Também obras e megaprojetos mataram pessoas e deixaram vítimas de desastres, que continuam a devastar a natureza e a dizimar comunidades e culturas locais. Como lidamos com esse acúmulo de violência? Como fica a memória dos mortos e desaparecidos? Traumas e experiências que nos levam a buscar construir uma ética da responsabilidade e do cuidado. Surge a necessidade de discutir e pensar o papel do testemunho é o que nos aponta o historiador Márcio Seligmann Silva. <https://www.youtube.com/watch?v=08RKcZ5qfx8&feature=youtu.b>.

Após a discussão inicial reflita sobre estas provocações sobre o tema:

- . O que é violência para você?
- . Como ela se manifesta?
- . Eu sou violenta/o comigo mesma/o?
- . Você já se sentiu violada/o e/ou invadida/o?
- . Descreva uma situação de violência psicológica

Em seguida, a turma deverá se dividir em grupos de 2 ou 3 estudantes. O objetivo é compor um material coletivo a partir das respostas individuais e realizar a criação de um objeto estético audiovisual de no máximo 5 minutos. Cada grupo deverá agendar uma orientação com a professora em horário a combinar.

1. Tentar unir os textos produzidos pelas perguntas lançadas na aula;
2. Construir um texto comum que vai nortear a produção do material audiovisual;
3. Experimentar possibilidades de criação com esse texto;
4. Após estarem com as possibilidades de criação levantadas, produzam um primeiro material de até 5 min;
5. Marcar um horário com a Adriana;
6. Horário preferencial: Terça de 10h às 12h.

Nesse ponto do processo convivemos com um aumento avassalador dos casos de Covid, e com isso alguns estudantes se despedem da disciplina por razões distintas, outros se vão sem se despedir. Fazem falta. Eu sempre sinto falta de quem se vai. Mas mesmo assim ainda é muita gente, são 24 estudantes. Agendo atendimentos para dialogar mais proximamente com cada grupo. É difícil essa distância. Os corpos mediatizados se transformam. Vemos apenas partes que às vezes desaparecem num fechar de câmera ou na perda da conexão. Muitos pensamentos interrompidos. Ser e estar professora na entretela era muito diferente de tudo que já tinha experimentado. Parecia que minha experiência pedagógica não era o suficiente e realmente não era. Meus procedimentos e dispositivos pareciam muitas vezes não servir, não se adequar. Nós não nos adequamos. Nos adaptamos à contragosto.

E de repente alguém chora. Uma perda. Mais uma morte. Vivenciamos as perdas coletivamente. Compartilhamos dores e saudades. Raivas e descontentamentos. Indignações. O racismo, o patriarcado, os abusos policiais, o feminicídio, as violências sexuais, tudo explodia. E ainda explode por aqui e mundo afora. E nossa turma também explodia em palavras e vozes potentes de coragem para realizar algo e seguir. Descortinar o que Rolnik denomina de *inconsciente colonial-capitalístico*, segundo a autora "o que importa é transduzir¹⁷⁴ o afeto ou a emoção vital, com suas respectivas qualidades intensivas, em uma experiência sensível - seja pela via do gesto, da palavra etc. -, e que esta se inscreva na superfície do mundo, gerando desvios em sua arquitetura" (2018, p. 61).

Durante duas semanas no meio do semestre trabalhamos mais intensamente com alguns aspectos da linguagem cinematográfica. Discutimos como podemos construir a narrativa a partir das imagens, dos sons e silêncios. Como explorar os movimentos de câmera em relação aos eixos vertical e horizontal da tela, dos movimentos de aproximação e distanciamento, ou ainda a entrada do corpo na tela a partir da lente do computador. Logo no início das aulas, já tinha experimentado com a turma o desenho dos planos básicos de enquadramento (plano médio, americano, plano geral, *close-up*, plano detalhe), da necessidade de se pensar a luz, onde ela está, e como as tonalidades possíveis entre a luz branca e amarela

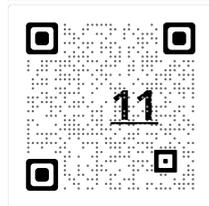
¹⁷⁴ "Transdução" segundo Rolnik, é uma noção da Física que corresponde a um processo por meio do qual uma energia transforma-se em outra de natureza distinta (2018, p. 61).

interferem na ambientação e no clima da imagem. Estes recursos foram utilizados para a realização do primeiro experimento que foi o da janela. Aqui nos aprofundamos na questão do tempo das imagens, nas possibilidades que o corte e a montagem nos oferecem a partir do Efeito Kuleshov,¹⁷⁵ que permite perceber que a edição sugere diferentes sentimentos e percepções para a audiência, independente dos *takes* iniciais da filmagem. Percebendo assim, a autonomia da imagem na construção da narrativa.

Trago novamente alguns links dos materiais criados neste segundo procedimento artístico agora realizado em pequenos grupos. Os materiais a seguir tem cerca de 5 minutos:



10. [Violenciaopressora](#) o grupo apresenta uma abordagem sobre violência doméstica pontuada pelo conservadorismo religioso;



11. ["Presas" - Ludmylla, Cristiano e Leticia](#) este dialoga sobre os estereótipos da aparência que impõem uma forma de ser nas comparações entre o eu e o outro;



12. [Violencia - Julia e Bruna.mp4](#) Aqui a violência doméstica aparece na metáfora do desconforto do som do liquidificador triturando os sentimentos;



13. [Violencia Davi e natalia.mp4](#) Experimentação com corte e colagem sobre aparência e a auto aceitação.

¹⁷⁵ O cineasta soviético Lev Kuleshov no início do século XX fez um experimento para colocar à prova suas teorias sobre a montagem, como ela redefine o contexto e o sentido das imagens. O experimento consistia no *take* do ator Ivan Mosjoukine em *close* com expressão neutra, e que era editado com 3 diferentes *takes* compostos de outras imagens: no primeiro, era visto um prato de sopa; no segundo, uma criança morta e no terceiro, uma mulher, sensual, deitada em um divã. O vídeo era apresentado a diferentes pessoas, mas cada uma só tinha acesso a uma das três montagens. Ao final, essas pessoas tinham que descrever sua impressão sobre a interpretação de Mosjoukine. Quando o rosto do ator aparecia antes do prato de sopa, as pessoas descreviam sua expressão como sendo de fome. Ao ser apresentada junto da menina morta, tristeza e sofrimento. O terceiro grupo viu libido na sobreposição do ator à cena da mulher no divã.

Mesmo diante de tantas exposições pessoais eu ainda assim, sentia uma dificuldade imensa de conhecer as pessoas mais caladas do grupo que pouco abriam a câmera. Sentia uma grande dificuldade de atravessar e afetar parte das/dos participantes. Então a estratégia de me encontrar com os pequenos grupos de criação, foi uma alternativa saudável e efetiva de aproximação. Ter acesso a alguns diários performativos, em seguida, também ajudou muito nessa aproximação.

Apesar da distância, precisávamos aproveitar o tecnoconvívio já que era, o único convívio possível para nós. Nos esforçávamos para acionar nossos corpos, nossas presenças virtuais. Me esforçava para ampliar minha escuta já que todos escreviam, enviavam mensagens no *whatsapp*, falavam simultaneamente entre si e comigo durante as aulas. Me esforçava para transformar meu léxico e agir mais coerentemente com o mundo distanciado em que estávamos vivendo.

Durante a apresentação dos trabalhos coletivos, que de fato superaram mais uma vez as minhas expectativas, emergiram as dificuldades de realizar a criação coletiva à distância, apesar de alguns grupos terem atingido resultados surpreendentes. No próximo link, o grupo explora a raiva entalada na garganta diante das violências de objetificação dos corpos femininos:



14.

■ CHORONAS_ClaraRabello_JoaoRicken_RafaGiavoni_ThaysOak.mp4

As dificuldades técnicas mais uma vez apareceram como obstáculos para os fluxos de criação. Desde a qualidade dos dispositivos usados para a captação de imagem e principalmente de som, até as limitações dos espaços domiciliares para a realização das criações, o que interferia muito, segundo alguns depoimentos a ausência de privacidade inibia e às vezes coibia algumas explorações cênicas. O grau de intimidade entre integrantes do grupo também foi relevante aqui. Tendo em vista que foi necessário revelar e expor parte do cotidiano familiar durante o processo de criação e ensaio.

Percebo agora o quanto falhei na construção do plano comum desta turma. Percebo que estava tão empolgada com as possibilidades de exploração das

criações que não investi tempo suficiente em fomentar a liga do coletivo. Tínhamos, oficialmente, apenas um encontro síncrono por semana. Fizemos muitas aulas extras. Porém a orientação inicial da universidade era com o cuidado diante do tempo de conexão semanal, e sendo assim, tentávamos respeitar as horas *online*. Foi perceptível o cansaço gerado pelo tempo que permanecemos conectados no primeiro ano pandêmico.

Foi desafiador criar procedimentos de sensibilização e de criação nas entretelas. Fiz algumas tentativas que simplesmente não funcionaram. O grupo ficava inseguro, não conseguia se concentrar, não se envolvia completamente. E eu também estava muito insegura. Uma aula que vale a pena ser retratada foi a de exploração da percepção háptica. Solicitei que as/os estudantes deixassem suas imagens destacadas na tela e iniciamos com uma pequena meditação guiada com os olhos fechados e exercícios de respiração profunda. Em seguida pedi que abrissem os olhos bem devagar e direcionassem sua atenção para os detalhes do corpo, suas unhas, mãos, suas marcas, detalhes, coloração e que devagar tocassem em câmera lenta sua pele suavemente. Após alguns minutos, solicitei que interagissem com a câmera colocando o corpo bem próximo da tela, mas em uma distância que ainda permitisse que elas e eles se vissem e percebessem os detalhes ampliados pela lente. A experimentação se deu com a utilização sonora do álbum *O Espírito da Paz* (1994), do grupo português *Madredeus* e durou aproximadamente 15 minutos. Em seguida pedi que fechassem os olhos novamente e deixassem reverberar as memórias do que eles tinham visto em seus corpos. Que imagens apareciam? Pedi que descrevessem suas impressões e sensações provocadas pelo exercício. Do lado de cá da tela, eu podia acompanhar 12 estudantes por vez e ia alterando suas imagens para conseguir ver todos. Era delicada e intensa a paisagem virtual constituída pela imagem coletiva que se formava. Uma pena não ter capturado a tela deste instante. Aliás, a ausência de registro fotográfico deste processo é uma falha irreparável. Algumas falas de estudantes sobre o exercício que ainda tenho arquivadas no *chat* da plataforma:

Eu acho muito louco como o nosso próprio corpo é desconhecido pra nós (R.G. estudante do 5º semestre).

Conseguo sentir para além da minha pele, ou seja, os órgãos e as linhas que pulsam na pele. De certa forma, há um desconforto porque são muitos pensamentos, porém, tenho mais facilidade de organizá-los, pois medito com frequência. E estou super com as meninas! São tantas coisas, lembrei até da minha infância (M.N., estudante do 7º semestre).

Eu não me julguei, fazia tanto tempo que não olhava pra mim de verdade que eu me senti curiosa, tipo criança descobrindo as coisas. E, sim, a única alteração foi uma vontade de me cuidar mas que não nasce de um desgosto e sim de um carinho" (B.A., estudante do 6º semestre)

Nos encaminhávamos para o fim do semestre e inicialmente eu tinha pensado em realizar algo coletivo. Abri a proposta para a turma mas o desejo de todos era de realizar o trabalho final individualmente e com temática livre. Eu acatei esse desejo. Fiz uma aula de sensibilização imagética que não deu muito certo e em seguida trouxe um procedimento de criação a partir de imagens pessoais.

Explorar a interdisciplinaridade e o hibridismo nos processos de composição é uma estratégia que sempre fez parte da minha prática pedagógica. E neste contexto acredito na potência de promover procedimentos que acionem criações imagéticas capazes de desconstruir formatações narrativas óbvias e que promovam um desejo de aventurar-se ao desconhecido. Esse percurso geralmente promove uma participação ativa, comprometida e crítica entre os estudantes. Por isso, apresentei a obra *Ceci n'est pas une pipe (Isto não é um cachimbo, 1929)*, de René Magritte, e refletimos sobre as maneiras de criar realidades e ficções, sobre o que sentimos, como percebemos o mundo. Mergulhamos nas questões da representação com intuito de fomentar possibilidades de outras dramaturgias e narrativas audiovisuais. Segue parte das orientações:

Escolha 1 imagem representativa para você, observe seus detalhes. Capture um detalhe e ou característica da sua imagem e descreva-o, escrevendo no seu caderno performativo, como uma descoberta valiosa.

Escolha sua segunda imagem, observe-a demoradamente. Observe que memórias ela aciona? O que emerge na sua cabeça quando você olha pra essa imagem? Podem ser sensações, podem ser outras imagens, podem ser acontecimentos. Feche os olhos. E se pergunte: essa imagem me fez lembrar.... me faz lembrar de e escreva. Registre o que a imagem acionou de memórias.

Pegue sua terceira imagem.

Olhe para ela.

"Há muitas imagens em uma imagem."

Debruce-se alguns segundos sobre ela.

O que eu vejo além do que está posto?

Por que eu escolhi esta imagem?

Pense no Magritte, dialogue com ele, e veja o que está por trás dessa imagem.

E agora, tente criar, explorar, experimente uma voz para imagem.

Não precisa ser realista, nem surrealista, apenas experimente, brinque com uma possível voz para essa imagem.

Aqueles que puderem: gravem áudio

Pegue seu texto.

Vamos trabalhar explorando os VERBOS DE AÇÃO a partir de uma performance fônica.

Fechem seus microfones mas, se possível, grave sua experimentação com os verbos de ação: saborear - alfinetar - esmagar - torcer - chupar - engasgar - fugir - mendigar - acarinhar - rezar - arremessar - correr - duvidar.

Na semana seguinte realizaria encontros individuais, com cada integrante, que deveria apresentar suas ideias e propostas para a composição autobiograficcional. A maioria estava cheia de dúvidas e sem acreditar muito na potência do material que tinham em mãos. Eu tentava refletir sobre o quanto de cada um/a estava contido naquele mapa imagético e textual que tinham em mãos. Refiz os percursos de composição individual numa tentativa de acessar uma pedagogia do pensar. Na qual cada estudante percebe, concebe, constrói por si mesmo/a. Encontrar um devir-criação, um devir-deleite, um devir-invenção de onde emerge o impensável.

Ocorreram duas sessões com cada participante, de pelo menos 30 minutos cada. Durante os encontros, eu realizava algumas provocações sobre o material que era apresentado, sobre o que emergia das imagens e dos textos que eram trazidos. Na maior parte das vezes uma ou duas perguntas já eram suficientes para que os caminhos de invenção aparecessem. Foram dias intensos. As imagens e

textos contavam histórias, outras poéticas se montavam em sequências híbridas peculiares. Tivemos de tudo. Desde um manifesto contra a educação *online* até *videoclips* ácidos, dublados em performance vibrante. Diálogos poéticos com ancestralidades atravessados por versos de Jorge Luis Borges e performances pseudo-pornográficas de denúncia contra o machismo e o patriarcado. Um *thriller* psicológico atravessado por uma animação de um dragão coreano, numa rua qualquer da periferia da cidade, friccionado com os pesadelos do performer/personagem/autor. Um documentário ficcional sobre um homem cão em decomposição. Enfim, terminamos bem. As diferenças afloraram.

Apesar de ter adorado quase todos os materiais finais, isso foi o menos importante. O que me encantou foi poder perceber o quanto a maioria se arriscou como dramaturgistas, criadoras/es, editoras/es, fotógrafas/os e/ou montadora/es, exploraram as possibilidades de espaços, construíram territórios ficcionais interessantes e ainda estiveram em cena atuando e se comprometendo com autobiograficções poéticas potentes. Apresentamos o material durante o 67º Cometa Cenas *online* e nomeamos de *Autobiograficções em entretelas*. As cenas têm em média 5 minutos mas alguns trabalhos extrapolaram o tempo. O material integral foi montado quase aleatoriamente pelo grupo somando 1h32' e pode ser assistido no link:



15. [Autobiograficções em Entretelas.](#)

Após as apresentações e discussões coletivas sobre as obras, solicitei uma avaliação individual que deveria ser respondida em formato de carta e enviada por *email*. A carta, direcionada à mim, deveria conter um pedido, um conselho e um agradecimento.

O Entre Telas foi uma disciplina desafiadora, cheia de aprendizados, que enriqueceu muito a intensa trajetória desse semestre. Me sinto muito honrado de poder passar por essa experiência como seu aluno e aprendendo e ouvindo junto. É uma grande alegria ver o desenvolvimento coletivo de todos. Os nossos encontros foram um bálsamo de expressão e manifestação dos sentires dentro dos

oscilantes contextos pandêmicos. Muito se aflorou e floresceu. Um imenso prazer entre laçar nossas trocas e parcerias. Saúdo nossas forças e trocas (A.B., estudante do 7º semestre artes cênicas).

Fiquei feliz em ouvir da grande maioria que o pedido seria de continuidade da disciplina,

Gostaria de te pedir que uma matéria ou outro teac com um tema similar ou mesma proposta seria muito importante pro meu processo artístico como um todo (J.C., estudante do 4º semestre artes cênicas).

O conselho era de continuar artistando a docência e o agradecimento foi pela aventura que tivemos juntas.

Esse semestre foi estranhamente peculiar. Tivemos que nos adaptar feito dragão de Komodo, feito amoeba, feito fitoplâncton. Essa disciplina foi um respiro muito gostoso, cheiroso e cheio de oxigênio. Que trocas deliciosas, que trabalhos instigantes, que mentoria impecável. Gostei muito da artista que fui durante esse processo e seus empurrões me impulsionam em direção a um caminho cada vez mais esculpido nas minhas verdadeiras vontades. Me delíciei em perceber a minha própria trajetória ao longo do curso, por sempre ter a oportunidade de observar o caminhar dos meus colegas, daqueles que apenas começaram, daqueles que já se formaram, daqueles que são mais velhos ou mais novos que eu. Me enchi de coragem pra gritar ainda mais alto que é isso que eu quero ser: artista. Essa disciplina me deu segurança pra me apoiar no tempo e na trajetória da vida. Me ajudou a bordar a compreensão de que somos construtores absolutamente maleáveis e que, inflexivelmente, moldamos a nossa rota.[...]. Meu pedido, levando em consideração a nossa aparente afinidade de interesses, é se você gostaria de ser a minha orientadora de tcc (R.G., estudante do 8º semestre artes cênicas).

Também agradeço a experiência inesquecível que acionou muitas elucubrações sobre criações híbridas em entretelas. mesmo que tateando o como fazer, essa primeira possibilidade de explorar procedimentos performativos híbridos em meio digital é um material inicial rico para a pesquisa e que reverberou em toda a trajetória desta tese. A experiência de fato é algo que nos constitui, nos atravessa pela paixão. Viva Jorge Larrosa Bondía! A filosofia da educação pensa diferente com ele. Aprendi tanto. Aprendi mais que a turma, acredito.

A seguir será apresentada a segunda experiência da pesquisa pedagógica na educação superior, realizada no semestre subsequente.

4.2 Interpretação Teatral 1 - em entretelas

Em fevereiro de 2021, começa o segundo semestre de 2020 na UnB e permanecemos com a interminável pandemia da Covid 19. Desta vez me encontro como professora voluntária do Departamento de Artes Cênicas, responsável por uma turma de Interpretação Teatral 1, que será aqui chamada carinhosamente de Inter 1, ministrada entre os meses de fevereiro a junho de 2021. Também aceitei o convite feito pela licencianda Rafaela Giavoni para orientar seu Trabalho de conclusão de Curso (TCC), denominado *Eu fantástica* - um autorretrato ficcional, cuja pesquisa propiciou uma troca valorosa entre nós, e entre artistas, autoras/es e referenciais teóricos. Agora, já passado mais de dois meses do término do semestre, revisito minha memória incorporada, revisito a memória dos cadernos, dos diários, dos arquivos de algumas aulas gravadas¹⁷⁶ e dos objetos estéticos criados ao final da disciplina pela turma de Inter 1.

Nesse momento o Brasil começou seu lento processo de vacinação, e estou mais esperançosa já que minha mãe, junto com milhares de outras/os idosas/os, estão sendo vacinadas/os, o que projeta a possibilidade de sobrevida entre nós. Atravessar esta escrita pelos acontecimentos cotidianos tem sido estratégia reflexiva para acionar um diálogo de como os processos de ensino e aprendizagem são desenhados cartograficamente como investigações processuais e simultaneamente como métodos de pesquisa de si e de outres, com e na vida mesma. Tendo a educação como território existencial de produção de subjetividade.

Desta vez ministrei uma disciplina obrigatória, essencial para o fluxo do currículo, ofertada aos estudantes de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas do 1º semestre da UnB. A ementa é direcionada para prática da linguagem cênica enfocando os fundamentos para o exercício de atores e atrizes em performance e objetiva o trabalho das noções de tempo e espaço cênico (o estado em performance); estudo e desenvolvimento das técnicas de foco e flexibilização de tônus; exercícios grupais e individuais objetivando potencializar a prontidão cênica; jogos cênicos e improvisações; flexibilidade do imaginário e reflexão visando o

¹⁷⁶ Todas as aulas eram gravadas com consentimento da turma. Este material foi arquivado com o auxílio fundamental de meu monitor Ilgner Boyek em um canal restrito do *Youtube*, criado para que a turma pudesse assistir às aulas quando ocorriam problemas de conexão.

trabalho de criação individual e coletivo; incentivo ao contato e busca nas diversas fontes de informação e formação.¹⁷⁷

Por se tratar de uma disciplina prática obrigatória para calouras e calouros que tinha sido represada no semestre anterior, o Departamento de Artes Cênicas, preocupado com a adaptação das e dos estudantes ao ensino remoto, elaborou uma estratégia para que fossem oferecidas 3 turmas de Inter 1, duas para o diurno e uma para o noturno. Assim, o número de estudantes por turma seria bastante reduzido, o que possibilitou ações de ensino e aprendizagem mais individualizadas e que propiciaram um espaço de atenção maior às dificuldades de estudantes iniciantes, que estavam começando sua formação em cursos de artes cênicas, presenciais por excelência, ministradas à distância.

Desta vez trabalhei com apenas 8 estudantes, sua maioria, entre o primeiro e o segundo semestres dos referidos cursos. Estudantes com uma experiência temporal mais reduzida nas artes da cena do que as que integraram a turma de TEAC II, no semestre anterior. O que exigiu um processo mais delicado e atento sobre as bases iniciais do trabalho da atriz e do ator.

O programa foi elaborado com a colaboração e diálogo intensos com meu mestre e orientador Professor Fernando Villar. Esta disciplina foi ofertada por ele inúmeras vezes no Departamento de Artes Cênicas da UnB, e sendo assim, decidimos que o exercício de elaboração a quatro mãos seria mais uma oportunidade de refletir sobre como explorar na formação de atores e atrizes as possibilidades de hibridismo pedagógico entre as entretelas e as práticas cênico performativas. Tais recortes atravessam e conjugam as nossas práticas e pesquisas como artistas docentes e esta seria mais uma oportunidade de troca e diálogo durante e com a tese.

O Apêndice 3 contém o programa completo de Inter 1 que serve de mapa daquilo que foi elaborado, porém é preciso olhar para ele como um roteiro provocativo que aceita, e aceitou, ser entrecortado ou alterado ao longo dos meses. Essa liberdade de mudança de rota que venho explorando desde o início de minhas práticas pedagógicas aciona uma abertura performativa para as necessidades e desejos de cada coletivo com que trabalhei até aqui. Vale ressaltar que essas

¹⁷⁷ Estas informações estão contidas no fluxograma do curso na página digital do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Disponível em: <<https://cen.unb.br/graduacao/cursos/bacharelado/curriculo>> Acesso em 27 de ago. de 2021.

mudanças de rotas, esse entregar-se às derivas, se dá também nos processos artísticos que desenvolvo como diretora pedagoga e criadora de teatro.

Como no semestre anterior as aulas foram integralmente ministradas na plataforma *Teams* da Microsoft, adotada pela UnB para os cursos de graduação. A carga horária da disciplina estabelecia 6 horas de trabalho semanal, com dois encontros semanais de 3 horas cada. Porém a permanência nas plataformas digitais durante um longo e consecutivo período de tempo causa desconforto e um cansaço visual tremendo, ainda mais porque cada estudante cursou em média 3 ou 4 disciplinas durante este semestre pandêmico. Assim sendo, optei por realizar, com aval da coordenação do curso, apenas 2 horas consecutivas e as horas restantes foram ministradas em encontros individuais de suporte, em trabalhos de grupo, como experimentos cênico-performativos a serem compartilhados, ou ainda na construção individual dos diários de bordo e em outras atividades de estudo e pesquisa.

Na primeira aula me apresentei como professora voluntária do Departamento e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UnB dando continuidade a minha pesquisa. Ao final, pedi autorização para que as aulas fossem gravadas e arquivadas para servirem de material para a pesquisa em andamento, bem como autorização para veiculação nesta tese de suas falas e materiais de criação, o que foi muito bem recebido pela turma. Após as apresentações de cada integrante, discutimos o programa da disciplina, que tinha como coluna principal a investigação a partir de uma *personagem dos sonhos*, com a qual cada estudante deveria ocupar-se ao longo do semestre. Esta personagem poderia ser escolhida com base em seus repertórios de teatro, cinema, audiovisual, e ainda também poderia advir de suas criações pessoais. A ideia era que cada estudante trouxesse inicialmente, um texto e pretexto, um argumento e/ou roteiro/programa de 3 a 5 minutos, para ser apresentado e explorado ao longo da disciplina, com distintos procedimentos cênico-performativos.

Mais importante do que o texto em si era o desejo, o vínculo e a motivação para investigar o trabalho técnico-criativo frente à diversidade de poéticas cênicas contemporâneas. Além disso, essa personagem dos sonhos deveria, ao longo do trabalho de experimentações e improvisações, perder seus contornos históricos e estilísticos e ir se hibridizando, se fundindo com as histórias e afetações pessoais criadas por cada estudante.

O desafio era sair de um lugar reconhecível para a turma, uma estrutura de personagem formal, para a fusão contínua e cumulativa com um experimento performativo autobiograficional de interesse de cada estudante. Minha intenção inicial era estimular um processo de criação individual e coletivo atravessado pelo exercício de dramaturgias constituídas na fusão entre o que já existe com o que pode ser tramado.

Os objetivos específicos do programa eram provocar a aprendizagem inventiva e autônoma, de cada estudante, no processo individual e coletivo na criação de personagem/dramaturgias/performance; criar um espaço de experimentação de distintos procedimentos e práticas de atuação, performance e criação da personagem baseados na presença, na atenção plena, na invenção e na colaboração; promover a reflexão sobre a responsabilidade ética do/a ator/atriz no desenvolvimento de seus materiais e potencialidades, na sua participação no coletivo e na sua trajetória; explorar e praticar aspectos da atuação como intensidade, coerência, articulação físico-fônica, tempo – espaço, imaginação, escuta ativa, além de aspectos da atuação com/em dispositivos móveis, já que a disciplina estava sendo ofertada em plataforma digital.

Os problemas com as tecnologias persistem e infelizmente a turma tem muitos problemas de conexão: *Se alguém puder, avisa a Adriana que a internet me boicotou e não quer deixar eu assistir a aula. Tá travando MUITO, só dá pra entender uma ou outra palavra (Gabriel)*¹⁷⁸. Mensagens como esta foram persistentes ao longo do semestre. E por isso dessa vez todas as aulas foram gravadas e disponibilizadas para que aquelas e aqueles com problemas de conexão pudessem acessar posteriormente e com isso minimizar as perdas. Digo minimizar pois é notório a diferença de absorção, e até de entendimento, entre as pessoas que estavam na aula de maneira síncrona daquelas que apenas assistiam a gravação. Veja, a aula acontecia *online* e sofria interferências e readequações constantes. Bem diferente de uma aula ou curso que é preparado para ser reproduzido como material audiovisual, com os recursos apropriados para a materialização do objeto final.

Nas primeiras aulas, iniciamos o processo explorando exercícios de sensibilização corpo-sensória seguidos de longas conversas na busca da criação de um plano comum neste coletivo. Como apresentado na seção anterior, o plano

¹⁷⁸ Mensagem enviada por *whatsapp* em 22 de fevereiro de 2021.

comum é essa rede tecida nos entre-sujeitos, entre-saberes, entre-meios que valoriza a diferença e as heterogeneidades, pois são elas que definem cada coletivo. Trabalhamos a respiração como lugar inicial de concentração, presença, e emissão fônica. Vasculhamos as possibilidades geradas pela contração e relaxamento muscular de cada parte do corpo. Após os procedimentos sempre refletíamos sobre a percepção psicofísica que elas e eles tinham experimentado. Nestes diálogos era possível identificar as noções e saberes referentes a terminologias que seriam amplamente utilizadas ao longo do processo, como memória, ação, energia, tensão, presença, impulso, tempo, espaço e intensidade, além das noções de responsabilidade e ética no espaço de criação coletiva.

Começamos com procedimentos simples de exploração dos movimentos circulares a partir das articulações, desde as mínimas, como as falanges dos dedos das mãos, até as mais estruturais como a bacia. Era preciso levantar da cadeira. Tinha esse objetivo desde o semestre anterior, passar menos tempo com a turma paralisada diante da tela. E ainda mais crucial: como estimular que elas e eles se envolvessem com a pesquisa corporal como recurso estrutural da formação e da criação cênica mas também como um cuidado de si durante os encontros?

Propus, após as duas primeiras semanas, que a cada dia uma pessoa da turma deveria conduzir o aquecimento partindo da ideia de movimentar as articulações e explorar o espaço, na maior parte dos casos restrito, que cada qual tinha em casa. A proposta foi aceita com um certo receio por parte de 2 ou 3 estudantes devido a pequena experiência com o fazer cênico, mas bem acolhida por toda a turma ao final como uma possibilidade de ampliação e troca de repertórios corporais performativos, visto que a proposta era de que os aquecimentos não deveriam ser apenas físicos mas psicofísicos e envolver possibilidades de criação durante a exploração corporal.

Apareceram propostas bem diversas, desde uma tentativa de realizar o tradicional jogo do espelho na tela, onde quem conduzia deveria realizar movimentos a serem seguidos pela turma, passando por experiências em câmera lenta, aquecimento com sequências da Yoga e até uma proposta de recriação de uma coreografia de uma *youtuber*.

Como referencial teórico inicial escolhi *O Ator-Compositor* (2011), de Matteo Bonfitto,¹⁷⁹ para orientar o estudo sobre estéticas e processos de formação do ator e construir uma base de noções entre os termos com os quais precisaríamos dialogar, como ação, intenção, energia, disponibilidade, gesto. O livro apresenta importante desenrolar da história da formação do ator no século XX e rastreia elementos essenciais de diversas práticas sistematizadas. Principalmente nas possibilidades de contaminação e cruzamentos de materiais constitutivos do trabalho do ator/ atriz, como as noções iniciais de ação física e seus alargamentos conceituais, da improvisação como dispositivo que aciona a atriz/ator compositor/a e/ou atuante, performers cênicos e os diferentes tipos de trabalho sobre e com a personagem. E a importância da consciência e experiência com os materiais que vêm constituindo o pensar e o fazer dos artistas cênicos desde o final do século XIX. Esse fio histórico conduziu vários encontros durante os quais íamos tentando costurar entendimentos e dúvidas que surgiam durante os debates sobre o texto de Bonfitto, com algumas experimentações práticas na aula.

Nas nossas primeiras aulas exploramos o procedimento da mão autônoma, que consiste em desenvolver uma relação de poder entre a mão e você, isto é, a mão tem uma personalidade, uma autonomia e exerce um poder sobre todo o corpo. Ela tem uma personalidade que deseja e é capaz de conduzir o movimento, o pensamento e a partir daí desenvolve-se uma sequência de improvisações com distintas pulsões emocionais. A provocação sonora escolhida foi a música "Fora de Si" de Arnaldo Antunes,¹⁸⁰ que por seu ritmo e letra estimulavam a aceleração e desmecanização de movimentos.

Este procedimento aciona uma instância improvisacional rica na diversidade de situações possíveis entre a mão e o restante do corpo. Um jogo de tensões que torna visível as intenções da/do performer/a. Como carrega em si uma atmosfera de brincadeira, é potente para ser utilizado nos primeiros dias, pois promove uma

¹⁷⁹ Matteo Bonfitto é Ator-Performer, Diretor Teatral e Prof. Titular do Instituto de Artes da Unicamp. Doutor (PhD) pela Royal Holloway University of London - Inglaterra. Além do trabalho artístico apresentado no Brasil e no exterior, tem vasta experiência na área de Artes, sobretudo no que diz respeito aos processos de atuação do ator-performer. Publicou os livros *O Ator Compositor* (Perspectiva, 2002), *A Cinética do Invisível* (Perspectiva, 2009) e *Entre o Ator e o Performer* (Perspectiva, 2013). Desenvolveu pesquisas em nível de pós-doutorado junto ao The Graduate Center, CUNY, New York City (2010), Freie Universität, Berlim (2012) e Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2014) e é um dos fundadores do Performa Teatro - Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica (www.performateatro.org).

¹⁸⁰ A música faz parte do CD *Ninguém* (1995).

abertura lúdica e suspende os juízos de valor sobre os movimentos. E quando isso não acontece por iniciativa própria das/dos estudantes, pode ser acionado pela voz da condução propondo poderes e/ou ações específicas entre a mão e a consciência do restante do corpo, como por exemplo: a mão quer fazer cócega; ela quer apertar o seu pescoço; a mão tenta fugir desesperadamente de você, a mão cola na sua boca e você não consegue retirá-la, ela te acaricia, a mão simplesmente treme convulsivamente, a mão te arrasta pelo espaço.

Depois da experimentação dialogamos principalmente sobre a noção de presença. Como estar presente no presente da ação? Isto é, manter o foco da atenção apenas no que se está fazendo e não no julgamento sobre o como se está fazendo. Explorar o aprofundamento de vínculo entre você e seus objetivos, dos mais simples aos mais complexos. Como alimentar o roteiro improvisacional no instante mesmo do acontecimento sem antecipar a próxima ação, ou ainda sem se criticar com aquilo que acabou de ser feito? Como performar com todos os sentidos conectados em fluxo no que estamos fazendo? Como se deleitar, aproveitando as alterações psicofísicas que a improvisação aciona? Como registrá-las no corpo? Como explorar as intensidades advindas do corpo? Como reconhecer tais eventos como saber incorporado e como repertório cênico-performativo?

Essas questões, e outras tantas, eram levantadas ao final das experimentações, com o objetivo de incitar a escrita reflexiva, dialógica e descritiva nos diários performativos. Segundo Foucault, em *A escrita de si* (2004), "a escrita é uma forma de conversação consigo mesmo, com um outro e que traz alívio ao pensamento diante daquilo que é inesperado" (p. 147). O autor também salienta que filósofo grego estóico Epicteto (50-135 d.c) frequentemente associava a escrita à meditação "ao exercício do pensamento sobre ele mesmo, que reativa o que ele sabe, torna presente um princípio [...] assimila-os e assim se prepara para encarar o real" (2004, p. 147).

Era perceptível em vários momentos, uma desconexão das estudantes e dos estudantes para olhar a tela do computador e se observar, e observar outras e outros colegas durante as experimentações. Uma dificuldade de entregar-se à proposta, ao presente. Uma tendência para insistir nas comparações e nos julgamentos de certo e/ou errado, ou de buscar a validação de suas ações e escolhas. Esse comportamento também é encontrado nas aulas presenciais, a insegurança e a falta de experiência cênica tendem a fragilizar os estados de

atenção. E não só com estudantes. Em grupos profissionais também encontramos essas fragilidades expostas. Aqui tínhamos mais um agravante, como as aulas estavam sendo feitas em casa, era notório um certo constrangimento, por parte da turma devido à falta de privacidade durante as aulas.

Como professora adquirei o hábito de não permitir que ninguém assistisse às aulas. Se alguém aparecesse poderia ser convidado a participar mas ficar assistindo sempre entendi como um desserviço principalmente para estudantes iniciantes. Diferente de quando o material a ser apresentado já está mais maduro.

Muitos desafios! Como tínhamos as aulas gravadas, sugeri que a turma sempre que possível, revisitasse os materiais para identificar instantes de presença e de ausência, advindas do processo de autocrítica durante a experimentação. Lidar com a atuação para câmera já é difícil em situações de treinamento para o cinema e o audiovisual, e agora tínhamos de dialogar ininterruptamente, na interface digital, olhando para nossa própria imagem projetada diante de nós enquanto em estado de performance.

Posteriormente propus o exercício do *Bom dia*, que tive a oportunidade de realizar com o cineasta Walter Lima Jr.,¹⁸¹ há anos atrás numa oficina do Festival de Cinema de Brasília, e que desde então faz parte do meu repertório de procedimentos. Consiste na performance de um texto coloquial que serve como pretexto para experimentar distintas circunstâncias, ações e intenções das personagens com as seguinte sequência de falas:

A - Bom dia!
B - Bom dia!
A - Como é que você está?
B - Ótima/o!
A - É. Eu sei que está.... O que é que você vai querer para o café da manhã?
B - Qualquer coisa...
A - Vou te preparar uns ovos mexidos.
B -

¹⁸¹ Walter Lima Jr. (1938) é cineasta brasileiro e alterna sua produção entre ficção e documentários. Trabalhou com Glauber Rocha na assistência de direção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Escreveu críticas para diversos jornais. Atualmente é professor no curso de Direção Cinematográfica da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e na Pontifícia Universidade Católica (PUC), no Rio de Janeiro. Tive a oportunidade de fazer a oficina *O ator e a câmera*, ministrada por ele durante o Festival de Cinema de Brasília em 2001.

A - Você vai trabalhar agora de manhã?
B - Tenho que ir. Porque? Você quer que eu fique?
A - Você é quem sabe!
B - Tenho que ir.
A - É como eu disse, você é quem sabe

A partir desse material algumas circunstâncias são apresentadas (a turma poderia ainda criar outras situações se quisessem):

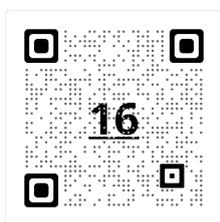
1. Um casal que está junto há 50 anos;
2. Um casal apaixonado em lua de mel;
3. Um casal de desconhecidos que acorda na mesma cama sem lembrar do que aconteceu;
4. Um casal no dia da separação;
5. Um casal que um dos dois acredita que está sendo traído;
6. Um casal que acabou de se conhecer.

A turma foi dividida aleatoriamente em duplas, e as duplas enviadas virtualmente, para sub-salas dentro do *Teams*, onde poderiam trabalhar durante 15 minutos para preparar uma improvisação a ser em seguida apresentada à turma. Durante esse tempo, eu visitei cada uma das sub-salas, para sanar dúvidas e acompanhar o processo.

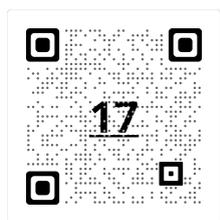
Sugeri que cada dupla também se atentasse a algumas questões referentes à câmera. Ainda não tínhamos estudado sobre a estrutura da linguagem audiovisual, mas estávamos vivendo dentro dela. O que iriam enquadrar? Como entrar e sair de quadro? Que possibilidades de aproximação e afastamento a lente do computador ou do celular permite? Como se posicionar na tela para criar a ilusão de estar compartilhando o mesmo espaço?

Essa proposta ofereceu uma boa oportunidade de leitura sobre a turma. Aspectos como a disponibilidade, a confiança, presença e concentração para o jogo improvisacional foram discutidos após o compartilhamento das cenas. Bem como os aspectos de composição: liberdade de criação e invenção a partir da partitura inicial, como ter o texto como pretexto para a ação e o que e como cada estudante compõe com seus materiais pessoais.

Na semana seguinte tivemos a primeira apresentação das personagens dos sonhos. Tínhamos uma Ofélia de Shakespeare, dois personagens dos musicais *West Side Story* (1961) e *Chorus Line* (1985), uma colagem de *Por Elise* (2012) de Grace Passô, a Arlequina do filme *Esquadrão Suicida* (2016), uma Mollie Mcgee (2021) personagem de desenho animado infanto juvenil, a personagem Rita de uma peça feita no ensino médio pela estudante e dois textos com personagens autorais: um Sanderson, batizado pelo autor, debruçado sobre a tristeza e solidão durante a pandemia 16. [Sanderson Vinicius](#) , e um sobre racismo e a violência, uma personagem sem nome, uma referência a muitos corpos pretos que são submetidos a inúmeras situações de racismo e violências 17. [Primeira proposta Gabriel](#).



16. [Sanderson Vinicius](#)



17. [Primeira proposta Gabriel](#).

Trago os dois links acima como exemplos de parte do material apresentado. Nos dois, a dramaturgia já continha traços autobiográficos, partindo de histórias e sentimentos pessoais ficcionalizados:

Eu sei da minha dor, sei da dor de corpos pretos. Sei da dor de uma mãe ao perder um filho por um cano metalizado. O corpo preto só descansa quando morre. (Gabriel); E o meu maior defeito? MENTIR. Não aquelas mentiras cabeludas, espetaculosas. Mas sim, aquelas que só doem na alma da gente [...] Mas tem sempre a pior mentira. A que quando te perguntam se você está bem? Essa é realmente a pior, porque você pode estar se sentindo sozinho, ansioso, triste, com raiva, melancólico, com cólica, infeliz, de mal a pior. Mas você sempre responde. EU TO BEM (Vinicius).

Como em TEAC no semestre anterior, nos diários de bordo e cadernos performativos, cada estudante poderia dar o formato que considerasse mais adequado para registro e diálogos sobre suas descobertas, seus processos de criação e reflexão sobre as aulas. Esse material foi essencial durante a disciplina

para que eu pudesse acompanhar de maneira mais íntima as percepções de cada um/a, assim como foi fundamental para análise e relato desta trilha. No início de um deles, encontrei a seguinte descrição:

Antes de tudo, esse diário é um espaço para eu ser sincera, por esse motivo, já preciso admitir que minhas habilidades realmente não são com a escrita, ainda mais se tratando de usá-la para expressar meus sentimentos e reflexões. Tenho dificuldade de organizar meus pensamentos e transcrevê-los, mas entendo que aqui também é um local “seguro” para praticar e aprimorar essa questão. Portanto, sem muitas expectativas, mas com a certeza de muito esforço, pois entendo a importância de registrar as minhas experiências. Tenho convicção que futuramente este diário performativo será muito valioso para o meu processo artístico – refrescar a memória; relembrar aprendizagens e momentos; analisar meu desenvolvimento; etc. (Isadora).

Destaco este trecho do diário da Isadora porque a percepção que tinha da sua produção escrita era completamente diferente da minha e do restante do grupo. A cada exercício de escrita poética seu material apresentava densidade, ritmo, inventividade e o mais importante deixava a turma emocionada. Sim existe uma diferença entre a escrita poética e criativa da escrita confessional e dialógica do diário. Mas no caso da Isadora os dois estilos eram bem consistentes.

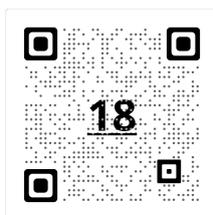
Relembro que sempre trabalhei com diários de bordo desde a graduação. Considero um material potente para cartografar os caminhos do processo que está sendo trilhado. Uma oportunidade de dialogar interna e externamente. Além de também servir como procedimento de pesquisa do material estético e como possibilidade de construção de arquivos pessoais. A maioria da turma estava realizando este procedimento pela primeira vez.

Para perceber e identificar o corpo para além de um coletor de histórias, de experiências e saberes é preciso uma atenção plena, é um processo incessante de reflexão. Os diários são bons companheiros nesse caminho de acompanhar as transformações que se dão ao longo dos encontros e de se relacionar com o corpo como o realizador que afeta e é afetado por tudo o que acontece no tempo e no espaço de cada ação que executa.

Quando a turma apresentou pela primeira vez suas personagens dos sonhos havia uma rigidez e várias dificuldades ao lidar com a câmera. Uma tensão amplificada talvez pela ausência de experiências prévias com o audiovisual.

As pessoas que trouxeram personagens advindas de peças/filmes tinham uma intenção exagerada de 'mostrar' as personagens quase como que copiadas. Seus trejeitos, detalhes corporais, movimentos e características excessivamente caricaturais. Os dois estudantes que optaram por apresentar um texto de sua própria autoria trouxeram um material poético inspirador, recheados de nuances e intensidades, que fugia um pouco mais do mimético e do representacional. Neles era possível identificar mais prazer e menos ansiedade durante a realização da cena. Inclusive uma instância de presença mais genuína e convincente.

A única exceção se deu com a estudante que performou a personagem da *Arlequina* (18. [Arlequina 1](#)), que desde a primeira apresentação trouxe uma proposta intensa com a câmera, num jogo dialógico no qual a audiência estava inserida, apesar de conter um certo excesso e exagero na intenção de "mostrar" sua personagem.



18. [Arlequina 1](#)

A partir daí, meu propósito era desconstruir a ideia da personagem pré-fixada e exercitar uma criação autoral que explorasse a autonomia de cada estudante na construção de suas dramaturgias. Como atualizar os conflitos e situações que percorrem cada personagem? Como potencializar o fragmento? Fazer com que cada recorte de personagem ganhe inteireza e densidades? Como estimular a utilização dos repertórios existenciais na criação de suas personagens?

Entender-se ator/atriz para mim passa por uma trajetória da autoria. Para além do estar disponível para uma direção e para o que está pautado pelo texto, pretexto, roteiro. A prática de investigação autônoma para dar corpo, estofo e tônus à personagem é essencial, mas esse tônus também não precisa existir no corpo da atriz/ator? Ou será a atenção que aciona a presença suficiente para redimensionar o tônus que transforma completamente o como a recepção perceberá determinado trabalho cênico-performativo.

Realizamos o procedimento tradicional de entrevista, tendo como ponto de partida os sonhos e os medos de cada estudante que deveriam ser respondidos por meio das personagens como um testemunho, uma confissão, que deixasse vir à

tona questões pessoais. Em duplas, cada personagem deveria entrevistar a outra a partir de um mesmo roteiro de perguntas: "Quem é você?"; "O que você anda fazendo?"; "Como se sente?"; "Você tem medo de que?" Logo depois da entrevista eles e elas deveriam improvisar uma apresentação a partir do roteiro: eu sou..., eu me sinto ..., eu fui..., eu tenho... A improvisação precisava conter pelo menos uma ação física inspirada em verbos de ação que promovessem movimento (tremar, coçar, sacudir, suspirar...). Após as experimentações dialogamos sobre como começavam a aparecer camadas mais consistentes em cada uma das personagens e como essas memórias que iam sendo criadas a partir dos experimentos colaboravam com o "se sentir mais à vontade em cena". Essa expressão aparecia com frequência: 'Se sentir mais à vontade'. O que será que nos impede de estar e ficar à vontade em cena? Ainda existia uma certa dificuldade na articulação fônica, certa ausência de tónus na voz, o que fragilizava as performances.

Desde o início do semestre mantivemos a rotina de aquecimentos respiratórios e físico-fônicos que objetivavam acionar o entendimento da corporalidade da voz. Insistir nessas práticas favorece o amadurecimento e a ampliação dos repertórios vocais. Realizamos, um procedimento no qual as personagens dos sonhos, trabalhavam com bulas de remédio, explorando as dimensões dos fonemas, alargando as palavras, brincando com o tempo das respirações e da emissão sonora ao mesmo tempo em que exploravam essas impressões no corpo. Este procedimento favorece a percepção da intenção das e dos performers e desestabiliza o texto como material principal. O objetivo é que a virtualidade das intenções psíquicas e emocionais ganhem uma corporeidade sobre o palavreado técnico da bula de remédio.

A provocação para o experimento partiu de verbos de ação como balançar, esmagar, suspirar, gargalhar, chorar, engasgar, gritar, seduzir, sufocar, atropelar, saborear. Cada ator/atriz escolheria cinco verbos de ação e performaria o texto da bula criando uma distopia funcional para suas personagens dos sonhos. O como transitar pelos verbos e construir outras intenções/ações e imaginários para as personagens também era foco da ação. A experimentação deveria ser explorada individualmente em depoimento direto para a tela/audiência. Inicialmente o texto da bula era lido e depois as/os estudantes poderiam desvincilhar-se dele. A busca aqui também recaía em explorar a fala em ato, transformar as palavras em ação.

Exploramos também durante o semestre diferentes procedimentos com as memórias das imagens. Conduzi um exercício de imersão na memória-lembrança de um lugar especial que guardava uma boa memória, um lugar que trouxesse boas recordações. No decorrer da condução pedia para que elas e eles observassem os detalhes desse lugar, sons, cores, pessoas, e reagissem às sensações. Por que me lembro do que me lembro? E em seguida cada estudante deveria compor um texto a partir da descrição detalhada das imagens da memória.

Quando eu comecei a imaginar foi muito gostoso, eu não sei explicar direito, eu associo muito a felicidade quando eu tô me sentindo viva, a gente sabe que a gente tá viva mas qdo a gente sente isso ... Tá louco! (Amanda).

Eu me surpreendi muito com esse exercício, porque eu nem sabia que esse dia tinha sido tão especial, nossa me dá até vontade de chorar, e aí qdo vc começa a pedir pra gente ir lembrando é que eu percebi como foi especial, nossa eu não vou conseguir falar (Isadora).

O propósito era explorar mais uma possibilidade de criação de memórias para as personagens. E que essas memórias ficcionais pudessem ser atravessadas por suas histórias reais e se transformassem em novos textos, cenas, dramaturgias.

Os processos de escritura poética abrem lugar para a manutenção e reinvenção das memórias, possibilitam manter o vínculo com lembranças e explorar as suas intensidades. A partir do recorte, da fabulação, reinvenção, uma captura dos pedaços, das fraturas que remontadas originam um outro acontecimento, uma nova história. É entender o mundo, nossos mundos, como material da criação. Jovens atores e atrizes que ainda não tiveram a oportunidade de ter contato com o teatro performativo e que partem de experiências escolares e/ou em espaços religiosos, na maioria dos casos entendem a atuação/performance como um trabalho técnico de criação da personagem somente a partir de um texto/obra já consolidado. Após a discussão da dissertação de mestrado de Janaína Leite, também utilizada em TEAC II, um dos estudantes fez a seguinte declaração:

Me preocupa isso de trabalhar sobre a autobiografia, as autoficções, por que como vai ser quando eu tiver que interpretar uma personagem diferente de mim? (Vinicius).

A dúvida discente suscitou uma importante reflexão sobre a atuação e processos de criação cênico-performativos. Que a depender da linguagem (teatro, performance, cinema, dança-teatro,...), da estética do trabalho (palhaçaria, teatros do real, musicais,...) e do meio no qual será desenvolvido (rua, audiovisual, palco

italiano, arena,...) as metodologias e procedimentos utilizados serão distintos. Mas o que é fundamental em todos os casos é a disponibilidade para a pesquisa e investigação. É compreender que a criação cênico-performativa é composta de distintos caminhos e mapas possíveis. Debates muito sobre processos e procedimentos de formação da atriz e do ator e esclarecemos que independente das pesquisas, ou das linhas estéticas é sempre no nosso corpo, com nossos materiais reais e/ou ficcionais, com nossa presença que a criação da personagem/arquétipo/persona se dá e que atuar/performar é se expor.

Neste ponto começaram a aparecer nas narrativas performativas das personagens outras corporaturas. Aquele material decorado da primeira mostra das personagens começava a ser substituído por uma densidade de performance menos representacional. Tal característica não foi totalmente diluída como era minha intenção, mas acredito que a maioria da turma explorou em muitos dos procedimentos um mergulho verticalizado em seus estados de presença.

Nesta turma optei por despende mais tempo na abordagem da linguagem audiovisual. Desde a utilização de equipamentos como o tripé ou qualquer outro artifício que desse estabilidade à câmera/celular; a importância do cuidado na captura do som e as possibilidades de utilização dos fones de ouvido como microfones durante a gravação; a necessidade de pensar a luz e o som na construção de atmosferas da cena, explorar a gravação de sons cotidianos como uma torneira pingando, os ruídos da TV e experimentar luzes de velas, lanternas e abajures para criar outros climas. Trouxe alguns links de tutoriais de escolas de audiovisual para debater sobre os movimentos de câmera como o *zoom in/out*, nivelamentos e ângulos não convencionais, como a câmera no chão, por exemplo. Experimentamos em conjunto, o olhar direto e indireto para a lente e como isso altera a configuração do jogo performativo. Apresentei alguns exemplos de planos, sequências, cortes e montagens a partir de alguns filmes como *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick (1971) que tem movimentos de câmera e ângulos surpreendentes, *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky com seus longos planos e uma incrível atmosfera sonora e o antológico plano sequência de Alfred Hitchcock em *Festim Diabólico* (1948).

Dando continuidade ao processo com a personagem dos sonhos solicitei que a turma se dividisse em duplas para dirigir a cena da/o colega que gravaria um novo material a ser compartilhado com a turma. Dessa vez também seria necessário a

introdução de um objeto, um elemento cênico na performance, principalmente para aquelas/aqueles que ainda não utilizavam nenhum material.

A fusão entre as histórias e memórias pessoais começam a se fundir com as personagens. Um exercício que foi importante para esse atravessamento foi o de escolher uma matéria jornalística, um acontecimento público e cotidiano, que fosse incorporado na narrativa da personagem, algo que tivesse afetado cada estudante e que aparecesse na construção de uma cena/ato a ser apresentada para a turma. Em muitos dos casos a escolha se deu sobre eventos sociais, acontecimentos violentos e repugnantes divulgados na mídia naqueles dias. Essa mistura de fabulação movimentou outras intensidades à dramaturgia dos trabalhos do grupo.

Após o compartilhamento desses últimos materiais/cenas começamos a experimentar possibilidades de roteiro que acolhesse as personagens dos sonhos em uma dramaturgia coletiva. A turma se dividiu em dois grupos para elaborar as propostas. Em que lugar essas personagens poderiam se encontrar? Com que motivações? Ideias mirabolantes surgiram como "uma entrevista para Marte", a pandemia se espalha e o planeta começa um processo de evacuação e a NASA está selecionando quem serão os 'escolhidos'. Outro grupo trouxe a proposta de um julgamento final no qual todas as personagens estariam sendo incriminadas. E também surgiu a proposta de uma clínica psiquiátrica na qual seria realizada uma terapia de grupo a partir das histórias das personagens.

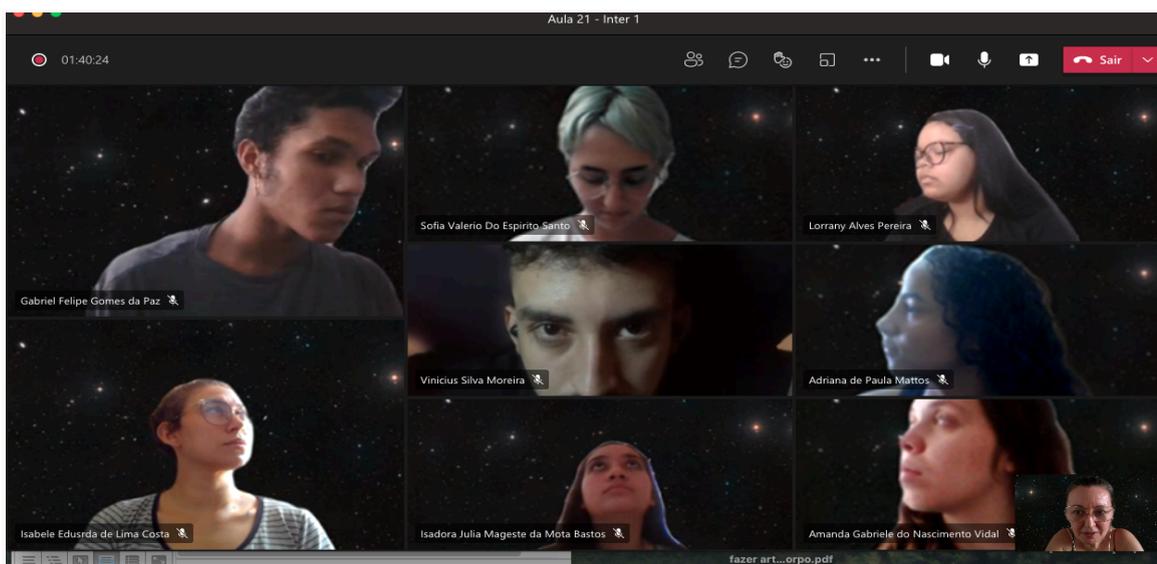


Fig. 16: Experimentações de plano de fundo para a cena coletiva - Captura de tela.

Experimentamos durante algumas aulas as propostas apresentadas. Foram dias intensos de troca e discussão sobre atuação, dramaturgia coletiva e exposição

dos desejos individuais. A partir da questão lançada individualmente, "o que você quer?" e após algumas discussões solicitei a resposta em uma frase:

Eu quero explorar o profano do humano (Sofia).

Eu quero sair da minha realidade maçante (Amanda).

Eu quero fazer um protesto (Adriana).

Eu quero viver uma aventura (Isadora).

Eu quero explorar as diferentes formas de comportamento (Ilgnier)¹⁸².

Eu quero denunciar (Gabriel).

Eu quero justiça (Lorrany).

Eu quero me libertar de mim (Vinicius).

O grupo estava bem comprometido e engajado, mas as questões tecnológicas atrapalhavam muito a realização de uma obra coletiva. De início havia o desejo de realizar o trabalho ao vivo durante a apresentação do Cometa Cenas, que é a mostra semestral dos trabalhos realizados no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Mas a cada dia que passava encarávamos mais problemas com a qualidade da *internet* da turma. Diante do curto tempo que ainda tínhamos, decidimos pela realização das cenas individuais, a ser realizada a partir dos desejos expostos acima por cada integrante.

Trabalhei em horários alternativos com a direção das cenas em encontros individuais e tentava colaborar na limpeza do texto final e no desenho das performances. Durante os encontros coletivos seguimos experimentando possibilidades para a criação de ao menos uma cena de abertura que envolvesse toda a turma. Propus explorar o que denominei de "umbigo do mundo", a partir da música "Não tá tudo bem", lançada em 2017 nas plataformas digitais, de autoria do artista brasileiro Ops.

¹⁸² O monitor da turma também participou ativamente do processo de criação do trabalho final. Durante muitas aulas ele também realizou os exercícios práticos junto à turma.



Fig. 17: Experimento cênico-performativo *Umbigo do mundo*. 2021. Captura de tela.

Consistia na utilização de um rolo de papelão, do papel higiênico e papel toalha, colocados diante da câmera através do qual exploramos o deixar ver de algumas partes do corpo, olhos, orelhas, dedos com a utilização de alguns objetos. A edição final do material apresentado no 68º Cometa Cenas pode ser visto neste linque:



19. [Desconectados](#) .

Durante o Cometa Cenas também participamos do projeto Olhares aPós, atividade formativa da mostra semestral do Departamento, que consiste na troca de olhares e no debate com estudantes do PPGCEN - UnB sobre os materiais poéticos da graduação. Foi muito importante para a turma receber um retorno e ter a oportunidade de receber comentários individuais sobre cada uma das cenas.

Antes de encerrar trago alguns recortes da avaliação coletiva remota e que também contou com a resposta de um questionário enviado à turma. A primeira pergunta, "Me conte como foi o processo da disciplina Interpretação 1 para você?"

Acredito que, acima de tudo, o processo da disciplina tenha sido para mim bastante desafiador. O eixo de interpretação é definitivamente um dos meus maiores interesses dentro do

curso de artes cênicas, e tive um pouco de receio de realizar a disciplina remotamente. Apesar disso, foi uma experiência extremamente prazerosa e enriquecedora. Posso até dizer que, para mim, foi realmente a melhor vivência durante esse semestre, e eu pude ter o gostinho do que é o trabalho do ator performer na prática. Todas as etapas, desde as pesquisas até às experimentações feitas em aula foram importantíssimas para o aprendizado, e eu sempre ficava com um gostinho de quero mais (Sofia).

Inovadora! Sem dúvidas foi uma disciplina que me encheu de ideias e que me fez me sentir preparada para explorar minhas capacidades (Lorrany).

Foi incrível. Estava super receoso em fazer essa disciplina no modo remoto, com todos esses atravessamentos pandêmicos, políticos, sanitários, que tem me reverberado sentimentos e sensação não tão agradáveis. Porém, Inter 1 foi como um sopro de alívio, de pesquisa e de entrega. Foi um processo coletivo que me mostrou mais ainda que quero continuar na pesquisa das artes da cena, da inquietude e da presença (Vinicius).

Do que você sentiu falta?

Senti falta, no final do curso, de termos um olhar mais direcionado individualmente. Porém, é sabido o tempo apertado, os problemas técnicos e a correria do semestre (Vinicius).

Senti falta de um tempo maior (mas isso não dependia de você) para desfrutar a disciplina! Por aprendermos MUITA coisa nova, virou um turbilhão de informações na minha cabeça, e então eu percebi que gostaria de tê-las processado melhor mentalmente, e principalmente, fisicamente! Dar um tempo para o meu corpo entender e se habituar (apesar que isso é algo que estaremos em constante aprendizagem) (Isadora).

De ser presencial, na energia, da troca com o outro (Isabelle).

Qual foi a melhor parte?

A realização dos exercícios em grupo!! Tódes tiveram trocas incríveis! (Paulo).

Eu amei o caminho da disciplina. A relação teórico-prático, os exercícios que me tocaram de forma sensível, o trabalho da presença cênica, ainda que o diálogo tenha sido pelas telas. Gostei muito dos exercícios de improvisação, todos bem pensados e relacionados com os textos teóricos (BONFITTO, Janaína Leite e Peter Brook). Gostei muito da proposta de dialogar com o

personagem dos sonhos e como fomos construindo e desconstruindo essas relações cênicas. A melhor disciplina do meu semestre (Vinicius).

O que você acha que aprendeu de mais valioso?

“Estar presente no presente da ação” a frase que me marcou (Lorrany).

Eu finalmente entendi a diferença em atuar e representar, foi algo muito movente e o sentido que isso me transformou como estudante. Aprendi também a não me autocriticar enquanto estou fazendo a minha cena, que eu devo defender a minha personagem até o fim da cena. Aprendi que é muito importante estar presente no presente da ação (Adriana).

Ouvir as críticas feitas pela professora e por meus colegas me mostrou que nem sempre eu vou acertar tudo. E que está tudo bem. No final, tudo serve de aprendizado e nos leva a um caminho da evolução. Tanto as negativas, quanto as positivas. No processo de amadurecimento, percebi que não existe certo ou errado. E sim, diferentes pontos de vista (Sofia).

Se eu pudesse, colocaria aqui o meu caderno performativo inteiro kkkkkkkk. Maaaas, pra não deixar passar batido, acho que foi aprender a receber as críticas com mais leveza, entendendo que elas não servem para me machucar, mas para me ajudar a crescer... então a partir disso, eu comecei a substituir uma sensação de peso em relações ao olhares e observações da prof e dos colegas por uma carga/impulso/encorajamento a investigar o meu melhor! E grande parte desse processo se deve ao fato do ambiente que criamos em sala de aula...de uma relação de parceria, sensibilidade, confiança, afeto... (Isadora).

Se você tivesse que me dar um conselho qual seria?

Foi cirúrgico toda sua metodologia e cuidado com os alunos (Paulo).

Talvez, não se cobrar tanto. Você é uma profissional extremamente competente e dedicada, e dá para ver que é apaixonada pelo o que faz. Somente isso já faz o seu trabalho ter um diferencial enorme (Sofia).

Que coisas você mudaria no curso se pudesse voltar no tempo?

Realizaria mais encontros em duplas, trios ou grupos, fora da aula, levaria mais livros e ações em conjunto (Amanda).

Suas considerações finais

Acho que foi uma disciplina muito bem ministrada, levando em consideração que estamos em ensino remoto pandêmico. Me levou muito pra um lugar de imersão das provocações, de reflexão, de experimentação, de descoberta e movimentação do meu corpo. Obrigado pela parceria e pelas provocações! (Gabriel).

Sou extremamente grata pela experiência. Foi de fato a primeira disciplina que fez meus olhos brilharem, que me deu a certeza de que estou no caminho certo e que ser artista é o que eu nasci para fazer (Sofia).

Eu acredito que essa foi a aula que eu mais me dediquei nesse semestre, porque era bom mesmo, foi bem equilibrado teoria e prática. Eu estava o tempo inteiro pensando no que iria acontecer na próxima aula e se der eu até faria de novo, não sou muito de reclamar e não tenho muitas experiências com as aulas, mas Inter 1 foi a melhor coisa que me aconteceu e me fez sentir bem comigo mesma (Adriana).

Eu sou extremamente grata à UnB pelas oportunidades oferecidas! Algumas delas são as próprias disciplinas, mas o que realmente destaca são os professores! Conhecer professores tão fodas (desculpa a palavra) e com uma bagagem de conhecimentos gigantesca é incrível, mas o que os torna tão extraordinários é saber repassar os ensinamentos com muito humildade e paixão! E você é esse tipo de professora, Adriana! Você é inspiração e ensinou muito além dos conceitos e técnicas artísticas... considerações que levarei para a minha vida pessoal (até porque não tem muito como separar o trabalho de ator/atriz com a própria vida). Mas uma frase que me marcou e que vou tentar seguir em todos os âmbitos, é: "Mate seu ego e administre seus medos (Isadora).

Minha percepção olhando agora para o processo é que tive certa dificuldade em inventar procedimentos durante o semestre. Usufrui do repertório que já tinha e na maior parte das vezes fiz adaptações para a aula remota. Sinto falta de ousadia na provocação de outras maneiras de trabalhar com as dificuldades do corpo discente nas entretelas. A prática ainda reverbera aqui gerando questões sobre o que e como realizar procedimentos inovadores que sejam ainda mais potentes em processos de criação entre o teatro, a performance e o audiovisual. Porém, tendo em vista o momento distópico que vivenciamos, atravessadas/os pela pandemia considero extremamente relevante a aprendizagem gerada pelo desafio de explorar práticas pedagógicas cênico-performativas no ambiente virtual. Ainda mais considerando que este momento nos fez obrigatoriamente agenciar as novas

tecnologias e os dispositivos móveis na invenção de percursos artísticos e pedagógicos para e nas artes da cena.

Ambas as experiências me retroalimentaram durante todo o caminho, acionando reflexões tanto sobre a experiência pedagógica com os materiais e dispositivos autobiográficos, como nas articulações histórico políticas nas quais os teatros do real estão assentados. Dialogar com as inquietações e provocações de jovens artistas em formação, movimentaram a mim e a esta pesquisa. Trouxeram oxigênio e fôlego durante a pandemia e também amplificaram as possibilidades de criação em/no espetáculo *Senhora P*. Afinal, meu ser professora, artista docente no mundo teve espaço de ação e invenção, movimentou devires, foi questionada, expôs intimidades, e se aproximou de outras subjetividades, transitou entre realidades e virtualidades, atualizou saberes, tropeçou e prosseguiu em experiência cênico-performativa em sala de aula.

QUINTA TRILHA

SENHORA P

A seguir apresento o processo de pesquisa e criação coletiva do espetáculo *Senhora P*. Um solo cênico-performativo autobiográfico constituído de indisciplinidades artísticas e que desencadeou grande parte das reflexões e achados que permeiam esta pesquisa. Neste trajeto, parti de escritas pessoais e da utilização de minhas memórias de violências e abusos nos espaços públicos e privados para a constituição dos primeiros materiais autobiográficos. Ao longo da pesquisa e acompanhada principalmente pelas parcerias de Daniela Diniz, Roberta Rangel, Rodolfo Godoi, Fernando Villar, Ana Quintas, Victor Z e em diálogo com muitas outras artistas e pensadoras do tema é que esta obra se materializou. Um percurso de criação irregular e heterogêneo, permeado de erros, acertos, desvios, afecções, reverberações, e invenções que serão compartilhados aqui tentando manter as marcas e os fluxos que foram bases estruturais para a consolidação do espetáculo e desta investigação.

Para tanto trago na íntegra na abertura desta penúltima trilha a obra resultante do processo, texto e registro audiovisual, para que possa estar engendrada aqui como corpo da pesquisa. Em seguida abro diálogo com e sobre o percurso da criação e passeio pelas materialidades das geografias instáveis do processo de investigação e criação do espetáculo. Detalho ainda a experiência de apresentar o espetáculo para duas escolas de ensino médio do Distrito Federal e fecho esta trilha com um pequeno recorte da circulação que fizemos pelo projeto Palco Giratório do SESC em 2023.

Uma escritura composta por uma série de feixes de experiências, devires, de subjetividades, de corporalidades, de intuições, de fragmentações de uma pluralidade de mundos, que se intercambiam com as reflexões conceituais, filosóficas e políticas tratadas até aqui. Uma obra feminista que se apresenta numa heterogênese criativa entre denúncia, confissão, insubordinação e resistência. Um mergulho nos entres, entre eu e mundo, entre eu e outras tantas mulheridades que resistem entre as violências sistêmicas e os processos de dominação.

5.1 Senhora P na íntegra



20. Coletivo CoquetelMolotov - Senhora P (oficial).mp4

SENHORA P

Adriana Lodi
Daniela Diniz
Fernando Villar
Rodolfo Godoi
(agosto de 2022)

Em cena, um ciclorama branco que cobre o centro fundo do palco. Duas telas estreitas estão postas nas laterais esquerda e direita mais à frente. À frente delas, no centro, um pedestal com um microfone cênico e perto do fundo ao centro um pequeno banco preto de madeira.

A obra é constituída de depoimentos e aulas expositivas da personagem Senhora P em diálogo direto com a plateia, interrompidos por interrogatórios desta mulher, Senhora P, conduzido por meio de três vozes em off, com suas sombras projetadas simultaneamente sobre as três telas. Durante a peça, uma câmera-atriz invade algumas cenas, penetra na intimidade da personagem e amplifica ações da atriz no palco. Além das projeções das sombras dos interrogadores e das cenas ao vivo, a dramaturgia e encenação são entrecortadas por materiais de aula, vídeos, citações escritas, trechos e clips de filmes, shows e/ou animações, fotocolagens, créditos da produção, close-ups e memórias da Senhora P.

PRÓLOGO

Uma contraluz interrompe o blecaute quando entra a atriz, vestida de vermelho com a cabeça totalmente coberta por um longo capuz, que cai sobre o macacão pantalon a la Casa de Papel. Silêncio. Lentamente se dirige ao pedestal no centro do palco, com sua cabeça dirigindo-se ao público. Início de projeção nas telas (vídeo de Let me entertain you será projetado em 4 versões). A atriz retira o capuz. O rosto está coberto com uma máscara de gorila que dubla a canção e performa a coreografia de maneira livre. Ao final ela corre da cena com um coquetel molotov cênico. Volta arranca a máscara e vê-se pela primeira vez o rosto da atriz. Sai correndo pela coxia. Entram os créditos no telão.

Luz branca.

Senhora P - Boa noite! Sejam bem vindas, sejam bem vindos sejam todes muito bem vindes!!! Tudo acontece muito rápido na vida da gente, não é mesmo? Parece que qualquer outro dia é sempre melhor que o aqui e agora. E por isso tem coisas que vão sempre sendo deixadas pra depois. Um telefonema. Aquela conversa.. uma viagem. Um sonho... Às vezes um NÃO!... Sabe que eu descobri outro dia que o NÃO é uma frase definitiva. Às vezes ele demora tempo demais pra ser dito. E quando a gente vê o presente já é passado e nem existe mais aquele futuro ou ele já se transformou em outra coisa que não é mais o que era pra ser. Desde cedo eu aprendi a ceder. Um corpo dócil. "Pra sobreviver eu tive que me submeter à força física, a capacidade dele, dela, deles, de me amedrontar, de me nomear, de me possuir, me comprar, me deter, me confinar". Eu fui treinada para obedecer. A Submissão é um substantivo feminino que rima triste com outro, subordinação - subordinação em casa, subordinação na escola, subordinação no trabalho, subordinação com ele. Acatar ordens sem se opor, sem reclamar. Abaixar o tom de voz, obedecer, acatar a condição de. Eu não tô imaginando coisas, né colega? Não. Aprender a dizer não é um exercício de insubmissão. É uma rota de fuga. Uma experiência de resistência.

E eu quero a insubmissão, Eu quero a insubordinação pra enfrentar de vez o abismo que houver entre nós - em casa, na escola, em qualquer relacionamento - no palco. Tantos... No espelho do camarim, nos banheiros, nos corredores, nas festas É que, quando você olha pro abismo, o abismo olha pra você. Diante de quanto abismos estamos?

CORTE SECO GERAL. mudança geral de luz, um som grave e intenso irrompe o ambiente e as projeções difusas de 3 interrogadores a surpreende.

INTERROGATÓRIO 1

Interrogador B - A senhora pode sentar-se por favor. E por obséquio, sem teatro. Todos são testemunhas da forma parcimoniosa como temos te tratado, em respeito ao processo e às regras definidas.

Senhora P - Com licença, quando você diz sem teatro, você quer dizer sem performance. Teatro tem personagem, plateia, ingresso. Desculpe, é que eu sou professora.

Interrogador R - A senhora não está na sala de aula.

Senhora P - Eu sei, vocês me tiraram dela. Mas quando dizem "o teatro do político x", "a palhaçada do partido y", "o circo do judiciário", affeee... gente Não!

Interrogador R - *(tentando interromper educada e inefetivamente, ela nem pausa)*
- Senhora...

Senhora P - Você pode falar na performance do político tal - e mesmo assim não é performance arte, é só um performãõ, é só desempenho mesmo pra enganar, não... eu fico puta, com o perdão da expressão. Nada a ver com nenhum tipo de arte, só com a falta dela...

Interrogador C - (*cortando abrupto*) Senhora, um chamamento ao bom senso evita que nós tenhamos aqui, cenas que não orgulhariam aqueles que ao longo da história, certamente irão voltar seus olhos ao que está acontecendo hoje e o que aconteceu naquela noite. De tudo aquilo que aqui foi e será dito, o que é mais expressivo e deve orientar a condução dos trabalhos nesse processo é que as perguntas devem ser respondidas sobretudo com fatos novos. Por isso, recomeçando, (*ela disfarça a reação de enfado com o recomeço*) qual seu nome?

Senhora P - Senhora P.

Interrogador B - Senhora P, a senhora sabe que dia é hoje?

Senhora P - 22 de agosto de 2022.

Interrogador R - A senhora sabe onde está?

Senhora P - Eu espero que eu ainda esteja no Brasil. Mas eu não tenho certeza.

Interrogador C -- - A senhora acredita que alguém queira te fazer mal?

Senhora P - Não.

Interrogador B - A senhora faz ou já fez uso de algum medicamento psicotrópico, psicofármaco ou fármaco ativo?

Senhora P - É, eu tomei gardenal na adolescência.... eu tinha umas convulsões. E de vez em quando tomo uma maracujina, afinal, a vida não tá fácil pra ninguém.

Interrogador R - A senhora acredita em Deus?

Senhora P - Claro. Acredito que somos a imagem e semelhança de Deus. E como todo ser humano nasce de um útero eu também acredito na divindade que o pariu.

Interrogador C - A senhora é filiada a algum partido político?

Senhora P - Não. Mas se fosse, teria algum problema?

Interrogador B - A senhora já repetiu de ano alguma vez?

Senhora P - 4. Por que?

Interrogador C - Quantos relacionamentos sexuais a senhora já teve?

Ela faz cara sarcástica ("JURA?"), risos..

Interrogador R - Senhora P, quantos relacionamentos sexuais a senhora já teve?!

Senhora P - Calma gente, eu não tenho um caderninho onde vou anotando o nome de cada um não!!!!

Interrogador B - Em quantos deles existiu o amor?

Senhora P - Jura? (*gargalha*)

Interrogador C - Em quantos deles existiu o amor, Senhora P?

Senhora P - Três. Quer dizer quatro.

Interrogador R - Defina suas características sexuais.

Senhora P - Olha, francamente eu não entendo como isso pode colaborar com o processo.

Interrogador C - A senhora já se relacionou com algum colega de trabalho?

Senhora P - No meu trabalho eu tento me relacionar com todes colegas. Agora sexualmente eu não daria conta, não é?! mas sim eu namorei um colega da Química e outro da Música, aliás um pianista incrível. (*suspiro bom*).

Interrogador R - Naquela noite, onde a senhora estava?

Senhora P - Como todos os dias, eu voltei pra casa do trabalho, fiz um mexido de arroz com ovo e liguei a tv; quando, de repente, ouvi uma explosão. E ficou tudo escuro, eu olhei pela janela e a cidade inteira tava às escuras. Parece que algo grave aconteceu, senhora e senhores, mas eu não tive absolutamente nada a ver com isso. No meio daquela escuridão eu escutei aquele segundo bummmmm. A companhia da eletricidade depois anunciou que tinha sido um incêndio e que não dava ao certo pra afirmar a origem. Fora isso, nada de extraordinário aconteceu, quer dizer, a não ser o meu jabuti que sumiu logo depois do apagão e voltou na manhã seguinte com um panfleto grudado no casco.

Interrogador B - A senhora tem asma?

Senhora P - Eu não.

Interrogador R - Na manhã seguinte a senhora deu aula normalmente?

Senhora P - Sim. Como faço todos os dias, como faço há anos.

Interrogador R - Dar aula é um ato cívico para você?

Senhora P - Certamente!

Interrogador C - A senhora julga adequado os temas tratados na sua aula?

Senhora P - Totalmente (*pro interrogador da 1a pergunta*), totalmente (*pro outro ou outra da segunda pergunta*). *Toca a sirene ou sinal de aula.*

E por isso mesmo, como combinado, o recreio e o tempo de vocês acabou e o meu tempo agora é des mes estudantes. Perdão pela pressa, prazer, partiu.

(Transição geral, para a próxima cena, a iluminação e o tempo espaço muda pra sala de aula)

AULA A - Autobiograficção

Senhora P - Olá Moçada!!! Quando eu comecei a planejar essa aula eu parti do desejo de compartilhar algumas histórias pessoais, minhas histórias mas também nossas histórias principalmente aquelas que são atravessadas por situações de abuso, agressões e abandonos dentro do espaço doméstico. E como professora, eu acredito que uma boa maneira de começar uma aula é com uma boa inspiração! música 100% feminista (Mc Carol e Karol Konka - *entra projeção vídeo clipe*)

Aqui a gente tem um exemplo forte, potente disso que eu ando chamando de autobiograficção. Reacender a memória para acionar a criação. E depois, profanar o real, fraturá-lo, ficcionalizá-lo. E esse palavão - autobiograficção - tenta abarcar essa coisa simples que é contar e compartilhar as suas e as minhas histórias poeticamente, ficcionalmente. E isso pode ser transformador, como muito bem posto pelo feminismo negro: (Projeção) "Achar a própria voz não é somente um ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar - achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos" (hooks, Bell)

Essa aula, como o teatro então, pode ser também uma estratégia para falar de nós e dos mundos, anunciar mundos por vir, uma ação micropolítica, um desejo de dialogar com outros olhares, com diferentes perspectivas de fazeres e saberes sociais, que tragam vozes não hegemônicas, como a minha como as nossas, na busca persistente de mudar a forma com que construímos as relações entre nós, e enfrentar os abismos que nos separam. Fabular nossas existências coletivamente é uma forma de resistência. É Como nos ensina Sueli Carneiro. (texto é projetado ao fundo).

Alguém pode ler pra gente? "O que impulsiona essa luta é a crença na possibilidade de construção de um modelo civilizatório humano, fraterno e solidário, tendo como base os valores expressos pela luta antirracista, feminista e ecológica, assumidos pelas mulheres negras de todos os continentes, pertencentes que somos a mesma comunidade de destinos" (Sueli Carneiro).

Eu quero pedir pra vocês um exercício. Vasculhem em casa a memória, vasculhem um momento em que vocês sofreram ou cometeram algum tipo de abuso. descrevam detalhadamente esse acontecimento - com cores, cheiros e sensações e depois incluam nessa descrição algum acontecimento ficcional e experimentem compartilhar isso. Alguma dúvida?

Transição - Luz.

DEPOIMENTO 1 - 460 MIL

(Senhora P caminha para a plateia. É seguida por uma câmera que projeta a imagem dela no telão ao fundo do palco)

Senhora P - São vinte anos como professora. Mais de 15 anos na sala de aula. E Quatro anos, longos anos trabalhando nas políticas públicas de educação. Esses quatro anos dentro da Secretaria foram os que mais me marcaram. Mais deixaram meus cabelos brancos. Foram anos de tentativas para compreender como fazer mais e melhor por 460 mil estudantes da rede pública de ensino do meu estado. Pasmem. É isso mesmo: 460 mil estudantes. Foi esse número! Quando eu vi esse número não podia recuar. Não queria voltar para a sala de aula. Eu não podia. Um sentimento megalômano se apossou de mim. Como assim? Como você pode querer estar numa sala, numa escola, num espaço cultural qualquer, com 30, 500, 750 estudantes se você pode trabalhar diretamente para 460 mil?! Quem em sã consciência faria outra escolha?

Eu não podia. Eu acreditei de verdade que poderia fazer mais e melhor por mais gente, que poderia instaurar, publicar, articular políticas públicas urgentes.

Sim. Fiz alguma coisa enquanto estive ali. Alguma coisa minimamente importante dentro do meu rol de coisas importantes. (*Voltando ao palco*) E é por isso que sim sou atriz, sou artista docente, sou pesquisadora de campos e espaços tempos onde eu possa estar, fazer e ficar em atuação, em invenção. Eu tento descolonizar a minha voz cafetinada como propõe Suely Rolnik e não negociar o inegociável principalmente dentro dos espaços de formação. Mas atuar como eles dizem , na vida real, no dia a dia, não me interessa.

INTERROGATÓRIO 2

Interrogador C - Novamente, por favor. Nome e profissão?

Senhora P - Senhora P. Professora, pesquisadora, provocadora, pensadora. Partilho práticas pedagógicas potentes. Pequena, pálida, pública, pacifista, pensadora promíscua. Precária e parida pelo presente. Pasma com o país e com os podres poderes, com pena do planeta e com pavor da pasteurização e podridão que persistem. Paradoxalmente persisto positiva. Senhora P. Perseverante e povoada de porquês, como todo mundo.

Interrogador B - Há quanto tempo a senhora é professora?

Senhora P - Há anos.... há quase 30 anos.

Interrogador C - A senhora acredita em Deus?

Senhora P - Quando convém.

Interrogador B - Sente medo como se algo terrível fosse acontecer?

Senhora P - Já está acontecendo.

Interrogador R - A senhora já teve alguma DST?

Senhora P - Eu continuo sem entender o que esse tipo de pergunta abusiva pode ter a ver com seja lá qual for esse processo.

Interrogador B - No último mês, com que frequência se sentiu incapaz de controlar a sua vida?

Senhora P - Quase todos os dias, senhor, quase todos os dias.

Interrogador R - A senhora sente desânimo, desalento ou falta de esperança?

Senhora P - Claro, todo mundo sente um dia ou outro, não? Você não anda sentindo isso não? E Vocês?

Interrogador C - A senhora é filiada a algum partido político?

Senhora P - Ainda não.... Mas sabe que tenho pensado nisso.

Interrogador B - A senhora pertence a alguma organização terrorista?

Senhora P - Eu hein!, eu não!

Interrogador C - A senhora já ordenou, incitou, cometeu, ajudou ou participou de alguma forma de alguma ação terrorista?

Senhora P - Isso tá parecendo interrogatório da imigração! Olha, eu tenho 15 turmas com 45 estudantes cada, eu dou aula todos os dias 2 escolas diferentes, você acha que eu ia ter tempo pra grupo terrorista???

Interrogador R - A senhora julga adequados os temas abordados em sua sala de aula?

Senhora P - São antes de tudo de interesses des próprias estudantes.

Interrogador C - Inclusive coquetel molotov?

Explosão ao longe.

Senhora P - Alguém mencionou em aula sim, um dia depois do presidente da Ucrânia recomendar o uso do coquetel molotov, no início da guerra.

Interrogador B - E a senhora respondeu o quê?

Senhora P - Eu nem respondi nada. Uma outra estudante da turma se levantou e deu até a receita e em 5 minutos já tinham explorado o assunto no google, youtube. E aí depois a gente voltou pro conteúdo daquela aula.

Interrogador C - A senhora permite o uso do celular em sala de aula?

Senhora P - Claro. A educação da nova geração está sendo mediada mais por meio da internet e dos dispositivos móveis do que através de mim, de vocês, da tv ou da família. A nossa responsabilidade hoje é fazer um acompanhamento crítico e responsável sobre a linguagem audiovisual, os aplicativos de edição e montagem. Sabe, a possibilidade de colocar a cara de uma pessoa com a voz de outra e criar cada fake news!!! Em quantas nós já não caímos? Imagina a garotada!

Interrogador R - (*cortando*) E durante as explosões? Onde a senhora estava?

Senhora P - Mais uma vez... Lá por volta das 8 e meia eu tava em casa vendo tv, quando recebi uma mensagem de um grupo de leitura anunciando que aquele era o momento pra bater as panelas no meio do pronunciamento daquele senhor. Eu fui até a cozinha, peguei uma 2 panelas velhas, esperei ele começar a falar e na hora botei a panela pra fora da janela e bati com força, bati, bati, bati, muitas vezes, e era muita gente, não dava pra escutar nada do que o coiso dizia, me deu uma felicidade, uma catarse sei lá, da última vez era muito pouca gente e ouvi até xingamento, mas daquela vez tava quase todo mundo junto, me deu uma mistura de sentimentos, de alívio, de comunidade, de esperança. E aí veio o apagão. Fechei a janela, tirei os fios das tomadas e fui alimentar meu jabuti pra ir dormir, inspirada pra aula no dia seguinte, e foi aí que eu descobri que ele tinha desaparecido.

Interrogador C - O diretor mencionou ter ligado da escola para sua casa após a segunda explosão e que ninguém atendeu. Onde a senhora estava, Senhora P?

Senhora P - Ligou? Não ouvi nada. A gente pode checar no celular quando vocês me devolverem. Talvez ele tenha ligado na hora que fui procurar o Michelangelo .

Interrogador B - Quem é Michelangelo? Ele estava na segunda explosão?

Interrogador C - Colega, professor ou aluno?

Senhora P - (*Ela acena negativamente pras 2 últimas perguntas*): Jabuti Michelangelo Antonioni. É o meu Jabuti.

Senhora P - (*levantando-se*) Posso voltar pra escola agora? Eu não quero me atrasar. Eu prezo pela pontualidade persistentemente. Posso?

AULA B - Aula do amor - *A aula é acompanhada de projeções de imagens de desenhos animados, fotos de bonecos e de super heróis.*

Senhora P - Bom dia moçada! Que bom ver vocês de novo! Hoje vamos falar de amor. Parece que a gente sempre amou assim, desde os tempos das cavernas... e tem muita coisa que ajuda a gente a se enganar. É como ver A Família Dinossauro, né? Quer dizer, então desde os dinossauros que é assim. Tem o Dino da Silva Sauro, a Fran da Silva Sauro. O Robert da Silva Sauro, a Charlene, e o Baby. Então tá todo mundo lá cumprindo seu papel. A Fran cuida da casa, a Fran cuida da família, a Fran cuida de todo mundo. Ela investe amor para todo mundo. Aliás, não lembro de nenhum só episódio com a Fran fora da casa. Sempre foi assim. Eu gosto muito da frase da Silvia Federici que diz: O que vocês chamam de amor, nós chamamos de trabalho não pago.

E dá pra ir no futuro também, tem os Jetson! Dá para morar num apartamento panorâmico, ter carro voador. Mas dá pra Jane continuar sendo a dona de casa, com uma doméstica-robô, que continua sendo uma mulher. Quer dizer, dá pra gente se enganar fácil, achando que é tudo desde sempre e para sempre. Eu sei que as minhas referências são do século passado, é que eu também sou do século passado. Mas se a gente der uma olhada mais atenta vamos encontrar ainda hoje a repetição desses estereótipos nos desenhos, nas novelas e nos filmes comerciais.

Os homens!!! Ah os homens eles são ensinados a amar muitas coisas os carros, as bolas, ops! quer dizer todos os esportes, principalmente o futebol! Eles amam as armas, adoram brincar de polícia e ladrão, tiro pra tudo quanto é lado, eles acreditam de verdade que são os super-heróis da *Marvel*. Mas sobretudo os homens são ensinados a amar a si mesmos. E nós mulheres somos ensinadas a amar as bonecas, É claro que hj as meninas fazem skate, karatê, fazem o que elas quiserem, mas nenhuma menina escapa de ganhar uma boneca. E com isso amamos brincar de professora, de mãe, de médica, brincadeiras do amar, Isso não é um problema, a questão é que todes deveriam exercitar as brincadeiras do cuidar. Mas nós somos essencialmente ensinadas, a amar os homens. O que está em jogo aqui é ser validada pelo olhar desejante de um homem, ou mesmo de um Tiranossauro Rex. É a possibilidade de ser a escolhida, de preferência a primeira a ser escolhida.

Na Prateleira do amor, meninas, senhoras, mademoiselles, nós somos muitas. nós estamos na prateleira como no mercado, tem as prateleiras de cima, as do meio e as lá de baixo. E mesmo lá na prateleira do amor nós somos desiguais. Esse conceito foi produzido na Universidade de Brasília, pela Professora Dra. Valeska Zanello. Nós não somos iguais, nem no trabalho, nem no amor, nem na rua, muito menos na prateleira do amor.

Como diz a Doralice: o que importa é estar no *mode on high tech*, modelo ocidental, magra, clara, jovem e alta, miss beleza universal, é ditadura, é opressão, porque não basta ser mulher.....(*entra música*)TEM QUE TÁ DENTRO DO PADRÃO.

Nós fomos educadas, fomos ensinadas, fomos quase adestradas, a achar que é possível, e até melhor, transformar uma besta em um príncipe encantado do que ficar só. Tudo depende do quanto você se dedica, do quanto você tem paciência. Ou seja, se a besta não vira príncipe, se o sapo não vira nada, a culpa é sua!

Seja uma dama, eles disseram. Seja feminina, eles disseram. Seja sexy, eles disseram. Retenha, jamais exploda. Seja um bujãozinho, controle-se. Fique quieta! E não reclame.

Som de cama rangendo. Ela cai no chão.

LAUDO MÉDICO (*Texto em off*)

Doutora - Ela relatou que passou sete anos sendo tratada como uma prostituta.

Senhora P - Meu marido fazia o que ele queria, quando queria, sem nunca se perguntar se eu queria... Então ele ...metia.

Doutora - Ela levava a cabeça pra outro lugar ...

Senhora P - Eu levava a cabeça para outro lugar, qualquer lugar, para não estar ali. Ficava lá como uma boneca de pano. Era Anal, Oral, tapa, estrangulamento tinha de tudo. Abria a boca, abria as pernas, engolia. Ele adorava. Acho que ele sempre viu muito filme pornô.

Doutora - E ela, se sentia como uma coisa.

Senhora P - Vivia enclausurada dentro de uma cerca viva. O casamento às vezes se apresenta assim, ninguém sabe o que se passa lá dentro.

Doutora - Ela contou primeiro para a mãe, que respondeu:

Mãe - Minha filha, mas ele é seu marido.

Senhora P - Mas mãe, ele me trata igual um buraco.

Doutora - Depois contou para o pai:

Pai - Não fale demais, você tá falando demais. Você vai ficar rouca, você vai perder a voz, você vai prejudicar as suas cordas vocais, pra quê?

Doutora - E a mãe sempre repetia:

Mãe - Espera minha filha, tenha paciência, seja mais humilde pensa no seu futuro.

DEPOIMENTO 2 - Mis putas tristes

Entra novamente a câmera atriz em cena enfoca detalhes da ação que serão projetadas no telão. Senhora P senta-se em frente a um espelho no chão que está coberto de terra, lentamente ela desenterra pequenas bonecas.

Senhora P - O espelho pela manhã. Uma dura dose de realidade logo cedo. O meu reflexo era um retrato extraído no detalhe do livro *Mis Putas Tristes* do Gabriel Garcia Marques. As manchas da pele, os pequenos pentelhos brancos... Não sei exatamente quando me tornei puta. Nem quando me tornei triste. Mas as duas palavras se completavam perfeitamente, uma em cada olho no espelho. Não sei se me tornei triste desde menina quando começaram a me proibir por causa da saia, ou quando nasceram os peitos aos dez ou quando o sangue desceu aos onze, quando me passaram a mão sem permissão!... aos quatorze aos quinze aos dezesseis quando fui trocada. Ou se foi quando perdi a conta.

Não sei se me tornei puta quando aceitei um monte de empregos que não amava, quando me submetia a vontade de todo mundo, quando entendi que o mundo não era justo, quando disse mais sim do que não, quando acreditei que era chata demais, insatisfeita demais, louca demais, quando me calei demais. Quando entendi que sempre pode ficar pior, ou se foi quando perdi as contas.

Mis putas tristes. Não sei se eu me confortava ou me aterrorizava com o título no plural. Que haveria outras mais putas e ainda mais tristes. Que são apertadas, sarradas, surradas, sobre-exauridas, estupradas, assassinadas, sobretudo... nada.

Um corpo se mexe na cama. É dele. Lavo o rosto e penso como ele consegue se olhar no espelho todo dia de manhã. Eu faço um sorriso craquelado... porque eu sei que a solidão só dorme do meu lado da cama. Bem puta. Bem triste.

Entra abruptamente uma colagem do vídeo do coletivo Las Tesis - O estuprador é você.

AULA C - ABUSO

Senhora P - Bem, gente como vocês estão vendo o nosso grande tema aqui é o abuso. E o que é o abuso? Bem, abuso é excesso. É um exagero. É além do que devia. Não!! Você não devia Não, nem tudo o que você quer você pode. nem tudo o que você pode, você deve fazer.

O Abuso é como uma cerca. Tem cerca de arame farpado e tem cerca viva. Cerca de arame farpado machuca. Dói, faz ferida. _ Sai correndo menina! Nem toca, nem chega perto, minha filha! Arame farpado é perigoso.

Mas tem abuso de cerca viva também. Cerca verde e grande. Não dá pra ver quem tá dentro, não dá pra ver o que se passa por dentro. O que se passa no quarto, a gente não vê, O que se passa na sala a gente não vê, na cozinha a gente não vê. E quem tá dentro não vê direito o que tá fora. Tem umas bem bonitas floridas. Abuso de cerca viva não assusta, dá pra ficar anos lá dentro. Mas continua sendo cerca. Continua sendo abuso. Tem assédio de todo jeito. Tem abuso no atacado e a granel. Tem do tipo psicológico, do moral, do sexual, do tipo afetivo. No trabalho tem, em casa tem também. Em casa tem bastante. Tem o abuso do busão. Tem importunação. Tem estupro. Tem a cultura do estupro. E o pior é que A palavra de uma mulher que acusa um homem é antes de tudo uma palavra da qual duvidamos.

DEPOIMENTO 3 *Discurso direto com a plateia.*

Senhora P - Alguém acende a luz na plateia? Eu peço para que os meninos, senhores e cavalheiros presentes fechem os olhos, por favor. *(Ela senta - Aparece em texto na tela sendo digitado: Às mulheres, eu queria compartilhar uma coisa com vocês. eu peço que levantem a mão aquelas que já foram, alguma vez, abusadas. Física, emocional, psicologicamente. Vocês podem se comunicar comigo pelo olhar se quiserem. Obrigada pela confiança).*

Volta a falar com a plateia.

Eu posso falar de experiência própria, a primeira vez que eu fui abusada eu tinha uns 11 anos. Foi um desses abusos de cerca viva. O marido da minha mãe insistia

pra que eu chamasse ele de pai. Um dia ele me sentou no colo dele, puxou a minha blusa devagar e falou: nossa, como o peitinho cresceu! Enquanto isso, o que crescia era ele embaixo de mim. Depois foi aos 13, 14, 15. Não demorou muito e veio foi o aborto. O aborto clandestino é um tipo de abuso.

Eu vou te falar. Eu fui anestesiada. Eu cheguei em um clínica em Goiânia com um médico profissional ginecologista, ele fez o exame de toque e falou “você tá com mais de 12 semanas, eu não vou fazer esse aborto” Eu falei “eu não tô doutor. Eu não tô nem com 11 semanas”. “Então você vai fazer um exame pra mim”. Imagina, a gente tava com o dinheiro contado pra fazer esse aborto que era caro pra caralho. Mas eu era uma privilegiada e tinha plano de saúde. Aí eu entrei numa clínica de ultrassom para fazer o exame. Todos os casais lá, supostamente felizes. E eu, uma adolescente, sem condições de ter aquela criança. *(BG de som de respiração, desde o início da cena num crescente)* Tun dum. Tum dum. Tum dum. Tum dum. Tum dum. Nossa tá tudo bem com o bebê. Tum dum. Tum dum. Você tá ótima. Ai, boa sorte pra vocês, vai ser uma gestação linda!! Tum dum. Tum dum. Tum dum. Doutor, eu tô de onze semanas. Então ele mandou eu tirar a roupa, me deu alguma coisa pra dormir, eu apaguei. Eu acordo, estou vestida. Já aconteceu. Sem traumas físicos, nem psicológicos nem emocionais. Podia ser assim pra todas não é? Ou será que a gente aguenta mais um pouquinho?

CARTA DA AVÓ - *material poético audiovisual recheado de memórias da atriz, com fotos de família, cartas antigas. No vídeo a atriz se relaciona com a projeção deste material - narração em off.*

Oi vó,

Faz tempo que a gente não se fala né?! Desculpe a demora. Eu tô te escrevendo para agradecer por tudo. Agradeço o teu carinho, teus pães e bolos. Teu colo confortável. Teu empurrão ajuda e incentivo pra que eu saísse de casa naquela época. Agradeço a tua fibra de mulher, teus genes, e nossa ancestralidade.

Agradeço por você ter me dado a minha mãe. Demorou, mas hoje estamos juntas como nunca estivemos. Eu aprendi a amar essa mulher complexa, tão diferente de mim e de você tão diferente de nós. Te agradeço por ter me colocado pra desembaraçar os novelos de lãs, de linhas. Desembaraço cada coisa hoje em dia. Te agradeço pela cozinha, pelos temperos. Simplicidade e paciência e muita folha de Louro. Te agradeço as palavras cruzadas também. Hoje já coloquei a pequena pra experimentar... Bom a gente vai tentando amenizar as coisas por aqui. Obrigada vó...Obrigada por tudo.

Uma forte explosão interrompe a cena. A atriz está em pé no banco de costas para a plateia.

INTERROGATÓRIO 3

Interrogador B - Por favor sente-se!

Senhora P - Eu estou bem em pé, obrigada. Vocês viram meu celular, não tem nenhuma ligação dele.

Interrogador R - O diretor corrigiu o depoimento, ele ligou para o seu fixo.

Senhora P - Meu fixo? O que eu desliguei faz tempo?! (*gargalha*) Justamente depois das ligações constantes dele, do diretor - me assediando, querendo mudar o meu voto que era contrário à militarização da escola. Eu não podia gravar nada no fixo! O canalha pretendente à patrão patrono perdeu - protestou, protelou mas promulgou nossa proposta. E, oi, não precisa ser nenhum *ciésai* (*C.S.I*) *Miami* pra ver que mesmo que eu ainda tivesse o fixo, ele não funcionaria com o apagão, né não?

Interrogador C - E onde a senhora estava no momento da segunda explosão?

Senhora P - Já disse e repeti todas as vezes, no meu apartamento, ou procurando o Michelangelo ou dormindo... Ah, agora vocês querem uma terceira via aqui também, é isso?

Interrogador R - A senhora não se lembra?

Senhora P - Eu não lembro! Boa, ótimo! Eu tive amnésia!?

Interrogador B - Mas a senhora lembra o que aconteceu? Ou não aconteceu? Então não foi importante?

Senhora P - Claro que foi. Estudantes estão sendo acusadas!! Adolescentes estão sendo acusadas!!

Interrogador B - Se fosse importante a senhora lembraria...

Senhora P - O nosso primeiro respiro talvez seja o mais importante, o mais decisivo e mesmo assim ninguém lembra.

Interrogador C - Não me venha com silogismos.

Senhora P - Que silogismo? O senhor é que está querendo tirar conclusões onde não existe nada.

Interrogador B - Por que então a senhora não lembra?

Senhora P - O problema é que o que eu lembro não serve pra vocês. Mas, respondendo ainda aquela pergunta anterior, o nosso último suspiro também é o mais significativo, mas aí nem sobra tempo para a lembrança, né?

Interrogador C - Então a senhora não lembra porque morreu?

Blecaute.

Senhora P - *Gargalhada Morri* me digam vocês!

Silêncio. Senhora P pega um pedestal com microfone sem fio. Voltam os interrogadores na projeção as imagens são caóticas misturando cenas das outras projeções e a imagem da máscara da gorila.

Interrogador R - Nome e profissão por favor!!!!

Senhora P - Senhora P, perversa, pestilenta, pólvora, pavio curto, promíscua, permissiva, polêmica, pornográfica. Poluída com o povo passivo e os papagaios de patrão, com os parlamentares predadores, partidos peçonhentos, com a plutocracia pútrida. Proliferação de preconceitos, putrefação, pastores, padres, políticos, pantenteados, e a porra dum por cento.

Interrogador B - A senhora acredita que alguém queira te matar?

A voz off des interrogadores fica confusa e se sobrepõem.

Interrogador B - A senhora acredita que alguém queira te matar? Te fazer mal?

Senhora P - *(para a plateia o mais proxima possível)* Eu nunca me senti o bastante. Uma vez me disseram que eu parecia um bujão de gás. Eu tinha 14 anos, me disseram que eu parecia um bujãozinho de gás com aqueles paninhos de renda. Eu andava com os olhos bem pretos aqui, uns lenços pendurados, eu era quase corcunda de vergonha. Ele era uns 10 anos mais velho que eu e sabia de tudo. E eu não sabia nada claro. Eu me coloquei em situação de humilhação muitas vezes, durante muitos anos, e apesar de doer eu achava que não conseguia viver sem ele... era uma dependência psicológica mesmo.

Interrogador R - Na manhã seguinte, a senhora encontrou algum aluno ou turma antes da primeira aula?

Senhora P - Nem 11 anos e eu já cuidando dos irmãos, era fazer feijão, limpar a casa. Fugir do filho da puta dentro de casa, me esquivar na esquina, preocupar com dinheiro, fugir de casa.

Interrogador B - A senhora acredita em Deus?

Interrogador C - Nenhum partido político mesmo?

Senhora P - Quando eu nasci e fui profundamente amada e acolhida. Eu fui a primeira filha do meu pai. Eu fui acalentada e tratada com gentileza. E depois do abandono tudo mudou. Até hoje eu não consigo me lembrar do momento em que esse sentimento de ser amada me deixou. Eu não sabia o que eu tinha feito de errado. Como qualquer criança ferida eu só queria voltar no tempo e estar naquele paraíso do amor. Mas nunca podemos voltar, só podemos seguir em frente.

O som fica mais caótico.

Interrogador R - Senhora P, a senhora sabe que dia é hoje?

Senhora P - Minha mãe desde sempre insistiu em afirmar que nasci velha. Ainda hoje não sei exatamente o que ela queria dizer com isso. Talvez fosse meu excesso de medo.

Ela anda em diagonal até o fundo do palco em direção a máscara da gorila que está no chão desde o início do espetáculo junto com partes do figurino que foram sendo retiradas.

Interrogador C - A senhora sabe que dia é hoje?

Senhora P - Talvez hoje, seja excesso de precaução de prevenção. Talvez uma intuição sobre o que viria. não quero e nunca quis me apresentar como alguém frágil e triste, mas com certeza solitária. Dentro da cabeça sempre acontecem mais coisas do que do lado de fora. Talvez eu seja como um bужão de gás pronto pra explodir! (*Pega a máscara de gorila no chão desde o início e a coloca no pedestal do mic sem fio*) Sabe Eu tinha um sonho recorrente onde eu me transformava numa gorila inicialmente dócil e carismática mas que de repente era tomada por uma fúria que fazia com que ela começasse a explodir tudo.

Interrogador R - A Senhora sabe onde está?

Senhora P: Aqui dentro é inquieto. intempestivo. intenso. bélico!

Interrogador C - Onde a senhora estava naquela noite?

Senhora P - (*sobe no banco ao centro do palco*) Cala a boca! cala a boca! Cala a boca!!! Eu não sei mais o que dizer. Eu não sei mais o que dizer. Eu realmente não sei mais o que dizer. A senhora e os senhores não querem a verdade, não se interessam pelos fatos. Não veem, não escutam, não percebem a realidade como ela é, então não faz mais nenhum sentido continuar falando ou justificando as minhas ações. Ou ainda contar e recontar os acontecimentos. Eu acho que já respondi a mesma pergunta um trilhão de vezes. Há quanto tempo eu tô aqui? Vocês são especialistas em manipulação, abuso e tortura... não é mesmo? Seguem insistentemente querendo me fazer acreditar que tudo que digo é invenção da minha cabeça. Que tal um remédio então? Quem sabe com alguma medicação específica eu não retorne do "meu surto". Ah, vão se catar!

Ela espera alguma resposta que não vem.

Senhora P - Qual foi meu crime senhores? Estou sendo acusada de quê, senhora? Porque insistem em colocar minhas estudantes no meio dessa merda toda que vocês estão inventando?

Silêncio desce do banco se direciona a frente do palco novamente bem próxima da plateia.

Senhora P - Há um excesso de desgoverno pelo mundo. Houve um tempo que a gente achou que não precisava mais lutar pelo óbvio. A gente achou que poderia usufruir dos direitos, do mundo, de tudo no mundo. As coisas têm piorado assustadoramente. Sinto nosso país se afastando do amor com a mesma intensidade que senti o abandono do amor na infância. Com esse afastamento, nos arriscamos a penetrar em um quadro de selvageria de espírito tão intensa que talvez jamais encontremos o caminho de volta.

Ela pega a máscara da gorila e sai de cena.

Epílogo - CARTA PARA O FUTURO - em off

Projeção de um grande mar.

Voz Senhora P - Eu espero que a gente tenha conseguido chegar até aqui! Eu espero que a gente tenha conseguido chegar até aqui mais leve, bem mais leve. Que você tenha deixado pelo caminho todo o peso nos ombros que parecia às vezes o dobro do seu peso. Aprendeu a viver no presente? No aqui e agora. Eu não sei que caminho você fez, eu não sei onde a gente chegou... Mas eu espero que já tenha realizado um incontável número de sonhos! Que você se cobre menos do que eu. Que você gargalhe pelo menos uma vez por dia.

Quero ver o seu quarto, lembra que sempre lhe faltou espaço, faltou espaço pra se expandir, em casa tudo parecia sempre apertado. Falando em apertado quantos potes de lactobacilos vivos você anda tomando? Se livrou de quem te chateava? Por favor se ainda não fez isso escreva imediatamente uma mensagem e dispense agora tudo que te chateia. Você é doce sempre foi, sempre fomos.

A mamãe recebeu hoje pelo correio o presente surpresa que eu comprei pro dia do trabalho Dei a ela um presente pra agradecer por todo trabalho não remunerado que ela teve conosco.

É sempre amor demais né?! Amor pra mais de metro, pra mais de uma vida, por todos, por tudo, amor de mãe em cada parte do caminho. Calma, respira!! Amar vai valer sempre a pena. Lembra disso. Amar vai sempre valer a pena! Lembra disso, se amar vai valer sempre a pena. *(Luzes saindo em fade out lento. Fica o som e imagem com o movimento do mar. Fade out lento das imagens e som. Blecaute.)*

FIM

FICHA TÉCNICA SENHORA P

Concepção, atuação e direção geral - Adriana Lodi

Encenação e dramaturgia - Adriana Lodi, Daniela Diniz, Fernando Villar, Roberta Rangel e Rodolfo Godoi

Vozes em off, por ordem de aparição - Bidô Galvão, Chico Sant'Anna, Rodolfo Godoi, Bárbara Gontijo, Guilherme Reis e Adriana Lodi

Assistência de Direção - Daniela Diniz, Roberta Rangel e Rodolfo Godoi

Provocação cênica e figurinos - Fernando Villar

Confecção de figurino - Jô Santos

Direção audiovisual, câmera e edição - Roberta Rangel

Direção técnica, projeções e design sonoro - Victor Z

Iluminação e operação de luz - Ana Quintas

Objetos de cena - Rose Nugoli

Fotografia - Pollyana Sá e Nityama Macrini

Design gráfico - Patrícia Meschick

Assessoria de imprensa - Clara Camarano

Registro de vídeo - Ícaro Bueno

Produção executiva - Gui Angelim

Gestão geral - Síl Letícia

* O espetáculo foi realizado contou com o apoio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal por meio de recursos do Fundo de Apoio à Cultura (FAC - DF).

5.2 O território de invenção poético político pedagógico

Partilhar um processo de criação cênico é sempre um transitar entre os desejos que nortearam a aventura, suas raízes rizomáticas, suas imagens, assemblages, seus virtuais, suas perdas, saberes, tropeços, fragmentos que ficaram para trás e as experiências que por fim deram corpo à obra. "Como aprender da realidade sua dimensão menos de forma e mais de forças?" (Kastrup e Passos, 2014, p. 17). Uma escolha delicada sobre como tecer, narrar, descrever, traduzir, desmontar os movimentos, fluxos relacionais, as redes de articulação e composição que consolidam a criação para que o material exposto faça sentido e seja minimamente relevante. Uma cartografia da composição que quer deixar ver as marcas, as pontes, as encruzilhadas, as/os participantes e as conexões da longa travessia percorrida até aqui. Como um diário de processo, este aqui contém fragmentos dessa expedição à deriva acompanhados de uma reflexão e um olhar que visa esmiuçar a obra resultante dessa expedição.

Uma deriva cheia de desvios, de reorganizações, reconfigurações. Enfrentamentos com as faltas, as ausências daquilo que não foi incluído e que ficou pra trás. Satisfação sempre incompleta e por isso movente. Palavras podem ser movimentos que nos reconfiguram por dentro quando esmiuçadas. Essa imagem de uma palavra esmiuçada serve bem ao processo de composição de *Senhora P*. Uma composição de fontes coletivas: vozes, memórias, parcerias, imagens, histórias e teorias entrecortadas, entretecidas umas nas outras e em mim. A experiência de criação autobiografical é fomentada nas articulações entre violências, feminismos, performance e educação nesta pesquisa. De memórias que se tramaram em verbo combatente, corporificado. Esta palavra corpo, que traz ao presente da cena o passado das memórias, "A palavra como ato físico da memória" (Abujamra, 2013, p. 78). Um verbo que se pretende direto, simples e muitas vezes fragmentado.

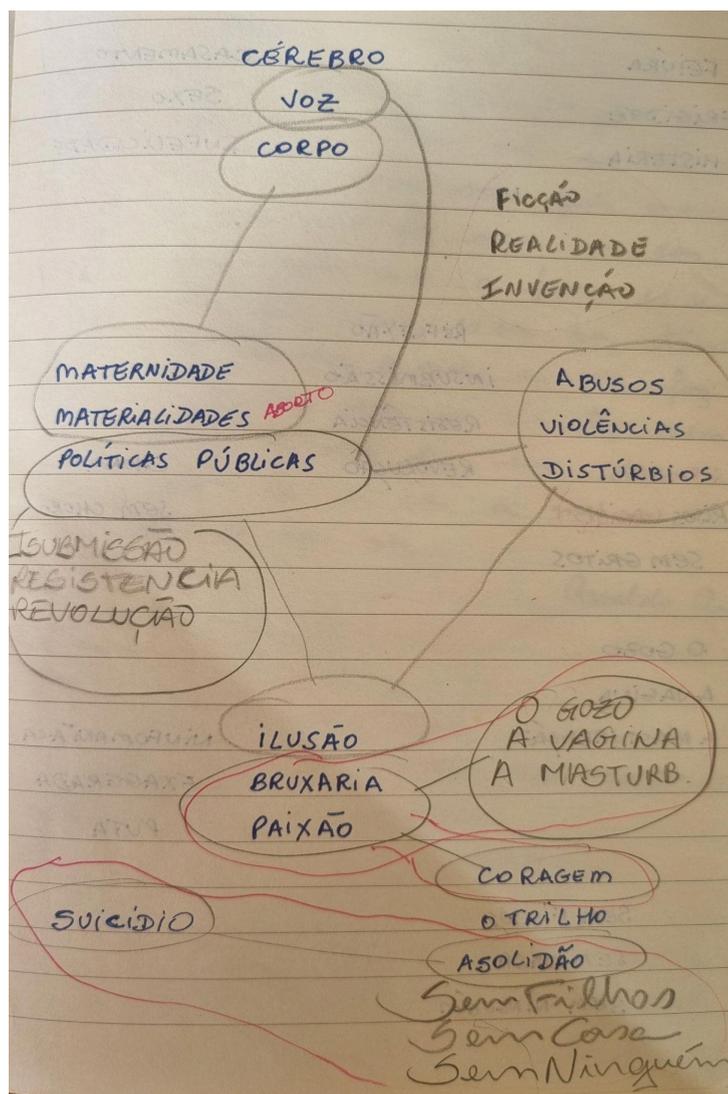


Fig. 18: Foto diário de bordo da autora. 2021.

Nas primeiras páginas do diário de bordo que acompanhou o processo de criação é possível encontrar algumas das palavras matrizes que foram fonte material para expressar a síntese do campo que desejava explorar. Esse primeiro mapa foi construído a várias vozes e foram se modificando ao longo do tempo:

Abusos violências precariedades - mulheres política aborto - insubmissão resistência revolução - ficção realidade invenção - amor abandono depressão - coragem casamentos solidão - silêncios medos feminicídio - educação memória feminismos.¹⁸³

Essa última palavra expressa acima talvez seja a mais significativa para situar *Senhora P.* Pelas distâncias impostas entre o termo e seu significado: emancipação,

¹⁸³ Nesta seção também usarei a fonte courier para recortes do espetáculo e do meu diário de bordo.

luta contra as opressões sociais e igualdade de direitos, acima de tudo é sobre isso. Sobre poder falar, denunciar. Recuar ao passado e colocar na cena os abusos, as opressões, crimes não revelados. Não é sobre a minha vida, é sobre as violências que nos atingem, sobre como nos mantemos em silêncio. Sobre como ainda há muito a ser feito na seara das violências de gênero, dos direitos das mulheres e no campo da educação para conquistar as sonhadas equidades de gênero e racial. *Senhora P* então age nessa direção, de mobilizar o pessoal e o político a partir da exposição de seus fragmentos de saberes e memórias, para discutir as multiplicidades de abusos cometidos em territórios públicos e privados enquanto autorefleto, envolve a espetação na feitura da obra.

Senhora P é ao mesmo tempo autora, narradora e objeto da obra. Ela utiliza de suas aulas como estratégia de conscientização e provocação para discutir temas urgentes como as violências, o amor e os abusos sistêmicos. Em *Senhora P* confundem-se a personagem professora artista feminista, a investigada e a mulher violada em relações indiscerníveis que vão se acumulando na cena. É a partir dessa acumulação que se configura a multiplicidade de tensões entre os materiais autobiográficos e as ficções tramadas. A tríade está expressa também na constituição dos três eixos dramáticos definidos em aulas, interrogatórios e depoimentos pessoais entrecortados insistentemente um por outro.

O processo de criação do espetáculo teve início em julho de 2019¹⁸⁴ com a motivação inicial de abordar as violências contra a mulher, a partir de um exercício autobiográfico de vasculhar as memórias, os guardados, e trazer à tona as imagens que tecem as histórias que me constituem, "assim como a alma procura um corpo a lembrança procura uma sensação que se assemelhe a ela para voltar à vida" (Lapoujade, 2017, p. 78). O campo que *Senhora P* movimenta parte dos enfrentamentos realizados pelo meu feminino na composição da mulher artista docente que me tornei. E a partir daí abre o diálogo com outras mulheridades, ancestralidades, outras textualidades, corporalidades e se constitui em um material estético imbricado em uma polifonia de histórias, de teorias, de experiências que se repetem nas trajetórias femininas.

¹⁸⁴ No início do processo estavam presentes Amayllis Anchieta, doutoranda em literatura pela UnB, a atriz e escritora Bárbara Gontijo e Daniela Diniz, atriz, diretora de teatro e dramaturga além do professor, diretor de teatro e sociólogo Rodolfo Godoi (os três últimos foram estudantes do curso Teatrando montagem e Criação cênica sob minha orientação: Bárbara Gontijo participou no ano de 2012; Daniela Diniz nos anos de 2007 e 2008 e Rodolfo Godoi participou em 2013).

Didático afinal, no sentido de uma Didática-Artista como configurada por Corazza (2013) que "em seus transursos e circuitos de tradução movimenta seus processos de pesquisa, criação e inovação" (p. 187). Senhora P é antes de tudo uma professora, pesquisadora, provocadora que partilha práticas pedagógicas potentes, pequena, pálida, pacifista! Pensadora promíscua que "acolhe e honra os elementos científicos, filosóficos e artísticos - extraídos de obras já realizadas, que diversos autores criaram, em outros planos, tempos, espaços" (Corazza, 2013, p. 187), e segue precariamente parida pelo presente. Pasma com o país e com os podres poderes. Com pena do planeta e com pavor da pasteurização e da podridão que persistem. Paradoxalmente persisto positiva Senhora P perseverante e povoada de porquês como todo mundo.

Nessas zonas de indiscernibilidade e indeterminação, a Didática-Artista segue devires, ao produzir formas deformadas, figuras desfiguradas, paradoxos e não-sensos. Ao arrancar e isolar o material, o figural e o jogo de forças (Deleuze, 2007) dos elementos científicos, artísticos e filosóficos, desfaz os efeitos sobrecodificados e redistribui suas potências informais. Ao propor e desenvolver novas vivências relacionais de alunos e professores com os elementos originais, injeta-lhes interesse e faz circular vitalidade. Ao traduzi-los didaticamente, em cenários contemporâneos, torna notáveis ideias já criadas e vivifica currículos; libera forças indomesticadas dos participantes, onde quer que estejam represadas; desestratifica camadas sedimentadas de saber, poder e subjetividade, trabalhando para que reencontrem a sua virtualidade (Corazza, 2013, p. 188).

O desejo de movimentar um material poético político feminista capaz de convidar, mobilizar a espectação a se engajar na reflexão crítica sobre como as violências, abandonos e abusos acometem nossas vidas fez com que a escritura optasse por uma maneira de falar clara, sem rodeios simplificando as estruturas de linguagem. Uma escritura da experiência que deixa ver suas marcas, como afirma hooks, "não é fácil dar nome à nossa dor, teorizar a partir desse lugar" (2020, p. 103), expor as feridas para fazer com que a partir da análise de situações de violência e abusos, expressas em todas as formas de opressão, ganhem nome e movimentem um saber corpo que atravesse o outro e o provoque a agir.

Para Spinoza (2008) somos compostas de afetos alegres e tristes. Nesta história os afetos tristes, atravessados por alguns traumas, têm certa preponderância. Não porque eu tenha nenhum tipo de apreço especial por eles,

mas porque são eles que me visitam com maior frequência. Perturbam, ou melhor dizendo, perturbavam meu sono, agora já não aparecem mais, ao menos não com tanta frequência, mas interferiram nas minhas escolhas cênicas.

A primeira imagem que me persegue é uma sombra. Ainda bem pequena, nem seis anos, a sombra invadia o quarto de dormir e se agigantava, eu não me mexia e ficava paralisada de medo. Depois, já em 1982, a imagem da minha bisavó paterna, em sonho é recorrente, um corpo cadavelico nu vindo lentamente na minha direção e eu novamente permaneço paralisada diante do medo. Acho que as filhas herdam as sombras das mães e de suas ancestrais. Em seguida se iniciam os sonhos do porão, a sombra de um homem me persegue, eu sei que ele está lá embaixo no subsolo de uma casa antiga. Mas sou eu que mesmo com medo desce ao porão. Quero ir de encontro a ele, saber o que ele esconde entre a imensa estante de livros. Desço uma gigantesca escadaria em espiral quase sem fim. Essa sequência se repete até os anos 2000. Depois começam os sonhos da pedreira. Dirijo um carro comum e de repente estou subindo uma pedreira cercada por abismos, estou sempre no limite, no limiar e acordo antes da queda.

Essas imagens movimentaram o início da minha criação. Uma necessidade de me colocar diante do abismo das minhas memórias de abuso e abandono e de encarar definitivamente as sombras que me perseguem. Diante de tantos silenciamentos como: "melhor não falar sobre isso, melhor esquecer, melhor deixar prá lá, já aconteceu mesmo". Não dá pra esquecer as marcas. Em cena, minhas sombras vão assumir o papel dos interrogadores, dois homens e uma mulher, que insistem em culpabilizar a Senhora P. Refletem as estruturas de poder institucionalizadas que fazem a manutenção recorrente das violências sistêmicas e das estruturas hierárquicas de poder e subjugação.

Como encarar os traumas, as violências, os abusos, os abandonos, sem falar deles? Como reaprender a falar de amor? E qual é o lugar da educação neste contexto? Como reinventar uma educação do afeto? Como acionar o pensamento feminista nos processos de formação de artistas e na educação como um todo? E como educar para o cuidar ao mesmo tempo que se conscientiza para a reflexão dos trabalhos do cuidado não remunerados? Como articular um pensamento feminista que complexifique o neoliberalismo, a desintegração dos laços sociais, os sistemas de opressão e dominação hegemônicos e a emancipação? Como esgarçar as fissuras entre o real e o ficcional para pensar em outros mundos por vir? E

porque não incluir o amor e sua ética na esfera pública? Assumir o sentido da palavra na ação: "Amar é agir" (bell hooks, 2021).

É sobre o privado e o íntimo mas também sobre as instâncias públicas e institucionais que nos debruçamos aqui, eu e a Senhora P. Como afirma a socióloga mexicana Josefina Alcázar sobre o mundo das performances das mulheres: "Ao tomar elementos da vida cotidiana como material para seu trabalho exploram problemas pessoais, políticos, econômicos e sociais"¹⁸⁵. Uma luta sem fim, cotidiana que exige ações micro e macropolíticas, na sala de aula e na educação, dentro das casas, dos escritórios, nos consultórios, na indústria, nos gabinetes, nos palcos, nas ruas e principalmente nos tribunais. E também na psicanálise, nas terapias, nas urnas e nas legislações. Como esclarece hooks,

Muito dessa educação começa de fato com a análise do eu a partir de uma perspectiva nova e crítica. Para este fim, confissão e memória podem ser usadas de forma construtiva para iluminar experiências passadas, particularmente quando tal experiência é teorizada. Usar a confissão e a memória como meios para nomear a realidade permite que mulheres e homens conversem sobre experiências pessoais como parte de um processo de politização que posiciona tal conversa num contexto dialético. Isso nos permite discutir sobre a experiência pessoal de uma maneira diferente, de uma maneira que politiza não só a narração, mas também a narrativa. Ao teorizar a experiência enquanto contamos narrativas pessoais, teremos um sentido mais afiado e aguçado do objetivo que é desejado pela narração (2019, p. 227).

As violências contra a mulher nas instâncias privadas aparecem muito vinculadas ao amor e aos afetos familiares e esse é um dos pontos nevrálgicos da obra. As violências íntimas, silenciadas pelas cercas vivas, pelas paredes da casa, que deixam vazar pedidos de socorro muitas vezes não atendidos, nem pela vizinhança e nem pela polícia. Vivemos em uma estrutura precária no que tange a efetivação dos direitos já adquiridos no papel mas que no cotidiano não estão consolidados concretamente em nossas relações sociais e ainda nos faltam muitos direitos a serem adquiridos. Como o direito ao aborto, por exemplo. Coaduno com Lélia Gonzalez quando se posiciona em relação à questão:

Sou a favor da legalização porque a simples descriminalização não resolve o problema das mulheres de baixa renda, que continuarão sem assistência médica. A legalização é mais coerente com a nossa

¹⁸⁵ No artigo, Performance y mujeres en Latinoamérica publicado no livro *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. "Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo exploran su problemática personal, política, económica y social" (2010, p. 174). Tradução minha.

proposta, embora a descriminalização já seja um passo. No entanto, o Estado deve assumir a tarefa de conscientizar as mulheres sobre os métodos contraceptivos, fornecendo-lhes assistência médica gratuita e de alto nível, inclusive no caso de aborto. (2020, p. 301).

É isso o que *Senhora P* também almeja, uma intervenção nas estruturas patriarcais institucionalizadas que seguem sustentando e mantendo o caráter sistêmico dos abusos, da discriminação, do assédio, da opressão racial, do sexismo, da dominação, das violências físicas, psicológicas, emocionais, sexuais e dos feminicídios.

Essas reflexões foram muito articuladas com o pensamento do feminismo negro interseccional, como pode ser visto na segunda trilha desta tese, principalmente nas vozes de bell hooks, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Audre Lorde, Carla Akotirene, Grada Kilomba, Patricia Hill Collins, bem como de outras pensadoras feministas como Gloria Anzaldúa, Silvia Federici, Judith Butler, a teórica pós-colonialista indiana Gayatri Spivak e também com as pesquisas da doutora em psicologia Valeska Zanello.¹⁸⁶ Muitos destes materiais teóricos serviram de dispositivos para esquentar as discussões acerca do tema, produzir textos, mobilizar memórias outras no primeiro grupo de trabalho e pensar estratégias de criação na obra até o final do processo.

Dialogar com o pensamento de Zanello, por exemplo, foi fundamental durante a criação do material dramático. Primeiro porque ela parte da prática clínica, com enfoque nas relações de gênero para a análise do adoecimento mental a partir das violências contra mulheres e usufrui de outros marcadores sociais como raça, classe, etarismo, em busca de uma linguagem que popularize suas pesquisas. A autora investe numa comunicação direta e permeada de exemplos cotidianos que permitem uma identificação rápida principalmente do que ela conceitua como

¹⁸⁶ Principalmente em seu livro: *Saúde mental, gênero e dispositivo: cultura e processos de subjetivação* (2018). A pesquisadora coordena o grupo de pesquisa "Saúde Mental e Gênero" (foco em mulheres), no qual realiza uma leitura do campo da saúde mental sob um viés feminista das relações de gênero (e interseccionalidades com raça e etnia) no que diz respeito à epistemologia, semiologia, diagnóstico psiquiátrico e prática profissional. Zanello é Professora do departamento de Psicologia Clínica da UnB. Coordena o grupo de pesquisa "Saúde Mental e Gênero" (foco em mulheres) no CNPq. Foi representante do Conselho Federal de Psicologia no Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (SPM) e no GEA (Grupo de Estudos do Aborto). Membro do Grupo de Estudos Feministas (GEFEM) e do NEPEM (Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher) da UnB. Autora de vários artigos e livros no campo da Saúde Mental, Gênero e Interseccionalidades com raça e etnia. Desenvolve pesquisas sobre tecnologias de gênero e constituição subjetiva; adoecimento psíquico e saúde mental de mulheres em sociedades sexistas como a brasileira; masculinidades e dispositivo da eficácia; técnicas de intervenção em gênero e violências contra as mulheres; Educação não sexista. <https://saudementalegenero.wordpress.com/>

dispositivos amoroso e materno que constituem as subjetividades femininas e do dispositivo de eficácia que constitui as masculinidades.

A partir daí comecei a realizar algumas provocações de escritura automática nos primeiros encontros de criação (com Bárbara, Amaralis, Daniela e Rodolfo) a partir de perguntas lançadas sobre temas estruturais como: sexualidade, afeto, violências, autoestima, religiosidade, política e traumas. Esses materiais faziam as discussões e reflexões irem ganhando corpo poético.¹⁸⁷

Relembro que sempre usufrui das escritas automáticas nos processos de criação. Pra mim elas funcionam como um sismógrafo que permite trazer à tona os de dentro, fazer com que as palavras toquem. Assim aquilo que se dá no subterrâneo emerge na superfície e a construção de sentidos só vem depois na edição do material tecendo palavras, imagens, movimentos e histórias outras. Friccionar a realidade e a ficção - entre as marcas do real que permanecem nas memórias lembranças - e aquilo que é fictício inventado, tramado poética e politicamente com acontecimentos históricos, com fatos cotidianos, com outros materiais estéticos (músicas, filmes, romances, poesias) é um movimento potente de criação para narrativas e invenções cênico performativas autobiograficionais.

As perguntas lançadas ao coletivo não tinham a pretensão de encontrar respostas, elas pretendiam atuar como disparadores de memórias como provocadores poéticos. Minha intenção era criar uma intimidade para que as histórias pessoais atravessadas por abusos, pudessem aparecer e constituir, posteriormente, um mapa, uma teia múltipla da qual pudesse nascer a dramaturgia. Uma voz que espelhasse um feminino feminista. Como defende hooks, "Feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão" (2022, p. 13).

A primeira configuração do texto se deu quando encontrei o mote de que esta mulher, hoje Senhora P, estaria presa, confinada num espaço-tempo distópico, respondendo a um interrogatório repetitivo que fazia crer que ela tinha cometido algum crime. Essa motivação foi extremamente relevante para poder introduzir na narrativa uma das questões mais importantes dentro da temática da violência contra

¹⁸⁷ Grande parte dos interrogatórios que compõem um dos três eixos da dramaturgia de *Senhora P* nasceram dessa série de perguntas lançadas ao grupo que depois sofreram uma série de modificações, principalmente com a colaboração final de Fernando Villar.

a mulher, que é o fato de nos contextos de abuso, tanto públicos quanto privados, a vítima feminina é insistentemente tratada como culpada e criminosa.

Essa figura da criminosa também tende a aparecer nos espaços da educação, quando a professora é frequentemente acusada em sala de aula por manipulações ideológicas (casos recorrentes são noticiados nos telejornais),¹⁸⁸ principalmente quando aborda temas tidos como espinhosos como o feminismo, as questões de gênero, racismo e a própria política. Assim, construir uma dramaturgia que colocasse a personagem neste lugar sombrio da responsabilização por algo que desconhece era uma boa estratégia para desenvolver um terreno fértil para apresentar a multiplicidade de opressões e abusos que o feminino é exposto cotidianamente.

O processo de criação foi insistentemente alterado e remodelado, tanto na configuração da equipe, quanto nos procedimentos utilizados. Para mim enquanto artista era fundamental criar este trabalho a várias mãos, a diversidade de olhares, de experiências e de perspectivas sobre as violências contra mulheres era fundamental para amplificar a reflexão sobre uma realidade social que atravessa a todos. Em janeiro de 2020, fiz uma imersão de 5 dias na pequena e bucólica cidade de Olhos d'água (GO). Precisava experimentar algo, eu já estava há mais de seis meses em volta com minhas escrituras pessoais, rascunhos, fragmentos antigos, rasuras de coisas que ainda não compunham um corpo. Com o apoio da artista visual Suyan de Mattos, coordenadora da residência Hospitalidade/Casa aberta em Olhos d'água, que nos abrigou. Usufruímos de intensos dias de criação, escrituras e experimentações audiovisuais.¹⁸⁹ A imersão foi muito profícua, apesar do material ainda vir a ter gigantescas transformações, a base do que viria a ser a dramaturgia da obra tinha sido encontrada.

Eu adoro a cozinha, o cheiro, temperos, panelas, sabores, as misturas são alquimias, aconchegos, carinhos possíveis de se dar. Os sabores e cheiros aguçam

¹⁸⁸ O livro *Pequeno Manual Antirracista* (2019) da escritora Djamilia Ribeiro foi criticado por mãe de estudante da escola católica Antonio Vieira em Salvador, por ser utilizado em uma aula de religião. Segundo o jornal *Correio Braziliense* a mãe afirma: "a escola não deveria sucumbir a essas ideologias" (maio de 2024). Para a mulher é um 'absurdo' uma escola católica usar o livro de uma escritora candomblecista. Disponível em: <[Mãe ataca colégio católico por usar livro de Djamilia Ribeiro em sala de aula](#)> Acesso em 3 de maio de 2024.

¹⁸⁹ Neste processo estiveram presentes Daniela Diniz, Rodolfo Godoi, a atriz e diretora de cinema Catarina Accioly, parceira desde a época da graduação na UnB que participou do processo até meados da pandemia como diretora audiovisual. No último dia também estiveram presentes o ator, bailarino e diretor de arte William Ferreira e a videomaker Joy Baillard.

as memórias, soltam minha língua, reacendem histórias. Gosto das imersões de criação, nelas sempre mexo panelas, me atíça o movimento, mexer as panelas é mexer nas memórias. Convocar minhas ancestralidades. O cheiro do café, do feijão, o ardor da pimenta, a crocância do pão torrado me trazem inspiração. Trocar cotidianos com as parcerias presentes e brindar com as taças de vinho os pequenos achados. Olhos d'água rendeu dúzias de memórias que alimentaram esta Senhora durante o caminho. Foi também um lugar de cura, de exposição. Numa manhã de trabalho na varanda, apareceu caído na grama, um pequenino feto de passarinho desamparado, frágil, quase morto. Eu fiquei paralisada, chorei profundo - eu não sabia o que fazer - parecia um aborto, um resto, mas continuava vivo respirando lutando angustiadamente por permanecer. E eu não tinha nem coragem de olhar. Daniela correu pegou o pequeno ser, o aqueceu, eles foram atrás de uma escada para recolocar o pequeno de volta no ninho na soleira. O ninho quase vazio seco. E eu fraqueza sem conseguir lidar com a fragilidade da vida. Era um arauto que trazia a mensagem das tantas mortes que logo viriam.

Além do esqueleto do roteiro, também concluímos a residência com um material audiovisual de cerca de 2 minutos que chegou a compor o espetáculo durante algum tempo:



21. [Primeira Carta à avó.mp4](#).¹⁹⁰

As experimentações e improvisos feitos neste período foram o primeiro encontro com o meu corpo casa, meu corpo memória, com o qual percorreria o labirinto em espiral para onde *Senhora P* me leva. Ao mergulhar, ainda sem roteiro, num jogo com a câmera e as provocações de minhas colegas, encontrei pistas sensoriais, construí micro imagens em uma casa cheia de detalhes de outras histórias que não eram mais só as minhas, poesias na parede, livros empoeirados, despertei para a atmosfera do aprisionamento dentro de um chuveiro circular ao ar livre, feito de tijolos já bem desgastados, olhando por entre as frestas,

¹⁹⁰ Este material foi produzido por Joy Baillard e teve a direção de Catarina Accioly.

experimentando o estar aprisionada ao mesmo tempo em que era observada pelo olho da câmera e lavando o corpo compulsivamente na água gelada enquanto a noite caía.



Fig. 19: Imersão em Olhos d'água. Janeiro de 2020. Foto: Joy Bailard.

Essas imagens me perseguiram por todo o processo. E apesar de não aparecerem explicitamente na obra, fazem parte deste corpo memória que a compõe.

Se o corpo é memória (e não possui memória) o próprio corpo é um processo de criação e autocriação constante, mesmo em modo cotidiano de estar-no-mundo. O corpo é uma máquina autopoietica cotidiana (Ferracini apud Colla, 2013, p. 76).¹⁹¹

As investigações psicofísicas e as improvisações que alimentaram o processo tinham sempre um foco na respiração como ponto de partida. Uma busca por partir de um tempo rítmico proposto pelas imagens oníricas iniciais que moviam a criação. Um mergulhar para recordar. Mobilizar, ativar, perturbar, desestabilizar a maneira de habitar as memórias. Ao olhar de novo, regresso não ao lugar original do passado, mas ao que me constitui no presente. Neste aqui e agora estou sempre com o passado mesmo, já que o que sou é uma resultante do que vivi e imaginei.

¹⁹¹ Autopoiese definido pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela como "centro da dinâmica constitutiva dos seres vivos" que são autônomos e dependentes simultaneamente (1995, p. 88). O termo se refere à autonomia dos seres vivos na geração de soluções específicas para a sua própria realidade por meio da busca das relações dinâmicas entre seres e as coisas do mundo.



Fig. 20: Imersão em Olhos d'água. Janeiro de 2020. Foto: Joy Bailard.

Depois de passados quase dois meses da imersão em Olhos d'água, a pandemia de Covid-19 chegou e com ela aumentos significativos nos números das violências domésticas. E como exposto intensamente no prólogo desta tese, tudo mudou. Em outubro de 2020, com a entrada do mestre Fernando Villar na orientação desta tese, diante do AVC sofrido por minha orientadora Roberta Matsumoto (que retornou como co-orientadora cerca de dois anos depois, para nossa alegria), muitas trocas estéticas e conceituais retroalimentam tanto a pesquisa desta tese quanto a criação de *Senhora P*. Os diálogos e as trocas com Villar amplificaram as potências performativas da obra, bem como trouxeram para o texto, principalmente dos interrogadores, uma camada de ironia crítica pontual. Além disso, promoveu um espaço para pensar e criar a tese e o espetáculo em um movimento entrelaçado, umbilicado impossível de distinguir o que antecedeu o quê. Apesar de na organização deste material a seção que trata do processo da obra aparecer por último, a criação poético, política e pedagógica de *Senhora P* esteve presente e foi dispositivo de muitas, senão de todas as articulações conceituais desta tese.

No processo desta pesquisa e na criação de *Senhora P* também tudo mudou. Com o início da pandemia realizamos uma série de leituras e ensaios *online*. Não queríamos parar. Convidamos amigos e amigas artistas da cena uma dezena de vezes para participar dos ensaios e compartilharem suas impressões. Os

questionamentos, dúvidas e provocações geradas nesses encontros promoviam contínuas alterações no roteiro e motivaram reescrituras de cenas. Estes encontros foram importantes para a continuidade do trabalho e da pesquisa como um todo. Fizemos muitas alterações no texto a partir das discussões e retornos com as pessoas convidadas para as leituras. Nesses encontros eu também ficava livre para improvisar, incluir e retirar coisas da proposta. A experiência pandêmica do confinamento social também atravessava a pesquisa trazendo outros sentidos para a obra e para a tese.

Enquanto isso também nos desdobramos para captar recursos sem sucesso. Em outubro de 2020 os ensaios foram interrompidos. Em abril de 2021 nova reconfiguração da equipe. Neste momento éramos eu, Daniela Diniz e Rodolfo Godoi. Convidei para a equipe a atriz e criadora audiovisual Roberta Rangel, que realizou comigo todo o material audiovisual a partir daqui e que além de ocupar a função de assistente de direção junto à Dani e Rodolfo, opera uma câmera que invade a cena em dois momentos.¹⁹² Logo no início da sua entrada produzimos um outro experimento audiovisual:



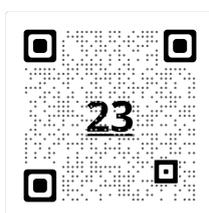
22. [Experimento audiovisual 3 - Senhora P.](#)

Convidei também meu querido orientador e mestre, Fernando Villar, para assumir a direção do trabalho, as trocas que já se davam dentro de nossas 'aventuras doutorais'¹⁹³ agora ganhavam explicitamente o território de criação do espetáculo. Finalmente em outubro de 2021 recebemos a notícia favorável do Fundo de Apoio à Cultura do DF - FAC/DF de que o projeto tinha sido aprovado em primeira instância com a melhor pontuação de sua área. Durante este tempo a colaboração de Villar na reestruturação dramaturgica do roteiro final foi fundamental para a consolidação do material que temos hoje, além de sua parceria e olhar crítico

¹⁹² Desde julho de 2023, durante o Palco Giratório e apresentações em outros festivais, Marcia Regina ocupa essa função no trabalho. Roberta Rangel teve que se ausentar das temporadas por outras demandas profissionais.

¹⁹³ Nomenclatura dada por Fernando Villar aos nossos encontros desde a sua entrada como meu orientador.

durante todo o processo. Seus questionamentos e proposições estéticas estão explícitas na obra, já que ele também concebeu o partido da encenação, figurino e o prólogo do espetáculo. Para nossa primeira reunião de equipe, ainda *online*, Villar preparou um material de criação audiovisual que continha uma síntese poética da proposta de encenação e da estética que viria a compor o espetáculo. Apesar da configuração inicial do território 'casa', composto por telas que propunham uma ocupação de arena do palco ter sido substituído por um espaço 'sala de aula' com uma ocupação frontal mas ajustada para palco italiano, muito das referências estéticas que sustentam o espetáculo estão contidas nesta apresentação.¹⁹⁴



23. Sra P Chegança.mp4 .

Infelizmente, por necessidades demandadas por seu pós-doutoramento na UNIRIO (de agosto 2021 a agosto 2022) após dois meses importantes de trabalho presencial, Villar teve que abrir mão da função de diretor e passou a atuar como provocador cênico. Tal fato que inicialmente provocou uma insegurança me levou em seguida a aceitar sua primeira provocação cênica e assumir definitivamente a direção do espetáculo. Ocupar múltiplas funções no decorrer do processo (atriz criadora, dramaturgista, diretora e coordenadora geral já que o financiamento do projeto também estava sobre minha responsabilidade) foi desafiador mas hoje entendo que essa configuração era a única que me permitiria, e permite até hoje, conduzir com total autonomia as escolhas estéticas, éticas, políticas e pedagógicas da obra.

O processo de montagem, assim como o processo de criação do espetáculo também foi fragmentado. A função de assistente de direção era compartilhada por Daniela Diniz, Roberta Rangel e Rodolfo Godoi, e por visitas pontuais do provocador cênico, que raramente podiam estar juntos em sala de ensaio. O que exigiu uma estratégia de trabalho pouco convencional. Tendo em vista que o material dramaturgico tinha se configurado em três grandes seções entrecortadas:

¹⁹⁴ O gato que aparece ao final das imagens do vídeo, originalmente também fazia parte da dramaturgia, mas posteriormente foi substituído pela figura do jabuti.

aulas-conferências (encontro real em espaço tempo com a espetação que se materializa como uma grande 'turma' no espaço da sala de aula), interrogatórios (território ficcional/sobrenatural no qual a expectativa parece estar como testemunhas) e os depoimentos pessoais (confissões poéticas e políticas autobiograficcionais na qual a audiência está como confidentes alternando as funções de ouvinte e de confessante), cada assistente de direção colaborava em uma seção específica. Explorávamos na sala de ensaio cada seção buscando construir um mapa de ações e de ocupação espacial que valorizasse os movimentos internos da Senhora P. E que, principalmente, favorecessem a amplificação da materialidade das palavras/ação em cena.

O trabalho de arquitetura textual movimentou a equipe durante todo o processo. E até hoje o material ainda sofre transformações, não mais estruturais, mas sigo naquela busca pela especificidade da oralidade que se manifesta no encontro com a espetação. Tendo em vista que utilizamos 3 projetores e a câmera ao vivo em 2 cenas, algumas vezes os equipamentos falham, e o recurso da improvisação é acionado o que às vezes me faz encontrar outros caminhos possíveis de ação em cena.

Durante os cinco meses de ensaios presenciais também contamos com a colaboração de colegas artistas¹⁹⁵ e do restante da equipe técnica e de criação que participaram ativamente para o desenho da dramaturgia que é posta em cena. Principalmente a criação afiada da luz da atriz e iluminadora brasiliense Ana Quintas, a sonoplastia vigorosa do músico e produtor musical carioca Victor Z e as múltiplas composições audiovisuais da artista Roberta Rangel que agem comigo em cena e que foram concebidas, experimentadas e muitas vezes reeditadas em jogo contínuo entre eu e ela.

Em agosto de 2022, *Senhora P* ganhou corpo e vida no Teatro Garagem do SESC em Brasília - DF. Com um texto pessoal, político e pedagógico que busca intervir na realidade social explicitamente orientado para um olhar sobre o espaço

¹⁹⁵ Vale a pena destacar os olhares críticos indispensáveis das parcerias artísticas Bidô Galvão e Chico Sant'Anna, que fazem dois dos interrogadores; da parceira Bárbara Gontijo que me provocou a ler *Tudo sobre o Amor* de bell hooks no qual encontrei referências fundamentais para o fechamento da dramaturgia; o artista e pesquisador Yuri Fidelis; a parceria do artista cênico e audiovisual Thiago Sabino que desenhou as primeiras versões de *videomapping* do espetáculo e disponibilizou o espaço de seu bar/boate (na época Velvet Pub) para muitos ensaios necessários; e ainda durante a pandemia as participações nos ensaios *online* de Catarina Accioly; da atriz e diretora Tati Bittar; do ator e diretor Sérgio Sartório. O retorno pontual dessas/es colegas e parceiros foram essenciais para o desenho final do trabalho.

da educação como território para discussão urgente sobre as violências contra as mulheridades. Traumaticamente marcada por abusos tanto de seu passado explicitados nos depoimentos pessoais quanto no seu presente na exposição dos interrogatórios que perseguem a personagem, ela ergue a voz. Expande suas violações para a esfera pública e instaura um discurso explicitamente feminista em cena. É um convite para tirar do silêncio convencional os abusos guardados na memória. Eu e Senhora P somos fruto desta última onda feminista que vimos ecoar na última década. Como afirma Lelia Gonzalez, ser feminista "é tomar consciência da sua condição de mulher" (2020, p. 299).

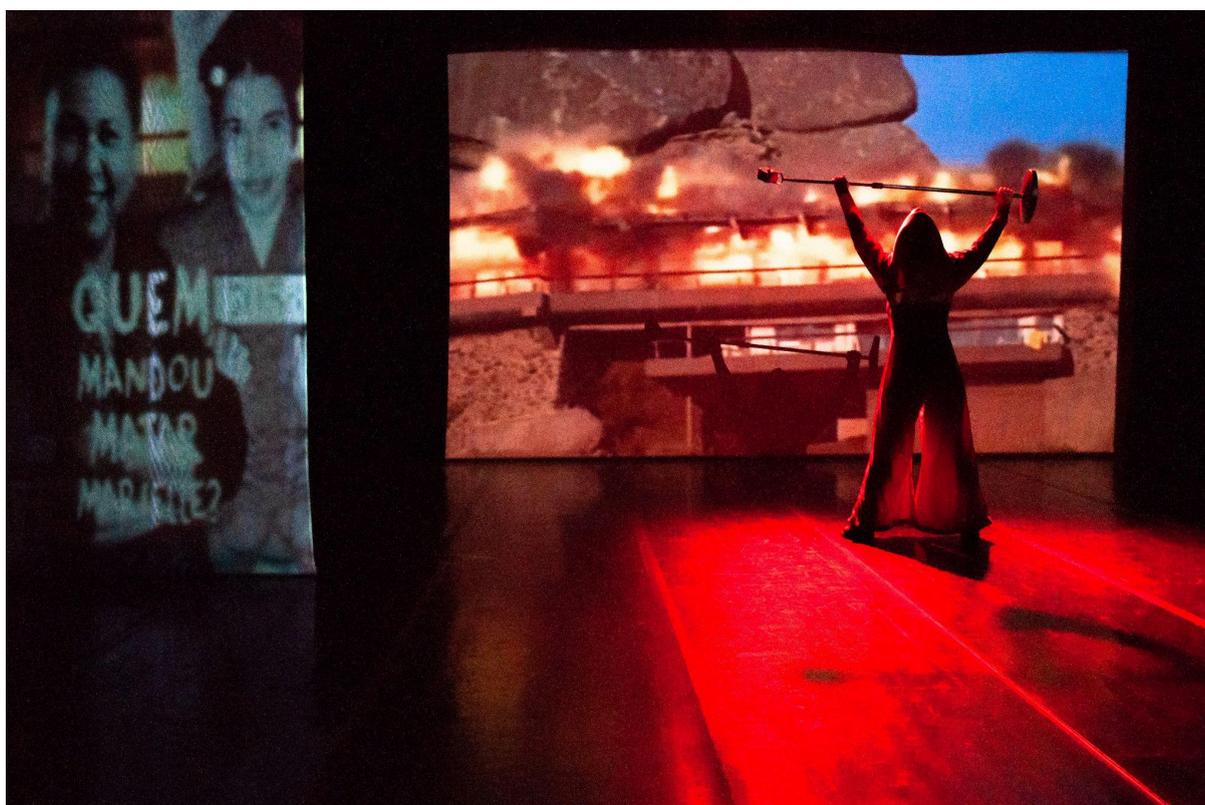


Fig. 21: *Senhora P*. 2022. Teatro Garagem, Brasília. Foto: Pollyana Sá.

A obra passeia entre a distopia e a hiper realidade, entre a fabulação e o depoimento. O espetáculo inicia com a entrada em cena em total silêncio, de uma figura coberta dos pés à cabeça com uma vestimenta vermelha que deixa ver apenas suas mãos. Em tom solene, observa a plateia. Há um pedestal com um microfone antigo no palco, um ciclorama branco ao fundo e duas grandes telas laterais. A figura sombria e quase assustadora se desconstrói com a irrupção da música *Let me entertain you*,¹⁹⁶ que será reproduzida em quatro distintas versões

¹⁹⁶ Composição do musical *Gipsy: A Mystical Fable* (1959), com músicas de Jule Styne e letras de Stephen Sondheim. A primeira versão, legendada para o português, é com coreografia e canto da atriz estadunidense Betty Grable e seu coro/corpo de baile dos Muscle Men (1959). A segunda é

projetadas nas telas. É um prólogo onírico e irônico, no qual, de alguma maneira, muito do material dramatúrgico já será apresentado fragmentadamente nos *frames* da colagem audiovisual que compõem o material da cena.¹⁹⁷ Ao retirar o capuz vê-se a cabeça coberta com a máscara de uma gorila que inicia uma dublagem da música que ressoa alta. Dança copiando alguns dos passos das coreografias projetadas e desengonçadamente simula um jogo de *striptease* para a plateia. É uma maquiagem, um sonho, uma alegoria entre a mulher gorila exposta nos circos como espécime raro nas jaulas. A inspiração veio das Guerrillas girls (grupo de contestação feminista que atua contra o sistema do mercado de arte desde 1985 em Nova Iorque com as ativistas sempre mascaradas e sem revelar sua identidade) e também dialoga com o discurso feminista contido na obra *Teoria King Kong* de Virginie Despentes.

performada pela cantora alemã Nina Hagen e a terceira pela *performer* e multiartista trans francesa, Amanda Lear, que iniciou carreira artística como modelo na década de 1960 e continua ativa. E ao final um trecho com Chita Rivera, Donna McKechnie e Annie Reinking, atrizes e bailarinas estadunidenses, que frequentemente estrelaram musicais da Broadway e Hollywood. Morta recentemente em janeiro deste ano de 2024, Rivera foi a primeira atriz hispânica a alcançar a notoriedade no *star system* teatral e cinematográfico dos Estados Unidos, desde a década de 1950 até 2015.

¹⁹⁷ O desenho desta colagem de canções, dança, cinema e imagens foi idealizado e realizado por Villar, logo no início de sua entrada como diretor do processo e trouxe uma dimensão poética fundamental à obra.



Fig. 22: *Senhora P.* 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.

A figura em cena explora imaturamente a ideia do corpo feminino como objeto da fetichização e do voyeurismo lançado às corporalidades femininas, mas desta vez o corpo nu não será mostrado em nenhum momento do espetáculo. A mascarada aqui é uma ironia, uma paródia uma provocação em contraposição a docilidade e a sexualidade dos corpos apresentados na projeção. A representação do corpo feminino coberto quer acionar uma especção ativa e crítica sobre o corpo feminino. Como sugere Romano em sua tese "De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo",

A mascarada é, então, relacionada ao uso da ironia, da paródia e da estética *camp* (nos aspectos do burlesco e da auto-gozação), como recursos úteis para desnaturalizar as acepções a respeito do gênero feminino, tanto na performance, quanto no teatro feministas. Em resposta à divisão da auto-imagem feminina entre a experiência autêntica e os padrões tradicionais, uma longa lista de artistas adota esses procedimentos (2010, p. 253 - 254).

Diante de um certo constrangimento agradece ao som dos aplausos do vídeo que se iniciam com uma gigantesca garrafa de champanhe estourando ao fundo na projeção de trecho *gran finale* de espetáculo musical. O estouro do champanhe se multiplica com estouros de explosões. As imagens agora projetadas são uma

colagem que tem por base cenas da explosão de uma mansão em múltiplos ângulos, o final do filme *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni na tela central. Nas outras duas telas laterais, imagens de artistas, pesquisadoras, mulheres da política e ativistas feministas ao som da música *A honra do homem* (1980) da banda pós-punk paulistana As Mercenárias, composta só por mulheres. Ela sai de cena rapidamente e retorna agressivamente com um coquetel molotov estilizado reluzente nas mãos. Como um troféu ameaça atirar o objeto na plateia. Enquanto isso, no palco tudo explode. Ela corre entre a plateia, sai do teatro e ouve-se outra explosão, ao retornar ao palco a Senhora P cena está fugindo de algo, já sem o coquetel molotov, retira a máscara abruptamente e vemos pela primeira vez o rosto da atriz, que rapidamente sai de cena. Entram os créditos do espetáculo, projetados ao fundo, durante 1 minutos e 38 segundos, tempo no qual a atriz troca de roupa. Usando um figurino de sobreposições de peças composto por uma calça leg preta e uma saia envelope preta de algodão, que cobre da cintura para baixo, dois vestidos sobrepostos, um vinho de crepe, abaixo de um outro laranja com tom de terra de tecido leve e transparente com um corte longitudinal na altura do peito, que revela uma réstia de vinho no colo laranja terra. Desde o início ela calça uma bota preta de couro.¹⁹⁸

Após o respiro sonoro e visual proporcionado pelos créditos, a primeira cena se concentra inicialmente em uma saudação geral, seguida de apresentação da protagonista e exposição pessoal, entre depoimento e performance cênica, do reconhecimento de um feminino subalternizado em crise, diante do abismo de si própria. Quando ela retorna, estamos diante da atriz que olha diretamente a plateia e convoca o diálogo. Expõe sua condição histórica de mulher constituída pela imposição da subordinação, da submissão estruturalmente mantidas pela educação familiar, pelo ensino formal que se reproduz em todas as instâncias sociais. Se expõe francamente, pragmaticamente não há o que poetizar. Os poucos gestos utilizados são repetidos e servem para enquadrar o corpo da atriz na seara da **subserviência**: Eu fui treinada pra obedecer. A submissão é um substantivo feminino que rima triste com outro: subordinação, subordinação em casa, subordinação na escola, subordinação no trabalho, subordinação com ele (fixa um homem na plateia).

¹⁹⁸ Ao longo do espetáculo a saia e o vestido leve serão retirados, buscando uma menção à amplificação da exposição pessoal que vai sendo feita por Senhora P.

Acatar ordens sem se opor, sem reclamar, abaixar o tom de voz, obedecer, acatar a condição de (com referência a si mesma). E em seguida questiona uma mulher da plateia: Eu não tô imaginando coisas né colega? Colegas? E em todas as sessões recebo uma confirmação da espectadora que nesse momento se transforma em minha cúmplice. Eu não falo para elas, mas com elas performo um discurso em ato que objetiva constituir uma noção de aliança, de coletividade, é sobre mim mas também sobre nós. Muitas vezes o tom é confessional, uma confissão que vai se adensar ao longo da obra mas também é autorreflexivo, enfocando um processo de conscientização dos mecanismos de opressão. Como aponta Romano sobre os teatros feministas,

O fundamento - o pessoal é político -, que norteia a busca de memórias e experiências pessoais das mulheres para sua inserção no teatro, não reduz o fazer teatral ao escopo individual, mas intenciona o entrecruzamento entre o pessoal e o coletivo, o privado e o público. Nesse território, é possível observar como as duas partes são constituídas uma em relação à outra, conflitandose e construindo formas de negociação (2010, p. 321).

A tensão entre realidade e ficção se inicia aqui. Em cena me dirijo diretamente à espectação expondo o lugar de onde estamos partindo: a consciência do processo de subordinação do meu feminino que mais adiante será debatido, estrategicamente, na Aula do Amor, que apresenta as construções sociais de gênero a partir do dispositivo amoroso.¹⁹⁹ Desde de cedo eu aprendi a ceder. Um corpo dócil. Pra sobreviver eu tive que me submeter a força física. A capacidade dele, dela, deles de me nomear, de me amedrontar, de me comprar, me deter, me punir, de me confinar. Eu fui treinada pra obedecer.

Ao revelar a consciência dos processos de subordinação que constituem sua subjetividade, Senhora P expõe ao final que sua opção agora será pela insubordinação, pela resistência, pela desconstrução e enfrentamento dos processos de subalternização, abusos e violências que acatou até aqui. O depoimento é interrompido pelo som estrondoso de portas batendo, e sua repetição comanda passos de recuo da Senhora P, como se ela fosse empurrada para trás pela luz e pelo som. Três sombras gigantes são projetadas nas telas em cena, dois

¹⁹⁹ A conceitualização de dispositivo amoroso defendido pela pesquisadora Dra. Valeska Zanello será apresentada mais adiante.

homens e uma mulher dão vida aos inquiridores, que irão retornar mais duas vezes até o final do espetáculo para, por meio de interrogatórios distópicos, coagir e desestabilizar Senhora P. A escolha por duas figuras masculinas e uma feminina visa amplificar a hierarquia do poder de dominação, historicamente dos homens sobre as mulheres, e das mulheres sobre elas mesmas. Como afirma Audre Lorde, citando Paulo Freire,

O verdadeiro foco da mudança revolucionária nunca está simplesmente nas situações opressivas das quais buscamos fugir, mas sim naquele pedaço do opressor que está plantado no fundo de cada um de nós, e que só conhece as táticas do opressor, as relações do opressor (2019, p. 248).²⁰⁰

A voz da interrogadora não difere em nada das vozes dos interrogadores. Ela reproduz e sustenta o mesmo tipo de opressão. Inclusive é ela quem lança uma das questões mais contundentes, no segundo interrogatório: A senhora pertence a alguma organização terrorista? Em nenhum momento ela se solidariza ou acolhe a Senhora P. Em nenhum momento fica claro o porquê da Senhora P estar sendo interrogada. Não sabemos, de início, se ela é ré ou apenas uma testemunha.

²⁰⁰ O artigo de Audre Lorde "Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença", originalmente publicado em 1984, compõe a coletânea *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais* (2019), com organização de Heloisa Buarque de Holanda.



Fig. 23: *Senhora P.* 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.

Boal afirma que o teatro é sempre enfrentamento e que "os monólogos só serão teatrais - só serão teatro - se o antagonista estiver pressuposto, embora ausente. Se a sua ausência estiver presente" (2002, p. 30). Materializar as imagens dos interrogadores pra mim era crucial nesse sentido. Eles corporificam as violências institucionalizadas, criam uma imagem de opressão em cena, pelo tamanho, pelo discurso e pela forma que assumem. São sombras sem rosto. São pesadelos? Memórias? Estão ali de fato? A projeção de dimensões ampliadas dos três interrogadores permitem uma polifonia de sentidos interessantes na exposição de parte dos antagonistas com os quais Senhora P tem que lidar ao longo do percurso.

Em cena os interrogadores a interpelam com uma série de questões sem nexos, com o intuito de desqualificar essa mulher a partir de sua intimidade, é uma violência psicológica que irá se intensificar ao longo dos interrogatórios. Eles questionam sua sanidade, sua ética e sua integridade: Senhora P, a senhora sabe que dia é hoje? A senhora sabe onde está? A senhora acredita que alguém queira lhe fazer mal? A senhora faz ou já fez uso de algum medicamento psicotrópico, psicofármaco ou

fármaco ativo? A senhora acredita em Deus? A senhora já repetiu de ano alguma vez? Quantos relacionamentos sexuais a senhora já teve? Em quantos deles existiu o amor? Descreva suas características sexuais? Onde a senhora estava naquela noite? Dar aula é um ato cívico pra você? A senhora julga adequado os temas tratados em sua sala de aula?

A personagem não se intimida e responde sem pudores as questões apresentadas no primeiro interrogatório, ela parece também não saber muito bem do que se trata. O discurso misógino insinua o tempo todo que ela não é confiável, mas Senhora P lida com tranquilidade e certa ironia na construção das respostas. Finalmente eles parecem querer saber sobre uma noite específica, na qual aconteceu um grande apagão provocado por uma explosão, eles insistem em saber onde estava a Senhora P e o que aconteceu naquela noite.

Como todos os dias eu voltei pra casa do trabalho fiz um mexido de arroz com ovo e liguei a TV. Quando, de repente, eu ouvi uma explosão. E ficou tudo escuro, eu olhei pela janela e a cidade inteira tava às escuras. Parece que algo grave aconteceu naquela noite senhora e senhores mas eu não tive nada a ver com isso. A companhia de eletricidade depois anunciou depois que tinha sido um incêndio mas que não dava pra afirmar ao certo a origem. Fora isso nada de extraordinário aconteceu, quer dizer, a não ser o meu jabuti que sumiu logo depois do apagão e voltou na manhã seguinte com um panfleto grudado no casco.

A descrição dessa noite será repetida mais adiante e tanto os relatos quanto algumas respostas da personagem vão se modificando nos interrogatórios. Na segunda vez que ela responde a esta pergunta, ela inclui a informação de que estaria batendo as painéis, da janela de sua casa, num protesto coletivo contra um dos candidatos à presidência da república, definido como 'coiso'. A dramaturgia desenha pequenas pistas para confundir a especulação sobre a participação da personagem em algum crime. Será que as explosões do início do prólogo estão relacionadas a esta noite? Será que ela cometeu algum crime? A história completa não será contada, a obra deixa em aberto para a especulação construir sua própria narrativa. Com o final do primeiro interrogatório, Senhora P começa sua primeira

aula na qual compartilha a própria estratégia de composição do espetáculo: autobiograficção como dispositivo de criação.

Quando eu comecei a planejar essa aula eu parti do desejo de contar algumas histórias pessoais, minhas histórias mas também nossas histórias principalmente aquelas que foram atravessadas por situações de abuso, violências e abandonos principalmente nos espaços domésticos. E como professora, eu acredito que a melhor forma de começar uma aula é com uma boa inspiração! (Entra vídeo com imagens do clip da música "100% feminista", com as cantoras brasileiras MC Carol e Karol Konka):²⁰¹



24. 03. 100% FEMINISTA.mov .

Aqui a gente tem um exemplo forte e potente disso que eu ando querendo chamar de autobiograficção. É um reacender a memória para acionar a criação. E depois, profanar o real, fraturá-lo, ficcionaliza-lo. E esse palavrão - A U T O B I O G R A F I C Ç ã O - tenta abarcar essa coisa simples que é contar e compartilhar as minhas e as nossas histórias poeticamente, ficcionalmente. E isso pode ser transformador, como muito bem posto pelo feminismo negro: (citação projetada em tela) "Achar a própria voz não é somente um ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar - achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos", de bell hooks.²⁰²

Nesta aula é descrita a estética que está sendo presentificada em cena, Senhora P esclarece o movimento que estará sendo tecido entre suas memórias e histórias pessoais que a constituem e o ato criativo de ficcionalização. Utiliza o

²⁰¹ A música faz parte do álbum *Bandida* de 2016 de Mc Carol.

²⁰² Da obra *Ensinando a Transgredir* (2017, p. 199).

material do videoclipe *100% Feminista* das cantoras negras Karol Conka e MC Carol, como ponto de partida. A música retrata em primeira pessoa situações de violências domésticas e outras impostas pelos sistemas opressores dominantes, manifesta o posicionamento das artistas contra permanecerem no território da subordinação e traz à tona também a memória de outras feministas, principalmente mulheres negras. A aula articula a relação entre arte e vida e consolida o compromisso sócio político do que está sendo posto em cena. Esta primeira das três aulas na peça apresenta tanto a descrição do neologismo autobiograficção, como também expõe na ação performativa o pacto de auto referencialidade que compõe o espetáculo. Reafirma o contexto sociocultural no qual a abordagem temática, de violências contra mulher se configura e o território a partir do qual se constrói a obra:

Essa aula, como o teatro então, pode ser também uma estratégia para falar de nós e dos mundos, anunciar mundos por vir, uma ação micropolítica, um desejo de dialogar com outros olhares, com diferentes perspectivas de fazeres e saberes sociais, que tragam vozes não hegemônicas, como a minha como as nossas, na busca persistente de mudar a forma com que construímos as relações entre nós, e enfrentar os abismos que nos separam. Fabular nossas existências coletivamente é sim uma forma de resistência.

Assim, a própria obra é a estratégia encontrada pela atriz/personagem como forma de agir contra os processos de subordinação, adestramento e opressão impostas pelo cisheteropatriarcado capitalístico colonial. As sobreposições e alternâncias entre o real e o ficcional, abrem espaço para que a espetação se junte a essa mulher para identificar os processos de coerção, de assédios, de silenciamentos, promovidos pelo patriarcado e pela dominação masculina em suas próprias experiências de vida.

E como nos ensina Sueli Carneiro: Alguém pode ler pra gente? (Citação projetada no ciclorama ao fundo "O que impulsiona essa luta é a crença na possibilidade de construção de um modelo civilizatorio humano, fraterno e solidário, tendo

como base os valores expressos pela luta antirracista, feminista e ecológica, assumidos pelas mulheres negras de todos os continentes, pertencentes que somos a mesma comunidade de destinos” - Sueli Carneiro.²⁰³

Uma intenção de constituir um espaço aberto que não se encerra, que a cada cena faz questão de maquinar inquietações reais da própria atriz/personagem que ao usufruir de uma ficção espiralizante, conduz Senhora P, personagem sem identidade definida, ao desatino de se expor e confrontar as violências e abusos reais. Ao mesmo tempo que convida a audiência a participar dessa exposição, e neste instante, para além de testemunhas, se estabelecerem também como depoentes em um diálogo íntimo através das plataformas digitais. Abre-se a possibilidade para um espaço de denúncia coletiva, uma instância de criação de outros mundos por vir. Antes de terminar a primeira aula, a professora Senhora P indica uma atividade para a turma plateia:

Eu quero pedir pra vocês um exercício. Pode ser? Olha gente não precisa se preocupar, não é pra agora. É pra fazer em casa. Eu gostaria que vocês vasculhassem as gavetas da memória, vasculhem um momento em que vocês sofreram ou cometeram algum tipo de abuso. Descrevam detalhadamente esse acontecimento com cores, cheiros e sensações e depois incluam nessa descrição algum acontecimento ficcional. Se possível me enviem no privado para @senhorap.oficial. Alguma dúvida?

Este espaço entre o real e o ficcional, no qual a atriz/autora/personagem se encontra, vai perdurar durante toda a obra. Uma tensão entre o tempo presente, ali diante da audiência e em discurso direto com a plateia (sua sala de aula, seus convivas), o tempo das memórias, seus depoimentos, o risco da exposição de seus espaços íntimos, suas dores psíquicas, seus traumas e os infindáveis interrogatórios que a arremessam de maneira sonoramente violenta a responder por algo, um crime? Não saberemos, conduzem a ação e movimentam os de dentro e os de fora, o singular e o plural, num comprometimento psicofísico entre o que lhe é específico e aparentemente único da personagem/autora/atriz e o que abarca a pluralidade das

²⁰³ Do artigo "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero", publicado no livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019, p. 320).

situações de violências apresentadas. Uma única mulher e qualquer uma de nós. Segundo Márcia Abujamra, "cada texto autobiográfico pode ser infinito em sua 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" (2023, p. 76).

Como afirma hooks, "Na ficção, como também na escrita confessional, aqueles que compreendem o poder da voz como um gesto de rebelião e resistência incitam o explorado - o oprimido- a falar" (2019, p. 48). Aproveito para dar corpo aqui a um dos relatos que recebi após a temporada do espetáculo em Brasília em agosto de 2022²⁰⁴, enviada pela rede social da Senhora P e que se constitui de um depoimento sensível sobre situações de abuso sofridos pela autora que autorizou a publicação da carta nesta tese:

Senhora P,

Olá, sou muito conhecida como K7, mas usando a analogia do P, por muito tempo fui a Senhora N, de negação. Hoje estou poeta, atriz, diretora, dramaturga e líder de movimento estudantil. O meu dever de casa vai ser entregue em forma de texto, nada mais simbólico que uma leve dissertação fugindo de sua estrutura tradicional.

A história da Senhora N começou muito cedo, aos 4 anos de idade, quando um primo de 14 anos colocou seu membro na boca dela. Com muita coragem e em uma brincadeira criada por sua tia, ela teve coragem de falar o acontecimento, na maior inocência do mundo. Sua tia então, prontamente, comunicou os pais dela e eles imediatamente fizeram uma reunião na sala de sua casa, chamando toda a família, como era de costume quando acontecia algo. Nessa reunião estavam presentes os pais da senhora N, os pais do primo dela, a avó de ambos, a senhora N e o primo dela. Na reunião todo o acontecido foi colocado em pauta, no momento, as broncas foram voltadas ao primo dela, mas momentos depois o primo dela saiu para comer pizza e jogar bola, e ela ficou de castigo pois já tinha sido avisado que ela não podia ficar sozinha com meninos, o castigo durou uma semana. Ali a senhora N aprendeu uma lição: se ela falasse, ela ficaria de castigo.

A senhora N voltou a aparecer na minha vida, poucos anos depois, aos 8 anos de idade e ficou nela até os 12, quando estava perto do pai da mãe. O mesmo fazia o que queria com ela, e ela tinha aprendido uma lição anos antes: se ela falasse, ela ficaria de castigo. Então o silêncio pairou.

²⁰⁴ Durante a temporada do espetáculo recebi cerca de dez depoimentos. Selecionei este pela contundência da descrição e pelo jogo construído pela autora entre a Senhora N, a Senhora L e a Senhora P. Tendo em vista a profundidade do depoimento optei por mantê-lo na íntegra no corpo desta tese, pois se anuncia como denúncia, como exemplo de uma série de abusos que acometem nossas meninas e mulheres brasileiras.

Nesse mesmo tempo, o melhor amigo do pai dela, que trabalhava com ele na época e morava de favor na casa dele, sendo o melhor amigo da senhora N, por ser o único adulto que brincava com ela, chegou em casa um dia muito excitado, tinha bebido, e a senhora N estava acordada vendo TV na sala, enquanto seu pai dormia no quarto. Ele então a abraçou, deitou com ela e fez a mesma coisa que o avô dela fazia, até que ele decidiu levar ela para o quarto dele, mas por sorte o pai da senhora N se mexeu na hora e os dois se assustaram, então senhora N viu uma brecha e correu para abraçar seu pai.

Senhora N então conheceu sua ex namorada, aos 13 anos, e ela tinha 21, na época. Essa ex namorada, apesar de ser um relacionamento conturbado pela idade, ensinou que a senhora N deveria se tornar senhora L, de liberdade. E que não tinha problema nenhum em falar, que ela estaria ali para ser qualquer força que a senhora N precisasse. Senhora N então decide se tornar senhora L, de liberdade. E depois de muito tempo de relacionamento com sua ex namorada, conseguiu finalmente falar sem medo de ficar de castigo. E a sua ex namorada esteve ali em todo o processo, sendo força e foi toda a força e apoio que a senhora N precisava para ser senhora L.

Apesar da lição de casa pedir uma parte de ficção, não consegui colocar nenhuma. Essa história é 100% verdadeira e graças a senhora L e a ex namorada dela, que hoje é uma das melhores amigas e pessoa mais importante da vida dela, que eu me tornei a K7, e tenho a oportunidade de ajudar várias senhoras N's a encontrarem um porto seguro (K7, 2022).

Foi muito emocionante receber esse relato. Identificar a potência do espetáculo para abrir espaços de diálogo, com outras vozes que se sentem à vontade para partilhar suas experiências. Quando estivemos em Belém pelo Palco Giratório em novembro de 2023, recebi um outro depoimento também impactante de um rapaz de 19 anos, que me esperou na saída do teatro para desabafar que tinha sofrido abusos sistemáticos dentro do ambiente religioso e familiar. No dia seguinte, ele também compartilhou um denso e detalhado texto como mensagem privada na rede social de Senhora P. Poder conversar com essas pessoas fora do palco traz uma certeza de que o teatro pode atravessar de maneira contundente nosso ser e estar no mundo e promover estratégias de ação individuais e coletivas.

A estratégia da performance da atriz/personagem é quase sempre uma embocadura crua que convoca a uma horizontalidade do diálogo com a plateia. "Assim se chega a uma situação paradoxal, na qual se está atuando como se não atuasse, para produzir um tipo de experiência que queria ser real, mas que dificilmente existiria fora do teatro" (Sánchez, 2018, p. 75).



Fig. 24: *Senhora P.* 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.

No Depoimento 1, denominado 460 mil (número que se refere à quantidade de estudantes na rede pública de ensino do DF em 2018), usufruo da utilização de um fractal que projeta minha imagem espelho ao vivo em cena e busca expor a maneira como essas imagens são construídas na presentificação da câmera operada por outra mulher com um figurino parecido com o meu. Num jogo intermidial a experiência da intimidade convocada pela cena escapa na amplificação do meu corpo em tela. Esse tríptico digital dilata o relato sobre meu desejo de *instaurar, publicar e articular políticas públicas urgentes na Secretaria de Educação do DF.* Uma pista de que esta mulher atua conjuntamente no campo das macropolíticas para desmontar as estruturas capitalísticas que insistem em contaminar também o campo da educação. Reconheço o esforço para descolonizar a minha voz cafetinada como propõe Suely Rolnik e não aceitar o inaceitável, principalmente dentro dos espaços de formação, que aqui é a própria cena. Não há neutralidade, é um exercício de assumir que a dificuldade de agir nos macrocampos sociopolíticos é consequência de nossa ação em nós mesmas, que exige constante reavaliação e articulação com os modos de ser e estar no mundo.

Em todo o processo de criação havia uma preocupação em não vitimizar a posição das mulheres, e muito menos de acentuar a carga dramática a partir das minhas experiências traumáticas. O interesse era problematizar como as tecnologias de gênero agem na constituição de dispositivos que acabam por configurar caminhos privilegiados de subjetivação (Zanello, 2018, p. 56). Era abrir espaços de conversação, lançar lentes de aumento sobre a configuração das relações de poder e de dominação que configuram as subjetividades femininas, que mesmo com diversos avanços jurídicos e socioculturais, ainda são reproduzidos nas esfera públicas e privadas, mantendo necessária e urgente a luta das mulheres em todas as instâncias da vida. Inclusive as instâncias mais íntimas que tratam da nossa forma de nos relacionar com o outro, nossos modos de amar. Segundo Zanello,

A pedagogia afetiva faz parte do tornar-se pessoa, membro de certo grupo, em uma determinada cultura. Em culturas sexistas, tornar-se pessoa é acoplado com o tornar-se homem ou mulher e, portanto, implica em pedagogias afetivas (e performáticas) distintas (2018, p. 57).

Para a autora, nem sempre o empoderamento externo, como aquele expresso pelos direitos civis, leva ao empoderamento interno: "empoderar-se fora não necessariamente desconstrói dentro" (p. 57). Assim a segunda aula, denominada Aula do amor, teve como ponto de partida a noção de dispositivo amoroso apresentada por Zanello como central, "e como o maior fator de desempoderamento delas e de empoderamento e proteção psíquica para os homens" (p. 61). É configurado por uma certa forma de amar que vulnerabiliza historicamente as mulheres, que as coloca como responsáveis pelo cuidado da relação e da manutenção do amor na vida amorosa e familiar. E principalmente da vulnerabilidade cunhada numa ideia social de que a mulher precisa estar casada, acompanhada pelo homem para estar protegida e para atestar a si mesma que não está 'encalhada' já que o ideal de 'felicidade' também é constituído a partir do *status* civil que esta mulher alcança. Assim como afirma a autora, as mulheres acabam aceitando qualquer 'perebado'²⁰⁵ como seu príncipe encantado. Senhora P esclarece,

Nós fomos educadas, nós fomos ensinadas, nós fomos quase que adestradas a acreditar de que é possível e até melhor,

²⁰⁵ O termo 'perebado' é utilizado por Zanello para definir as masculinidades tóxicas e adoecidas.

transformar uma besta num príncipe encantado do que ficar só. Tudo depende do quanto você se dedica (apontando para uma mulher da plateia). Tudo depende do quanto você tem paciência (apontando para outra mulher). Ou seja, se a besta não vira príncipe, se o sapo não vira nada a culpa é sua! Seja uma dama, eles disseram. Seja feminina, eles disseram. Seja sexy, eles disseram. Retenha, jamais exploda. Seja um bujãozinho de gás, controle-se! Fique quieta! E não reclame!

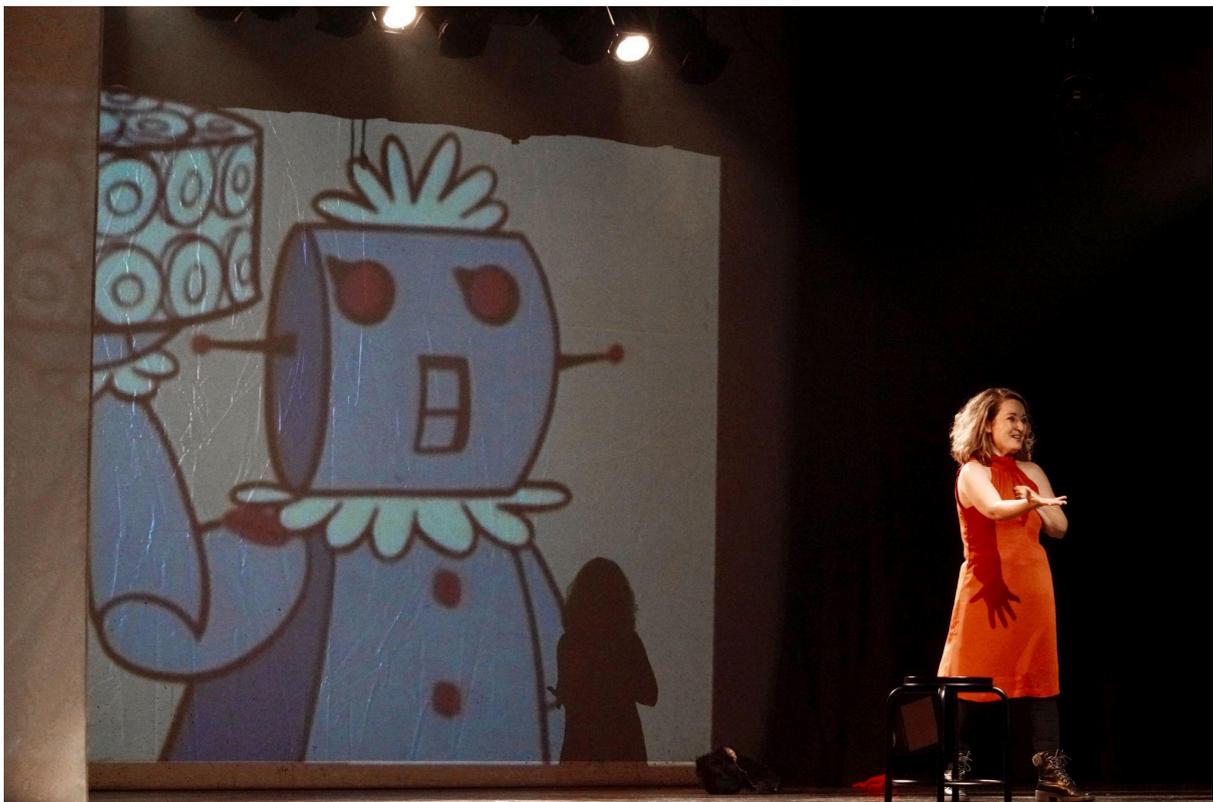


Fig. 25: *Senhora P.* 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.

Zanello usufrui da metáfora da prateleira do amor na qual as mulheres estão inseridas e que, "é mediada por um ideal estético que é branco, louro, magro e jovem. Então quanto mais distante desse ideal pior o lugar na prateleira" (2018, p. 84). Segundo a autora, a subjetividade das mulheres é forjada pelo dispositivo amoroso a partir das tecnologias de gênero (as músicas, os contos de fada, filmes românticos), que reforçam o ideal de ser 'a escolhida' e no qual ser validada pelo masculino é fundamental. Zanello articula seu entendimento de dispositivo a partir do filósofo italiano Giorgio Agamben:

Os dispositivos implicam sempre, portanto, um processo de subjetivação, ou seja, devem produzir o seu sujeito. Como aponta Agamben (2009, p. 40): 'chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes'. E 'todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência' (2018, p. 55-56).

A aula do amor é antecedida por pequeno interlúdio, um trecho sonoro do desenho animado *Os Flintstones*,²⁰⁶ durante o qual a atriz se desfaz da saia preta que cobre os vestidos sobrepostos. A aula é apresentada com ironia e usufrui de algumas tecnologias de gênero. Ao som de trilhas sonoras de desenhos animados estadunidenses, são projetados *frames* de *A Família Dinossauro*, popular na década de 1990 e de *Os Jetsons*, produzido em 1962 e que se tornou popular no Brasil a partir dos anos 1980, como exemplos da manutenção dos papéis sociais impostos às mulheres pelo sexismo.

Hoje vamos falar de amor. Parece que a gente sempre amou assim, desde os tempos das cavernas... e tem muita coisa que ajuda a gente a se enganar. É como ver *A Família Dinossauro*, né? Quer dizer, então desde os dinossauros que é assim. Tem o Dino da Silva Sauro, a Fran da Silva Sauro. O Robert da Silva Sauro, a Charlene, e o Baby. Então tá todo mundo lá cumprindo seu papel. A Fran cuida da casa, a Fran cuida da família, a Fran cuida de todo mundo. Ela investe amor para todo mundo. Aliás, não lembro de nenhum só episódio com a Fran fora da casa. Sempre foi assim. Eu gosto muito da frase da Silvia Federici que diz: O que vocês chamam de amor, nós chamamos de trabalho não pago. E dá pra ir no futuro também, tem os *Jetson!* Dá para morar num apartamento panorâmico, ter carro voador. Mas dá pra Jane continuar sendo a dona de casa, com uma doméstica-robô, que continua sendo uma mulher. Quer dizer, dá pra gente se enganar fácil, achando que é tudo desde sempre e para sempre. Eu sei que as minhas referências são do século

²⁰⁶ Lançado em 1960 nos Estados Unidos, o desenho animado produzido e criado Joseph Barbera e William Hanna foi amplamente veiculado no Brasil durante as décadas de 1980 e 1990. Apresenta uma família de classe média ambientada na Idade da Pedra que utiliza de tecnologias insólitas misturadas com a era dos dinossauros.

passado, é que eu também sou do século passado. Mas se a gente der uma olhada mais atenta vamos encontrar ainda hoje a repetição desses estereótipos nos desenhos, nas novelas e nos filmes comerciais.

Essa divisão sexuada do trabalho, efetivada a partir do século XVIII com patriarcado capitalístico, entende que as mulheres por terem um útero são naturalmente responsáveis pelo cuidado e pela criação da prole. Assim, para a autora as pedagogias afetivas que constituem as subjetividades femininas são heterocentradas, isto é, priorizam os anseios, os desejos e as necessidades dos outros, enquanto nas masculinidades estas pedagogias afetivas são autocentradas, isto é, priorizam eles mesmos.

Os homens!!! Ah os homens eles são ensinados a amar muitas coisas os carros, as bolas, ops! quer dizer todos os esportes, principalmente o futebol! Eles amam as armas, adoram brincar de polícia e ladrão, tiro pra tudo quanto é lado, eles acreditam de verdade que são os super-heróis da *Marvel*. Mas sobretudo os homens são ensinados a amar a si mesmos. E nós mulheres somos ensinadas a amar as bonecas, É claro que hj as meninas fazem skate, karatê, fazem o que elas quiserem, mas nenhuma menina escapa de ganhar uma boneca. E com isso amamos brincar de professora, de mãe, de médica, brincadeiras do amar, Isso não é um problema, a questão é que todes deveriam exercitar as brincadeiras do cuidar. Mas nós somos essencialmente ensinadas, a amar os homens. O que está em jogo aqui é ser validada pelo olhar desejante de um homem, ou mesmo de um Tiranossauro Rex. É a possibilidade de ser a escolhida, de preferência a primeira a ser escolhida.

Zanello defende que para mudar é preciso reconhecer e nomear e ela vai nomeando de uma forma tão acessível que o entendimento dos processos de opressão e subjetivação emergem, como é o caso da prateleira do amor.

Na Prateleira do amor, meninas, senhoras, mademoiselles,

nós somos muitas. Nós estamos na prateleira como no mercado, tem as prateleiras de cima, as do meio e as lá de baixo. E mesmo lá na prateleira do amor nós somos desiguais. Esse conceito foi produzido na Universidade de Brasília, pela Professora Dra. Valeska Zanello. Nós não somos iguais, nem no trabalho, nem no amor, nem na rua, muito menos na prateleira do amor. Como diz a Doralice: o que importa é estar no *mode on high tech*, modelo ocidental, magra, clara, jovem e alta, miss beleza universal, é ditadura, é opressão, porque não basta ser mulher....(entra trecho da música *Miss beleza universal*) TEM QUE TÁ DENTRO DO PADRÃO.

O processo de silenciamento das mulheres também é trazido para cena, com a utilização de depoimentos reais, presente no livro de Zanello que foram coletados em consultório, no qual é abordado o estupro no casamento ou 'sexo sem vontade', que apesar de ter ganho visibilidade e respaldo jurídico com a Lei Maria da Penha ainda é assunto tabu e leva muitas mulheres a depressão e ao adoecimento psíquico. Para a autora, essas são ainda marcas históricas do 'débito conjugal' que persistem na vida amorosa no nosso país e afirma: "Quanto mais naturalizada uma violência, pela força do hábito, mais invisibilizada ela se torna" (2018, p. 121).

A abordagem é expressa na cena denominada Laudo Médico que se inicia com um som de uma cama rangendo. Senhora P é como que arremessada para o chão, se coloca de quatro enquanto simula movimentos de estar sendo penetrada. A ação é guiada por um texto em *off*, resultado de uma colagem feita a partir dos depoimentos reais contidos no livro de Zanello. Em *off* temos a descrição dessa mulher que denuncia ser tratada como uma prostituta, obrigada a realizar os desejos do marido e que se coloca como ausente de todo o ato. Ela afirma: Eu ficava lá como uma boneca de pano. Era anal, oral, tapa, estrangulamento tinha de tudo. Abria a boca, abria as pernas, engolia. Ele adorava. Acho que ele sempre viu muito filme pornô.

Em *off* temos a representação da voz da terapeuta, da mãe e do pai que orientam a mulher a permanecer em silêncio. Afinal ela precisa ser mais humilde

e pensar no seu futuro. A voz da mulher é gravada por mim e assim buscamos ter uma exposição real/ficcional que conduz a expectativa pra dentro do universo íntimo da Senhora P que agora se mostra vulnerável ao revelar explicitamente a violência marital que sofreu. Este movimento cênico visa inserir uma multiplicidade de camadas nesse lugar de naturalização das violências das quais padecem as mulheridades. O beijo roubado, o ser agarrada numa festa, o acreditar que não pode dizer não porque já iniciou uma relação de intimidade, questões que hoje são discutidas com mais visibilidade através das redes sociais por muitos grupos feministas, mas que até bem pouco tempo estavam fora do radar da maioria das mulheres. Porém os comportamentos abusivos e violentos infelizmente, como podemos atestar pelos números expressos na segunda trilha, segue como norma e dependendo das condições de vulnerabilidade social e da região do país os números são ainda mais alarmantes.

Na trama com outras mulheres no cume da criação dramaturgica, experiências múltiplas são devoradas e transvaloradas revelando estórias e geografias várias misturando-se indistintamente no tecido textual. É uma dramaturgia de encruzilhada, alquimizada pelas cartografias traçadas por cada uma de nós, delineando trajetórias subjetivas e limites transitórios (Lyra, 2019, p. 67-68).

Essa abordagem expressa pela artista pesquisadora Luciana Lyra sobre as Dramaturgias de F(r)icção, se adequa ao processo de criação de *Senhora P*. Tecido em experimentações performativas e com uma costura da minha voz autobiograficcional retroalimentada por outras vozes poéticas, filosóficas, de documentos reais e pesquisas na área de saúde mental mas também de outras mulheres, tanto das que participaram diretamente do processo de criação, quanto daquelas com as quais me deparei durante a trajetória de investigação, amplificando assim, a dimensão sociopolítica de Senhora P em cena.

Blecaute. Em cena me arrasto em silêncio até um espelho coberto de terra no qual estão enterradas uma dúzia de pequenas bonecas de várias cores. A luz entra suavemente, bebo água. O som de uma gota d'água vai persistir durante todo o Depoimento 2 denominado *Memória de Mis putas tristes*, uma referência a obra "Memoria de mis putas tristes" (2004) de Gabriel Garcia Marques. Vou desenterrando as bonecas enquanto relato, agora em primeira pessoa, essa experiência de se sentir explorada, silenciada, sexualizada desde o início da puberdade, tratada como louca, como insatisfeita, triste por reconhecer a

manutenção e permanência nesses territórios de abusos. Essa ação é capturada ao vivo pela câmera-atriz e ampliada ao fundo possibilitando que a espectação possa ver detalhes da ação das bonecas sendo desenterradas. A câmera também passeia pelo meu rosto numa tentativa de aproximação com a intimidade exposta.



Fig. 26: *Senhora P*. 2023. Teatro da Caixa, Brasília. Foto: Nityama Macrini.

Visando evitar uma possível queda em um território indesejado de comiseração, entra abruptamente na projeção ao fundo da cena, o manifesto performativo *O estuprador é você* do coletivo LasTesis, descrito na segunda trilha. Senhora P se levanta, retira o vestido cor de terra, permanecendo com o vestido vinho, em sua ação de descamar-se (que vem desde a aula do amor, quando retira a saia preta que cobria os vestidos sobrepostos) e participa do protesto. É um levante. Uma escolha por não compactuar mais com o estado de opressão, com os silenciamentos, com a manutenção da subserviência. O material audiovisual é uma colagem realizada a partir da repetição da ação ativista em dezenas de cidades pelo mundo. O protesto real se encerra com a repetição da frase "o estuprador é você" e em cena a atriz aponta para um espectador do sexo masculino a sua frente. E este é o gancho para apresentar a Aula do abuso.

A última aula se concentra em indicar que a macro temática de interesse de Senhora P são os abusos. De forma rápida e objetiva, elenca as formas e facetas que o abuso adquire, para se concentrar principalmente naqueles cometidos dentro do ambiente doméstico. Estes são revestidos de uma crueldade extrema, já que o lar deveria ser o território da segurança, do acolhimento e do amor e que nestes casos transforma-se no lugar da humilhação, do constrangimento, da violência física, psicológica, emocional, afetiva, do pesadelo e do risco de vida. Lar no qual temos medo de estar e permanecer, mas do qual não conseguimos sair, escapar, até não se sabe quando.

Para a maioria das pessoas, é simplesmente ameaçador demais aceitar uma definição de amor que não nos permitiria mais identificar o amor em nossas famílias. Muitos de nós precisamos nos apegar a uma ideia de amor que torne o abuso aceitável ou que ao menos faça parecer que, independente do que tenha acontecido, não foi tão ruim assim (hooks, 2021, p. 48).

A aula se encerra com a reflexão sobre a cultura do estupro que insiste na culpabilização das mulheres e que recorrentemente incredibiliza a palavra das daquelas que tem a coragem denunciar. O estupro para além da violência sexual é um ato de posse, de apropriação do corpo da outra ou do outro, uma invasão. A importância do pensamento e de uma educação feminista mais uma vez é reforçado aqui, tendo em vista que pode nortear e fortalecer as mulheridades, bem como propiciar a reflexão das masculinidades sobre as violências estruturais que são incansavelmente repetidas.

Assim como as mulheridades, as masculinidades também têm suas subjetividades forjadas nas práticas sociais e nas tecnologias de gênero. Que reproduzem ideias de força, poder, autoridade, virilidade e dominação como marcos fundamentais do tornar-se homem. Como já exploramos aqui, não é apenas sobre machismo, sexismo e misoginia, é sobre dominação, exploração e poder forjados historicamente e mantidos por um regime colonial-capitalístico que se apropria da própria vida (Rolnik). Sobre como participamos todas, todos e todes da manutenção das relações de abuso. Como afirma Rolnik,

Em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disso decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva - para não dizer ontológica - ,

o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater (2019, p. 33).

A aula sobre o abuso foi apresentada na segunda trilha na abordagem sobre constituições cênico performativas feministas, nas páginas 102-103 desta tese. É quando peço para que os homens presentes fechem os olhos e aparece na tela um pedido às mulheres para que levantem a mão aquelas que alguma vez já sofreram abuso. Em seguida compartilho um testemunho da primeira vez que fui abusada pelo meu padrasto, aos 11 anos de idade. Afetada direta e intensamente pelas mãos que se ergueram algumas tímidas, outras cheias de força e coragem, me olham fundo nos olhos, meu corpo voz inicia o relato em um outro estado de performance, cada vez que repito a denúncia ela é única, numa multiplicação da experiência, que sinto reverberar entre eu e a plateia. É difícil descrever, minha voz quase trêmula, o coração disparado, transforma os nossos estados de presença naquele instante.

Após a confissão do abuso sofrido sigo erguendo a voz para trazer o relato do aborto que fiz aos 17. O aborto clandestino é apresentado aqui como um outro tipo de abuso visto que sua ilegalidade leva a criminalização o direito das mulheres sobre seus próprios corpos. Nessas circunstâncias trata-se mais uma vez do poder econômico definindo aquelas que 'podem' e as que não 'podem' ter direito de escolha. Tendo em vista que, assim como eu, uma série de pessoas privilegiadas acaba podendo recorrer ao aborto como escolha se tiver a quantidade de recursos suficientes para realizá-lo de maneira segura.

Compreendo esta exposição íntima como uma estratégia de politização da descriminalização do aborto em cena. Uma abordagem crítica que revela, ao contrário de muitos relatos, uma escolha bem sucedida que não deixou marcas físicas, psicológicas e nem emocionais e que me garantiu o direito de escolher por não desempenhar o papel da mãe na minha trajetória pessoal. Segundo hooks, "usadas construtivamente, confissão e memória são ferramentas que aumentam a autoconscientização; elas não precisam nos fazer somente olhar pra dentro" (2019, p. 228) elas podem se articular com a realidades social e promover processos de politização intensos. Já enfrentamos muitas lutas e obtivemos conquistas importantes até aqui e a descriminalização do aborto é mais uma árdua batalha.

Como pontua a pesquisadora feminista Tania Navarro em seu artigo "Por falar em liberdade...",

A contracepção foi conseguida a duras penas pelas mulheres, livrando-as de uma gravidez indesejada. Entretanto, o direito ao aborto, o direito a decidir sobre seu próprio corpo é um ponto crucial da demarcação que define os limites entre ser livre e ser apenas um ventre. Entre ser humano ou apenas mulher (2014, p. 47).

A aula do abuso se encerra e surge na tela a Carta a avó, um material poético que age como um agradecimento a minha ancestralidade, às mulheres que me configuraram, que fazem parte do que sou. Um retorno ao passado expresso no movimento da câmera que invade uma grande janela de madeira e se depara com um experimento performativo que realizei em meio a fotos e cartas antigas de família guardados em um baú antigo cheio de memórias.

Em cena estabeleço um diálogo interno e íntimo com minha ancestralidade e com meu corpo-imagem que se multiplica e se diversifica em distintas temporalidades da criança, da menina, da mãe, da avó, da bisavó. Todas elas coexistem durante aqueles instantes dentro e fora de mim. Instaura-se um novo corpo que personifica um feminino ampliado em *Senhora P*. Como afirma Lévy "Ao se virtualizar o corpo se multiplica". (2017, p. 33). E é essa multiplicação de potências resgatada da ancestralidade que compõe mesmo a estrutura celular, corporal que me conduz a agir.

O levante de ação que faz com que Senhora P se insurja ao final contra o sistema (no terceiro e último interrogatório, sistema de poder desenhado na figura dos interrogadores, seus algozes internos e externos), convocando a uma conscientização do processo de desumanização no qual estamos e a urgente mudança de comportamento diante do mundo, advém do entendimento da sua potência a partir do resgate dessa ancestralidade, sua própria história de abandono, dos abusos, da subjugação e dos percursos que realizou entre os de dentro e os de fora, entre as marcas memórias e as ficções inventadas.

Ao responder mais uma vez a questão de um dos Interrogadores: nome e profissão, por favor? Ela reage agressivamente. Sua voz agora está amplificada pela utilização de um microfone sem fio para equiparar sua voz às vozes gravadas dos interrogadores: Senhora P, perversa, pestilenta, pólvora, pavio curto, promíscua, permissiva, polêmica,

pornográfica. Poluída com o povo passivo e os papagaios de patrão, com os parlamentares predadores, partidos peçonhentos, com a plutocracia pútrida. Proliferação de preconceitos, putrefação, pastores, padres, políticos, pantenteados, e a porra d'um por cento.

É como um convite para o embate. Dentre o caos que se estabelece com as vozes entrecortadas já pouco compreensíveis dos interrogadores, tudo se mistura: protesto, confissão, sonho, intimidade, memória, indignação. Mais uma vez é um passeio entre o depoimento pessoal e o confronto social. Exponho uma relação amorosa abusiva, o abandono paterno sofrido na infância e o sentimento de culpa e de afastamento do amor gerados pelo abandono. Este momento do espetáculo ganhou a colaboração especial de alguns recortes de um pequeno trecho do prefácio da obra *Tudo sobre o amor* de bell hooks, no qual ela descreve seu sentimento de deixar de ser amada quando criança. A primeira vez que li fui tomada por um choro persistente, uma profunda identificação, parecia que ela estava descrevendo meus sentimentos, minha história. O encontro com esse material foi contundente no esclarecimento do meu abandono paterno bem como sobre a importância de encontrar o território do amor como estratégia de combate. A colagem entre eu e ela ficou assim:

Quando eu nasci eu fui profundamente amada e acolhida. Eu fui a primeira filha do meu pai. Eu fui acalentada e tratada com gentileza. E depois do abandono tudo mudou. Até hoje eu não consigo me lembrar do momento em que esse sentimento de ser amada me deixou. Eu não sabia o que eu tinha feito de errado. Como qualquer criança ferida eu só queria voltar no tempo e estar naquele paraíso do amor. Mas nunca podemos voltar, só podemos seguir em frente.

Enquanto isso, a atriz caminha para o fundo do palco, em direção a máscara da gorila que permaneceu em cena, desde o final do prólogo onírico. O território do sonho também volta à cena na multiplicação de imagens falhadas e entrecortadas das sombras dos interrogadores que parecem desaparecer a qualquer momento. A clareza e o pragmatismo desmoronam e se convertem em pulsão de destruição evidenciados no enquadramento ficcional do fim do terceiro interrogatório. Fazem parte da colagem audiovisual também frames da máscara, com enfoque nos olhos

da gorila, tudo é muito rápido. Ela corre com a máscara na mão em direção ao pedestal que está bem perto da platéia, encaixa a máscara no pedestal e se coloca atrás como se assumisse novamente a figura da gorila. Revela então o sonho que a perseguia: Eu tinha um sonho, um sonho recorrente onde eu me transformava numa gorila inicialmente dócil e carismática mas que de repente era tomada, era tomada por uma fúria descomunal que fazia com que ela começasse a explodir tudo. Cala a boca! Cala a boca! Cala a boca!

Tudo silencia. Ela se levanta contra os ataques, sua energia de confronto se amplifica. As sombras dos interrogadores desapareceram e a audiência agora parece ter se transformado performativamente nos próprios inquisidores responsáveis pelos abusos. Quem são os verdadeiros culpados por eu estar aqui? Ela pergunta, eu pergunto. E nesse instante é a plateia que deve responder, silenciosamente em sua consciência, como partícipe que de alguma maneira apoia os processos de subjugação e abusos sistêmicos. Cada pessoa espectadora pode neste momento construir na sua imaginação suas responsabilidades éticas, seus abusos cotidianos, seus preconceitos estruturais. Como por exemplo um imaginário sociopolítico onde o feminismo e os discursos feministas ainda são compreendidos como um ódio aos homens. Talvez o medo constituído durante a ditadura militar com situações graves de torturas e violências físicas e psicológicas mantenham ainda no inconsciente da sociedade brasileira uma dificuldade estrutural de levantar a voz contra os processos de opressão e de entender e pensar o feminismo como uma estratégia de educação para uma ação coletiva. A afirmação: "este não é um trabalho feminista mas feminino" é uma constante no teatro feito por mulheres, como exposto na tese de Lucia Romano²⁰⁷. O mesmo se vê em relação às definições de um teatro político e engajado como se estes fossem inferiores esteticamente, ou como se neste campo tudo já tivesse sido feito. Equívocos recorrentes a meu ver. Não se trata de uma abordagem de

²⁰⁷ "De acordo com Féral (2001), essa recusa não seria exclusiva de nenhum teatro nacional, visto que ocorre na cena teatral mundial. Analisando o trabalho das diretoras em evidência no século XXI, oriundas de diferentes países e gerações, Féral conclui que a maior parte das criadoras (dentro de uma lista extensa de diretoras ouvidas por ela) recusa a associação de seu trabalho teatral ao termo 'feminismo'. Apesar disso, demonstram em suas obras graus diversos de consciência a cerca da problemática das mulheres no mundo e interesses vários em relação à sempre complexa questão que ronda a definição de um teatro 'feminino', ancorada na idéia de práticas teatrais específicas das mulheres." (2009, p. 424-425).

vitimização da condição da mulher mas de um território de exposição, criação, formação e discussão sobre a urgência do pensamento crítico feminista ocupar as pautas do dia.

É com a suspensão do que por fim acontece com Senhora P no universo ficcional, que convido a audiência para o desafio da luta ainda tão necessária por direitos básicos de sobrevivência que a obra se encerra. Mais uma vez usufruo da colagem entre as nossas palavras, dramaturgistas da obra: Há um excesso de desgoverno pelo mundo. Houve um tempo que a gente achou que não precisava mais lutar pelo óbvio. A gente achou que poderia usufruir dos direitos, do mundo, de tudo no mundo. Mas as coisas têm piorado assustadoramente. **E das palavras de bell hooks,** Sinto nosso país se afastando do amor com a mesma intensidade que senti o abandono do amor na infância. Com esse afastamento, nos arriscamos a penetrar em um quadro de selvageria de espírito tão intensa que talvez jamais encontremos o caminho de volta.

Ela sai de cena carregando a máscara da gorila como uma continuação da luta ainda tão necessária. Consciente de que é imprescindível também encontrar estratégias outras de combate, de enfrentamento, de ações que materializem esses outros mundos possíveis calcados em igualdade, na superação das formas de sujeição enraizadas em nossa estrutura social, em visibilização e reparação de apagamentos históricos, no enfrentamento das opressões, das dominações hegemônicas e das violências num erguer a voz. Como epílogo, utilizamos um interlúdio, um respiro em uma imagem de mar infinito com uma carta para o futuro, na qual a atriz mergulha em diálogo consigo mesma e conclama o amor como estratégia de luta, não qualquer amor mas o amor próprio que principalmente para as mulheridades e subjetividades femininas ainda aparece como matéria tão escassa.

Segundo André Carrera em seu artigo "A intimidade e a busca de encontros reais no teatro" (2011),

Quando as barreiras entre personagens e performers parecem apagadas o espectador se situa em um lugar comprometido. Por isso, vários dos espetáculos do real parecem acurrular o espectador, ou roubar-lhe a pura condição de espectador, instalando-o em um

espaço no qual não pode escapar daquelas sensações que impõe o real como registro (p. 341).

Em *Senhora P* essa vinculação com as sensações de real criado pelas ambiguidades propostas pela ação cênica foram mobilizadas muitas vezes de forma latente. Recebemos a solicitação de incluir na porta do teatro um aviso de gatilho por parte de algumas pessoas que assistiram o espetáculo durante a primeira temporada em Brasília, o que se repetiu em outras cidades durante a circulação do Palco Giratório. Isto nos faz crer que o espetáculo moveu parte da audiência para suas memórias pessoais e acontecimentos reais de abuso e violência. Ao serem confrontadas/os com os fragmentos de histórias daquela mulher posta em cena, podiam se aproximar de outras situações violentas pessoais e sociais, em um movimento entre o público e o privado, entre o real e o ficcional, com intensidade para mobilizar a espectação para um estado de liminaridade. Liminaridade aqui como define Diéguez:

O que percebo como liminaridade acontece quando em uma realidade emerge outra realidade; quando em uma situação se instala aquilo que esteve reprimido, cancelado, silenciado. É sem dúvida uma espécie de retorno, de reaparecimento. Um ato de memória (2018, p. 39).

Ou ainda uma experiência de crise, como coloca Fischer-Lichte,

Uma vez que tais pares dicotômicos como 'o real' e 'o ficcional' não servem apenas como ferramentas para descrever o mundo, mas também como reguladores de nosso comportamento e de nossas ações, sua desestabilização e seu desmoronamento é marcado, por um lado, pela desestabilização de nossa percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros e, por outro, pela explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento. A partir de tais pares opostos, limites diferentes podem ser deduzidos, tais como: 'Isto é teatro' ou 'Isto é a realidade' (2013, p. 31).

A visceralidade do corpo como acontecimento das memórias, histórias e traumas é violento, principalmente quando aquele corpo que se expõe carrega em si a experiência das violências e traumas compartilhados. E é no encontro com a audiência que essas violências ganham ainda mais ímpeto porque acontece também no interior dos corpos daqueles que compartilham da experiência. Podendo gerar nesse momento uma consciência política, uma lembrança histórica e um vínculo sociocultural com aquela outra realidade exposta. Pode-se dizer que se estaria em busca de acionar afetos extremos, de promover um desanestesiamento.

Trago agora uma outra carta que recebi da da atriz e professora de teatro Manu Mendes, que também tive o prazer de ter como estudante em 2004 quando lecionei na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. No texto ela acentua o aspecto político da obra e compartilha sua reflexão sobre como os abusos abordados em *Senhora P* reverberam em todas nós. A estratégia pretendida pela obra de provocar o debate sobre a temática das violências contra as mulheridades e as situações de abuso institucionalizadas nas relações públicas e privadas parece encontrar eco principalmente entre espectadoras:

Uma carta aberta de Senhorita Mendes para a Senhora P²⁰⁸

Entendo que assistir ao espetáculo "Senhora P" não se trata de uma opção de lazer e sim uma convocação social ao debate político e um convite ao letramento feminista! Um texto que deve ser falado e refalado e falado mais uma vez. A personagem narra uma biogracificação de todas nós que já nascemos condenadas pelo crime de ser mulher. Crime hediondo a julgar pela penalidade que a sociedade insiste em nos aplicar diariamente. Não importa o que façamos, será impresso em nós a culpa, a falta, a insuficiência, o descrédito, o desrespeito, a imposição, a padronização, a disputa.

Falar sobre abuso pode nos machucar, mas não é nada quanto o abuso em si. De forma antagônica dizer que nossas dores nos fortalecem, na quebra de silêncios engasgados. De dores que trancamos no nosso armário pessoal. No gole de areia que engolimos diariamente quando temos sede de justiça. Falar sobre abuso e evocar o olho no olho nos convida a pactuar numa corrente de amor. Em que mulheres se abraçam com os olhos ao ouvir o discurso da dor da outra mulher, que pasmem, é também o nosso espelho! Um caminho que vem por fim afogar através de ondas de amor entre mulheres o pacto narcisista já tão velho e infelizmente ainda potente entre os homens.

Que nos inundemos nesse mar de sororidade e não endossemos o julgamento sombrio já tão orquestrado pelo machismo assassino e torturador. Ser mulher é renascer diariamente. Somos flores que teimam em nascer entre rochas, somos águas fortes que contornam e quebram essas pedras. Somos danças do mar. E às vezes rochas temos que ser, o que não nos impede de por dentro sermos universo.

Felizmente após a primeira temporada de *Senhora P* realizada no SESC Garagem em agosto de 2022, o espetáculo tem seguido sua trajetória oportunizando outros desdobramentos como oficinas, debates, minicursos e rodas de conversas. Em 2023, foi selecionado para participar do projeto Palco Giratório do SESC e pode circular por 11 cidades de várias regiões do Brasil. E neste mesmo ano participou da 4a. edição do Festival solos Fértéis, que pertence à rede

²⁰⁸ Carta recebida pela rede social @senhorap.oficial (julho de 2023).

Magdalena Project, em Brasília, e da 3a. edição do Festival Dulcina. E em 2024 participou da 22a. edição do Festival do Teatro Brasileiro Cena DF/ Etapa Rio de Janeiro no Teatro Poeirinha, no qual também pude realizar uma oficina intitulada: "Autobiograficções - nossas histórias que não estão contadas". Tais experiências contribuíram significativamente para o enriquecimento das questões levantadas nesta tese e permitiram um amadurecimento da obra e a ampliação dos diálogos sobre a temática.

Sendo assim, nas duas próximas seções apresento partes destas experiências. Início com a abordagem sobre as apresentações realizadas para duas escolas públicas de ensino médio em Brasília, ainda durante a primeira temporada no Teatro Garagem e em seguida faço um recorte sobre a circulação do Palco Giratório que garantiu a continuidade da carreira do espetáculo.

5.3 *Senhora P* em diálogo com o Ensino Médio

Quando o projeto *Senhora P* foi aprovado para compor a programação do Teatro Garagem do SESC em Brasília, por meio do Programa de Incentivo à Produção Cultural do Distrito Federal (SESC + Cultura) de 2022, através da cessão de pauta para seus espaços culturais para a realização de espetáculos e atividades artísticas e culturais, tivemos a oportunidade de realizar duas sessões para duas escolas públicas de ensino médio do DF com mediação da professora Dra. Valeska Zanello.

Após articulação pedagógica com os professores de artes cênicas Marcello D'Lucas e Victor Hugo Leite (VH), responsáveis por turmas do primeiro ao terceiro ano do ensino médio das escolas Elefante Branco (localizada no Plano Piloto em Brasília, compareceu com 60 estudantes) e Centro Educacional São Francisco (Chicão, localizada na cidade de São Sebastião, compareceu com 80 estudantes), respectivamente. Conseguimos contemplar 140 estudantes divididos em duas sessões, uma no período matutino e outra no período vespertino, do dia 17 de agosto de 2022.

Para *Senhora P* em cena, foi extremamente importante poder ter essas duas sessões compostas apenas por estudantes. Foi uma oportunidade desta professora dialogar pela primeira vez com turmas reais que chegaram ao teatro com uma

mediação prévia, realizada pelos dois professores, sobre a temática de violências e abusos que o espetáculo abarca.



Fig. 27: Debate com estudantes da escola Chicão. 2022. Teatro Garagem, Brasília. Foto: Sílvia Letícia.

Após as sessões, abrimos para o debate e foi surpreendente ouvir as inquietações trazidas pelos dois grupos de estudantes, sobre as situações de abuso que principalmente as meninas destacaram. Exemplos de como se sentiam ao serem olhadas na escola, coagidas por grupos de meninos, situações íntimas expostas nas redes sociais, tentativas de filmar embaixo das carteiras parte de seus corpos, beijos roubados, ridicularizações da inteligência e da capacidade intelectual, quando elas em sala de aula respondem a uma pergunta da professora por exemplo, e ainda pontuaram diversas situações de racismo que foram levantadas, principalmente quanto aos cabelos das meninas negras.

Valeska Zanella ia costurando as colocações de cada grupo e ampliando o debate para que elas e eles pudessem pensar sobre como as estruturas sociais, os modelos de comportamento expostos nas diversas tecnologias de gênero acabam por orientar o nosso comportamento no convívio social. E levantando reflexões sobre como evitar os 'comportamentos de manada', isto é, como os meninos poderiam tentar interromper os discursos e as ações violentas e discriminatórias no ambiente escolar e como as meninas poderiam romper os estereótipos de rivalidade entre as mulheres, geralmente expressos com críticas a aparência física de outras meninas que não fazem parte de seus 'grupos' e promover, ao invés disso, espaços de sororidade, escuta e acolhimento.

A maior parte do tempo as meninas direcionaram a mim questões sobre o processo de criação do espetáculo, sobre o que era real e o que era ficcional na trama. Justificando que se viam, ou ainda viam as mães, tias, vizinhas, as mulheres de suas famílias e comunidade, atravessando aquelas mesmas situações.

Em um dos debates, vivenciamos a denúncia de uma situação de abuso que tinha ocorrido em uma das escolas semanas antes. Após o acolhimento emocional da estudante, Zanello destacou a importância do fortalecimento das redes de apoio das amigas, da família, mas principalmente de denunciar os fatos dentro da escola e nas situações mais graves levar os casos à polícia. Que denunciar criminalmente as situações de assédio, *bullying* e violência é um direito que precisa ser exercido.

Nos dois debates, Zanello também enfocou a urgência em trazer a conscientização de todos da importância de intervir quando presenciarmos comportamentos abusivos, situações de violência e constrangimentos no ambiente escolar, para promover uma mudança de comportamento social dentro da escola. Enfocou de maneira coloquial os modelos de homem que a maioria dos meninos costuma celebrar como exemplos de virilidade, poder, de masculinidade vinculados a comportamentos violentos, preconceituosos, impróprios e muitas vezes manipuladores. Para esquentar o debate Zanello ia dando exemplos de como na linguagem do dia a dia reproduzimos as questões de gênero, por exemplo, em um dos momentos perguntou: "A menina que teve muitos namorados geralmente é tachada na escola de que?" e a turma respondia: "galinha". E o menino? "Ah ele é o 'fodão', 'o garanhão'. E ela seguia dando exemplos: "E aquele outro cara na escola que não 'pegou' nenhuma menina, e geralmente é visto como 'o viadinho', e porque viado é considerado um xingamento para um rapaz?" A pesquisadora usou esse exemplo para desenvolver a abordagem de que as características femininas são sempre subjugadas e tidas como inferiores e como os preconceitos de gênero se instauram contra pessoas LGBTQIA+ de forma muito violenta no ambiente escolar. Muitas outras afirmações corriqueiras foram sendo abordadas: "Tem mulher que gosta de apanhar, não larga o cara porque não quer", ou ainda "em briga de marido e mulher ninguém mete a colher". Elas e eles também iam trazendo falas que se repetem na escola e na vida como: "Esse cara parece uma mulherzinha". E um dos meninos esclareceu: "é tem uma galera que acha que porque eu sou homem eu não posso ser sensível". Também trouxeram o exemplo, de que nas festas/reuniões de estudantes na escola, as meninas são sempre encarregadas de

levar a comida e os meninos levam um refrigerante, quer dizer, o trabalho de 'preparação' do alimento segue sendo 'responsabilidade' das meninas, o que perpetua ainda uma ideia de que as mulheres é que devem cuidar da alimentação de todos. As meninas também levantaram a mão muitas vezes para pontuar as situações de constrangimento que vivenciam com frequência com homens mais velhos, na rua, no ônibus, nas festas familiares e inclusive dentro da escola.



Fig. 28: Estudantes da escola Chicão e equipe de Senhora P. 2022. Teatro Garagem, Brasília. Foto: Sílvia Letícia.

Uma série de reflexões e discussões foram tramadas nesses debates. Eu e Zanello ficamos surpresas com a intensidade da participação dos grupos. E vislumbramos a possibilidade de ampliar essas ações em temporadas futuras direcionadas para escolas de ensino médio, bem como para a educação de jovens e adultos (EJA).

A foto acima foi tirada após o debate antes da moçada entrar no ônibus de volta pra escola, o clima era de integração e intimidade. Elas e eles pareciam terem sido mobilizados pelo espetáculo e pelo debate mantendo os fios da conversa entre si. Algumas meninas também nos cercaram buscando estabelecer um pacto de intimidade sobre um ou outro fato que não tiveram coragem de expor enquanto estávamos na conversa.

Vale ressaltar aqui que Valeska Zanello coordenou com Lígia Feitosa um material pedagógico em formato de jogo como imagem e ação denominado de

Emancipação: jogando contra o machismo. Composto por 60 cartas disparadoras de debate e 13 cartas informacionais, o material é um potente dispositivo para movimentar a reflexão em sala de aula, bem como para ser utilizado como material de inspiração para início de processos de criação para estudantes.

Após alguns dias das apresentações e debates, recebi de um dos professores uma carta/denúncia/depoimento, escrita por uma das estudantes da escola Chicão. O professor havia solicitado uma análise do espetáculo e da experiência do debate. O depoimento da estudante, contido na carta, se utiliza de referências estéticas e trechos do espetáculo, para descrever como ela se sente diante do abuso sofrido, descreve o sentimento de solidão e a dificuldade em se sentir acolhida. Ao final agradece à Senhora P por propiciar um estado de segurança durante o tempo que ali esteve.

Com autorização da estudante, o professor me encaminhou a foto da carta/análise, que também foi autorizada a ser exposta aqui. A partir deste material é possível vislumbrar a potência das consequências do espetáculo enquanto ato político que mobiliza histórias pessoais, principalmente aquelas atravessadas por traumas desencadeados por situações de abuso e violências domésticas.

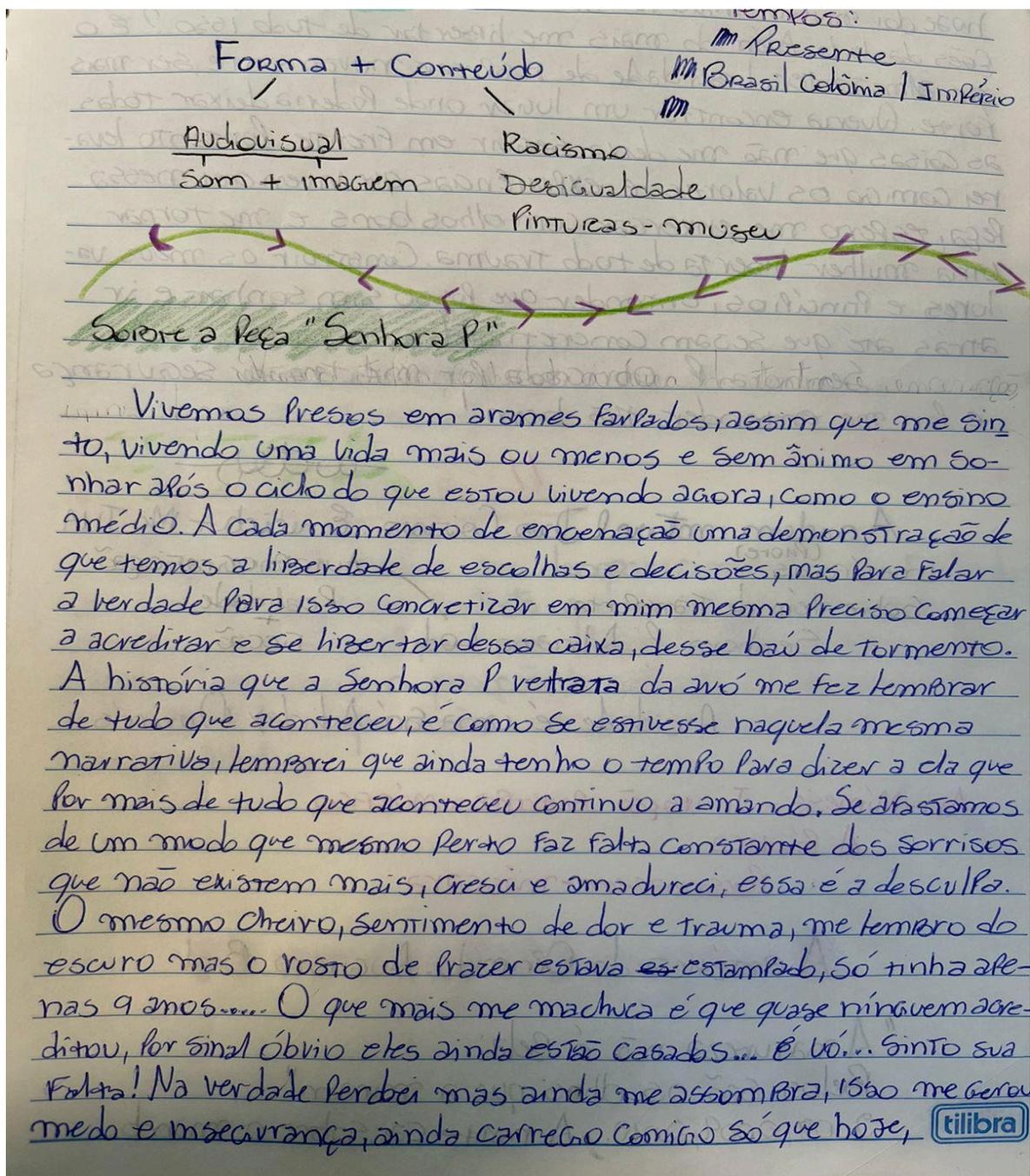


Fig. 29: Foto da carta análise do espetáculo Senhora P enviada por whatsapp pelo professor VH do Centro Educacional São Francisco - Chicão de São Sebastião - DF.

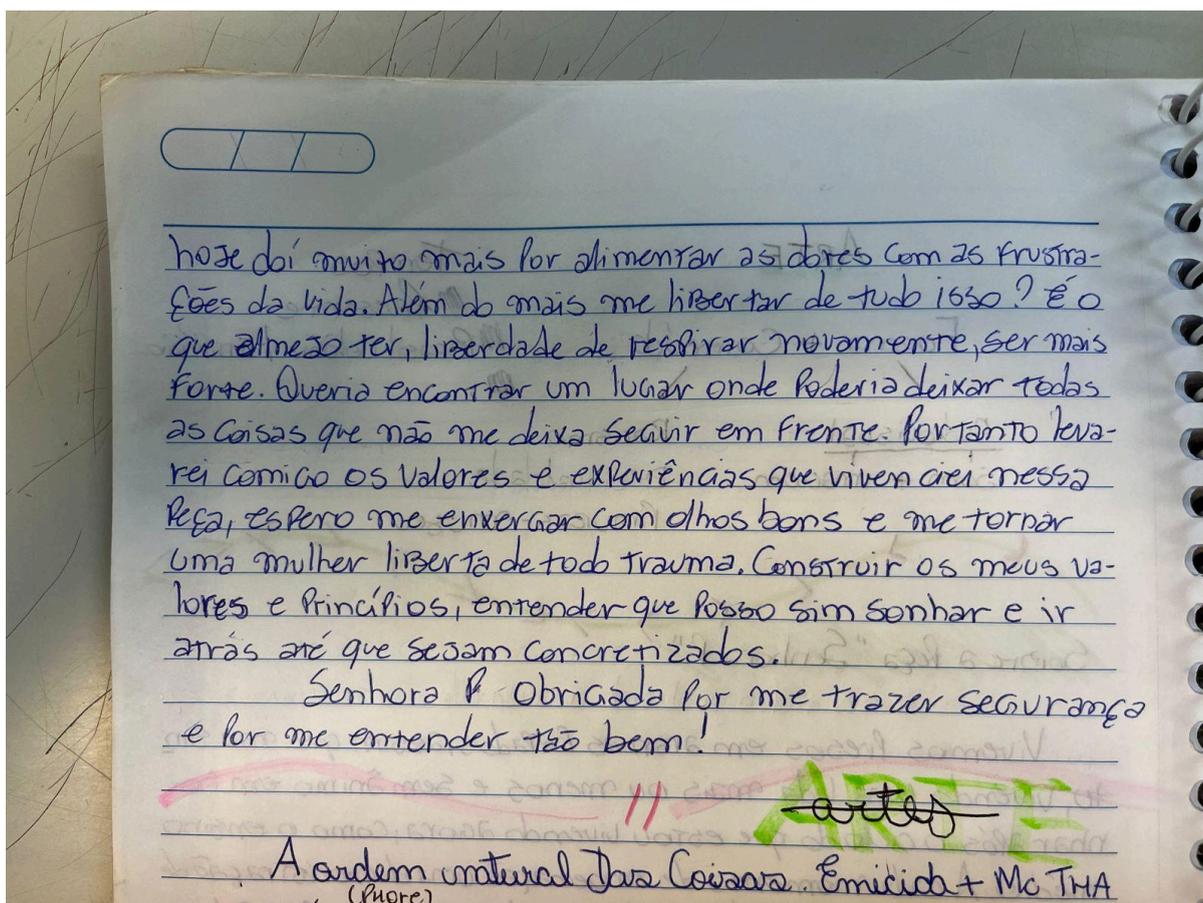


Fig. 30: Foto da carta análise do espetáculo Senhora P enviada por whatsapp pelo professor VH do Centro Educacional São Francisco (Chicão), de São Sebastião (DF).

Na carta a estudante traz à tona o abuso que sofreu aos 9 anos e que, mesmo ao compartilhar com a avó, não recebeu credibilidade para a denúncia no ambiente familiar. Denise Borille Abreu, em artigo já citado sobre as teorias do trauma, dialoga com a autora de crítica literária e ficção biográfica Mag Jensen e salienta que Jensen "advoga a favor da escrita de autoficção como maneira de restituir a identidade aos traumatizados" (2018, p. 40) e pois possibilita uma "reescrita de si mesmo":

Formas metafóricas e ficcionais permitem às vítimas de trauma a chance de confrontar, reinventar e revisar o passado. Ao fazerem isso, elas negociam suas experiências e vêm a construir narrativas de identidade novas e socialmente aceitáveis, necessárias à sobrevivência. Nessas narrativas literárias, o passado vitimizado é uma história com começo, meio e fim, e o futuro lhes reserva uma nova identidade que elas podem narrar para si mesmas (Jensen apud Abreu, 2014, p. 36-37).

Os diversos retornos que tive a oportunidade de receber, muitos feitos diretamente após as apresentações e outros como já descritos aqui, enviados para

a rede social da Senhora P reforçam essa potência mobilizadora da obra em acionar o desejo por 'colocar pra fora', e trazer um contradiscurso em relação às narrativas culturais dominantes que ainda insistem em silenciar inúmeros tipos de violências tratados como norma.

5.4 Sobre uma experiência desafiadora pelo Palco Giratório em 2023

O projeto Palco Giratório, promovido pelo Serviço Social do Comércio - SESC, é reconhecido nacionalmente pela sua importância na difusão, intercâmbio e circulação das artes cênicas no país. Colabora na formação de plateia, com uma vasta programação de oficinas, mesas redondas, debates que propiciam a troca de experiências entre artistas de distintas regiões.

Em 2023, tive o privilégio de participar com *Senhora P* da 25a. edição do Palco Giratório que foi apresentado em 11 cidades de norte a sul do país, entre maio e novembro passando pelas cidades de: Porto Alegre (RS), São Paulo (SP), Brasília (DF), Rio Branco (AC), Rio de Janeiro (RJ), Porto Velho (RO), Macapá (AP), Poconé (MT), Campo Grande (MS), Palmas (TO) e Belém (PA). Além das apresentações, participamos de intercâmbios com grupos e artistas nacionais além de compor a programação do Pensamento Giratório com trocas de saberes, debates e encontros com alguns grupos de teatro em algumas cidades.

Além das nossas apresentações, em Porto Alegre, por exemplo, na abertura do Palco Giratório também tive a oportunidade de assistir o *Manifesto Transpofágico* de Renata Carvalho, que veio a compor material importante desta tese. Em nossa apresentação na capital gaúcha, fui questionada ao final do espetáculo por uma mulher trans do público que se sentiu incomodada quando pedi para que os homens fechassem os olhos. Neste dia especialmente tive que insistir e acabei usando uma frase muito equivocada que nunca tinha sido usada antes: "Todas as pessoas que nasceram homens por favor fechem os olhos". Ela me revelou que foi como se eu do palco estivesse pedindo a ela que fechasse os olhos. Fiquei extremamente constrangida com a violência subliminar que eu tinha cometido. Estar em cena é um desafio ético e é preciso manter uma atenção refinada para cada palavra usada em cena. Agradei enormemente pela coragem dela ter vindo compartilhar seu incômodo. Ela também me chamou atenção sobre o fato de em uma passagem do

eu texto afirmar que todo ser humano nasce de uma mulher. Ela me provocou dizendo: "E um homem trans não pode gerar uma criança?" Fiquei com essa inquietação na cabeça e na sessão seguinte alterei o texto para: todo ser humano nasce de um útero. Sou grata até hoje por essa colaboração dramática, um detalhe fundamental para a obra.

Ao longo dos meses atravessamos e fomos atravessadas enquanto equipe e espetáculo por espaços tempos muito distintos entre si. Distintos teatros, alguns gigantes e cheios de estruturas e tecnologias disponíveis e outros teatros menores aconchegantes daqueles que sentimos a plateia bem pertinho, e outros espaços alternativos como uma sala multiuso e até um ginásio de escola. Uma experiência marcante que amadureceu o espetáculo e a mim enquanto artista pela diversidade de plateias que podemos vivenciar.

Em Jacarepaguá (RJ), tivemos a oportunidade de apresentar no Polo Educacional do SESC, que possui uma escola de arte dramática com foco na formação gratuita de atores e atrizes. Uma estrutura física excepcional para acolher estudantes de várias regiões do Brasil e de territórios periféricos do Rio de Janeiro que encontram casa para moradia, espaço de alimentação, uma biblioteca de grande porte e uma imensa e linda área de convivência ao ar livre que eu nunca tinha visto. Tudo com uma organização e gestão impecáveis. Com dois anos de duração, o curso conta com uma carga horária de 1.000 horas e um teatro de grande porte com capacidade para 600 pessoas, o maior palco no qual já tive a oportunidade de me apresentar. Neste território tivemos a honra de participar de um debate com estudantes da escola que nos proporcionaram uma reflexão aquecida tanto sobre a estética hipermídia do espetáculo e sobre a temática de violência contra mulheres, quanto sobre o dispositivo de criação autobiográfica, que neste encontro em especial foi o grande ativador das questões. As inquietações sobre os procedimentos de criação e a fusão entre o real e o ficcional na cena renderam uma boa hora de conversa.

Poder experimentar o giro por distintas regiões do Brasil, principalmente a região Norte e Centro-Oeste, foi uma aventura sem precedentes. Destaco as duas regiões principalmente pelos números ainda mais alarmantes das violências contra meninas e mulheres nessas regiões, e em sendo assim meu interesse em levar um espetáculo que abre espaço para debater e refletir essa temática era de suma importância. Regiões marcadas pelo conservadorismo, pela manutenção de

relações de exploração do trabalho e pelo 'agrotóxico-negócio', como bem definiu meu caro orientador. Cidades que traziam um desafio especial, uma urgência para levar a reflexão do pensamento feminista que sustenta *Senhora P* para essas localidades.

Em Macapá (AP), por exemplo, nos apresentamos num salão de festas do SESC, um calor devastador num palco pequeno e baixo no qual os refletores ficavam quase na altura da minha mão. Na cena que peço para os homens fecharem os olhos, a maioria permaneceu de olhos bem abertos mesmo após meus pedidos insistentes e assim, diferente de outras sessões, desta vez apenas duas mulheres levantaram as mão numa plateia de quase 100 pessoas e em sua maioria mulheres. Desta vez tive a confirmação de que o abusador muitas vezes está realmente ao lado e mantém seu poder de controle. Durante o debate ao final do espetáculo uma mulher pede a palavra e afirma: "Eu gostei muito porque o espetáculo não é político e não traz essas questões de ideologia, sabe eu não gosto desse negócio de feminismo". Bom a partir daí toda a conversa se deu na tentativa de esclarecer que sim o espetáculo é político, defende e se articula com o processo de conscientização das mulheridades sobre as estruturas de subalternização e exploração das mulheres e que é construído a partir de um pensamento feminista. Ficamos lá por quase duas horas, o calor era tanto que comecei a tirar as botas ali mesmo no meio da roda de conversa. Porém a mais desafiadora apresentação ocorreu num ginásio de uma escola na pequena cidade de Poconé (MT), que acionou ainda mais reflexões sobre a importância de discutir a violência contra as mulheridades em cidades pequenas e distantes dos grandes centros.

Nosso palco foi um ginásio aberto, quase abandonado nos fundos de uma escola de ensino médio, tida como a escola mais problemática da cidade, era a residência oficial de mais de uma dezena de pombos que faziam do lugar seu esconderijo casa contra o sol e o calor escaldante do interior do Mato Grosso. Na pequena pousada na qual nos instalaram era possível ver desde a chegada, os vestígios da guerra político partidária vivida pela nação no ano anterior e que ainda se encontrava fresca em Poconé. O número 13 (do Partido dos Trabalhadores) foi retirado da porta do estabelecimento e em seu lugar um adesivo da bandeira do Brasil foi colado. Uma tensão que permaneceu e que foi vivenciada também durante a apresentação do espetáculo na escola Eucaris Nunes. O público era composto por estudantes da educação de jovens e adultos (EJA) noturno, em sua maioria do sexo

masculino. Também contamos com a participação do grupo de teatro Faces Jovem, da cidade de Primavera do Leste (MT), que estava na cidade para apresentar uma peça também sobre violência contra mulheres, mas que no caso deles não pôde se realizar, pois a mesma escola que levaria seus estudantes para o salão de eventos do SESC Poconé boicotou a peça. Assim, apenas nós da equipe de *Senhora P*, tivemos a oportunidade de assistir ao espetáculo *Elefante*. A obra se concentra no estupro de uma mulher por um grupo de homens. A dramaturgia partiu de situações reais, fatos expostos na grande mídia e transfigurados para a linguagem cênica com muita dignidade pelo grupo, composto por 8 jovens integrantes (Dani Whittemore, Thairo Meneghetti, Jeisy Sá, Alice Lucas, Marcione Neves, Isabela Cassimiro, Hiago Gonçalves e Thalia Quintania).

Após um longo dia a base de litros d'água e muita coragem, dedicação e esforço hercúleo de nossa equipe e da empresa locada para subir uma estrutura mínima de palco na quadra do ginásio infestada de fezes de pombos, buracos no piso, falta de refrigeração, calor intenso, enfim o caos, conseguimos. No final, depois de muita luta e varrição, solicitação de linóleo, cadeiras, ventiladores e até limpeza, a sessão aconteceu. Nem dava pra acreditar em como transformamos aquele espaço.

Difícil se deparar com tantas violências: institucionais, pessoais, sistêmicas. Além do ginásio derrelido, transformado após um dia de esforço coletivo, também sofremos com a violência explícita da audiência que teve início desde a minha entrada em cena. E foi sendo amplificada ao longo do espetáculo.

Uivos, assobios, gemidos, latidos, grunhidos, sons que lembravam bichos. A maior parte dos estudantes do sexo masculino se sentaram distantes do palco, na pequena arquibancada do ginásio. Eu não conseguia vê-los da cena, mas sentia cada olhar perverso e abusivo. Minhas palavras instintivamente começaram a ser emitidas com mais agressividade, meus gestos endureceram, Eu estava em posição de ataque. Fui incluindo no texto um discurso de contestação, diante da situação que era desrespeitosa e muito agressiva.

O texto da Sueli Carneiro, durante o qual solicito alguém da plateia para ler, foi lido por Alice, uma atriz trans do grupo de teatro Faces Jovem. Alice também foi verbalmente atacada. Eles gritavam: "é pra ser uma voz feminina", durante a leitura dela. *Senhora P* estava fragilizada. Eu tinha vontade de interromper a todo o

momento o evento. Mas seguia em estado de atenção redobrada, incluindo meu pensamento ação de raiva e indignação na obra.

Foi muito e foi tanto que já quase na metade da apresentação, Victor Z, nosso operador de projeções e criador da trilha, foi na direção deles e perguntou: "Vocês são obrigados a estar aqui?" e nesse momento muitos deles começaram a se retirar. Suas motos estacionadas na lateral do ginásio, começaram a soar ainda mais alto que suas vozes. Seus faróis atingiam a cena. Estava no depoimento *Mis putas tristes*, Márcia Regina na função da câmera atriz, acompanhou o meu olhar com a câmera e incluiu em cena, por meio da projeção ao vivo, as motos saindo do estacionamento. Momentos de tensão. Fiquei com medo em cena. Fiquei com medo depois quando saímos da escola. Fiquei com medo durante os outros dias que passamos em Poconé todas as vezes que via uma moto barulhenta atrás de nós.

No dia seguinte teríamos a continuidade do encontro com a escola Eucaris Nunes. Eu não sabia o que iria acontecer. Meu planejamento para o Pensamento Giratório é promover um espaço de criação de autobiograficções. Mas desta vez seria diferente. Chegamos à escola às 18h50. As cadeiras estavam enfileiradas no pátio. Silêncio. Solicitei para que fizéssemos uma grande roda. "Não, eu não preciso de microfone", eu disse.

A responsável pelo SESC havia me enviado uma mensagem de *whatsapp* dizendo: "a escola vai escolher quem vai participar do bate-papo", creio que na tentativa de me tranquilizar, pois ela também tinha estado presente à sessão do espetáculo, e acompanhou todo o acontecido. Bom ela rapidamente me apresenta, e diz no meu ouvido, "vou embora, agora é com você". Os corpos femininos estavam mais próximos de nós e os corpos masculinos mais uma vez se colocavam o mais distante possível. Iniciei confessando o quanto eu tinha sido agredida na noite anterior. Como cada som que eles faziam era violento e desrespeitoso, assustador e bestial. E conforme eu falava alguns deles iam mudando de lugar, se agregando, formando novamente, um corpo, uma massa, com potência bélica. Assim é sempre mais fácil se sentir protegido em bando. A cada vez que o movimento se dava eu utilizava os corpos e os movimentos deles como exemplo da tentativa de intimidação mais uma vez. Discorri sobre o olhar, o corpo, os medos, os traumas. O quanto somos, inclusive eles, amedrontados, agredidos e violados em casa, na rua, na escola. As meninas balançam as cabeças. E muito lentamente começamos a ter mudanças significativas nos olhares. A raiva deles começa a ser

diluída. Substituída aos poucos por alguma reflexão. Falo sobre o movimento de manada. Sobre seguir lideranças violentas e ameaçadoras. Sobre nossa necessidade de mudar o mundo.

O grupo Faces Jovem também está em roda conosco. Um dos integrantes se expõe, enquanto sujeito do sexo masculino que sente que precisa intervir. Que diante de uma situação de violência se você não intervém você se torna cúmplice das agressões. Nossa iluminadora Ana Quintas também se coloca. Traz para a roda a importância das micropolíticas cotidianas. Nossas ações de transformação do mundo que vivemos. Nos nossos pequenos círculos de amigos, nossa rua, nosso bairro, nossa escola, reverberam os modelos sociais e depende de nós ações de transformação.

Já quase ao final sugiro que fechem os olhos, que recordem um momento em que sofreram ou cometeram alguma situação de violência, abuso ou abandono. Para a minha surpresa, dessa vez a grande maioria fecha os olhos. Há uma outra energia que circula na roda. Eu sugiro que elas e eles escrevam suas histórias, ficcionalizem suas memórias, alterem seus percursos. Criem e movimentem as coisas para que possam criar outros mundos e que consigam ser/estar em uma dimensão sociopolítica mais afetuosa. Um estar no mundo com mais cuidado, responsabilidades, respeito e afeto.

O sinal do recreio bate. São 20h. Durante a última hora algo aconteceu. Entre nós foi dissolvida a tensão. A maioria deles já não queria me ameaçar e já não se sentia ameaçado. Dava pra sentir as alterações corporais. As posturas de embate tinham se diluído. Um grupo de 6 meninas faz uma roda em volta de mim. Tiramos foto. Elas estão eufóricas. Agradecem. Dizem: "aqui na cidade é tudo muito difícil". A outra diz: "Eu amo a bell hooks". Elas se desculparam pelo comportamento dos meninos durante o espetáculo, dizem: "nossa a gente ficou com muita vergonha!". Conversamos um pouco apressadamente sobre estratégias de ação possíveis no território da escola. Elas se animam. Sugiro que abram espaço para uma rádio, ou produção de *podcast* sobre as situações de violências que ocorrem na escola. A ideia é bem recebida.

Durante a roda, uma delas tinha declarado o quanto era assustador ter que passar entre um corredor de meninos no pátio. "Eu não passo! Eu dou a volta, deixo de ir pra onde eu quero. Dá medo". E nesse momento parece que muitos meninos

se assustaram. Eles insistem em achar que as mulheridades gostam de ser olhadas de maneira abusiva, acuadas.

Essa ação de mediação deveria ter sido iniciada na escola antes da nossa apresentação. Era dia 10 de outubro, dia nacional de combate a violência contra a mulher. Nesta data em 1980 um grupo imenso de mulheres se uniu nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo para lutar contra o aumento das violências contra as mulheridades. É certo que avançamos. Hoje temos mais políticas públicas mas ainda não conseguimos alterar a história. Temos leis mais incisivas mas não conseguimos alterar as mentalidades, os comportamentos. Temos conhecimento mas as escolas ainda não agem de maneira direta na elaboração de eventos, ações, encontros, destinados a uma formação crítica sobre o tema. Enquanto isso as mães dessas/es jovens seguem sendo humilhadas, agredidas, espancadas dentro de casa. As meninas seguem sendo abusadas, apalpadas, estupradas, muitas sem coragem de efetivar denúncias, já que muitas vezes o sistema judiciário age em prol do abusador e seguimos sem ver as punições adequadas.

Saímos felizes da escola. Saio mais uma vez com a certeza de que é possível mudar a ordem das coisas, pessoas, comportamentos quando agimos de forma crítica e responsável nos espaços de formação. Nós e elas/eles saímos alterados. Deu até vontade de apresentar de novo. Um dos meninos ao fundo me encara, abaixa mais o boné, se levanta e me fuzila com um olhar ameaçador quase querendo me matar. Fragilizamos seu poder e sua liderança durante aquela hora. Eu sorrio. Espero que a comunidade escolar se fortaleça e quem sabe da próxima vez ele também vai se deixar afetar.

ÚLTIMA TRILHA - CONSIDERAÇÕES DA TRAJETÓRIA

Ao longo da aventura desta pesquisa emergiram diversas problematizações que foram sendo tecidas nesta escritura e que movimentaram a reflexão de quão urgente se faz trazer à tona as epistemologias feministas e da performance para dentro do campo da Educação, na intenção de promover uma descolonização dos saberes e encontrar novas formas de ação na direção de uma educação crítica, performativa e libertária, antirracista, antissegregacionista, anti-homofóbica, no entendimento de que educar é tomar uma posição política para efetuação de mudanças nas esferas individuais e coletivas.

Agravada pelo momento pandêmico, a educação brasileira sofreu inúmeras tentativas de desmonte e proibições de pautas fundamentais como as dos direitos humanos, os debates sobre gênero, racismos e feminismos. Para o autoritarismo, refletir e debater sobre as desigualdades estruturais entre mulheres/homens, negras(os)/brancas(os) e as violências contra a população LGBTQIA+ não deveriam estar mais na pauta. Diante deste quadro, fez-se ainda mais necessária a reflexão e a construção de pensamentos que acionassem as articulações e contaminações possíveis entre as pesquisas das linguagens e as práticas crítico pedagógicas em sala de aula. No caso desta pesquisa o diálogo com o pensamento feminista negro interseccional se mostrou preciso e ocupou um território definitivo na elaboração artística e pedagógica que se seguiu, determinando um olhar mais pontual para as práticas sociais de controle.

Tal provocação histórica desenhou os relevos das trilhas percorridas aqui e que talvez ainda não encontrem terreno fértil para sua plena efetivação no campo da educação, mas que vislumbra rastros de muitas ações e práticas artísticas e pedagógicas que já mobilizam alternativas potentes de transformações micropolíticas. Especialmente quando persistem no encorajamento de experimentações, de inovações para uma desestabilização dos engessamentos curriculares, artísticos e pedagógicos nos ambientes escolares e principalmente quando promovem a invenção de novas práticas poético-políticas que privilegiam a multiplicidade de corpos, histórias, memórias e narradoras/es nas artes da cena articulando criticamente um pensar junto na direção da construção de uma sociedade mais igualitária e justa.

Delinear as espiralações recorrentes entre educação, performance, pensamentos feministas, violências e autobiograficções se fizeram essenciais durante esta escrita. Já que foram os campos imbricados com os quais dialoguei durante a materialização dos processos artísticos e pedagógicos constituídos nesta tese e que discutem as afecções e possibilidades de atravessamento entre feminismos, pedagogia performativa, pensamento decolonial, violências e abusos com e na educação e nas artes da cena. Ainda mais como artista docente da educação básica, com foco no ensino médio, amplifiquei minha responsabilidade de promover, neste campo, um espaço tempo de criação com potência de estimular a autoconscientização e a ação para as mudanças nos quadros de opressão.

Estudos teatrais nas universidades brasileiras articulam teoria e prática há algumas décadas e os estudos da performance tem colaborado estruturalmente para isso. O foco das investigações das poéticas contemporâneas estão centradas cada vez mais nos processos de criação atravessados por hibridismos de linguagens com fronteiras diluídas entre si e o mundo, promovendo investigações e manifestações estéticas que incluem e envolvem espectadoras e espectadores na experimentação direta dos eventos. Se é assim, a reverberação desse processo precisa também chegar efetivamente na educação básica e principalmente nos espaços de formação de professores das artes da cena.

Mas do que concluir se apresenta agora mais frutífero, ensaiar mais um diálogo com a trajetória. A experiência de performar um pensamento de ser e estar artista docente em cena, em processo de denúncia e articulação crítica sobre as violências que atravessam as mulheridades, mobilizou a maneira de habitar a mim mesma em fluxo com a vida. Estabeleci laços, afetos e cumplicidades em cada pequeno encontro. Na maioria dos outros espetáculos que fiz, muitas vezes fui parabenizada pela minha atuação, pela intensidade da obra e pela qualidade do espetáculo. Desta vez as pessoas vieram agradecer pela experiência, me olharam no fundo do olho, me abraçaram como gente amiga abraça e contaram no meu ouvido, às vezes chorando, partes de tristes segredos, relatos íntimos de abusos e violências. Estavam próximas, tinham ido junto comigo até alguns lugares difíceis de estar. "O anverso do teatro, não é então a ilusão, a ficção, a teatralidade, mas é a vida social, a política, a luta de classes, a sobrevivência econômica e o cotidiano" (Pavis, 2017, p.319). A educação e as artes da cena são espaços privilegiados desses pequenos encontros, pequenas ações que acontecem no corpo-a-corpo

entre pequenos grupos de pessoas que podem partilhar experiências, saberes e histórias que nos tornam mais conscientes uns de outros. Conscientes de nossas diferenças e similaridades, nos atualizamos e muitas vezes nos conectamos, construindo campos de sentido comuns.

Nos espaços artísticos pedagógicos que partilhei, essa certeza da potência dos encontros, enquanto territórios de invenção, também se amplificou. A escrita desta última trilha é gerada após retornar de uma oficina de 12 horas/aula realizada durante a 22a. edição do Festival do Teatro Brasileiro Cena DF, no Rio de Janeiro, no qual apresentei o espetáculo *Senhora P*, no Teatro Poeirinha em maio de 2024. A oficina se deu com uma turma de treze participantes, muito heterogênea (em sua maioria jovens estudantes de teatro da UNIRIO entre 20 e 29 anos, além de uma pesquisadora de violência de gênero de 43 anos, que reside em Portugal, uma atriz de 59 anos que está querendo voltar ao palco e duas professoras artistas da cena com 25 e 43 anos), na qual pude explorar mais uma vez procedimentos de criação autobiográficos. Partimos da busca por encontrar, em meio a procedimentos psicofísicos, vestígios das violências incorporadas, das memórias de abuso e ficcionaliza-las. Exploramos a arquitetura das relações entre corpos e palavras em movimento, por meio do procedimento de colocar o coletivo agindo como cardume na direção de cada participante. Sem se tocar e usando apenas o olhar, e a aproximação e o distanciamento corpóreos, experimentamos distintas vibrações de vulnerabilidades e resistências. Discutimos sobre a potência do corpo político que se forma na ação coletiva, e como às vezes reproduzimos opressões sistêmicas em movimentos de manada. Como alimentamos, sem nos dar conta, em cena e fora dela, o sentimento de força e poder que é gerado quando os corpos se juntam. Ora para defender ideais coletivos, ora para oprimir sujeitos específicos. E neste último caso, só nos damos conta de que a outra/o precisa de proteção e apoio quando é a nossa vez de estar no lugar da/o perseguida/o, do acuada/o, da/ oprimida/o.

Após serem vivenciadas, estas experimentações cênico-performativas foram descritas e transpostas para o papel, por meio de escritas automáticas individuais. E depois complementadas, por meio de provocações que lancei ao grupo, e que iam sendo respondidas naquele momento, como por exemplo: "quando eu era pequena eu tinha medo de..."; "tem uma imagem que é recorrente nos meus sonhos..."; "aqui dentro tudo é sempre tão..."; "outro dia eu ouvi uma coisa que ficou gravada na minha memória...".

O material produzido durante o encontro deveria servir como ponto de partida para a elaboração de uma pequena cena/ação performativa a ser compartilhada no final da oficina. Também exploramos pequenas improvisações que partiam do movimento de olhar para dentro e para fora; olhar a si mesma/o com uma lente de aumento e olhar para a outra/o, para o mundo e trazer à tona memórias escondidas. Encontrar vestígios das violências incorporadas com a intenção de "fazer da dor individual uma experiência coletiva" (Dieguez).

Um dos trabalhos (o da atriz de 59 anos), foi apresentado em material audiovisual realizado na noite anterior com o celular. Ela tece uma narrativa que se inicia na porta de sua casa. Ao abrir a porta do pequeno cômodo, entramos com ela nas suas memórias: "Lá é o lado de dentro, é um quarto, não é o quarto do despejo, como o da Carolina Maria de Jesus, mas é o da nossa personagem que vai contar a história de um abandono". Não a vemos na imagem, vemos a casa-quarto, um pequeno esconderijo, escuro, o movimento vivo da câmera, vai revelando a partir das imagens, pedaços da sua história de vida. A narração revela a trajetória do abandono pelo marido, que um dia após uma discussão no meio da rua, com a filha deles doente, simplesmente decidiu ir embora e nunca mais voltou. A ação se encerra com as mãos dela colocando uma fileira de bonecas russas uma dentro da outra e revelando que seu maior medo é de não ter mais vontade de viver. A voz que narra o vídeo é leve e suave, mas a intensidade da ação foi emocionante.

Na conversa coletiva final sobre a oficina e os procedimentos explorados, a atriz revela que encontrou motivação para voltar à cena. Que esteve procurando pontos de partida (textos, inspirações) e que viu no caminho das escritas autobiográficas uma possibilidade inquietante de movimentar novamente suas criações. Outros relatos incluíram a intensidade que a proposta aciona de enfrentamento de questões traumáticas, memórias que estavam, e muitas que ainda estão 'guardadas', silenciadas e que ao serem resgatadas estimulam um desejo por continuidade de criação. Algumas participantes também revelaram que foi a primeira vez que tiveram contato com escritas autobiográficas e que se surpreenderam com o vigor de suas próprias escrituras em cena.

Acredito que procedimentos autobiográficos tem potência para criar espaços de aparecimento, de um recriar a si mesma/o, de estabelecer territórios de reconciliação. Uma possibilidade de ação na qual o artístico, íntimo e pessoal se encontra com o político, social e coletivo; uma ação capaz de promover a

experiência de fazer lembrar as marcas que ficam escondidas, de acionar o reconhecimento das nossas fragilidades, precariedades, e promover uma desmontagem dos sistemas de opressão hegemônicos, com potência de transgredir limites construídos por crenças, hábitos, adestramentos que definem como e o que devemos ser. Um caminho de invenção que pode acionar o estético como força curativa e de resistência, principalmente ao pensar com Chimamanda Adichie sobre o poder da criação em reparar a dignidade pessoal. Compartilhamos o mundo mas existimos de maneira única, e partilhar de forma crítica e autoconsciente a maneira que habitamos esse mundo pode acionar reflexões intensas para mudar, alterar nossas rotas de subordinação. Não é só sobre expor as narrativas pessoais mas problematizá-las politicamente, teorizá-las como insiste hooks. E também para identificar os privilégios, as interseccionalidades das opressões, identificar outras dimensões de abusos, e poder criar coletivamente estratégias de ação, de resistência e de lutas coletivas no movimento entre arte e vida.

Acredito, que os teatros do real, aproximam também a espectação de atos reflexivos, poético-políticos sobre suas próprias histórias, suas incertezas e trajetórias ampliando assim possíveis espaços de partilha capazes de convocar à ação. Já que muitas vezes, as próprias criações e ou ações cênico-performativas são em si territórios de denúncia.

Neste caso, as interfaces entre realidades e ficções de experiências de abuso físico, emocional e psíquico experimentadas direta e indiretamente, no corpo, nas relações familiares, em espaços públicos e privados, de forma direta e indireta, podem abrir sobretudo discussões 'sobre os sistemas regulatórios de gênero e sexualidade', sobre as institucionalizações de uma violência que nos atravessa durante a vida. Principalmente, como já dito, por entender com Grada Kilomba que o conhecimento que habita as instituições é um conhecimento violado, colonial e discriminatório. Se convivemos e somos formadas/os por um saber/poder patriarcal, colonialista, machista, branco, heteronormativo corremos o risco de manter estas estruturas hegemônicas sobre e com os materiais/obras que levamos para as salas de aula e para a cena. Então entendo que é urgente agir para alterar a rota de manutenção de concepções hegemônicas e generalizantes, e para isso é preciso alterar as ferramentas analíticas que constituem os saberes. E aqui as epistemologias feministas e as pedagogias cênico-performativas se apresentam como práticas políticas potentes para o embate.

Ainda pouco articulados junto à processos pedagógicos das artes da cena, principalmente na educação básica, princípios e procedimentos de criação e composição autobiograficcionais podem operar no universo escolar a eclosão de múltiplas narrativas composicionais utilizando inclusive de maneira consciente e responsável as redes sociais e os dispositivos móveis como espaços de experimentação.

Escrever sobre o fim é um ato ficcional, tudo ainda está por fazer, hipóteses de mudanças. Descolonizar a minha voz cafetinada, repeti esta proposição de Rolnik tantas vezes e ainda estou com a precariedade da realização cotidiana desse ato. Tenho o ímpeto de abrir todos os arquivos, textos das companheiras destas trilhas. Tanto ficou de fora, notas rabiscos e cadernos cheios de pontes. Ao mesmo tempo que releio o todo e vejo a insistência das repetições sobre as violências e abusos sistêmicos e me lembro que as repetições reforçam as diferenças de cada parte do processo. Elas permitem um acúmulo da consciência, consciência da responsabilidade com o mundo, consciência dos traumas, dos apagamentos, das violências.

A escritura, mesmo poética, é às vezes o melhor meio de chegar ao real. A ficção, a artificialidade do jogo de atuação e a intensidade são necessárias à descoberta de elementos do real e a sua elucidação. O trabalho artístico e formal (mas não formalista) é uma etapa indispensável, desde que as formas e a dramaturgia se esforcem para revelar conteúdos sociopolíticos ou psicológicos. A arte torna-se ou volta a tornar-se um dos melhores instrumentos para inquirir sobre a realidade e a política (Pavis, 2017, p. 320).

Identifico principalmente uma potência micropolítica nas criações, processos e procedimentos artístico pedagógicos que partem de dispositivos autobiograficcionais. Uma possibilidade de reapropriação, "de um saber corpo, o saber da nossa condição de vivente" (Rolnik, 2018), a reapropriação de um imaginário, uma reapropriação das terras férteis da imaginação adubadas, quiçá 'germinadas' no instante de olhar pra dentro e ter a coragem de expor fraturas, abusos, traumas, precariedades e tecer no/com o corpo cena, em encontro, "criações transfiguradoras", que possam diluir fronteiras entre o poético e o político, entre a teoria e a prática e entre representação e presentificação na ação cênica. De como nos coloca Paul B. Preciado, no prólogo de *Esferas da Insurreição* de Rolnik,

A revolução não se reduz a uma apropriação dos meios de produção, mas inclui e baseia-se em uma reapropriação dos meios de reprodução - reprodução portanto, do 'saber-do-corpo', da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo. A autêntica fábrica é o inconsciente e, portanto, a batalha mais intensa e crucial é micropolítica (2018, p. 15).

Preciado esclarece ainda que para Rolnik não é possível a transformação das estruturas políticas, de governo sem a mudança dos 'dispositivos micropolíticos de produção de subjetividade', e é nesta seara aqui que a força dos dispositivos autobiograficcionais pode e deve agir. Minha intenção foi acrescentar tais dispositivos de criação como mais um ao mapa de possíveis nas artes da cena e partilhar as transformações que tal percurso exerceu sobre mim e como afetou também estudantes partícipes dos processos artístico pedagógicos.

Compreendo as artes cênicas-performativas como um território radical de onde podem emergir outras subjetividades, outras nascentes, outras insurreições. Visto que têm potencial para desanestesiarem nossos corpos e promover movimentos, trânsitos, giros, vibrações que nos permitem enveredar por trilhas desconhecidas. Um território fértil de produção de vida capazes de promover conexões e reconexões no caos de nós mesmas/os. Uma abertura para outros devires por via da arte, capaz de descolonizar imaginários na ação de abrir com bisturis a própria memória, 'exercitando os afetos' (Artaud), 'descolonizando vozes cafetinadas' (Rolnik) e construindo o comum nas singularidades. Os engendramentos entre teatro, performance, audiovisual e seus hibridismos, transdisciplinaridades, indisciplinaridades são potências para práticas pedagógicas críticas performativas feministas decoloniais e inovadoras que possam usufruir de meios, abordagens e temáticas urgentes, como as violências contra mulheres, os racismos, os sexismos, a transfobia na formação escolar. Hibridizar histórias, memórias e linguagens para inventar formas de ser e estar. Inventar caminhos de artistar a docência. Promover ações. Cheias de nós, nos entre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Denise Borille de. Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa. Tese (Doutorado). Orientadora: Márcia Marques de Moraes. 149 f. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. 2016.

ABUJAMRA, Márcia. "A alma, o olho, a mão, ou o uso da autobiografia no teatro". *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 2, p. 72–85, 2013. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69077>> Acesso em: 7 jun. 2022.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas* - um manifesto. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Ed. Sueli Carneiro; Pólen, São Paulo, 2019.

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. "O Trabalho do Ator e a Arte de Ficcinar a Si Mesmo". *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v.3, n.3, p. 902-922, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em: 15 de maio de 2022.

ALCÁZAR, Josefina. "Performance y mujeres en Latinoamérica". In *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Organização: Óscar Cornago. Edições da Universidade de Castilla- La Mancha, Espanha, 2010.

ANZALDÚA, Gloria. "Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo". Publicado originalmente em 1981. Trad: Édna de Marco. *Estudos Feministas*, 2020. Ano 8.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume 1 e 2. Trad: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Considerações sobre a obra da Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. Trad: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Memória e Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad: Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

BERNSTEIN, Ana. "A performance solo e o sujeito autobiográfico". *Revista Sala Preta*, São Paulo (ECA-USP), v.1, n.1, 2001. pp.99-103.

BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. *O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. *A Cinética do Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BUTLER, Judith. *A força da não violência: um vínculo ético-político*. Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

_____. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Os atos performativos e a construção do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras* n. 78. Edições Chão da Feira, 2018. Disponível em: www.chaodafeira.com. Acesso em 23 de out. de 2023.

CARLSON, Marvin. *Performance - uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. "O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1. p. 164-188. 2011.

CARNEIRO, Sueli. "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra da América Latina a partir de uma perspectiva de gênero". *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editores, 2003a, p. 49-58.

_____. "Mulheres em movimento". *Revista Estudos Feministas*, vol. 17, n. 49. São Paulo Set./Dec. 2003b. Disponível em: <[Mulheres em movimento](#)> Acesso em 3 de mar. de 2023.

_____. (1993) "Mulher Negra". *Cadernos Geledés*. Instituto da Mulher Negra, Cadernos IV, São Paulo. Disponível em:< [Geledés – Instituto da Mulher Negra](#)>. Acesso em 20 de abr. de 2021.

_____. (2005) A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Tese (doutorado) em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 96-110. Disponível em: <[APARECIDA SUELI CARNEIRO A CONSTRUÇÃO DO OUTRO](#)>

[COMO NÃO-SER COMO FUNDAMENTO DO SER Tese apresentada ao Programa de Pós-Gra.](#)> Acesso em 25 de abr. de 2021.

CARREIRA, André e Baumgärtel, Stephan (orgs.). *Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

CARREIRA, André, BIÃO, Armindo. e NETO, Walter. (orgs.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

CARVALHO, Renata. *Manifesto Transpofágico*. Pós-fácio Jaqueline Gomes de Jesus. São Paulo: Casa 1; Editora Monstra, 2021.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminhos. Só rastros*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

COLLINS, Patricia Hill. (2016). "Aprendendo com o outsider within". In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, Jan./Abr. Disponível em: <[Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro**](#)>. Acesso em: 30 de mar. de 2021.

_____. *Pensamento Feminista Negro*. Trad: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORAZZA, Sandra. *Currículo Escolar: Transcrições do Contemporâneo*. Instituto Palavras, RS, 18 de maio de 2013.

_____. "Didática-Artista da Tradução: Transcrições". In: *Mutatis Mutandis*. v. 6, n. 1. p. 185-200. 2013.

_____. "O Docente da Diferença". In: *Revista Periferia*. Rio de Janeiro: v.1, n.1, p.91-110. 2009. FEBF/UERJ.

_____. "Contribuições de Deleuze e Guattari para as pesquisas em educação". 2007. *Revista Digital do LAV - Ano V - n. 8*. mar. 2012.

_____. *Artistagens - Filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte:180 Autêntica, 2006.

_____. "Na diversidade cultural, uma 'docência artística'". Inicialmente publicado na *Revista Pátio*, Ano V, n° 17, maio/julho/ 2001.

COSTA, Ana Alice e SARDENBERG, Cecília M. "Teoria e Práxis Feminista na Academia: Os Núcleos de Estudos sobre a mulher nas universidades brasileiras". *Revista Feminismos*, [S.l.], v. 2, n. 2, 2015. Acesso em: 5 mar. 2023.

CRENSHAW, Kimberlé W.. "Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero". *Estudos Feministas*, ano 10, n° 1/2002, pp. 171-188.

_____. "A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero". *Estudos Feministas*, n.1, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem Tempo*. Trad: Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. *Cinema 1 - A Imagem Movimento*. Trad: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Trad: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad: Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 3a. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2021.

DESPENDES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad: Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIAS, Luciana da Costa. "Crise da representação, virada performativa e presença: possibilidades rumo a uma filosofia-performance". *Rev. Bras. estud. Presença*, Porto Alegre, v.10, n. 1. e9257, 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266092575>> Acesso em 23 de maio de 2021.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Trad: Luiz Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia, EDUFU, 2011.

DIÉGUEZ, Ileana. "Liminaridades: práticas de emergência e memória". *O Percevejo Online*, UNIRIO, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p.48-59, jul./dez. 2016.

_____. "Desmontagem Cênica". *Rascunhos*, Uberlândia, v.1, n.1, p. 5-12, jan/jun. 2014.

DUBATTI, Jorge. "Experiência teatral, experiência tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos". *Rebento*, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan - jun de 2020.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Fundamentos Estéticos da Educação* (5a ed.). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1988

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André. (Orgs.). *Ações Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.

FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea". *Sala Preta*, São Paulo, n.8, 2009, p.235-246.

_____. "Programa Performativo: o corpo-em-experiência". *Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*. UNICAMP. Campinas - SP, n. 4, 2013.

_____. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: n. 8, ECA/USP, 2008.

_____. "Corpo cênico, estado cênico". *Revista Contrapontos - Eletrônica*, Vol. 10 - n.3, p. 321 - 326, set - dez 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad: Coletivo Sycorax. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. "Apresentação: Experiências do Real no Teatro". *Revista Sala Preta*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 13, n. 2, p. 3-13, dez. 2013. Acesso em 16 out. de 2021.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores; Ed. Fapesp, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Trad: Manuela Gomes. Lisboa, Ed. Orfeu Negro, 2019.

_____, "Realidade e ficção no teatro contemporâneo". Trad: Marcus Borja. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. DOI: [10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32). Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em 14 jun. de 2023.

FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado) . Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientadora: Elisabeth Silva Lopes.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. A vanguarda no final do século XX. TRad: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michael. (1969) [2013]. *A arqueologia do saber*. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos Manuel Barros da Motta; Trad: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). Trad: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Ed. Paz e Terra. Coleção Saberes. 1996.

_____. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GARCIA, Maria Manuela A. *Pedagogias críticas e subjetivação: uma perspectiva foucaultiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Flavia Rios, Márcia Lima (orgs.). 1a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. (1984). "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: SILVA, Luiz Antonio. *Movimentos sociais, urbanos, memórias étnicas e outros estudos*. Brasília, ANPOCS. Disponível em: <[Moodle USP](#)> Acesso em 15 de abr. de 2021.

GUATTARI, Félix. e Rolnik, Suely. (1986). *Micropolítica: cartografias do desejo*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GUINSBURG, J e Sílvia Fernandes, (orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção debates).

GURGEL, Gabriela Lírio Monteiro. "Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional". *Revista do programa de pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 6, p. 78-91, 2016.

HAN, Byung-Chul. *No exame: perspectivas do digital*. Trad: Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. *Hiperculturalidade: cultura e globalização*. Trad: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

_____. *E eu não sou uma mulher? mulheres negras e feminismo*. Trad: Libanio Bhuvi. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

_____. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trad: Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad: Libanio Bhuvi 19a. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

_____. "Mulheres negras: moldando a teoria feminista". *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.16. Brasília, janeiro - abril de 2015, pp. 193-210.

HUISMAN, Denis. *Dicionário de Filósofos*. Trad: Claudia Berliner, Eduardo Brandão, Ivone Castilho Benedetti e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ICLE, Gilberto. "Para apresentar a performance à educação". Universidade Federal do Rio Grande do Sul: *Educação & Realidade*, 35(2): 11-22, maio/ago, 2010.

_____. (org.) *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. (Coleção estudos, 363, coordenação J. Guinsburg). Vários autores.

KASTRUP, Virgínia. "A Aprendizagem da Atenção na Cognição Inventiva". In: *Revista Psicologia & Sociedade*; 16(3): 7-16; set/dez 2014.

_____. "A Atenção na Experiência Estética – Cognição, Arte e Produção de Subjetividade". *Revista Trama Interdisciplinar*, v.3, n.1, 2012.

_____. "Experiência Estética para uma Aprendizagem Inventiva". *Revista Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v.13, n.2, 2010.

_____. *A Invenção de si e do mundo – Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

_____. "Aprendizagem, Arte e Invenção". *Revista Psicologia em Estudo*, Maringá, v.6, n.1, 2001.

_____. "Autopoiese e subjetividade: sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari". *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, Rio de Janeiro, v.7, n. 1, 1995.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação - episódios de racismo cotidiano*. Trad: Jess Oliveira. Editora Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (doutorado). 204 f. Orientador: Ítalo Moriconi. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Instituto de Letras. 2006.

_____. "Escrita de si como performance". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAPOUJADE, David. *Potências do Tempo*. Trad: Hortência Santos Lencastre. São Paulo: Editora n- 1, 2013.

_____. *William James, a construção da experiência*. Trad: Hortência Santos Lencastre. São Paulo n-1 edições, 2017.

_____. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana – danças, piruetas e mascaradas*. Trad: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

_____. *Elogio da Escola*. (org.) Jorge Larrosa. Trad: Fernando Coelho. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *Tremores*. Trad: Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

_____. *Esperando não se sabe o quê - sobre o ofício de professor*. Trad: Cristina Antunes. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. "Experiência e alteridade em educação". *Revista: Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19,n 2, p.04-27, 2011.

_____. "Notas sobre a Experiência e o saber da experiência". Conferência proferida no I Seminário de Educação de Campinas. Traduzida e publicada em julho de 2001 por *Leituras SME*.

LEAL, Mara Lucia. "Performance, Autobiografia e Pedagogia: intersecções". *Anais ABRACE*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-5, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad: Manuela Gomes. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LEITE, Janaina Fontes. Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea; orientador Felisberto Sabino da Costa. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021

_____. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicação e Artes - São Paulo, 2014.

_____. *Conversas com meu pai/ Stabat Mater/ uma trajetória de Janaina Leite*. Belo Horizonte: Javali, 2020.

_____. "Três tentativas de dizer o indizível: a experiência de criação de *Conversas com meu pai*". *Revista Sala Preta*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 14, n. 2, p. 153-163, dez. 2014. Acesso em: 20 de out.de 2020.

_____. "Do real documental ao real obscuro". [São Paulo]:[s.n.], [entre 2018-2020].

LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido: Um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do

depoimento pessoal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Cibercultura*. Trad: Carlos Irineu da Costa. - São Paulo: Editora 34, 2010.

LÍRIO, V.S. "Poéticas da sala de aula: processos de criação e aprendizagem entre o teatro e a performance. *Revista Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, v.3, n. 4, (2015).

LODI, Adriana. Expedições à deriva com a pedagogia teatral por uma pedagogia da invenção. Dissertação (Mestrado em Artes). Orientação Roberta Matsumoto. Programa de Pós-Graduação em Artes - Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

LOPES, Elisabeth. "A performance da memória". *Revista Sala Preta*. n. 9, p. 135 - 145, 2009.

LORDE, Audre [1934-1992]. *Sou sua irmã: escritos reunidos*; título original: *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*. Organizado e apresentado por Djamila Ribeiro; traduzido por Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. "Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença". In *Pensamento Feminista*. Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação - uma perspectiva pós-estruturalista*. 6a. edição. Editora Vozes, Petrópolis. 1997. RJ.

_____. "Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas". *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008. p. 17 - 23.

LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira. "Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo". *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

_____. *Guerreiras e Heroínas em Performance; Da Artetnografia à Mitologia em Artes Cênicas*. Tese (Doutorado). 535 fls. Orientador: Prof. Dr. John Cowart Dawsey. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. São Paulo, 2011.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado). 251 fl. Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello. Faculdade de Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2014

_____. "O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea". *Itinerários*, Araraquara, n.40, p. 45 - 60, jan/jun. 2015.

MATURANA, Humberto. *Emoções e Linguagem na Educação e na Política*. Trad: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *A Árvore do Conhecimento - as bases biológicas do entendimento humano*. Trad: Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editora Workshops, 1995.

MATSUMOTO, Roberta. "Variações sobre teatro e audiovisual". *Revista Repertório*, Salvador. Ano 20, n. 28, p.47-67, 2017.1.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidade*. Chapecó, SC. Argos, 2005.

MIRANDA, Brígida. "Colcha de memórias: epistemologias feministas nos estudos das artes da cena". *Urdimento*, Florianópolis, v.3. n.33, p. 231-248, dez. 2018.

MONTEIRO, Solange A. de Souza.(org). *Estudos interdisciplinares sobre gênero e feminismo 2*. [recurso eletrônico]. Ponta Grossa, PR. Editora Atena, 2019.

NAVARRO, Tania. "Por falar em liberdade...". Conferência, *Colóquio Feminista 2014*, UnB.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e TEDESCO, Sílvia. (orgs) *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Vol. 1. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Vol 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad: Jacó Guinsburg, Márcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *Dicionário de teatro*; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Marcelo. (org.) *Performance e educação: (des)territorializações pedagógicas*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

_____. "Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação". Belo Horizonte: *Educação em Revista*, v.28, n.01, 289-312, 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios* [seleção e organização Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi. Trad: Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro] - São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. "Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um super-ator?" Trad: Marta Isaacsson. *Revista Cena*. UFRGS. n.7. p. 66 -76.

_____. Picon-Vallin, B., Veloso, B., & Oliveira, C. A. (2011). "Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico". *Revista Sala Preta*, 11(1), 193-211.

Disponível em < [Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico | Sala Preta](#) > Acesso em 8 de jun. de 2022.

PINEAU, Elyse Lamm. "Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva". Universidade Federal do Rio Grande do Sul: *Educação e Realidade*, 35(2): 89-113, 2010.

_____. "Pedagogia Crítico-Performativa: Encarnando a Política da Educação Libertadora". In PEREIRA, Marcelo de Andrade (org.). *Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

RAMOS, Luiz Fernando (org.) *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De Quem É Esse Corpo? - A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo*. Tese (Doutorado). 670 fls. Orientador: Prof. Dr. Jacó Guinsburg. Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes/ USP. São Paulo; 2009.

_____. "Atue como uma mulher: pedagogias da atuação para mulheres cis e trans". *Anais ABRACE*, Campinas, SP, v. 20, n. 1, p. 1-16, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RECKITT, Helena e PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. London: Phaidon Press Limited, 2001.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição - notas para uma vida não cafetinada*. 2.ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

_____. "Pensamento, corpo e devir". Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizada em 23/06/93, publicada no *Cadernos de Subjetividade*, v.1,n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set/fev. 1993.

SALCIDO, Miroslawa. *Performance*. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivo. Edición eletrónica. Secretaria de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 2018.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, Mexico, 2012.

SARDENBERG, Cecília M.B. "Pedagogias Feministas: uma introdução". In: VANIN, Iole e GONÇALVES, Terezinha (org). *Caderno Gênero e Trabalho*, São Paulo: REDOR. 2006. p.44-57.

SARDENBERG, Cecília M.B. e COSTA, Ana Alice. "Teoria e práxis feministas na academia - os núcleos de estudos sobre a mulher nas universidades brasileiras". *Revista Feminismos*. Vol. 2, N. 2, Maio - Ago. 2014. p. 31-39. Disponível em www.feminismos.neim.ufba.br Acesso em 10 de fev. de 2023.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Trad: Augusto Rodrigues da Silva Junior...[et al]. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. "O que é Performance?" *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Ano 11, N. 12, Rio de Janeiro, p. 25-50.

_____. "O que pode a performance na educação". *Revista Educação & Realidade*, v. 35, n. 02, Porto Alegre, p. 23-35.

_____. "Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral". Trad: Ana Letícia de Fiori. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.20, p. 213-263, 2011.

SEGATO, Rita Lara. "Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial". *E-cadernos CES - Epistemologias feministas: ao encontro da crítica radical*. n. 18, 2012. Trad. Rose Barboza, p. 106-131. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533> Acesso em 30 out. de 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *As Relações de gênero e a pedagogia feminista*. In Documentos de identidade: uma introdução das teorias do currículo. 2.ed. 9 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, Maria Dulce. "Pedagogia Feminista: Uma Abordagem Preliminar". 2005. [slides *on line*. s/n].

SILVA, Márcia Alves; GODINHO, Eliane. "A construção de uma pedagogia feminista latino-americana na perspectiva da educação popular". In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11o e 13o Congresso Mundo de Mulheres*, Florianópolis, Anais Eletrônicos, p. 1-12, 2017.

SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, no. 2, jul/dez 1995, p 71-99.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2013.

_____, Diana. *Performance*. Trad: Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TELLES, Narciso e Adilson Florentino (orgs.). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

VARELA, Francisco, J. Thompson, Evan e Rosch, Eleanor. *A mente corpórea, ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa: Instituto Piaget. 2001.

VILLAR, Fernando Pinheiro. PerformanceS. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 16, n.32, p.109-119, jul/dez 2016. Publicado originalmente em 2003. Disponível em <[Revista da FUNDARTE](#)>. Acesso em 13 de maio de 2021.

_____. Interdisciplinaridades artísticas. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 17, n. 33, p. 188-193, jan/jul 2017. Publicado originalmente em 2002. Disponível em: <[Revista da FUNDARTE](#)>. Acesso em 23 de jun. de 2021.

ZANELLO, Valeska. *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. 1. ed. - Curitiba: Appris, 2018.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Editora Sinergia, 2004.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

APÊNDICE 1 - PROGRAMA DA DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO 3



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Programa de aula da disciplina: Interpretação Teatral 3 – 6 créditos

Período: 1º/2020

Professora: Adriana Lodi - adrianalodi@gmail.com CEL :. (61) 999741734

Horário: 3º e 5º das 10 às 12h45

Ementa: Estética e Diversidade - processo de construção de personagem e exercício da cena e contracena a partir de análise de textos teatrais e do cruzamento de metodologias e práticas interpretativas desenvolvidas no século XX.

Objetivo geral: Promover espaços tempos de criação de personagens/dramaturgias/performações a partir de distintos dispositivos cênicos e audiovisuais acompanhados de reflexão sobre os processos experimentados e de discussão das leituras propostas.

Objetivos específicos:

- Provocar a aprendizagem inventiva e autônoma, de cada estudante, no processo coletivo de criação de personagem/dramaturgias/performações;
- Criar um espaço de experimentação de distintos procedimentos e práticas de atuação/performance/criação da personagem baseados na presença, na invenção e na colaboração;
- Provocar a reflexão sobre a responsabilidade ética do ator no desenvolvimento de seus materiais e potencialidades, na sua participação no coletivo e na sua trajetória;
- Ampliar o desenvolvimento de elaborações coletivas no trabalho de criação cênica a partir de pesquisa poéticas.

Procedimentos Metodológicos:

- Laboratórios de experimentação e criação cênica a partir de exercícios corpo sensórios seguidos de reflexão e compartilhamento coletivo;
- Pesquisas poéticas em textos, imagens, vocalidades e movimentos;
- Processo individual e coletivo de dramaturgias e criações performativas;

- Exploração das possibilidades de criação cênica híbrida a partir da utilização da linguagem audiovisual;
- Captura de imagens e análise dos materiais criados nos processos e estímulo para utilização de recursos audiovisuais;
- Elaboração individual de um diário/caderno performativo (distintos formatos);
- Elaboração e apresentação continuada de materiais de criação ao longo do processo (individual e coletivo);
- Elaboração e apresentação de material coletivo final (cenas performativas);

Avaliação da disciplina:

- Frequência e pontualidade. Por tratar-se de uma disciplina prática a presença em sala de aula é fundamental para o processo de aprendizagem - 2 pontos;
- Avaliação continuada a partir do acompanhamento do processo do estudante em relação às suas contribuições materiais durante os exercícios e a criação de cenas e textos, bem como sua disponibilidade em relação ao movimento coletivo de criação e a superação de suas dificuldades - 2 pontos;
- Apresentação de exercícios de criação ao longo do processo - 2 pontos;
- Construção do Diário/caderno performativo - 2 pontos;
- Autoavaliação a partir da apropriação do material oferecido: ser/estar, fazer/afetar-se, expor/analisar - 2 pontos.

IMPORTANTE: Esse programa é uma proposta aberta a ser apresentada ao coletivo e que está sujeito à alterações que serão feitas a partir dos desejos, das necessidades e da anamnese que será realizada nas 3 primeiras aulas.

Cronograma

10/03 – Apresentação da professora, da turma e do programa

12, 17 e 19/03 - Anamnese: exercícios de sensibilização corpo sensória para criação de um plano comum neste coletivo - como encontrar o comum na diferença?; rede de entendimento e confiança; noções de pertencimento e disponibilidade - ser afetado; noções de disciplina no espaço de criação coletiva; desconstrução da ideia do protagonista;

24/03 - A experiência da presença - estar presente no presente da ação - noções do corpo em cena (a partir de laboratório de movimento - a percepção háptica)

26/03 - A experiência da presença - estar presente no presente da ação - noções do corpo em cena (a partir mapa emocional - respiração - Atenção plena)

31/03 - A experiência da presença - estar presente no presente da ação - noções do corpo em cena (a partir de texto - O Cachorro Morto- Angélica Liddel - PODE SER SUBSTITUÍDO)

- 02/04** - Estilos e estéticas (exercício Bom dia!);
- 07/04** - Autobiografia, narrativas inventivas e autobiograficção - escrita automática;
- 09/04** - Apresentação de material - autobiograficção;
- 14/04** - Imaginação e a câmera lenta - procedimento de invenção;
- 16/04** - Imaginação e câmera lenta - procedimento de invenção;
- 21/04** - **FERIADO**
- 23/04** - O jogo e a improvisação - como estar disponível para a direção?;
- 28/04** - O jogo e a improvisação - como estar disponível para a direção?;
- 30/04** - Apresentação de material duplas/trios - avaliação coletiva do processo;
- 05/05** - Exploração de percursos e mapas a partir de dispositivos emocionais;
- 07/05** - Exploração do celular como dispositivo de criação - possibilidades de atuação;
- 12/05** - Análise do material produzido em audiovisual;
- 14/05** - Definição da trajetória para a construção do material final - Temática e estilo;
- 19/05** - Compartilhamento de material de pesquisa para a criação final - estético, teórico e filosófico;
- 21/05** - Compartilhamento de material de pesquisa para a criação final - estético, teórico e filosófico;
- 26/05** - O que vamos aproveitar do que foi experimentado até aqui?
- 28/05** - Pesquisa de material corpo sensório para a montagem;
- 02/06** - Pesquisa de material corpo sensório para a montagem;
- 04/06** - Montagem - ensaio
- 09/06** - Montagem - ensaio
- 11/06** - Montagem - ensaio
- 16/06** - Montagem - ensaio
- 18/06** - Montagem - ensaio
- 23/06** - Montagem - ensaio
- 25/06** - Montagem - ensaio
- 30/06** - Apresentação - Cometa cenas
- 02/07** - Apresentação - Cometa cenas
- 07/07** - Avaliação

Bibliografia Básica Obrigatória

AZEVEDO, Sônia. O Papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, coleção Estudos, 2002.

BARBA, Eugênio e Savarese, Nicola. A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo, Ed. Hucitec, 1995.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo, Senac, 2010.

Bibliografia básica Complementar – (Os artigos serão disponibilizados em pasta no google drive).

BONFITTO, Matteo. O Ator Compositor. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. A Cinética do Invisível. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009

BROOK, Peter. A Porta Aberta. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1999.

BOAL, Augusto. O Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1975.

COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. Cartografia dos corpos em “SerEstando Mulheres”, in: Icle, G. (org.) Descrever o Inapreensível – performance, pesquisa, pedagogia. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 105-136.

KASTRUP, Virgínia. A Atenção na Experiência Estética – Cognição, Arte e Produção de Subjetividade. In: Revista Trama Interdisciplinar, v.3, n.1, 2012.

_____. Aprendizagem, Arte e Invenção. In: Revista Psicologia em Estudo, Maringá, v.6, n.1, 2001.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a Experiência e o saber da Experiência. Conferencia proferida no I Seminário de Educação de Campinas. Traduzida e publicada em julho de 2001 por Leituras SME.

LEITE, Janaína. Autoescrituras performativas: do diário à cena - As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2014.

LODI, Adriana F. C. Expedições à deriva com a Pedagogia Teatral Por uma Pedagogia da Invenção. 2016. 230 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília - UNB, Brasília-DF, 2016.

Feral, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015 (p. 1-62).

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA – Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

FERNANDES, Ciane. Como fazer Arte a partir do corpo? TFC – Territórios e Fronteiras da Cena. Edição 1, ano 3, 2006, p. 01-11.

APÊNDICE 2 - PROGRAMA DA DISCIPLINA TEAC II



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Programa de aula da disciplina: TEAC II -Entretelas – Autobiograficções e dramaturgias híbridas

Período: 1º/2020

Professora: Adriana Lodi - adrianalodi@gmail.com CEL :. (61) 999741734

Horário: 3º e 5º das 10 às 12H

Ementa: Experimentação de propostas elaboradas em conjunto professor/alunos, visando uma diversificação na utilização das linguagens das artes cênicas e outras linguagens artísticas.

Objetivos da Disciplina:

- Possibilitar a pesquisa e invenção de autobiografias ficcionais e dramaturgias híbridas a partir de dispositivos móveis.
- Explorar a atuação e a composição audiovisual com foco no trabalho do ator criador em entretelas.
- Produzir e criar dispositivos de invenção para dispositivos móveis.
- Promover o exercício prático de criação de poéticas híbridas audiovisuais performativas individuais e coletivas.

A disciplina está dividida em 3 módulos:

Módulo 1 – Nas semanas 1, 2, 3, 4, 5 e 6 - Pesquisa em materiais audiovisuais de produções realizadas durante a pandemia por artistas cênicos e grupos de teatro nacionais e locais acompanhados da leitura e discussão da dissertação de mestrado da pesquisadora Janaína Leite - ***Autoescrituras performativas: do diário à cena*** - As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. Serão abordados aspectos sobre escritura dramatúrgica híbrida, enquadramentos, ficcionalização do real principalmente como subsídio para à experimentação pelos estudantes de objetos estéticos – apresentação de materiais individuais;

Objetivos de aprendizagem:

- Pesquisar e discutir Autobiografias ficcionais;
- Experimentar possibilidades de criação de matérias a partir de escrituras autobiográficas ficcionalizadas;
- Experimentação de escrituras performativas;
- Ao final de 3 semanas entrega do primeiro material de criação individual (máximo 2 min);
- Acompanhamento do caderno performativo;

- Possibilidades de criação de materiais híbridos a partir do olhar para o universo íntimo e privado: a casa, o cotidiano, ações repetitivas;
- Experimentações de montagem – o roteiro constituído na experimentação;
- Vídeos de performances, experimentações híbridas na pandemia;
- Encontros síncronos e assíncronos – 4 horas semanais

Módulo 2 - Nas semanas 7, 8, 9, 10, 11 e 12 vamos discutir o material individual e trabalhar principalmente com foco na interpretação e na composição das dramaturgias. Refazer alguns materiais a partir das discussões. Experimentar performances ao vivo durante os encontros a partir de dispositivos de criação. Improvisações com escrituras performativas criadas por cada estudante;

Objetivos de aprendizagem:

- Disponibilidade para o trabalho com foco na interpretação e na composição das dramaturgias;
- Presença na entretela;
- Ética da composição;
- Produção de vídeos e materiais individuais;
- Experimentações performativas.

Módulo 3 – Nas 13, 14 e 15 vamos experimentar criações coletivas nas entretelas utilizando diversas plataformas. Colagens dos materiais produzidos individual e coletivamente para uma composição final. Nas semanas 16,17 e 18 faremos apresentações das propostas e avaliação final.

Metodologia

A disciplina acontecerá na plataforma *TEAMS* da *Microsoft*. E será composta de um encontro síncrono fixo por semana de 2 horas de duração com todo o grupo e um segundo encontro (dia móvel) para encontros individuais, produção de material artístico, trabalhos em grupos virtuais e acompanhamento pessoal.

Serão utilizados principalmente os seguintes procedimentos:

- Laboratórios síncronos on-line de experimentação e criação de escrituras performativas a partir de dispositivos de criação para dispositivos móveis seguidos de reflexão e compartilhamento coletivo;
- Atividades assíncronas, que incluem leitura de textos, análise e discussão de material em vídeo, experimentações de exercício poéticos performativos, debates, entre outros;
- Pesquisas poéticas em textos, imagens, vídeos, vocalidades e movimentos utilizando dispositivos móveis;
- Processo individual e coletivo de criação e experimentação de dramaturgias híbridas e criações performativas;
- Exploração das possibilidades de criação cênica híbrida a partir da utilização da linguagem audiovisual – investigar as possibilidades de montagem usando aplicativos simples;
- Análise e discussão dos materiais criados nos processos;
- Elaboração individual de um diário/caderno performativo (distintos formatos);

- Elaboração e apresentação continuada de materiais de criação ao longo do processo (individual e coletivo);

- Avaliação continuada do processo dos estudantes e da condução da própria disciplina será realizada a partir da participação nas atividades síncronas, na experimentação dos materiais estéticos, compartilhamento e discussão e na entrega do caderno performativo. A pontuação máxima da disciplina perfaz um total de **100 pontos**, sendo considerado aprovado o aluno que atingir a pontuação mínima de **50 pontos**.

Apoio ao estudante (10)

Ao longo da disciplina, os alunos contarão com os seguintes recursos para apoiá-los:

Plantão de Dúvidas – Pretende ser um canal aberto síncrono e assíncrono via *TEAMS* para que os alunos recorram à professora sempre que tiverem dúvidas teóricas, práticas ou metodológicas. Cada estudante pode agendar encontro individual e coletivo diretamente com a professora para orientação sobre realização dos experimentos performativos bem como para o trabalho de atuação em vídeo.

Textos de orientação – Os textos de orientação semanal estão disponíveis no começo de cada semana, detalhando todas as atividades que devem ser realizadas naquele período, bem como oferecendo sugestões para a busca de material e referências para a realização das mesmas (na plataforma);

Textos teóricos e links de materiais em vídeo - São materiais que servirão de base para as atividades de cada módulo (na plataforma);

Encontros semanais síncronos coletivos - Espaço de discussão e experimentação ao vivo para realização de atividades performativas e discussão de materiais teóricos e vídeos.

Encontros semanais síncronos individuais – Agendados semanalmente para orientação específica.

Caderno performativo – Dispositivo de acompanhamento da produção artística e crítica de cada estudante disponibilizado individualmente no *TEAMS* em formato de texto, vídeo e imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta – revista de artes cênicas*, São Paulo, n.8, 2009, p.235-246.

_____. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*. UNICAMP. Campinas - SP, n. 4, 2013, p.1-11.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a Experiência e o saber da Experiência. Conferência proferida no I Seminário de Educação de Campinas. Traduzida e publicada em julho de 2001 por Leituras SME.

LEITE Janaína. Autoescrituras performativas: do diário à cena - As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2014.

LODI, Adriana F. C. Expedições à deriva com a Pedagogia Teatral Por uma Pedagogia da Invenção. 2016. 230 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília - UNB, Brasília-DF, 2016.

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015 (p. 1-62).

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA – Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

FERNANDES, Ciane. Como fazer Arte a partir do corpo? TFC – Territórios e Fronteiras da Cena. Edição 1, ano 3, 2006, p. 01-11.

Vídeos e materiais performativos produzidos por artistas locais e nacionais durante a pandemia:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL0a5GJ0VyQFCc-slmWtg1ZHhe71ukP6Cg>

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL0a5GJ0VyQFCc-slmWtg1ZHhe71u>

APÊNDICE 3 - PROGRAMA DA DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Programa de aula da disciplina: Interpretação Teatral 1 (158216)

Período: 2º/2020

Professora: Adriana Lodi - adrianalodi@gmail.com CEL :. (61) 999741734

Horário: 2º e 4º das 10 às 12h45

Ementa: Linguagem e Técnica - Prática da linguagem cênica enfocando os fundamentos para o trabalho dos atores e atrizes em performance.

Objetivo geral: Investigar o trabalho técnico-criativo da atriz e ator frente à diversidade de poéticas cênicas de nossa contemporaneidade.

Objetivos específicos:

- Provocar a aprendizagem inventiva e autônoma, de cada estudante, no processo coletivo de criação de personagem/dramaturgias/performações;
- Criar um espaço de experimentação de distintos procedimentos e práticas de atuação/performance/criação da personagem baseados na presença, na atenção plena, na invenção e na colaboração;
- Provocar a reflexão sobre a responsabilidade ética do ator no desenvolvimento de seus materiais e potencialidades, na sua participação no coletivo e na sua trajetória;
- Explorar e praticar aspectos da atuação como intensidade, coerência, articulação físico-fônica, tempo – espaço, imaginação, escuta ativa além de aspectos da atuação com/em dispositivos móveis, já que a disciplina será ofertada em plataforma digital.

Procedimentos Metodológicos:

- Pesquisa-ação, pesquisa-atuação a partir de improvisações e experimentações de exercícios técnicos em entretelas que contemplem múltiplas poéticas (música, literatura, movimento, imagem);
- Laboratórios de experimentação e criação cênica a partir de exercícios corpo sensoriais em entretelas seguidos de reflexão e compartilhamento coletivo;
- Apresentações individuais e coletivas de exercícios, criações performativas, experimentações corpo-sensoriais;
- Exploração das possibilidades de criação cênica híbrida e transdisciplinar com a utilização da linguagem audiovisual;

- Captura de imagens e análise dos materiais criados nos processos e estímulo para utilização de recursos audiovisuais;
- Elaboração individual de um diário/caderno performativo (registro das experiências, criações, percepções do processo);
- Elaboração e apresentação continuada de materiais de criação ao longo do processo (individual e coletivo);
- Elaboração e apresentação de material individual e coletivo final.

Avaliação da disciplina:

- Frequência e pontualidade. Por tratar-se de uma disciplina prática a presença em sala de aula virtual com a câmera aberta é fundamental para o processo de aprendizagem (manter a câmera aberta durante a aula é essencial para o acompanhamento do processo);
- Avaliação continuada a partir do acompanhamento dos diários performativos, contribuições materiais durante os exercícios e a criação de cenas e textos, bem como à disponibilidade em relação ao movimento coletivo de criação e a superação de suas dificuldades. É muito importante cumprir os prazos de entrega de cada um dos trabalhos/exercícios/performances.
- Apresentação de exercícios de criação ao longo do processo dentro dos prazos estipulados;
- Construção do Diário/caderno performativo e auto-avaliação;
- Autoavaliação a partir da apropriação do material oferecido: ser/estar, fazer/afetar-se, expor/analisar.
- Com 25% de faltas ou mais, a avaliação é impossibilitada e a menção é SR (sem rendimento).

IMPORTANTE: Esse programa é uma proposta aberta a ser apresentada ao coletivo e que está sujeito à alterações que serão feitas a partir dos desejos, das necessidades e da anamnese que será realizada nas 3 primeiras aulas.

03/02 – Apresentação da professora, da turma e do programa

08/02 – Anamnese: exercícios de sensibilização corpo sensória para criação de um plano comum neste coletivo – ação – energia e tensão; respiração; noções de disciplina no espaço de criação coletiva; desconstrução da ideia do protagonista;
10/02 - Estilos e estéticas (exercício Bom dia!) - Circunstâncias; Exercício com a bula de remédio, slogans e matérias de imprensa;

15 e 17/02 - Feriado - Carnaval

22/02 - Discussão capítulos o Ator compositor (p. 21 à 82);

24/02 – Apresentação da personagem dos sonhos – monólogo de 3 a 5 min – entregar texto a ser utilizado - em busca da experiência da presença - estar presente no presente da ação - noções do corpo em cena.

01/03 – Exercício de dublagem

03/03 – Discussão trechos Dissertação Autoescrituras performativas: do diário à cena - As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea - **Janaina Leite;**

08/03 - Exercícios de descrição – Imaginação e memória - Eu não sei desenhar! Eu não sei escrever!

10/03 - A experiência da presença - estar presente no presente da ação - noções do corpo em cena (a partir mapa emocional - respiração - Atenção plena) – personagem dos sonhos;

15/03 – Autobiografia (histórias reais), narrativas inventivas e autobiograficção - escrita automática;

17/03 – Desmontagem - Apresentação do personagem dos sonhos com material autobiograficcional;

22/03 – O jogo e a improvisação - como estar disponível para a direção? – encontros entre personagens dos sonhos;

24/03 – A câmera lenta como procedimento de invenção;

29/03 – Apresentação exercício a partir de estudo dirigido – Congresso Internacional do medo – personagem Trumak

31/03 – Atuação em jogo com a câmera – enquadramentos e micro atuação – personagem dos sonhos.

05/04 - Entrega 1 caderno performativo - avaliação coletiva do processo;

07/04 - Exploração de percursos e mapas a partir de dispositivos emocionais – verbos de ação; experimento sonoro a música como dispositivo;

12/04 – Apresentação do personagem dos sonhos em outra estética (realismo, palhaçaria, teatro físico, comédia, farsa, melodrama, performance...) justificativa de escolha por escrito tendo por base conceitos e referências.

14/04 - Segundo encontro entre os personagens dos sonhos

19/04 - Definição da trajetória para a construção do material final - Temática e estilo - possibilidades da dramaturgia - colagens;

21/04 - Feriado

26/04 - Compartilhamento de material de pesquisa para a criação final - estético, teórico e filosófico;

28/04 - Compartilhamento de material de pesquisa para a criação final - estético, teórico e filosófico;

03/05 - Pesquisa de material corpo sensório para a montagem; Segunda entrega diário performativo;

05/05 - Ensaio montagem

10/05 - Ensaio montagem

12/05 - Ensaio montagem

17/05 - Apresentação - Cometa cenas

19/05 - Avaliação

Bibliografia Básica Obrigatória

- 1-BROOK, Peter: O Teatro e seu Espaço. Vozes, RJ, 1970.
2-FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas SP: Editora da UNICAMP e Imprensa Oficial do Estado S.A., 2001.
3-FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: SENAC, 1998.

Bibliografia básica Complementar

- BONFITTO, Matteo. O Ator Compositor. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
_____. A Cinética do Invisível. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
BROOK, Peter. A Porta Aberta. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1999.
BOAL, Augusto. O Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1975.
COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. Cartografia dos corpos em “SerEstando Mulheres”, in: Icle, G. (org.) **Descrever o Inapreensível – performance, pesquisa, pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 105-136.
KASTRUP, Virgínia. A Atenção na Experiência Estética – Cognição, Arte e Produção de Subjetividade. In: Revista Trama Interdisciplinar, v.3, n.1, 2012.
_____. Aprendizagem, Arte e Invenção. In: Revista Psicologia em Estudo, Maringá, v.6, n.1, 2001.
FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta – revista de artes cênicas, São Paulo, n.8, 2009, p.235-246.
_____. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. UNICAMP. Campinas - SP, n. 4, 2013, p.1-11.
LARROSA, Jorge. Notas sobre a Experiência e o saber da Experiência. Conferência proferida no I Seminário de Educação de Campinas. Traduzida e publicada em julho de 2001 por Leituras SME.
LEITE, Janaína. Autoescrituras performativas: do diário à cena - As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2014.
LODI, Adriana F. C. Expedições à deriva com a Pedagogia Teatral Por uma Pedagogia da Invenção. 2016. 230 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília - UNB, Brasília-DF, 2016.
FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015 (p. 1-62).
LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA – Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.
FERNANDES, Ciane. Como fazer Arte a partir do corpo? TFC – Territórios e Fronteiras da Cena. Edição 1, ano 3, 2006, p. 01-11.

