

CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ:

invenção em teatro de objetos a partir das
recordações de mulheres migrantes



Universidade de Brasília
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN

MAYSA CARVALHO GONÇALVES

CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ:
invenção em teatro de objetos a partir das recordações de mulheres migrantes

BRASÍLIA - DF
2025

MAYSA CARVALHO GONÇALVES

CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ:
invenção em teatro de objetos a partir das recordações de mulheres migrantes

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Costa Brochado

Coorientadora: Profa. Dra. Fabiana Marroni Della Giustina

Linha de pesquisa: Cultura e Saberes em Artes Cênicas

BRASÍLIA - DF
2025

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

GG635cc Gonçalves, Maysa Carvalho
CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ: invenção em
teatro de objetos a partir das recordações de mulheres
migrantes / Maysa Carvalho Gonçalves; orientador Izabela
Costa Brochado; co-orientador Fabiana Marroni Della
Giustina. Brasília, 2025.
270 p.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Teatro de objetos. 2. Mulheres migrantes. 3. Invenção.
4. Memória. 5. Oralidade. I. Costa Brochado, Izabela,
orient. II. Marroni Della Giustina, Fabiana, co-orient.
III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Izabela Costa Brochado PPGCEN/UnB
Universidade de Brasília (UnB)
Presidente (Orientadora)

Prof. Dr. Paulo Cesar Balardim Borges
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Membro externo

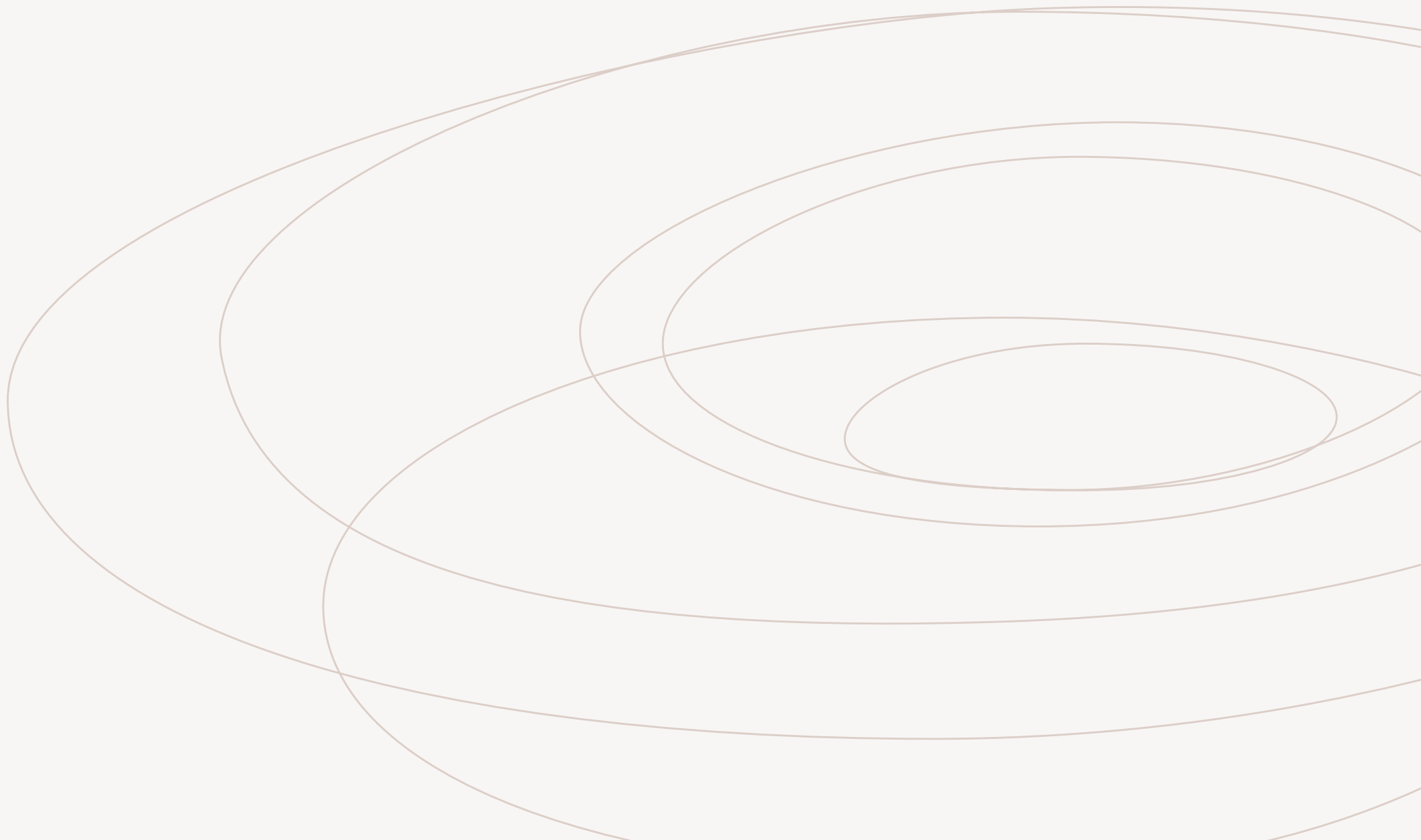
Profa. Dra. Fabiana Marroni Della Giustina
Universidade de Brasília (UnB)
Coorientadora

Profa. Dra. Renata Silva Almendra
Universidade de Brasília (UnB)
(Suplente)

Profa. Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro
Universidade de Brasília (UnB)
Membro interno

Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Membro externo

Aprovado em: 29 de outubro de 2025.



A todas as mulheres que tiveram a coragem de resistir e ficar!

NUNCA SÓ

Agradeço à Universidade de Brasília, que tem sido casa desde 2008, quando ingressei na graduação em Artes Cênicas. Concluir o doutorado *em casa* é um importante fechamento do ciclo acadêmico e também o sossego de uma inquietação artística iniciada em 2011, momento em que experimentei pela primeira vez o vínculo com o objeto em cena. Agradeço à minha orientadora, Izabela Brochado, artista, professora e pesquisadora que tanto me inspira. Desde 2009, quando ingressei no Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA/UnB, ela irriga com muito carinho e apoio a minha trajetória acadêmica e artística. Por meio de Izabela e desse projeto de extensão, tive a oportunidade de participar de diversos cursos, oficinas, projetos e também fazer viagens para festivais e seminários. Essas vivências me aproximaram de pessoas artistas e pesquisadoras também apaixonadas por essa linguagem teatral e fortaleceram minha caminhada. Agradeço ao professor, artista e amigo Guto Viscardi (*in memoriam*), que me deu a honra de poder cursar sua disciplina de Encenação Teatral

3, transformadora na minha trajetória. *Para onde for, vou te honrar e te agradecer, meu amigo!* Agradeço ao Luciano Czar, amigo, contemporâneo de Lata e graduação e parceiro de criação, os primeiros passos no Teatro de Animação foram percorridos ao lado dele, sou muito grata pelos aprendizados e descobertas feitas com nossos primeiros Lambe-lambes. Agradeço à Fabiana Marroni, artista, professora, pesquisadora, amiga e coorientadora, os processos artísticos proporcionaram nosso reencontro e tantos desdobramentos, alguns deles apresentados ao longo da tese. Agradeço a todas as demais pessoas com quem tive a alegria de dividir reuniões e desejos no Lata, em especial à Kaise Helena e Guilherme Carvalho. Agradeço à Fabiana Lazzari por sua amizade, apoio e parceria de sempre. Agradeço à equipe de trabalho do PPGCEN/UnB e todas as pessoas da minha turma de doutorado, juntas vibramos, desde os primeiros meses, as nossas pequenas conquistas e aos poucos temos acompanhado a defesa de cada uma com a alegria de quem vivenciou essa caminhada junto, apesar da distância física. Ingressar nesse percurso nos

primeiros meses da pandemia de COVID-19, já em confinamento, impediu a realização das disciplinas presencialmente e nos apresentou inúmeros novos desafios para essa etapa acadêmica.

Agradeço ao Coletivo Entrevazios, nosso espaço inventado de poesia, sonho, resistência, teimosia e utopia. Nele percorremos nossos passos profissionais pelo desejo de vida, diluímos os contornos do prazer, trabalho, descanso, amizade, viagens e projetos pessoais em impulsos criativos e realizações coletivas. Ao longo desses mais de dez anos juntos, entre aprendizados, ajustes e reajustes, a confiança é elo e o amor é combustível para acomodar nossas existências criativas no dinamismo e nas exigências de vida, *grata por tudo que temos vivido junto!!*

Agradeço à Luênia Guedes pela amizade, carinho e confiança, ela é plano, pouso e movimento na minha vida. Ao seu lado o desejo está sempre a alguns passos da realização, por ventanias e brisas leves desvenda as frestas do fazer em invenção. Agradeço à Thay Limeira, por ser resolução e calma pernambucana em terras cerratenses, seu brincar ilumina e encanta nossa jornada de aventuras. Agradeço ao Roberto Dagô por acreditar nas primeiras ideias e ser motivador dessa caminhada em coletivo, mesmo na distância geográfica, sabemos da sua presença. Agradeço à Isis Aisha pelo carinho, profissionalismo e enorme cuidado em todas as etapas de edição e montagem do material audiovisual da pesquisa e das nossas redes sociais. Agradeço ao Daniel Lacourt pela amizade, carinho, apoio na reta final da escrita e por ter aceitado materializar essa invenção na confecção das máquinas cênicas com cuidado e alegria. Agradeço à Caísa Tibúrcio pela inspiração, amizade, parceria inventiva e trocas generosas durante o percurso partilhado da feitura do doutorado. Agradeço ao Artur Cavalcante por fazer parte das

invenções do Entrevazios com alegria e profissionalismo. Agradeço ao Pedro Caroca pela paciência, cuidado e carinho em todas as etapas de realização dos projetos que compuseram esses trabalhos. Agradeço à Julie Wetzel, amiga que nutriu esse desejo de criação. Seu trabalho me inspirou a direcionar o recorte da pesquisa para as mulheres, como forma de reivindicar os anos de apagamento de suas vozes. Agradeço a Aila Beatriz, mulher que inspira caminhada pelo amor e vínculo com seu território e ancestralidade. Agradeço à Inês Saber pela amizade e pelo cuidado na revisão do texto e à Hanna Guimarães pela paciência e carinho na diagramação da tese. As duas cuidaram para que o meu cansaço não abrisse mão dos detalhes na reta final do trabalho.

Agradeço à Sandra Vargas, artista, pesquisadora e mulher que tanto me inspira no fazer artístico e no pensamento em criação. Ela acreditou, apoiou, orientou e dirigiu essa invenção-pesquisa desde quando o projeto ainda eram curtas ideias soltas. Com o seu olhar atento, carinho e cuidado, todo esse processo pôde se concretizar. Agradeço ao De Pernas Pro Ar - Luciano Wiser, Raquel Durigon e Tayhú Durigon Wieser - por terem me acolhido em sua casa durante a pesquisa do mestrado. Foram nesses dias, imersa no trabalho do grupo, que também nasceu o desejo e a forma dessa invenção-pesquisa. O carinho, o cuidado e o profissionalismo na realização da tutoria cenográfica durante o processo de invenção do nosso quintal foram essenciais para a criação do trabalho. A contribuição de Sandra Vargas e do grupo De Pernas Pro Ar com suas pesquisas em teatro de objetos e na relação entre corpo, matéria e memória, foram decisivas para o (des)envolvimento desta criação. *Sou profundamente grata por acreditarem, desde o início, na potência deste projeto!*

Agradeço à minha mãe, Fátima Regina, por ser

quem é, sua alegria e cuidado, sua força e coragem me inspiram e me emocionam, *esse trabalho também é por você e para você!* Às minhas irmãs, Nayara e Kelly pela cumplicidade, carinho e força durante a caminhada. E também à minha sobrinha Paolla, por trazer fantasia e alegria nos nossos encontros. Agradeço à Ana Carla e à Nathy por serem irmãs que a vida me presenteou. Agradeço à paciência e a compreensão durante a minha ausência em meio a tantos trabalhos e à longa e exigente escrita desta tese. Vocês me inspiram por serem as mulheres que são, pela trajetória de cada uma e pela força que criamos juntas! Agradeço ao meu pai por confiar a mim alguns de seus objetos antigos, como quem entrega memórias e afetos.

Agradeço ao Gabriel Tomé por ser afeto, cuidado e amor no cotidiano da existência que inventamos para nós. Ele faz da nossa casa, colo quente, do alimento, nutrição temperada pra alma e do sorriso, lugar para se perder no tempo. Além de solucionar as questões técnicas de todos os trabalhos artísticos com sua mente inventiva com leveza na realização. Agradeço à Cacau, nossa cachorrinha, por me fazer companhia durante o longo período de escrita da tese e por ter me lembrando de sair para passear todos os dias! Por meio dela conheci minha vizinhança e criei *quintal* mesmo morando em apartamento. Agradeço às amigas do Campão, em especial Andrea, Rayssa e Lara, por terem sido colo e escuta quando meu principal momento de descanso era o passeio com a Cacau e os encontros diários com vocês.

Agradeço às associações e instituições que nos receberam para que pudéssemos realizar a pesquisa junto aos grupos de mulheres idosas: Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá - CEDEP, Associação dos Idosos Renascer dos Pioneiros da Vila Planalto, Projeto Ginástica nas Quadra - PGINQ Planaltina, Casa dos Pio-

neiros do Núcleo Bandeirante com a Associação Rosas Prateadas, Centro de Convivência - COSE de Brazlândia, Associação dos Seniores Candangos da Candangolândia, Centro de Artes da Vila Telebrasil. Agradeço a todas as mulheres que contribuíram para a construção de Brasília e compartilharam suas histórias conosco.

Agradeço a toda classe artística do Distrito Federal que veio antes de mim, pela luta e resistência na manutenção e ampliação das políticas públicas para cultura. Esse trabalho só foi possível pela existência do Fundo de Apoio a Cultura - FAC/DF. Também agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pelos 15 meses de bolsa de pesquisa do doutorado. Apesar desses financiamentos não serem suficientes para o envolvimento saudável na pesquisa e na criação, eles foram essenciais para realização da tese.

Agradeço às professoras que estiveram na etapa da qualificação e tanto contribuíram para o trabalho, Kenia Dias e Fabiana Lazzari, e às professoras Rita de Cássia, Tereza Franzoni, Liliana Recio, Renata Almendra e ao professor Paulo Balardim por comporem a banca de defesa, e suplência, com tanta generosidade e afeto.

Por fim, agradeço a mim mesma por ter conseguido confiar no processo e não ter aceitado os inúmeros convites mentais para a desistência da pesquisa, me sinto honrada e alegre por ter concluído esta etapa artística e acadêmica que tanto mobilizou o meu desejo nos últimos anos. Grata a todas as pessoas envolvidas nesse fazer, se concluo esta tese é porque nunca estive só.



*O tempo só anda de ida
A gente nasce cresce amadurece
envelhece e morre
Pra não morrer tem que amarrar
o tempo no poste
Eis a ciência da poesia:
Amarrar o tempo no poste.*



Manoel de Barros

RESUMO

Este estudo propõe refletir sobre o percurso de invenção em teatro de objetos documentais do espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* (2024), realizado pelo coletivo artístico brasileiro Entrevazios e dirigido por Sandra Vargas. A criação tem como ponto de partida a escuta de histórias de vida de mulheres idosas que migraram para a nova capital federal, a partir de objetos antigos dispostos na ação Barraca de Memórias, bem como de objetos trazidos pelas próprias participantes. A pesquisa percorreu sete regiões que antecedem a inauguração de Brasília — Planaltina, Paranoá, Vila Planalto, Núcleo Bandeirante, Vila Telebrasil, Candangolândia e Brazlândia —, deflagrando mais de 80 histórias ao longo de duas etapas de escuta, realizadas entre 2023 e 2024. A partir dessas histórias, principalmente da primeira etapa, foram criados o minidocumentário Barraca de Memórias e o eixo dramático textual, que

estruturou a dramaturgia de conjunto e a construção da máquina de cena. A fundamentação teórica do percurso investigativo se ancora principalmente nas contribuições de Ecléa Bosi, Simone de Beauvoir e Henri Bergson, nos estudos da memória e da velhice; Ailton Krenak, Jorge Larrosa, Walter Benjamin e Byung-Chul Han, nos estudos sobre tempo, experiência e narração; Sandra Vargas, Shaday Larios, Tadeusz Kantor e Christian Carrignon, no teatro e os objetos; e de Virginia Kastrup, Cecília Salles, Ana Pais e Jean Pierre Ryngaert, nos estudos sobre processo de criação. A tese, portanto, registra e reflete sobre o contato com as narrativas de vida individuais e coletivas dessas mulheres, compreendendo que a criação e a difusão de um trabalho artístico que carrega essas histórias constituem uma ação política de legitimação, preservação e visibilidade histórica da memória social não contada de uma cidade inventada..

PALAVRAS-CHAVE

Teatro de objetos. Mulheres migrantes.
Invenção. Memória. Oralidade.

RESUMEN

Este estudio propone reflexionar sobre el recorrido de invención en teatro de objetos documentales del espectáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* (2024), realizado por el colectivo artístico brasileño Entrevazios y dirigido por Sandra Vargas. La creación tiene como punto de partida la escucha de historias de vida de mujeres mayores que migraron hacia la nueva capital federal, a partir de objetos antiguos dispuestos en la acción Barraca de Memórias, así como de objetos traídos por las propias participantes. La investigación recorrió siete regiones que preceden la inauguración de Brasilia —Planaltina, Paranoá, Vila Planalto, Núcleo Bandeirante, Vila Telebrasília, Candangolândia y Brazlândia—, recogiendo más de 80 historias a lo largo de dos etapas de escucha, realizadas entre 2023 y 2024. A partir de estas historias, principalmente de la primera etapa, se crearon el minidocumental Barraca de Memórias y el eje dramático textual, que estructuró la dramatur-

gia de conjunto y la construcción de la máquina escénica. La fundamentación teórica del recorrido investigativo se apoya principalmente en las contribuciones de Ecléa Bosi, Simone de Beauvoir y Henri Bergson, en los estudios sobre memoria y vejez; Ailton Krenak, Jorge Larrosa, Walter Benjamin y Byung-Chul Han, en los estudios sobre tiempo, experiencia y narración; Sandra Vargas, Shaday Larios, Tadeusz Kantor y Christian Carrignon, en el teatro y los objetos; y Virginia Kastrup, Cecília Salles, Ana Pais y Jean Pierre Ryngaert, en los estudios sobre procesos de creación. La tesis, por lo tanto, registra y reflexiona sobre el contacto con las narrativas de vida individuales y colectivas de estas mujeres, comprendiendo que la creación y la difusión de una obra artística que porta estas historias constituyen una acción política de legitimación, preservación y visibilidad histórica de la memoria social no contada de una ciudad inventada.

PALABRAS-CLAVE

Teatro de objetos. Mujeres migrantes.
Invención. Memoria. Oralidad.

ABSTRACT

This study proposes a reflection on the process of invention in documentary object theatre through the performance *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* (2024), created by the Brasília-based artistic collective Entrevazios and directed by Sandra Vargas. The creation takes as its starting point the listening to life stories of elderly women who migrated to the new federal capital, based on old objects displayed in the action Barraca de Memórias (Memory Booth), as well as objects brought by the participants themselves. The research journeyed through seven regions that predate the inauguration of Brasília – Planaltina, Paranoá, Vila Planalto, Núcleo Bandeirante, Vila Telebrasil, Candangolândia, and Brazlândia – gathering more than 80 stories over two stages of listening conducted between 2023 and 2024. Based on these stories – especially those from the first stage – the short documentary Barraca de Memórias and the textual dramaturgical axis were created, which

structured the ensemble dramaturgy and the construction of the scenic machine. The theoretical foundation of the investigative process is mainly anchored in the contributions of Ecléa Bosi, Simone de Beauvoir, and Henri Bergson in studies on memory and aging; Ailton Krenak, Jorge Larrosa, Walter Benjamin, and Byung-Chul Han in studies on time, experience, and narration; Sandra Vargas, Shaday Larios, Tadeusz Kantor, and Christian Carrignon in theatre and objects; and Virginia Kastrup, Cecília Salles, Ana Pais, and Jean Pierre Ryngaert in studies on creative processes. The thesis thus records and reflects on the contact with the individual and collective life narratives of these women, understanding that the creation and dissemination of an artistic work that carries these stories constitute a political act of legitimization, preservation, and historical visibility of the untold social memory of an invented city.

KEYWORDS

Object theater. Migrant women.
Invention. Memory. Orality.



SUMÁRIO

1. INÍCIO

Caminhos e vozes de escrita

[1] de que lugar se projetam paraquedas coloridos?.....	20
[2] tecer junto.....	21
[3] mulheres e velhice.....	23
[4] teatro de objetos.....	24
[5] subsídios.....	26
[6] vozes.....	28
[7] (des)envolvimento.....	29
[8] caminhos de leitura.....	30
[9] imagens.....	31
[10] partes.....	32



2. MEMÓRIA MIGRANTE

Mulheres, migração e Brasília

[11] vindas de onde? por que?	36
[12] quem já estava.....	37
[13] cheganças para a construção.....	43
[14] quem eram elas?	45
[15] rotas de encontro; territórios de resistência.....	52

Da gaveta ou estante de casa ao espaço de partilha

[16] primeiro encontro	58
[17] instituições que acolhem: a elas e a nós.....	65
[18] visita ao museu, que espaço é esse?	67
[19] dias de visita.....	71
[20] o percurso.....	73

Barraca de Memórias

[21] recordar.....	78
[22] estrutura e referências.....	79
[23] memórias e descoberta de acervo.....	81
[24] curiosidade acaba?.....	83
[25] acervo coletivo momentâneo.....	86
[26] aparição; rotina de afeto.....	87
[27] itinerância I	90
[28] criação e exibição; minidocumentário Barraca de Memórias.....	91
[29] itinerância II.....	94
[30] dar existência às memórias.....	96

Narrativas guardadas em objetos

[31] intimidade em armários; objetocentrismo.....	99
[32] mnemobjetos.....	102
[33] objetos vivos.....	105
[34] fica o que significa.....	109
[35] suspender o céu ou a inutilidade.....	112
[36] viajantes no tempo; sujeitas à experiência.....	115
[37] duração.....	118
[38] narradoras de si e de muitas.....	120



3. CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ

Mapa de invenção

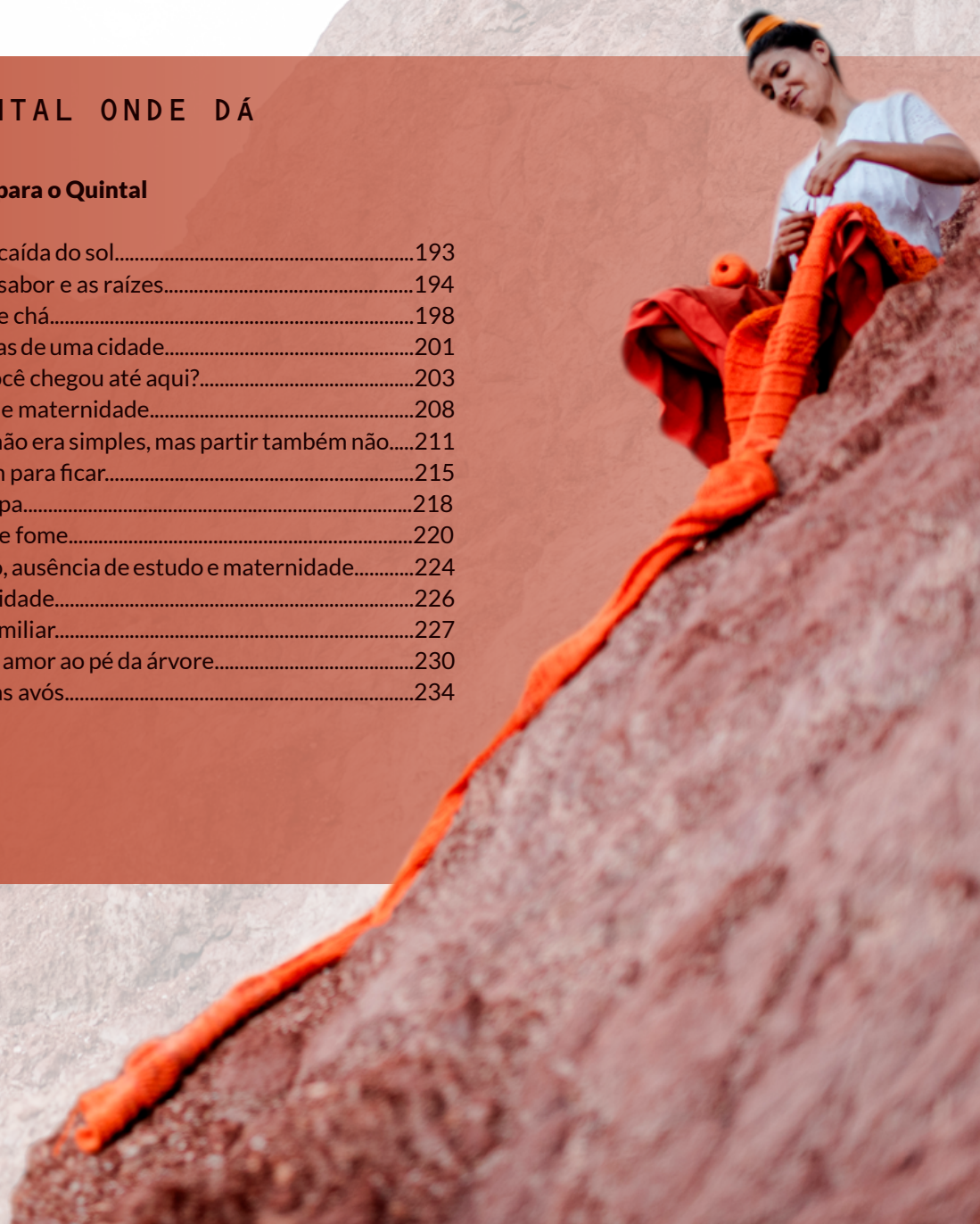
[39] aumentar o mundo.....	124
[40] prática de tateio.....	125
[41] caminhos iniciais.....	127
[42] zonas de tateio.....	130
[43] atravessamento das histórias.....	140
[44] roteiro.....	142

Dramaturgia de conjunto

[45] texturização da invenção.....	148
[46] cumplicidade em conjunto.....	150
[47] invenção.....	160
[48] abrindo quintal.....	169
[49] objeto único.....	172
[50] poética dos móveis.....	177
[51] máquina de cena; dramatografia.....	181
[52] objetos em cena.....	184
[53] objetos comunitários.....	186
[54] objeto real.....	188

Da Barraca para o Quintal

[55] do dia à caída do sol.....	193
[56] a avó, o sabor e as raízes.....	194
[57] plantas e chá.....	198
[58] memórias de uma cidade.....	201
[59] como você chegou até aqui?.....	203
[60] ser filha e maternidade.....	208
[61] chegar não era simples, mas partir também não.....	211
[62] coragem para ficar.....	215
[63] chá e sopa.....	218
[64] assédio e fome.....	220
[65] trabalho, ausência de estudo e maternidade.....	224
[66] oportunidade.....	226
[67] apoio familiar.....	227
[68] tempo e amor ao pé da árvore.....	230
[69] às muitas avós.....	234





4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Memórias Coletivas

[70] histórias aladas.....	239
[71] tempo no poste.....	247

5. REFERÊNCIAS.....248

6. APÊNDICES.....255

[72] Contrato de autorização de uso de imagem e voz..	256
[73] Roteiro de audiodescrição.....	258

7. ANEXOS.....262

[74] Programado espetáculo (2024).....	263
[75] Clipping da primeira temporada do espetáculo.....	265



1. INÍCIO

**CAMINHOS E
VOZES DE
ESCRITA**



de que lugar se projetam
paraquedas coloridos?



*Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho.
Um outro lugar que a gente pode habitar além
dessa terra dura: o lugar do sonho. [...] que
é uma experiência transcendente na qual o
casulo do humano implode, se abrindo para
outras visões da vida não limitada.*



Ailton Krenak

. 2

tecer junto

Esta escrita é um convite ao mergulho em um desejo de invenção. Tudo começa no sonho, depois, numa longa trajetória percorrida em diferentes momentos e etapas de feitura. Nunca só. O caminho se deu na ação de tecer junto. Não está acabado, todavia segue em processo. Você, quem lê, também integra este percurso de escolhas, encontros, descobertas e realizações. Gostaria que o contato com este material se desse tal qual a leitura autorizada de um diário e/ou de um álbum de fotos, uma espécie de *conversa*, como propõe por Jorge Larossa (2022, p. 71). Esse termo sugere um diálogo horizontal, de forma que a oralidade também esteja presente na escrita e nas experiências:

singular e singularizadora, plural e pluralizadora, ativa, mas também pessoal, na qual algo nos aconteça, incerta, que não esteja normatizada por nosso saber, nem por nosso poder, nem por nossa vontade, que nunca saibamos de antemão aonde nos leva. Gostaria de conversar com você. (LARROSA, 2022, p. 72)

Gostaria de conversar com você, com aspecto intimista, partilho em forma narrativa e iconográfica, o processo de pesquisa e criação que envolve: a ação *Barraca de Memórias* e o minidocumentário de mesmo nome, e o espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*. Todas as etapas são vistas como método e objeto da tese, de modo que pesquisa e criação são percursos indissociados nesta trajetória de investigação artística, de forma viva e fenomenológica.

A escrita se apresenta como exposição e resultado das reflexões, inquietações e questionamentos em construção na pesquisa. As principais etapas compostas na investigação e criação são apresentadas de forma cronológica às suas realizações, e são representadas pela ordem crescente nas numerações de cada trecho do trabalho. Com esse formato, é possível conhecer o caminho tal como foi percorrido. Porém, a escrita, as análises e as reflexões foram desenvolvidas, em sua maioria, após cada uma das etapas, sendo algumas realizadas de forma simultânea a outras.

Quando eu vi essa máquina, eu só lembrei dessas histórias da minha mãe e de mim. Porque eu tinha 5 anos quando eu comecei a fazer bainha.

Maria Lúcia
Brazlândia



Minhas invenções nascem e se retroalimentam de uma curiosidade ingênua, movida por deslumbres poético-estético-políticos, que o processo de investigação a transforma em *curiosidades epistemológicas* (FREIRE, 2017, p. 33). Elas me convidaram a uma viagem sem data de término - uma travessia em distração -, em que é possível perder-se no tempo e nos encantamentos dos encontros, saber pausar e anunciar encerramento momentâneo é *estabilizar o dever* (KASTRUP, 2007, p. 58). Este é um dos exercícios de maior desprendimento e sabedoria: olhar envolvido, disperso, com pressa de uma pipa em pleno voo, enquanto terra dura me convida à distância. Esse escrito propõe o registro dessa viagem - tecendo paraquedas e ensaiando pausa-pouso.

Na companhia, no amor, na cumplicidade e no intenso trabalho, teço essa viagem com o Coletivo Entrelaçados, bando artístico fundado em 2014 por Luênia Guedes, por Roberto Dagô e por mim. No decorrer dos anos e dos trabalhos, outras pessoas integraram-se e/ou são colabo-

radoras em invenções, atualmente somos: Maysa Carvalho, Luênia Guedes, Roberto Dagô, Thay Limeira, Gabriel Tomé, Daniel Lacourt, Isis Aisha, Caísa Tiburcio e Ingrith Calazans. Desde a criação do coletivo, temos como tema de interesse a relação do corpo na cidade, em especial o vínculo com Brasília e o Distrito Federal. O processo de invenção do espetáculo se alinha mais uma vez a essa proposta estética, poética e política do coletivo.

Esta tese é um diário aberto da pesquisa e criação desse trabalho e se insere no campo investigativo da prática como pesquisa, ao tornar o processo criativo - e não apenas o produto artístico final - o objeto central da investigação acadêmica. Ela se debruça sobre o *como* se fez, buscando evidenciar as minúcias dos desafios e das conquistas que atravessaram a invenção. Esse processo foi inicialmente idealizado por mim, a partir de um olhar e de um pensamento artístico e, posteriormente, as reflexões, análises e registros se verticalizando como eixo de investigação acadêmica.

. 3

mulheres e velhice

A pesquisa e invenção do espetáculo Carrego o que posso, faço quintal onde dá parte do desejo de escutar as histórias de mulheres idosas que migraram para o Distrito Federal, a fim de conhecer outras narrativas sobre a nova capital federal. O recorte etário propunha ser composto por pessoas com mais de 60 anos, preferencialmente aquelas nascidas antes da inauguração de Brasília. Diversos questionamentos mobilizavam nossa busca, alguns deles eram: Quem são essas mulheres que deixaram suas cidades natal para tentar nova vida na capital da esperança¹? Por qual motivo decidiram migrar para Brasília? O que encontraram na nova cidade? O que as fizeram permanecer? O que trouxeram com elas? Como proposto pela pesquisadora Ecléa Bosi ao introduzir seus estudos, essa tese também se estrutura em uma investigação sobre as memórias de pessoas idosas e:

Não se trata de uma proposta de amostragem: o intuito que me levou a empreendê-la foi registrar a voz, e através dela, a vida e o pensamento de seres que já trabalharam por seus contemporâneos e por nós. Este registro alcança uma memória pessoal que, como

buscará mostrar, é também uma memória social, familiar e grupal. (BOSI, 1983, p. 01).

No estudo apresentado em Memória e sociedade: lembranças de velhos, Bosi acompanhou e criou um forte vínculo de amizade e confiança com os recordadores, pessoas idosas residentes em São Paulo capital, e realizou uma série de entrevistas com cada uma delas. Neste material ela salienta que a veracidade do narrador não era uma preocupação, em nenhum momento teve interesse em confrontar os fatos relatados, o interesse estava “no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida” (BOSI, 1983, p. 01). Nesta pesquisa, partilho do principal objetivo de Bosi quando propo-nho encontrar as mulheres idosas para escutar suas histórias de vida. Ao refletir sobre as memórias de pessoas idosas, ela abordou de forma afetiva e sensível a relação entre os recordadores, seus objetos e seus territórios, aspectos que dialogam e contribuem com essa pesquisa. No entanto, diferente do método de entrevista adotado por Bosi, opto, nos estudos do teatro de objetos, por escolher o caminho estético como dispositivo de recordação.

1. No período de construção da cidade, ela era divulgada pelo governo e retratada como uma cidade utópica, apelidada como a capital da esperança.

4

teatro de objetos

“O Teatro de Objetos fala sobre nós, por meio das coisas manufaturadas reconhecíveis por todos. O Teatro de Objetos fala das pequenas coisas cotidianas.” (VARGAS, 2018, p. 429)

Além de querer escutar as histórias de vida das mulheres idosas, havia interesse maior em escutar sobre *as pequenas coisas cotidianas*. Por isso, optei por não realizar entrevistas com o foco de investigação no processo migratório de todas elas. Também não desejei buscar pelas mulheres pioneiras de Brasília com importantes ações como atrizes sociais. Visava compreender esse percurso de outro modo e sob outras perspectivas, ancorando-me nas experiências de criação artística em teatro de objetos e memória do Grupo Sobrevento (SP)², e, nesta etapa, com a orientação cênica de Sandra Vargas – atriz, diretora e integrante fundadora do grupo. Juntas refletimos sobre as possibilidades de encontro com as mulheres idosas e principalmente o modo de escuta das histórias. Com base na experiência

de Sandra durante o processo de criação do espetáculo *Noite*, definimos a barraca com os objetos, similar a uma barraca de feira, – posteriormente chamada de *Barraca de Memórias* – como dispositivo de recordação. Após algumas experiências e reflexões, escolhemos trabalhar com grupos de pessoas idosas que se reuniam periodicamente em associações, centro de convivências e demais instituições em cada uma das regiões administrativas de foco na pesquisa. Todas essas mulheres, e alguns poucos homens, também tecem essa viagem de invenção artística juntamente a mim, a você, a Sandra e ao Coletivo Entrevazios.

A *Barraca de Memórias*, compreendida neste estudo como um *dispositivo cooperativo objetual* (LARIOS, 2021, p. 291), é composta por um acervo de objetos antigos, ela também abrigou momentaneamente os objetos

3. Criado em 1986, o Grupo Sobrevento possui uma longa trajetória de pesquisa e criação em Teatro de Animação e atualmente o grupo é responsável pelo trabalho mais longo em teatro de objetos do Brasil. Ver mais em: <http://www.sobrevento.com.br/index.htm>.

levados pelas mulheres no dia da ação. Assim, a *Barraca de Memórias* se tornou a metodologia de escuta de histórias junto aos grupos de mulheres idosas.

O que nos diferencia das ciências sociais são as formas de inteligibilidade pelas quais mostramos os tecidos sensíveis capturados nos usos e significados dos objetos cotidianos em nossos trabalhos de campo. [...] Nós não buscamos dar conta de uma verdade científica, mas sim documentar “a sensibilidade matéria” que descobrimos ao ativar trabalhos participativos em contexto, traduzindo para um espaço poético as discontinuidades e o caos do tempo detectado na *coisidade* de um resíduo, pedaço de objeto ou objeto completo.³ (LARIOS, 2021, p. 313).

Como fazer pesquisa em arte escolhendo o caminho estético como metodologia? Quando afirmei anteriormente que me distanciei do método da entrevista, bem como de uma investigação direta junto às atrizes sociais, foi para me desafiar a encontrar outro percurso de encontro. A experiência com a *Barraca de Memórias* antecede e inaugura esse movimento: foi ela que me abriu para as *formas de inteligibilidade* reveladas pelos tecidos da *sensibilidade matéria*, como propõe Shaday Larios. Depois de ter realizado as ações, me debrucei ainda mais sobre os estudos da autora acerca dos objetos e do teatro de objetos documentais. Suas reflexões fundamentam, atravessam e são discutidas em todas as etapas desta tese, o que demandou a tradução, realizada por mim, de grande parte de sua obra, publicada originalmente em espanhol, cujos trechos originais permanecem registrados nas notas de rodapé.

Além das histórias, também integrava o desejo de criação do trabalho um processo de incursão em am-

bientes variados a fim de garimpar objetos-matérias-coisas. Tendo como referência o processo de criação do Grupo De Pernas Pro Ar (RS)⁴, decidimos que os objetos em situação de descarte, encontrados em ferros-velhos, nas ruas ou doados a nós, também seriam propulsores dramaturgicos do processo. De que forma os objetos *co-criam* ou *re-criam* nossas próprias histórias de vida? De que forma os objetos-coisa-matéria são propulsores dramaturgicos em teatro de objetos? Como se dá um processo de criação dramaturgica em teatro de objetos, partindo do princípio de uma dramaturgia de conjunto? Ao longo dos questionamentos, dos receios e das frestas abertas, a caminhada do devir inventivo respondeu a algumas dessas perguntas, outras surgiram e, assim, o percurso foi sendo traçado.

Como a pesquisadora Flávia D’Ávila, também opto por utilizar ao longo da tese o termo teatro de objetos em letras minúsculas, conforme cita Christian Carrignon⁵: “eu tenho muita hesitação em escrever Teatro de Objetos maiúsculo. Isso seria um gênero. [...] nós fazemos um teatro vivo, mesmo que nós não saibamos defini-lo melhor” (CARRIGNON *apud* D’ÁVILA, 2024, p. 74).

As primeiras materializações mentais, vislumbres reais e imagens desenhadas do desejo de invenção de *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* ocorreram no ateliê do grupo De Pernas Pro Ar, durante o processo de pesquisa do mestrado, em 2017. Entrar no *Inventário - Espaço Criativo*, sede do grupo, é como receber um convite da criação, um local que acomoda desejos e mobiliza a realização de cada um. Não à toa o espaço recebeu este nome convidativo, elas sabem de sua força. Foi lá que ensaiei a primeira ideia do trabalho o desejo de criar um espetáculo cujo final fosse uma instalação sobre o *tempo*.

3. Original: *Lo que nos diferencia de las ciencias sociales, son las formas de inteligibilidad por las que mostramos los tejidos sensibles capturados en los usos y significados de los objetos cotidianos en nuestros trabajos de campo. [...] Nosotros no buscamos dar cuenta de una verdad científica, sino que buscamos documentar “la sensibilidad matéria” que descubrimos al activar trabajos participativos en contexto, traduciendo a un espacio poético las discontinuidades y el caos del tiempo detectado en la coisidad de un residuo, pedazo de objeto un objeto completo.*

4. Criado em 1988, o Grupo De Pernas Pro Ar desenvolve a linguagem do teatro de máquinas por meio de objetos e quinquilharias descartadas em ferros velhos e briques que compõem a estética e as dramaturgias de seus trabalhos. Ver mais em: <https://www.depernasproar.com.br/>.

5. Fundador do Théâtre de Cuisine com Katy Deville, precursor do teatro de objetos no mundo e importante pensador dentro do movimento de origem francesa. Seus escritos e abordagens são referências no estudo do teatro de objetos. Ver mais em: <http://www.theatredecuisine.com/>.

5 subsídios

Por meio de um projeto para a montagem teatral e um projeto para a manutenção do Coletivo Entrevazios, ambos aprovados no edital do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal de 2021, tornou-se plausível a possibilidade de desenvolvimento da investigação artística-prática desta pesquisa. Inicialmente o projeto de montagem teatral visava criar um novo trabalho a ser realizado em praças públicas do Distrito Federal com a temática do *tempo* a partir de objetos de memória antigos, em situação de descarte, encontrado em ferros-velhos, mercados de pulgas ou recebidos por doação.

Devido à pandemia do COVID-19 e ainda às incertezas causadas por todo esse período, tanto o projeto de montagem teatral quanto o projeto de manutenção do grupo foram diversas vezes adiados. Somente em 2023,

com as medidas de isolamento afrouxadas, vacinas e maior sensação de segurança, iniciamos a realização do projeto de manutenção de grupo, que previa inúmeras atividades, e uma delas se vinculava ao processo de criação do trabalho teatral realizando: duas coletas de objetos de memória, objetos obsoletos e/ou em situação de descarte como parte do novo processo criativo do coletivo; e o registro audiovisual dessa coletas e da formação de acervo poético de objetos, para a produção de um minidocumentário do processo criativo do espetáculo., Escolhi trabalhar com grupo de pessoas idosas, a partir dos objetos de memória, a fim de escutar suas histórias. Essas duas atividades, já previstas no projeto de manutenção de grupo, se transformaram, respectivamente, na ação *Barraca de Memórias* e no minidocumentário de mesmo nome deram base para a realização da montagem teatral no ano seguinte.

Em 2024, conseguimos dar início ao processo de criação da montagem teatral, primeiramente com uma residência artística imersiva com a vinda de Sandra Vargas para Brasília e depois com a realização conjunta das dramaturgias cênicas do trabalho.

Por meio dos subsídios advindos dos projetos, realizamos sete ações da *Barraca de Memórias*, em 2023 e 2024, e todas elas contaram com registro audiovisual profissional. Para assegurar que as histórias e presenças fossem utilizadas de forma ética e consentida, as pessoas participantes assinaram termo de autorização de uso

de imagem e som ao Coletivo Entrevazios. Naquele momento ainda não tínhamos definições sobre os possíveis desdobramentos da ação em outros projetos, inclusive, nem sobre o desenvolvimento desta tese. Por isso, foram organizados novos encontros com todos os grupos de mulheres que frequentam as instituições e as associações pelas quais o projeto passou. Esses encontros tiveram como objetivo apresentar as propostas de difusão das histórias e renovar o consentimento quanto ao uso do material, por meio do contrato de autorização de uso de imagem e som, cujo modelo se encontra nos apêndices desta tese.

*Essa aqui era minha tia.
Tocava violão, nós íamos
para as festas e nós duas
cantávamos.*

Teresa Rosa
Brazlândia



- 6

vozes

Se hoje é possível escrever sobre este amplo processo de invenção, é porque estive ao lado de quem o sonhou e o realizou comigo - especialmente as pessoas que compõem o Coletivo Entrevazios e integram esse trabalho: Luênia Guedes, Thay Limeira, Gabriel Tomé, Daniel Lacourt e Isis Aisha; o grupo De Pernas Pro Ar: Luciano Wieser, Raquel Duri-gon e Tayhú Durgin Wieser; e as artistas Sandra Vargas, Fabiana Marroni e Fernanda Cabral. Todas essas pessoas abraçaram o projeto para que todas as etapas de realização da pesquisa e criação pudessem acontecer. Por isso, ao longo desta escrita, quando usar a primeira pessoa do plural, ou seja, quando disser *nós*, é porque divido os inúmeros planejamentos, decisões, ajustes, choros, alegrias e conquistas com essas pessoas. Em maior partilha, o *nós* se

relaciona a minha grande amiga e parceira Luênia Guedes, com quem, em todas as suas etapas, vivenciei diariamente a realização desta invenção. Quando estiver em primeira pessoa sou eu, Maysa Carvalho, idealizadora do projeto, corpo inquieto que aspira a realização de sonhos em brincadeira, sorrisos, força, fé e prazer. Diversas outras pessoas caminham junto neste trajeto, elas serão apresentadas ao longo do texto e depois nomeadas pelo seu primeiro nome. As autoras e os autores que dialogam com as reflexões ao longo da pesquisa também serão apresentadas, mas posteriormente as referenciarei apenas por seus sobrenomes. As imagens ao longo da tese são vozes muito importantes, tomem tempo e as escutem com olhar atento.

Nessa época que a gente usava esse ferro aqui, eu usava com muita dificuldade, porque eu era menina e morria de preguiça pra falar a verdade. Eu morria de preguiça de assoprar, colocar a coisa e assoprar.

Graça
Núcleo Bandeirante



- 7

(des)envolvimento

O jeito é olhar para o nosso interior, e não ficar supervalorizando o trem que passa lá fora. Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver.

Ailton Krenak

- 8

caminhos de leitura

Caso haja o interesse em acompanhar o (des)envolvimento da temática e realização de todas as etapas da pesquisa-invenção tal qual elas acontecem de forma cronológica-cairológica, recomendo a leitura pelo caminho proposto com a numeração das partes na disposição da tese-diário-álbum. A escrita, por sua natureza fragmentada, também permite outras maneiras de entrada e favorece diversos modos de leitura. Convido você a desfrutar de uma leitura leve e desierarquizada na relação entre palavra e imagem. Um álbum de fotografias muitas vezes conta mais do que a própria pessoa viajante; e é nesse lugar que esta tese também deseja habitar.

Além da inspiração nos diários de viagem, nos diários de criação e nos álbuns de fotografias, o trabalho de Gonçalo M. Tavares no livro *Atlas do corpo e da imaginação* é referência para o formato de escrita e diagramação da tese. Em nota final, Tavares comenta sobre a utilização das imagens do coletivo de artistas plásticos *Os Espacialistas* ao longo de sua pesquisa: “as legendas (que escrevi a *posteriori*) formam com as imagens um livro paralelo que, ao mesmo tempo, cruza o texto-base” (2013, p. 529). Da mesma forma, proponho um álbum de fotografia paralelo ao diário, compreendendo a complementariedade e indissociabilidade entre eles.

A minha mãe acendia e colocava lá e a gente ficava: “Queima dedinho, queima dedinho, queima dedinho!” Passando o dedo de um lado para outro em cima do fogo.

Rosimeire
Vila Planalto



são palavras que nos faltaram.

Manuel de Barros

- 10 partes

A tese-diário-álbum está dividida em duas grandes partes que apresentam, contextualizam e discutem todas as etapas de realização do processo de invenção. Na primeira parte, de título MEMÓRIA MIGRANTE, apresento brevemente o contexto de construção de Brasília, apontando as pessoas que habitavam o território antes e durante o período da inauguração, além de um levantamento de publicações que abordam o contexto de migração de mulheres para a nova capital federal. Nessa parte ainda, apresento o caminho de criação e realização da ação *Barraca de Memórias* nas sete regiões do Distrito Federal: Planaltina, Paranoá, Vila Planalto, Núcleo Bandeirante, Brazlândia, Candangolândia e Vila Telebrasília. Também exponho o modo de aproximação e contato com os grupos de mulheres idosas, desde as atividades de sensibilização até a efetiva realiza-

ção da ação *Barraca de Memórias*, que contou com registro audiovisual dando origem ao minidocumentário de mesmo nome.

A partir dos estudos de Eclea Bosi e da obra *A velhice* (2018) de Simone Beauvoir, principalmente, proponho uma reflexão sobre a memória e a recordação da pessoa idosa nos contextos sociais e culturais da velhice. Ainda nessa parte, verticalizo a reflexão sobre o objeto e a memória a partir das pesquisas de Gaston Bachelard, Shaday Larios, Sandra Vargas, Flávia D'Ávila, Jean Baudrillard e Henri Bergson. Ao analisar a ação da *Barraca de Memórias*, aspectos quanto à *utilidade* e à *atividade* da pessoa idosa, bem como o *tempo*, a *experiência* e a *narração* são refletidas a partir de Byung-Chul Han, Ailton Krenak, Jorge Larrosa, Giorgio Agamben e demais autoras já citadas anteriormente.

“Minha avó dividiu esses pratos para as três filhas, as filhas dela. Eu sou neta, então depois ficou pra mim.”

Franselina Barbosa
Brazlândia



A segunda parte da tese – CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ – é dedicada à criação dramaturgica em teatro de objetos do espetáculo homônimo, com três princípios fundantes: as histórias escutadas na primeira etapa de realização da *Barraca de Memórias*; a criação do objeto único-máquina de cena; e a proposta da visão ampliada de dramaturgia de conjunto em cumplicidade com a equipe inventiva. Princípios que não são apresentados em ordem cronológica. Essa etapa de (des)envolvimento se deu de dezembro de 2023 a junho de 2024 e contou com uma vasta equipe na realização conjunta do trabalho. A fim de expandir a noção de *criação*, trago o conceito de invenção de Virginia Kastrup que tem como base a noção de *duração* apresentada por Henri Bergson e também discutida por David Lapoujade. A *duração* é apresentada brevemente na primeira parte do estudo ao refletir sobre o *tempo* e *experiência* na fase da velhice. O conceito de *rede*, nos estudos sobre *processo de criação* de Cecília Salles ampliam as reflexões sobre as etapas de confecção e relação entre os profissionais envolvidos em todo o processo, o que dialoga diretamente com a perspectiva de *cumplicidade* na invenção *dramaturgica* proposta por Ana Pais. Todas as reflexões sobre o percurso de envolvimento com o espetáculo alargam a perspectiva

de Jean Pierre Ryngaert ao abordar sobre *dramaturgia de conjunto*.

Nessa parte do estudo, compartilho minhas considerações sobre cada uma das cenas do espetáculo, trazendo desde os primeiros atravessamentos e motivos de escolha, até a forma com que as histórias escutadas na ação *Barraca de Memórias* se desdobraram cenicamente. Ao refletir sobre as escolhas e o trabalho com base nas narrativas dessas mulheres, é possível perceber o modo como elas deixam de ser pessoais e passam a ser coletivas, como apresenta Shaday Larios (2024, p. 91): “Trabalhamos para que o pessoal se torne político por meio dos objetos, para coletivizar o íntimo ao explorar os marcos sociais das memórias materiais”⁶. O processo de criação cenográfica-objetual da máquina de cena atravessou todas as etapas inventivas, sustentando-se em um movimento horizontal e contínuo, marcado por idas, vindas e pela fluidez das decisões cênicas.

Como parte do percurso iconográfico, presente na proposta do álbum de fotografias e em paralelo às reflexões apresentadas, te convido a conhecer as mulheres participantes da ação *Barraca de Memórias* a partir de trechos de suas histórias e fotos individuais feitas por Isis Aisha em *still* dos registros audiovisuais dos encontros.

Poucos entendiam quase nada
Eu entendia um pouco menos.

Manuel de Barros

6. Original: *Trabajamos en que lo personal se haga político a través de los objetos, en colectivizar lo íntimo al explorar los marcos sociales de las memorias materiales*



2. MEMÓRIA MIGRANTE



MULHERES,
MIGRAÇÃO E
BRASÍLIA

- 11

vindas de onde? por quê?

Aos 19 anos minha mãe se mudou para a nova capital do Brasil, desacompanhada de mãe, pai, ou qualquer outra pessoa que lhe desse precisão dos passos a serem traçados pelas bandas de cá. Eu nasci em Brasília, cidade sem raízes familiares. Nas profundezas desta terra vermelha, começavam a brotar novas sementes, dispostas a nutrir território e identidade. Nascida e criada na Bahia - e uma parte no Piauí - minha mãe chegou em Brasília. Meu pai, vindo de Minas Gerais, a conhece aqui.

A história que inicio agora poderia ser de várias outras mulheres, como eu, nascidas na capital federal do Brasil. Cresci percebendo essa migração pelas diferentes culturas que se misturavam nas brincadeiras da infância e rodas de conversa da juventude. Cada amiga contava um caso distinto, os sotaques vindos da convivência dentro de casa, se misturavam às gírias: “Uai! Oxe! Mano! Nuhh! Véi! Bah! Pronto! Cê pira?” Ao longo dos anos, várias histórias sobre os candangos e a construção da capital nos

encontravam - seja pelos conteúdos da escola, seja pelas curiosas histórias vividas ou contadas por quem leu ou experienciou tudo isso de forma mais direta.

A partir do interesse pela investigação artística entrecruzada na relação dos corpos e as cidades, em especial a cidade de Brasília, quis conhecer mais profundamente as histórias dessas mulheres que se arriscaram a se mudar para cá. Como minha mãe, como a mãe de várias amigas, como as avós e tantas outras mulheres comuns que deixaram suas cidades natais, arrumaram as malas, as trouxas e as sacolas e, com o que podiam, vieram tentar vida nova.

Mas... de onde vieram todas elas? Por qual motivo deixaram suas cidades e escolheram a nova capital para morar? O que encontraram aqui? Como foi viver e se transformar juntamente ao novo crescimento urbano? Hoje, Brasília tem 65 anos, inaugurada em 1960 como um marco histórico.

- 12

quem já estava

Pouquíssimo é falado sobre quem já habitava o território do planalto central do Brasil antes do grande projeto de construção da nova capital por Juscelino Kubitschek. A história oficial, presente nos diversos livros didáticos e naqueles que estampam a construção da capital, invisibilizou a presença de população indígena na região. Se desde 1500, as ações criminosas, desumanas e discriminatórias dos colonos são vistas apenas como civilizatórias, a continuidade da espoliação do povo indígena seria apenas mais uma consequência do pensamento hegemônico da classe dominante perante o planejamento da nova cidade.

Com muita luta, resistência e enfrentamento em meio ao genocídio dos povos indígenas, algumas conquistas propuseram alterações quanto à garantia de direitos dessa população. A presença da liderança indígena de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte assegurou a redação e presença do Capítulo VIII na Constituição Federal de 1988:

Art. 231. São reconhecidos aos índios⁷ sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.
[...]

Art. 232. Os índios, suas comunidades e organizações são partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, intervindo o Ministério Público em todos os atos do processo. (BRASIL, 2016)

Apesar dessa importante conquista, sabemos que a realidade acontece de outra forma. O estudo “Distrito Federal em Síntese – Informações socioeconômicas e geográficas” de 2012 da Companhia de Planejamento do Distrito Federal – Codeplan, destaca um capítulo para refletir sobre a ocupação territorial no período da transferência da capital para o planalto central. Neste trecho, há uma reunião da visão de diversos historiadores sobre o

7. Termo em desuso, “A mudança, aprovada pelo Congresso em 2022, teve o objetivo de representar de maneira mais apropriada a diversidade cultural e étnica dos povos originários. Para Joenia, a alteração foi fundamental para a celebração da diversidade dos Povos Indígenas, pois o termo ‘índio’ tem conotação pejorativa.” (<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dia-dos-povos-indigenas-funai-celebrando-novo-nome-da-data-e-promove-acao-de-fortalecimento-da-politica-indigena#:~:text=A%20mudan%C3%A7a%20aprovada%20pelo%20Congresso,%E2%80%9C%C3%ADndio%E2%80%9D%20tem%20conota%C3%A7%C3%A3o%20pejorativa.>)



Registro de povos Timbira⁸ na construção de Brasília. Foto: René Burri, 1960.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

8. Devido à ausência de informações consistentes, não foi possível identificar qual a etnia das pessoas registradas pertencente ao grupo Timbira.

período. Segundo Wilson Assis, no livro *Histórias de Goiás* (2009), a presença indígena na região do atual Distrito Federal remonta a oito ou dez mil anos. Paulo Bertran, em *História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador* (1994), salienta:

a primeira expedição “moderna” a chegar à região do Planalto Central foi a do descobridor das minas dos Goyazes, Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera II, que quer dizer “diabo que foi” ou “diabólico”. “Anhanguera II ao entrar em Goiás, em 1722, sabia aproximadamente o que encontrar: índios Caiapó, Carapitanguá, Araxá, Quirixá, Goiás, Bareri e Carajaúna [...] E ouro, prata e pedras preciosas.” (BERTRAN *apud* CODEPLAN, 2012, p. 17)

Com a diversidade étnica apresentada por Bertran, seria presumível identificar um número expressivo de indígenas na região do Distrito Federal. Mas os dados apresentam constante queda na quantidade populacional. Segundo o último Censo de 2022, atualmente o DF apresenta 5.811 pessoas indígenas no território, em 2010 eram 6.128. Infelizmente, não é uma característica exclusiva da região central do país. A garantia de direitos conquistada na Constituição de 1988 precisa, cada vez mais, sair do papel para sua efetivação na salvaguarda da cultura, valores e histórias dos povos originários do Brasil.

Povos indígenas também migraram para o Distrito Federal no período de construção da nova capital. Vindos de Águas Belas, em Pernambuco, a família Veríssimo – composta por Pedro e Maria, pais de José Veríssimo (o Pajé Santxiê), da etnia Fulni-ô – foi uma das primeiras a vir ao planalto central, em meados de 1957. O esbulho de suas terras motivou a migração ao planalto central (QUEIROZ, 2021, p. 30).

Durante os anos, antes mesmo da inauguração da cidade, a família Veríssimo identificou um território sagrado, remetido por uma ancestralidade, que apontavam o local como área de ocupação indígena para a permanência dos primeiros Fulni-ô e demais povos em migração (QUEIROZ, 2021, p. 30). Desde então, a região noroeste, entre o Parque Nacional Água Mineral e o bairro da Asa Norte, foi ocupada e mantida como a comunidade indígena do Bananal ou também chamado Santuário dos Pajés. A partir de 2006, um conflito territorial impulsionado pela especulação imobiliária do Distrito Federal passou a ameaçar a comunidade instalada há décadas no local.

Após 27 anos da inauguração da capital, Lúcio Costa, arquiteto responsável pelo planejamento urbanístico da cidade, foi instigado, principalmente pelo interesse político e de grupos empresariais do mercado imobiliário, a realizar um planejamento de expansão das áreas construídas da cidade. Como anexo do decreto 10.829 de 14 de outubro de 1987, Lucio Costa publicou o documento *Brasília Revisitada*, com a proposta de expansão urbana. Este documento continha a criação de dois novos bairros: Oeste Sul - atual bairro Sudoeste - e Oeste Norte - atual bairro Noroeste, onde eram previstos:

Quadras Econômicas (pilotis e três pv) para responder à demanda habitacional popular e Superquadras (pilotis e seis pavimentos) para classe média, articuladas entre si por pequenos centros de bairro, com ocupação mais densa, gabaritos mais baixos (dois pavimentos sem pilotis) e uso misto. (COSTA, 1987, p. 29)

“Era uma poeira. A gente botava a roupa das pessoas no varal e fechava os olhos para pegar de volta e lavar de novo.”

Almerinda
Vila Planalto





Fotos e objetos preservam a memória do Pajé Santxie Tapuya.
Fonte: Cáritas Brasileiras.

A criação do atual bairro Noroeste, diferente do inicialmente previsto no plano de expansão de Lúcio Costa, foi concebido como um bairro nobre e de alto padrão, com um dos metros quadrados mais caros do Brasil, anunciado como o primeiro bairro ecológico, com reaproveitamento de águas das chuvas, iluminação pública com LED, lixeiras subterrâneas, aquecimento solar, utilização de energia limpa e renovável etc. As apropriações dos debates de sustentabilidade em construções ditas como “verdes”, incentivam os desavisados e enobrece o mercado imobiliário.

Ao contrário da proposta “verde mercadológica” o terreno onde foi construído o Noroeste continha uma área de recarga que abastecia a bacia do Paranoá, com uma área de vegetação do cerrado com nascente (QUEIROZ, 2021, p. 28). O contexto de retirada do planejamento do novo bairro do papel, se deu durante a gestão do governador José Roberto Arruda e vice-governador Paulo Octávio, sendo o último, um dos principais empresários do ramo imobiliário de Brasília. A Paulo Octávio é uma das construtoras com empreendimentos no Noroeste.

A luta pela permanência e demarcação das terras indígenas do Santuário dos Pajés, desde os primeiros anos de construção do novo bairro, tem sido vivida com truculência, com ações ilegais de policiais e invasão de tratores e escavadeiras de construtoras. Desde que a população branca europeia pisou neste país, o povo indígena tem resistido bravamente aos inúmeros desrespeitos, crimes e genocídios.

Depois de uma década de conflitos judiciais, em 2018 o território finalmente foi demarcado com uma área de 30 hectares e meio. Houve um deslocamento de uma parte da região e uma grande redução da área ocupada.

Essa blusinha aqui o Maicon ganhou ele tava na barriga, tá guardadinho. Eu tenho o maior ciúmes dessas coisas.

Francisca
Candangolândia



Em entrevista⁹, Fêtxa Tapuya Guajajara, jovem liderança indígena, filho do pajé Santxie Tapuya, relatou que o Santuário abrigava quatro cemitérios, em uma área superior a 102 hectares. Atualmente são 150 pessoas, em torno de 60 a 68 famílias com presença mais fixa dos Fulni-ô, Guajajara e Wapixana. Antes dos conflitos de terra, a estrutura para acolher os estudantes era significativamente melhor; após o embate, as perdas incluíram a oca das mulheres e a oca das crianças, “O santuário é um lugar de apoio até hoje pros indígenas virem, porque eles entendem a história do meu pai, que lutou por décadas pra demarcar o Santuário e morreu aqui dentro na luta” (GUAJAJARA *apud* CÁRITAS BRASILEIRA, 2020).

Outro importante território de resistência é o Quilombo Mesquita, situado a aproximadamente 50 quilômetros de Brasília, no município goiano da Cidade Ocidental, que integra a região do entorno do Distrito Federal. Em 1746, com a vinda dos bandeirantes em busca de ouro, vieram também diversas pessoas escravizadas para trabalhar nas minas de Santa Luzia, atual Luziânia (GO). Com aproximadamente 50 anos de intensa exploração, a escassez do ouro despertou o desinteresse dos bandeirantes pela região goiana e, findada tal movimentação econômica, a população remanescente passou a viver de agricultura e pecuária de subsistência.

Dois importantes trabalhos tratam do Quilombo de Mesquita: uma série documental e um livro. A série com três episódios *Quilombolas de Mesquita, os brasileiros que iniciaram a construção da capital do Brasil* (2021)¹⁰, realizada em parceria entre a ONG Transforme, Ministério do Turismo e Secretaria Especial de Cultura, apresenta um breve panorama da chegada, permanência e resistência pela demarcação e retomada de territórios do quilombo. O livro *Quilombo Mesquita: história, cultura e resistência*

9. Entrevista completa disponível em: <https://caritas.org.br/noticias/santuário-dos-pajes-simbolo-da-resistencia-indigena-no-centro-oeste-e-espaco-sagrado-fulni-o> Acesso em: 08 jul. 2025.

10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kFaU-QYeNpC0> Acesso em 31 jul. 2024.

(2016) do pesquisador Manoel Barbosa Neres, cuja contribuição está presente também na série documental, por ser uma das pessoas entrevistadas.

O vínculo com o processo escravagista, a luta pela sobrevivência, a conquista de terra para reerguer com dignidade sua existência e a resistência simbólica-cultural-social são bases epistemológicas ao termo “quilombo”. A origem do Quilombo Mesquita se estrutura possivelmente durante a crise do ouro. Quando parte da população deixou Luziânia, entre os portugueses que migraram estava José Corrêa de Mesquita. Nesse contexto de declínio econômico, ele destinou terras de sua propriedade a três mulheres escravizadas, que se tornaram figuras centrais na tradição quilombola de Mesquita (NERES, 2016, p. 50).

A origem e criação deste território quilombola está há quase cem anos de distância da Lei Áurea, que virá somente em 1888. No período que se estende do final do século XVIII ao final do século XIX, a doação de terras a indivíduos escravizados não se configurava como algo inteiramente incomum, dada a insignificância do valor das propriedades, principalmente devido à ausência da exploração do ouro. (NERES, 2016, p. 52)

Após a promulgação da Lei Áurea, o Quilombo Mesquita foi local de acolhimento, e cada vez mais a comunidade negra crescia e se estabelecia na região. Ao longo dos anos, a ocupação e conquista desse território enfrentou, e até hoje enfrenta, inúmeras batalhas judiciais, sociais, políticas e ideológicas.

Segundo o pesquisador Andrey Rosenthal Schlee, antes da construção de Brasília, a região do atual Distrito Federal apresentava baixíssima densidade populacional e estava dividida em mais de trinta propriedades rurais – de acordo com o mapa elaborado por Janusz Gerleiricz e Joffre Mozart Parada, em 1958 – predominando a criação de gado e produção agrícola, pertencentes aos municípios goianos do século XVII – Formosa (Couros) e Luziânia (Santa Luzia) – e um do século XIX – Planaltina (Mestre d’Armas) (SCHLEE, 2014, p. 20).

Apesar deste trecho do estudo de Schlee não citar o território do Quilombo Mesquita, compreende-se que dentre essas propriedades rurais, em território da antiga Santa Luzia, estavam inseridas as terras quilombolas. Uma vez que, desde os levantamentos realizados pela Missão Cruls, já havia registros da presença do quilombo. Nessas terras a comunidade tinha criação de gado, agricultura de subsistência e também o plantio do marmelo para a feitura da marmelada, uma importante fonte de renda da comunidade por décadas. Inclusive, durante a construção da capital federal, a comunidade quilombola fez muito comércio de marmelada para as pessoas que trabalhavam nas obras. O documentário *Quilombo* (1975), de Vladimir Carvalho, retrata a história, o cotidiano e a resistência pela permanência no território, principalmente devido à chegada de Brasília e valorização das terras. Muitas disputas políticas, financeiras e culturais ainda ameaçam o quilombo.

- 13

cheganças para a construção

A grande migração de pessoas para a construção de Brasília ocorreu principalmente pela alta oferta de trabalho. O antropólogo e professor Gustavo Ribeiro se dedicou ao estudo da construção sob a ótica dos candangos no livro *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília* (2008). Nele, apresenta distintas perspectivas desta realidade entre os anos de 1957 e 1960, refletindo sobre a migração dos trabalhadores, suas condições de moradia e trabalho, além dos diversos conflitos com o Estado. A seleção dos trabalhadores era baseada em um perfil que aceitasse as condições de vida e trabalho no local. Homens jovens, saudáveis e sem família eram os que melhor se encaixavam no serviço. Segundo Ribeiro (2008, p. 22), esse contingente define o perfil dos trabalhadores envolvidos no grande projeto, em que a demanda por mão de obra estabelece um ritmo de produção marcado por uma exploração incomum da força de trabalho.

Ainda hoje, os serviços da construção civil são majoritariamente ocupados por homens. À época da construção da capital, a presença de mulheres nos acampamentos e canteiros de obras era quase inexistente. A maioria delas vinha acompanhando os maridos, por vezes, já com filhos. No entanto, nem todos os trabalhadores podiam trazer suas famílias. Dada a precariedade das condições de vida naquele período, priorizava-se a contratação de serventes e operários com menos formação e sem vínculos familiares. Aqueles que tinham família geralmente partiram de suas cidades com a promessa de um dia buscá-las.

Presumia-se que os trabalhadores com maior nível de formação fossem casados e tivessem filhos. Para esses, havia alguns alojamentos maiores nos acampamentos, reservados às famílias (RIBEIRO, 2008, p. 135). Essa medida buscava facilitar o convencimento para a aceitação da oferta de trabalho. Apesar da boa remuneração, as

condições de vida eram extremamente precárias.

A ausência da mulher era muito notada quando faltava alguém para realizar os serviços domésticos e sexuais. Afinal, “estar sem família implicava a perda de uma série de serviços desempenhados dentro do grupo doméstico por seus membros femininos e para os quais o trabalhador não foi socialmente treinado [...]” (RIBEIRO, 2008, p. 103). A pesquisa de Gustavo Ribeiro, concluída em 1980, e que culminou no livro mencionado, oferece uma análise da relação dos operários sem família que, apesar da distância temporal, mantém-se lamentavelmente atual. A premissa de que a ausência de estrutura familiar justificaria a negligência de tarefas domésticas e de autocuidado, embora datada, ainda ecoa em discursos contemporâneos, suscitando a reflexão sobre a perpetuação de tais argumentos.

Em seu texto, Ribeiro argumenta que as extenuantes jornadas de trabalho – de 16 a 18 horas diárias, muitas vezes incluindo turnos noturnos – eram o verdadeiro impeditivo para que esses operários cuidassem da lavagem de suas roupas e de uma alimentação adequada. Afinal, a construção de uma cidade em menos de quatro anos exigiu um sacrifício imenso, custando a saúde e a vida de muitos trabalhadores.



Trabalhadores da construção de Brasília.
Fonte: Arquivo Público do DF.

- 14

quem eram elas?

Em menor número, mulheres solteiras também chegavam à cidade em busca de oportunidades. Nos primeiros anos, aquelas de menor formação, vinham trabalhar, principalmente, como lavadeiras, cozinheiras e prostitutas, devido à alta demanda por esses serviços. Já as mulheres solteiras com maior nível de formação geralmente chegavam com seus ofícios estabelecidos, principalmente como enfermeiras, médicas e professoras. Após a inauguração da cidade, as ofertas de trabalho se diversificaram e o número migratório de mulheres solteiras aumentou.

A partir de 1998, uma iniciativa de pessoas ligadas ao Arquivo Público do Distrito Federal possibilitou o conhecimento de histórias de migração por meio do Programa de História Oral da instituição¹¹. Diversas entrevistas foram realizadas; a maioria com homens, mas também há registros de relatos de mulheres. Em sua maioria, trata-se de mulheres que vieram acompanhadas dos maridos

11. O site do Arquivo Público do Distrito Federal - ArPDF possui um local em que estão registradas as temáticas das entrevistas, mas, somente na biblioteca do ArPDF, em Brasília, pode-se ter contato com as gravações e áudios originais. <https://www.arquivopublico.df.gov.br/programa-de-historia-oral/> Acesso em 23 nov. 2024.

Quando a gente passou pela rodoviária achamos muito bonito, porque não tinha costume com nada disso. Era só na roça mesmo.

Lucilene Planaltina



ou que possuíam formação profissional relevante para a construção da cidade, tendo migrado com vínculos de trabalho.

A pesquisadora brasileira Jemima Tavares Meideiros, durante a investigação do mestrado, se debruçou na análise dos relatos de mulheres contidos neste acervo. Ela teve contato com 60 histórias e destas selecionou apenas dez, pois eram as que atendiam aos seus critérios: mulher como protagonista; sem referências de datas ou tempo histórico; relatos de mulheres periféricas; e ausência de referência ao patriarcado.

Essa seleção de material com atenção aos pré-requisitos de classificação destacados acima, foi relevante para perceber que mesmo em um órgão institucional que tem como meta preservar a memória de participação do povo comum no processo de construção e consolidação de Brasília e do Distrito Federal, como é o caso do ArPDF, o reduzido número de material sobre mulheres que vieram para cá no processo de transferência da Capital para o Centro-Oeste que aponte o protagonismo feminino – dissociado do discurso patriarcal que as coloca como ajudadoras e apoiadoras dos homens, sugere que o modelo de dominação masculina constante nos anais da história oficial também se faz presente nas escolhas dos registros de Arquivo Público das Histórias Orais. (MEDEIROS, 2022, p.93).

As atitudes de um pensamento hegemônico estão presentes e arraigadas aos diversos modos de manutenção do poder da classe dominante. E estas pesquisas têm como objetivo criar frestas e abrir caminho à foice, para que outras narrativas sejam evidenciadas; para que outras histórias sejam contadas.

Outras iniciativas também buscaram dar visibilidade às histórias de mulheres que fizeram parte do pro-

cesso de construção e criação de Brasília, como o trabalho de Elvira Barney no livro *Mulheres Pioneiras de Brasília* (2001) com o depoimento de 90 mulheres. Barney decide fazer o livro, após 40 anos de residência em Brasília, ao perceber que até esse período não havia citações às pioneiras, que como ela, tinham chegado no período da construção da capital.

Por que nunca escreveram sobre essas heroínas que vieram para Brasília bem no princípio, que passaram o pão que o diabo amassou, comeram terra, sem conforto, sem família, acompanhando quase sempre a “cara-metade”? Não acho junto as glórias caírem somente sobre os homens; afinal, essas mulheres também fazem parte da história. (BARNEY, 2001, p. 21)

De classe média e alta, majoritariamente vindas do sul e sudeste do país para a construção da cidade, o grupo de mulheres relatado no trabalho de Barney vinha acompanhando seus maridos engenheiros, arquitetos e demais colocações profissionais de alta formação e remuneração, a fim de comporem as equipes para a construção da capital. Quase sempre já chegavam com suas casas garantidas, inclusive, algumas residiram nelas toda a sua vida. O prefácio do livro é feito pelo jornalista Gilberto Amaral, em que podemos ler reflexões como:

O livro com que nos brinda Elvira Barney é mais que um legado, é a reposição da justiça, àquelas sem as quais Brasília não seria o que é hoje, assim como o próprio mundo. É a colocação da mulher no seu divino papel de dar graça e vida aos ímpetos, muitas vezes descoloridos, da força do homem. (AMARAL *apud* BARNEY, 2001, p. 21)

Infelizmente, pelo caráter dos relatos presentes no livro, a mulher fora reduzida em “dar graça e vida aos ímpetos da força do homem”, inclusive, a própria autora apresenta cada uma das mulheres com data em que chegaram, cidade de onde vieram e de quem eram esposa. Os relatos apresentam majoritariamente as condições da chegada delas ao canteiro de obras que era Brasília e o cotidiano ao longo dos anos de residência na capital.

Em 2009, Tania Fontenele Mourão e Mônica Ferreira Gaspar de Oliveira realizam o projeto “Poeira e batom no Planalto Central: 50 mulheres na construção de Brasília”, que apresenta uma pesquisa em diferentes instituições e acervos de Brasília - como o Museu Vivo da Memória Candanga, o Clube dos Pioneiros de Brasília e o Arquivo Público do Distrito Federal. Elas relatam:

A partir da coleta e análise desse material, percebemos que eram raras as referências à participação das mulheres na construção de Brasília. Com isso, optamos em nomear nosso projeto de Mulheres invisíveis na construção de Brasília. [...] Delimitamos a pesquisa em 50 mulheres que aqui chegaram entre 1956 e 1960 e permaneceram na cidade por, no mínimo, 20 anos. (MOURÃO; OLIVEIRA, 2010, p.10)

Um dos focos da pesquisa era o trabalho que essas mulheres de diversas profissões exerceram na cidade, homenageando também algumas mulheres já falecidas. As autoras optaram por modificar o título inicial, citado acima, pois diversas mulheres entrevistadas não reconheciam suas “invisibilidades”. Todo o material produzido foi lançado em 2010, celebrando os 50 anos de inauguração da capital. Em 2013, a pesquisadora Tania Fontenele realizou a coordenação geral e curadoria da exposição *Memórias Femininas da construção de Brasília* com a exibição do documentário, também de sua autoria, *Poeira e Batom*

no planalto central – 50 mulheres na construção de Brasília (2016)¹² e em 2022 concluiu sua pesquisa de doutorado tendo como eixo estruturante a pesquisa realizada nas produções supracitadas com título *Memórias femininas da construção de Brasília: Narrativas a partir do filme Poeira e Batom – A humanização do monumental* (1957/1964).

A extensa pesquisa realizada pelas autoras representa uma importante contribuição para a visibilidade das mulheres na história de Brasília, especialmente sob a perspectiva profissional. O trabalho possibilita compreender os principais espaços ocupados pelas mulheres no território da capital federal. Ainda que em número reduzido, estão presentes na pesquisa mulheres negras, bem como aquelas com pouca ou nenhuma formação profissional na época, como lavadeiras, cozinheiras e gerentes das meretrizes.

Vim de Currais Novos, Rio Grande do Norte, de Pau de Arara. Uma lona cobre o carro e tem bancos e vai sentando juntinho até completar aquele caminhão de gente. O joelho encostando nas costas do outro, menino vem no colo ali espremidinho, eu mesma vinha grávida. [...] Terminamos a viagem com 10 dias. (CARMELITA *apud* FONTENELLE; QUARESMA; MÔNICA, 2011)

O relato de Josefa Carmelita ambienta o contexto de chegada de inúmeras mulheres de pouca formação, periféricas, e que ainda são invisibilizadas nos materiais existentes sobre a construção de Brasília com algum tipo de recorte de gênero.

Diferente de outros estudos, o livro *Mulheres presentes na História de Brasília: direito à vida* (2005) organizado por Nancy Alessio Magalhães, reúne histórias de mulheres que viveram nos acampamentos da Vila Planalto e do Paranoá Velho. Ambas as regiões compartilham trajetórias marcadas pela luta e resistência para garantir

12. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9rxJUc8kbSk> Acesso em 25 nov. 2024.

“Todo dia eu ajudava ela a passar roupa. Ia deixar com a trouxa de roupa na cabeça, porque as duas mãos não cabiam.”

Antônia Matias
Candangolândia



o direito à fixação nos territórios que ocupavam. Logo na introdução, Magalhães apresenta o principal objetivo da pesquisa: **Tornar-se mulher na História**. Ao romper inúmeras barreiras e abrir brechas para que outras vozes sejam ouvidas, a autora propõe uma escrita histórica que legitima o ponto de vista dessas mulheres periféricas e invisibilizadas. Sua abordagem desloca o olhar tradicional – geralmente centrado no presidente, no arquiteto ou no urbanista – para dar lugar a outras formas de saber e existência: “Trato, então, de evocar infinitamente outras vozes, outras imagens, outros saberes, outros espaços, outros poderes menos visíveis, para construir outras memórias, outras narrativas da História” (MAGALHÃES, 2005, p. 08).

O trabalho organizado por Magalhães nos permite entrar em contato com o relato de mulheres que chegaram no Distrito Federal sem qualquer garantia de trabalho ou habitação. Quase sempre, os barracos improvisados eram suas residências e seu cotidiano ancorado em luta e resistência pela sobrevivência. Se havia pouca estrutura para as pessoas que chegavam com diversas garantias, para as outras, que chegavam sem qualquer apoio, a precariedade era o modo de vida. Magalhães reuniu registros em fotos do cotidiano dessas mulheres e o relato de nove delas, que foram colhidos por meio de entrevistas realizadas pela autora, e outros pesquisadores e assistentes, no período de 1992 e 1997.

A maioria dos filmes, longas e curtas¹³ que retrataram o período da construção de Brasília, abordam majoritariamente aspectos como o projeto urbanístico, a arquitetura modernista, o curto prazo para a execução das obras e o modo de trabalho dos candangos. Raros, no entanto, são os que oferecem alguma visibilidade às mulheres nesse contexto. O curta-metragem *A saga das*

13. Em 2010 o jornalista Ricardo Daehn, do Correio Braziliense, organizou uma lista de 50 filmes sobre Brasília. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/04/04/interna_diversao_arte,183705/50-filmes-que-marcaram-a-cidade.shtml Acesso 27 jul. 2024.



Reunião para debate de gravação de vídeo: Gilene, Zelinda, José Walter, Viviane, João do Violão e Virgínia, Teresa, Nancy e Lourdes. CEDEP - Paranoá - DF.

Mulheres no CEDEP Paranoá.

Fonte: "Mulheres presentes na História de Brasília: direito à vida" (MAGALHÃES, 2005, p. 52).

14. Saiba mais na entrevista com a diretora do filme pela UnBTV, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rxi2K5RzXWE> Acesso 27 jul. 2024.

Candangas Invisíveis (2008), dirigido por Denise Caputo, propõe uma outra perspectiva ao abordar sobre a experiência das mulheres que atuaram como prostitutas durante a construção e nos primeiros anos da nova capital. Mobilizada pelo interesse nos papéis das mulheres à época da construção¹⁴ e pela evidente escassez de registros históricos sobre mulheres marginalizadas, Caputo buscou preservar as memórias dessas trabalhadoras.

Veneza é o cabaré do qual o filme se trata, de instalação em madeira, situado depois da estrada de ferro, ficava separado das casas de "família" que também existia na Cidade Livre, atual região administrativa do Núcleo Bandeirante. Duas ex-prostitutas desse local narram no filme um pouco sobre o cotidiano no período:

Quando era final de semana enchia aqueles caminhão de peão, soldado de tudo e despejava tudo lá, no meio da rua. [...] Aí o negócio ficava feio, que era uma fila. Fedorento a suvaco, fedorento a suor, fedorento de todo jeito, mas não tinha jeito, não tinha pra onde correr, fazer o que? Tava ali praquilo. [...] Tinha dias que a gente tinha que pedir licença pra dona da casa, porque não aguentava mais. Aquelas partes da gente inchava, não tinha mais condições. Elas davam uma pomada pra gente: "40 minutos, fica reservada pra lá". Aí naqueles 40 minutos voltava de novo. Mas era de 60, dependendo, era o que aguentava. Não tinha base não, era até a hora que aguentasse. Quando não aguentasse tinha que avisar. (LUIS *apud* CAPUTO, 2008)

Essas mulheres viveram em condições precárias, sob o olhar preconceituoso de toda a cidade, e cumprindo um serviço hostilizado ao serem unicamente escape para o desejo sexual de uma tropa de homens desesperados. Com a inauguração da cidade, e conseqüente dispensa de grande parte dos operários das obras, as prostitutas que

atendiam a esses homens foram também brutalmente removidas dos locais onde viviam e trabalhavam.

Foi de uma hora pra outra, o juiz mandou fechar e já entrou com os trator derrubando tudo, foi só um par de 24 horas, “sai debaixo que vamos derrubar [...] e vocês desapareçam!” e cada um foi buscar seu destino [...] e sumiu tudo, desapareceu uma da outra. (LUIS apud CAPUTO, 2008)

Acabou! [...] Se a polícia pegasse qualquer mulher na rua, prendia, um bucado foi pra Papuda. [...] A polícia fez muita covardia, a GEB, o exército enchia os caminhão de mulher levava pra Alexânia, deixava na estrada, um bucado levou pra Luziânia, muita amiga minha foi, eles batiam demais, fez muita covardia naquela época.” (ALVES apud CAPUTO, 2008)

Se, em 2025, ainda vivemos em um período em que a valorização da mulher precisa ser reivindicada, o que poderia restar às mulheres que trabalhavam no ofício da prostituição marginal no fim da década de 1950 e início de 1960?

Sem qualquer humanidade, são hediondas as ações policiais sofridas por elas nesse período. A pesquisadora Joelma Rodrigues da Silva realizou o estudo *Mulher: ‘pedra preciosa’; prostituição e relação de gênero em Brasília (1957/1961)* e refletiu sobre este ofício no período citado, a partir de documentos e depoimentos de homens, de mulheres, de profissionais da medicina, de membros da igreja e da polícia.

Se por um lado houve uma facilidade considerável em conseguir depoimentos masculinos, o mesmo não ocorreu com os depoimentos femininos. Dentre os depoimentos do Projeto de Memória Oral do Arquivo Público do Distrito Federal, havia quatro depoimentos femininos (SILVA, 1995, p. 159).

Ao encontrar dificuldade em colher depoimentos das mulheres que trabalharam na prostituição durante esse período, um dos capítulos do trabalho da pesquisadora se dá sobre o silêncio das mulheres, como possibilidade de preservação e esquecimento do período em que viveram em Brasília. Ela também investigou as ocorrências policiais envolvendo mulheres em prostituição. Em entrevista à repórter Conceição Freitas¹⁵ a pesquisadora comenta sobre esta etapa do trabalho:

Embora a venda de serviços sexuais por pessoas de mais de 18 anos não seja crime previsto na legislação brasileira, no tempo da construção de Brasília as putas eram presas por serem putas. No fim da tarde de 21 de maio de 1958, Maria Rodrigues da Silva e Sebastiana Costa foram detidas porque estavam mantendo relações sexuais, no meio do mato, com operários da Construtora Rabello (que construiu o Palácio da Alvorada). A Ocorrência Policial de nº 850 trata as duas mulheres como “mundanas” e registra que elas foram advertidas de que, em caso de reincidência, seriam “deportadas de Brasília.” (SILVA apud FREITAS, 2020).

A ocorrência, datada do início do ano de 1958, já refletia as agressões, período em que essas mulheres estavam sendo cada vez mais solicitadas, inclusive pelo próprio governo e construtoras. Nos momentos de folga dos trabalhadores, muitos se deslocavam às cidades goianas à procura de prostíbulos e geralmente levavam tempo para retornar aos postos de trabalho. A fim de evitar a ausência dos trabalhadores e a improdutividade no serviço, foi criada o Veneza na antiga Cidade Livre. Se no início das construções os maus-tratos às mulheres já existiam, é possível imaginar como foi quando elas já não tinham mais serventia.

Ainda são poucas as pesquisas e reflexões que

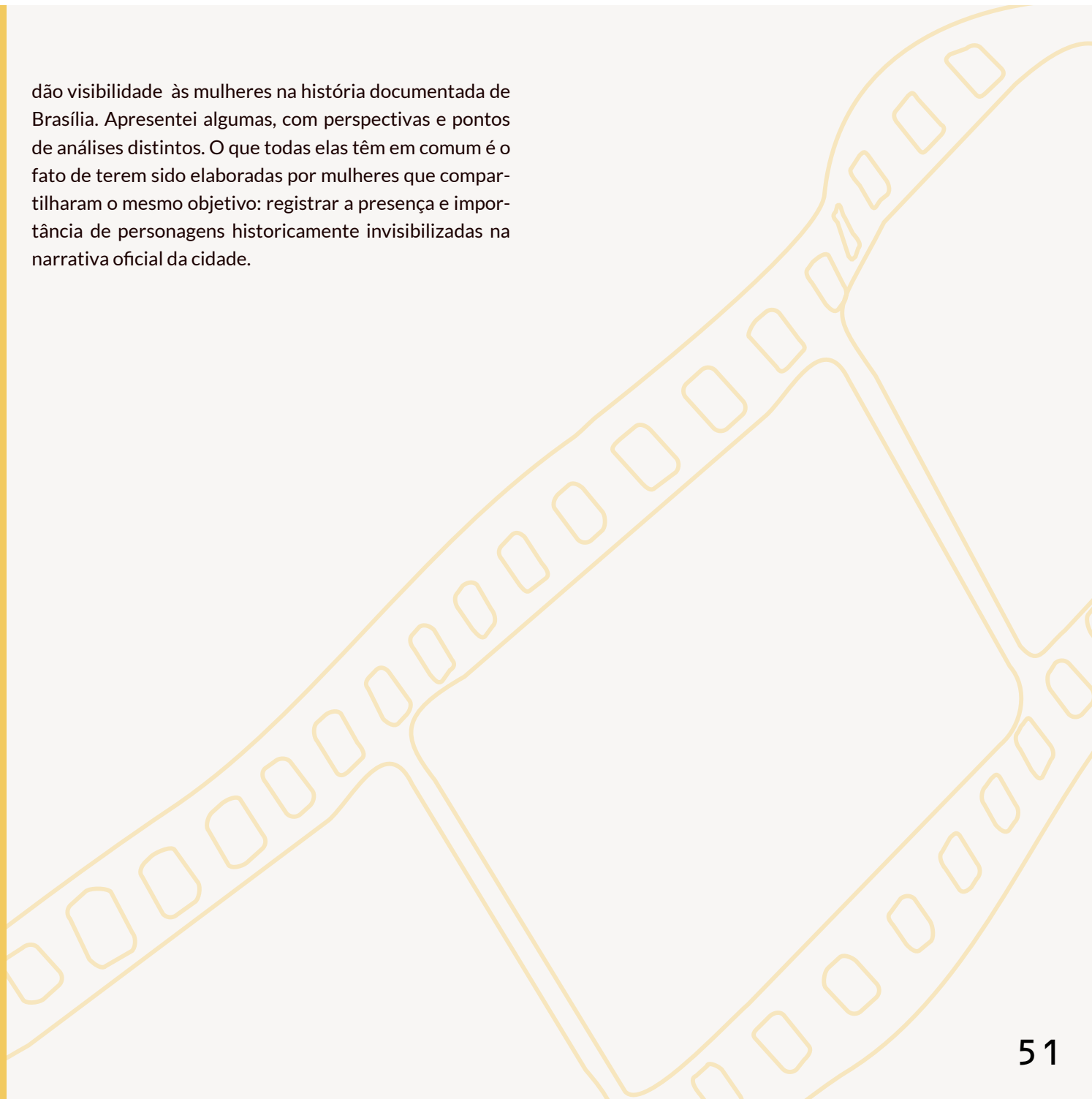
15. Reportagem completa disponível em: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/utopia-suor-e-sexo-as-prostitutas-na-construcao-de-brasil> Acesso em: 08 jul. 2025.

Minha mãe, de 9 meses em 9 meses, ela paria; de 9 em 9 meses nascia um irmão. Nós somos uma faixa de 23 filhos, só tem 13 vivos.

**Chiquinha
Vila Planalto**



dão visibilidade às mulheres na história documentada de Brasília. Apresentei algumas, com perspectivas e pontos de análises distintos. O que todas elas têm em comum é o fato de terem sido elaboradas por mulheres que compartilharam o mesmo objetivo: registrar a presença e importância de personagens historicamente invisibilizadas na narrativa oficial da cidade.



- 15

rota de encontro territórios de resistência

Ao juntar o interesse por conhecer as histórias de vida de mulheres idosas – memórias vivas da migração e construção da cidade de Brasília – e contribuir com trabalhos que dão visibilidade às mulheres que são e fizeram parte da história da cidade, esta pesquisa artístico-acadêmica se estruturou a partir de dois critérios iniciais:

- **recorte etário:** escutar mulheres que fossem mais velhas que a própria cidade de Brasília;
- **recorte regional:** habitantes de sete regiões mais antigas do Distrito Federal.

Antes de dar continuidade à apresentação destas regiões escolhidas, faz-se necessário salientar a especificidade do Distrito Federal em relação aos demais estados brasileiros quanto à divisão territorial. Por não haver uma organização em municípios ou distritos, o território do Distrito Federal é, desde 1964, dividido em Regiões

Administrativas – RAs com o objetivo de descentralizar e coordenar serviços de natureza local. Atualmente, são 35 RAs¹⁶, sendo as duas últimas implementadas no ano de 2022.

A região administrativa de número Um já foi nomeada como Brasília, mas em 1997 passou a se chamar Plano Piloto. Este local é o centro histórico do Distrito Federal, região que tem o conjunto urbanístico-arquitetônico tombado pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1987, e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, em 1990.

A escolha das sete regiões se deu por antecederem a construção da capital, seja como antigos territórios goianos ou acampamentos provisórios e oficiais do período anterior à inauguração. Com base nas pesquisas de Graciete da Costa (2011)¹⁷, na Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD) 2021¹⁸ e nos dados contidos nos sítios eletrônicos de cada Região Administrativa,

16. A lista com todas as Regiões Administrativas pode ser encontrada em: <https://segov.df.gov.br/category/administracoes-regionais/> Acesso 25 nov. 2024.

17. Tese de doutorado *As Regiões Administrativas do Distrito Federal de 1960 a 2011*(2012) Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9987> Acesso 15 mai. 2025.

18. Criado pela extinta Companhia de Planejamento do Distrito Federal, substituído por, e de atual competência do, Instituto de Pesquisa e Estatística do Distrito Federal (IPEDF) Disponível em: <https://www.codeplan.df.gov.br/pdad-2021-3/> Acesso 15 mai. 2025.

apresento brevemente cada uma delas.

- **Planaltina (RA VI)** – Região Administrativa mais antiga Distrito Federal, foi fundada em 1859 como território do estado de Goiás que pertencia à Vila Santa Luzia (atual Luziânia). Em 1922, com o centenário de Independência, a Pedra Fundamental da futura capital foi instalada no quadrilátero Cruels. Em 1960 parte do território de Planaltina foi incorporada ao DF e em 1964 tornou-se uma Região Administrativa. Planaltina possui um centro histórico com arquitetura colonial em que é possível conhecer o Museu Histórico e Artístico de Planaltina e a Igreja São Sebastião. Na Estação Ecológica Águas Emendadas ocorre o encontro de duas grandes bacias da América Latina, a Tocantins/Araguaia e a Platina, as águas brotam e correm em direções contrárias, sendo uma das mais importantes reservas naturais do Distrito Federal. Em 2021, a população urbana da RA Planaltina era de 186.498 pessoas, sendo 51,7% do sexo de nascimento feminino. Delas, 10350 são mulheres idosas de 60 a 75 anos ou mais. Em relação à raça/cor da pele, 52% se declararam parda, 34,3% branca, 11,2% preta e 2,5% amarela. Não houve amostra suficiente quanto a pessoas declarantes indígenas. Quanto à distribuição do rendimento bruto do trabalho principal 52,8% recebem mais de 1 a 2 salários-mínimos e 19,5% mais de 2 a 5.
- **Paranoá (RA VII)** – inicialmente foi acampamento provisório dos trabalhadores que vieram construir a Barragem do Lago Paranoá, criando assim a antiga Vila Paranoá. Após a inauguração de Brasília, o acampamento dos operários já abrigava 3 mil moradores,

em 800 barracos ao norte da Barragem. Os anos seguintes foram de muita luta e resistência, antes da fixação houve diversas ações e ameaças para a desocupação. Com a vitória, a população foi afastada das margens do lago Paranoá, e a antiga Vila tornou-se um parque ecológico em 1997, denominado Parque Vivencial do Paranoá. Em 2021, a população urbana da RA Paranoá era de 69,858 pessoas, sendo 51,9% do sexo de nascimento feminino. Delas, 2698 são mulheres idosas de 60 a 75 anos ou mais. Em relação à raça/cor da pele, 57,8% se declararam parda, 28,1% branca e 12,8% preta. Não houve amostra suficiente quanto a pessoas declarantes indígenas ou amarelas. Quanto à distribuição do rendimento bruto do trabalho principal 36,8% recebem mais de 2 a 5 salários-mínimos e 35,9% mais de 1 a 2.

- **Núcleo Bandeirante (RA VIII)** – de caráter provisório, o local inicialmente estabelecido pela “Cidade Livre”, em 1956, tinha como ponto estratégico a estrada que une as cidades goianas e o local para a nova capital. Livre de impostos, os prestadores de serviços e comerciantes eram incentivados a estabelecer empreendimentos na região até a inauguração da cidade, depois disso, deveriam transferir seus estabelecimentos para o Plano Piloto. Porém, os comerciantes não aceitaram deslocar seus comércios e lutaram pela permanência e fixação no local. Houve muito confronto até que em 1961 o movimento de fixação saiu vitorioso, garantindo a permanência no local. Em 2021, a população urbana da RA Núcleo Bandeirante era de 24.093 pessoas, sendo 53,5% do sexo de nascimento feminino. Delas, 2125 são mulheres idosas de 60 a 75 anos ou mais. Em relação à raça/cor da pele,

Com esse ferro eu engomava muita roupa. É só o que tenho para dizer. Se eu disser mais, choro.

Ada
Candangolândia



Na máquina, a minha mãe fazia roupa para gente quando eu era pequena. Só que eu não gostava muito, porque ela fazia roupa igual. Pegava o mesmo tecido e fazia para mim e para minha irmã também.

Hilda
Vila Telebrasília



47,6% se declararam parda, 38,5% branca e 11,1% preta, 2,5 % amarela. Não houve amostra suficiente quanto a pessoas declarantes indígenas. Quanto à distribuição do rendimento bruto do trabalho principal 52,5% recebem mais de 2 a 5 salários-mínimos.

- **Vila Planalto e Vila Telebrasília (RA I)** – ambas pertencem à Região Administrativa I, formada pela Asa Norte, Asa Sul, Setor Militar Urbano, Setor de Clubes, Setor de Garagens e Oficinas, Noroeste, Eixo Monumental, Esplanada dos Ministérios, Setor de Embaixadas Sul e Norte, Vila Planalto, Vila Telebrasília, Setor de Áreas Isoladas Norte e Parque Nacional de Brasília (Água Mineral). A Vila Planalto foi criada em 1956 como um acampamento oficial e provisório de várias construtoras das obras da nova capital. Assim como ocorreu nos demais acampamentos provisórios, com a inauguração de Brasília, os operários residentes neste local iniciaram a luta pela sua fixação. Atualmente a região é conhecida por sua variedade gastronômica, pela tradicional igreja Nossa Senhora do Rosário de Pompéia que, após um incêndio foi reconstruída mantendo a tradicional estrutura em madeira. Na região também está o Museu de Arte de Brasília – MAB, a Concha Acústica e demais atrativos culturais. Somente em 2013 houve a regularização fundiária. A Vila Telebrasília está localizada às margens do lago Paranoá no final da Asa Sul. Ela surgiu em 1956 com os acampamentos provisórios para abrigar os funcionários da Construtora Camargo Correia. Após a inauguração da capital, esse local permaneceu e a população resistiu às inúmeras tentativas de desocupação. Os funcionários de empresas de telefonia também ocuparam a região,

passando a ser acampamento do Departamento de Telefones Urbanos e Interurbanos – DTUI, depois acampamento da Companhia Telefônica de Brasília, derivando no atual nome, Vila Telebrasília. Em 1991, houve a regularização da área e a fixação garantida. Por não serem Regiões Administrativas, as pesquisas realizadas pela pesquisadora Graciete Costa e pelo Instituto de Pesquisa e Estatística do Distrito Federal – IPEDF CODEPLAN não especificam essas duas áreas. Os dados da Codeplan nomeiam como “Demais localidades” aquelas que integram a RA 1 Plano Piloto e não são Asa Norte, Asa Sul e Noroeste. Desse modo, em 2021, a população urbana das “Demais localidades” era de 9.577 pessoas, sendo 50,2% do sexo de nascimento feminino. Delas, 556 são mulheres idosas de 60 a 75 anos ou mais. Em relação à raça/cor da pele, 52,5,7% se declararam branca, 33,2% parda e 13,1% preta, não houve amostra suficiente quanto a pessoas declarantes amarelas ou indígenas. Quanto à distribuição do rendimento bruto do trabalho principal, recebem 31,1% mais de 2 a 5 salários-mínimos, 27,2 % recebem mais de 1 a 2, e 26,7% recebem mais de 5 a 10 salários-mínimos.

- **Candangolândia (XIX)** – construída em 1956, ela foi o primeiro acampamento oficial criado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital – NOVACAP. Era um acampamento de caráter temporário para dar suporte à construção de Brasília. Nessa região tinha a sede da NOVACAP, residências das equipes técnicas e administrativas, posto de saúde, hospital, posto policial, dois restaurantes e escola para os filhos dos moradores. Inicialmente era conhecida como Vila Operária, com transferência da NOVACAP para o

Plano Piloto, a região passou a ser chamada de Velha-cap. Houve um aumento de pessoas no acampamento, elas construíam os barracos em lona, o que fez com que a região também fosse chamada de Lonalândia e posteriormente de Sacolândia, por conta dos barracos feitos de sacos de cimento. Depois, passou a ser chamada de Vila dos Candangos e posteriormente Candangolândia. Em 1989, foi definitivamente reconhecida como núcleo de caráter permanente e oficializada em 1994. Em 2021, a população urbana da RA Candangolândia era de 16.339 pessoas, sendo 52,2% do sexo de nascimento feminino. Delas, 1376 são mulheres idosas de 60 a 75 anos ou mais. Em relação à raça/cor da pele, 43,7% se declararam parda, 38,6% branca e 15,6% preta; não houve amostra suficiente quanto a pessoas declarantes amarelas ou indígenas. Quanto à distribuição do rendimento bruto do trabalho principal 40,2 % recebem mais de 1 a 2 salários-mínimos.

- **Brazlândia (RA IV)** - Em 1852 é datada a fundação do povoado que integrava o território de Goiás, atual Luziânia. Em 1932, o território virou Distrito de Brazlândia e em 1933 a criação da subprefeitura de Brazlândia. Com um povoado de apenas mil moradores em 1960, aos poucos a região foi sendo mais povoada e com uma zona rural de extensa área agriturável, Brazlândia se destaca nacionalmente pela produção de morango. Também possui atividade agrícola de hortaliças, frutas e verduras, responsável pelo abastecimento de grande parte do Distrito Federal. Em 2021, a população urbana da RA Brazlândia era de 55.879 pessoas, sendo 51,6% do sexo de nascimento feminino. Delas, 3474 são mulheres idosas de 60 a 75



Mapa de sete regiões mais antigas do Distrito Federal.

Fonte: Jornal Agência Brasília. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2019/10/24/nascidas-com-brasilia-as-ocupacoes-pioneiras/>.

anos ou mais. Em relação à raça/cor da pele, 57,5% se declararam parda, 28,3% branca e 11,7% preta. Não houve amostra suficiente quanto a pessoas declarantes amarelas ou indígenas. Quanto à distribuição do rendimento bruto do trabalho principal, 60,8 % recebem mais de 1 a 2 salários-mínimos.

É importante ressaltar que outras duas regiões, não apresentadas na imagem acima e nem contempladas neste recorte da pesquisa, também são anteriores à inauguração de Brasília, Fercal (1956) e Taguatinga (1958). Durante a escrita dos projetos que subsidiaram a realização dessa etapa da pesquisa, desconhecia os dados sobre o ano de criação da Fercal. Quanto à Taguatinga, as regiões supracitadas têm datas anteriores de criação e eram acampamentos provisórios oficiais durante o período da construção, atendendo com mais afinco o interesse da pesquisa.

Oficializada como Região Administrativa apenas em 2012, originalmente a Fercal era uma enorme fazenda que, a partir de 1956, começou a dar forma aos núcleos populacionais atuais. Seu nome deriva da Sociedade Fertilizantes Calcários LTDA (Fercal), mineradora instalada na área. Rica em recursos minerais, principalmente calcário, a região forneceu os insumos para as edificações no período da construção de Brasília. Atualmente, com duas grandes fábricas de cimento, a Fercal destaca-se como uma das maiores produtoras desse material no Centro-Oeste.

O território atualmente denominado pela Região Administrativa de Taguatinga havia sido ocupado

por pessoas indígenas e em 1749, um pequeno povoado nas proximidades do Córrego Cortado foi formado por bandeirantes e tropeiros. Quase dois séculos depois, devido ao aumento de migrantes atraídos pelo trabalho na construção de Brasília, nas terras da Fazenda Taguatinga, antigo território goiano, foi criada oficialmente a primeira cidade planejada para atender o fluxo migratório e principalmente a fim de minimizar as inúmeras ocupações na Cidade Livre e demais áreas “não residenciais” do planejamento urbanístico da nova capital.

Apresentadas as regiões selecionadas, a escolha da faixa etária de mulheres mais velhas que a própria cidade de Brasília se deu pela potencialidade de conhecer histórias de mulheres que migraram para a cidade contadas por elas mesmas. A primeira etapa da pesquisa realizada junto às mulheres se deu em 2023, registrada no trecho desta tese *Da gaveta ou estante de casa ao espaço de partilha*. Vale dizer que a intenção desta tese de realizar uma pesquisa artística mobilizadora antecede o doutorado e está intimamente entrecruzada à minha relação com a cidade.

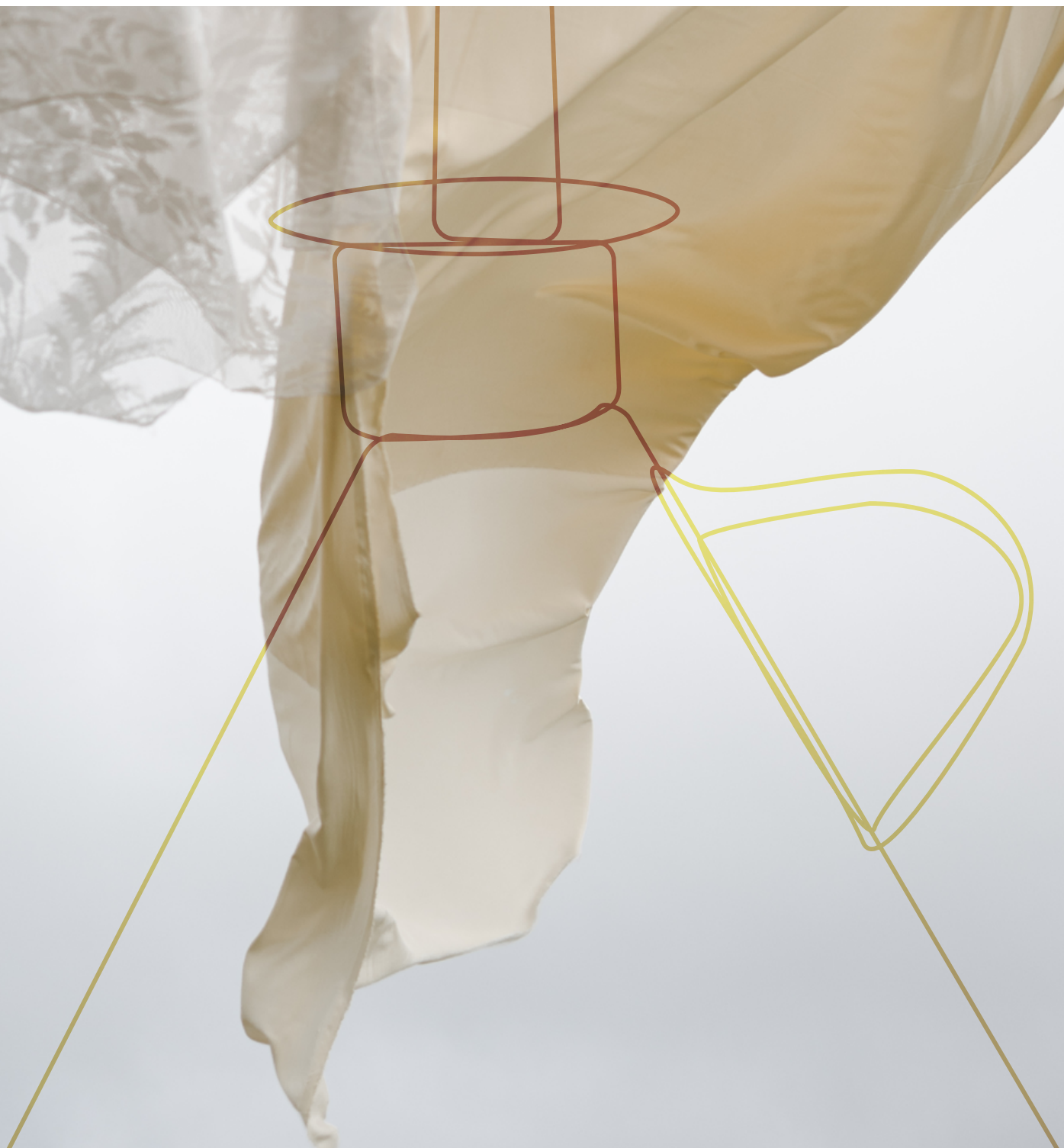
Desde a sua criação, O Coletivo Entrevazios, desenvolve uma investigação artística com interesse nas cidades e poéticas urbanas, tendo como recorte primordial Brasília e o Distrito Federal. Neste coletivo, compartilhamos a vivência de sermos mulheres artistas, filhas de mulheres que migraram para o Distrito Federal. Também somos testemunhas e agentes da criação identitária desta cidade, que são muitas.

*Aqui sou só eu que sou
Cearense? Quem é que
veio num pau de Arara do
Ceará pra cá, alguém?*

Ceci
Planaltina



DA GAVETA
OU ESTANTE
DE CASA AO
ESPAÇO DE
PARTILHA



- 16

primeiro encontro

Como encontrar essas mulheres forjando a informalidade de uma conversa ao pé de uma barraca de feira enquanto escolhemos uma fruta mais madura? Como criar um espaço de confiança para que essas mulheres pudessem contar histórias que talvez pouco tenham dito para outrem? Ou até mesmo, como me fazer íntima a ponto de elas poderem repetir uma história por muito já contada às amigas e familiares? Sabia que não seria por um espaço formal de entrevista que estes encontros ocorreriam e tinha como referências inspiradoras duas experiências artísticas exitosas que propunham a escuta de histórias de forma espontânea. Por esse caminho desejava seguir.

Há anos li sobre a performance *Converso sobre qualquer assunto* (2008) de Elionora Fabião e talvez este tenha sido o primeiro propulsor para a vontade de escutar histórias que desejavam ser contadas. A performance de Fabião foi realizada pela primeira vez em 2008, no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, com o seguinte programa¹⁹:

19. "Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada". (FABIÃO, 2009, p. 236).



Elionora Fabião, Ações Cariocas #1: converso sobre qualquer assunto, Rio de Janeiro, 2008. Foto: Felipe Ribeiro.
Fonte: disponível em: <https://processosdecriacao.ciac.pt/publicacoes/performances-ensaios-sobre-o-espectador>.

A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase “converso sobre qualquer assunto” (ou “converso sobre saudade”, “converso sobre política”, “converso sobre amor”), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos. (FABIÃO, 2009, p.236)

Para Fabião, esta performance, bem como outras citadas em seu artigo, propõe uma turbinada 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. (2009, p. 237) A possibilidade do encontro intencional no espaço urbano, mobilizado por um dispositivo de convite, rompe a continuidade automática da passagem pelo local de trânsito conhecido. Uma intervenção no fluxo cotidiano, de encontro inesperado, mas ao mesmo tempo escolhido para existir, desde quem decidiu colocar-se na rua com duas cadeiras, um corpo disponível e uma placa, bem como optou por sentar-se ali e espontaneamente versar sobre qualquer assunto. A espontaneidade e o desejo de partilha me interessavam nessa experiência como referência.

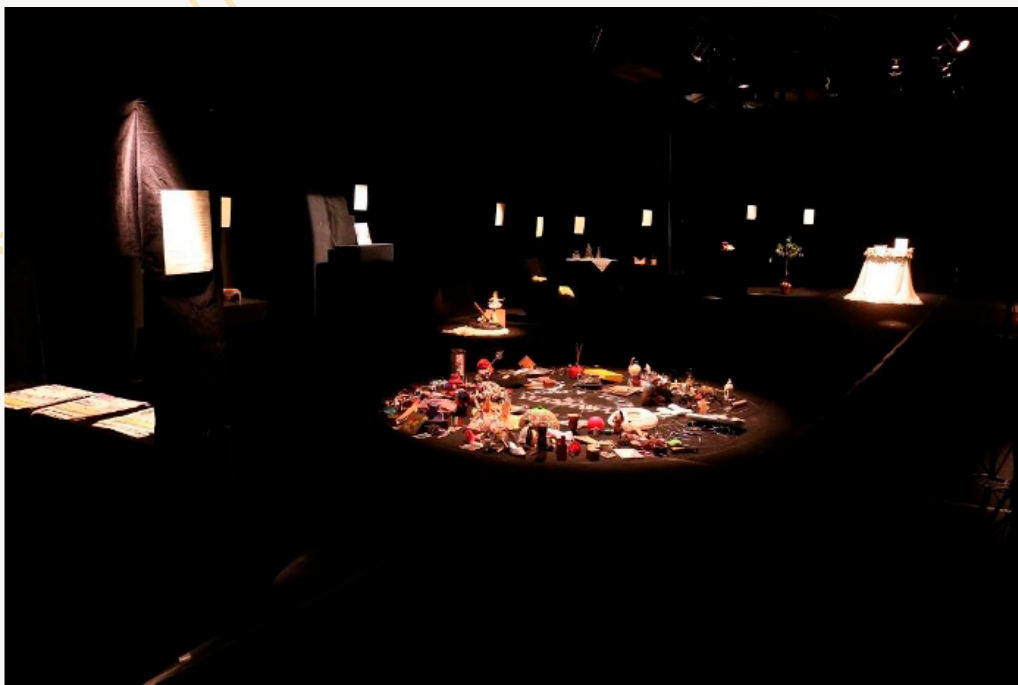
A segunda experiência mobilizadora para a escolha deste percurso se deu ao conhecer um pouco mais sobre o processo de criação do espetáculo *Noite* (2019) do Grupo Sobrevento de São Paulo, fundado em 1986. *Noite* vem das histórias contadas pelos vizinhos, ouvidas em padarias, casas, feiras, igrejas, bancos de praças, no teatro, ancoradas em objetos pousados em mesas de centro, em estantes, em caixas, baús, gavetas, à espera de uma oportunidade de cumprir o seu destino: revelar a memória que guardam (SOBREVENTO, 2019).

O processo dessas escutas de histórias ocorreu por meio de diferentes maneiras, cada artista do grupo, envolvida na criação do novo trabalho, saiu a campo a fim de recolher memórias das pessoas que moram no bairro do Brás, São Paulo, local em que se localiza o teatro do Grupo. Sandra Vargas, artista cofundadora do grupo Sobrevento, neste trabalho optou por criar uma barraca com objetos antigos, expô-la em uma feira periódica e a completou com uma faixa que dizia: “Escuto lembranças”. O convite estava dado, com olhares curiosos e com desejo de partilha, muitas pessoas se aproximaram e narraram suas histórias de vida evocadas pelos objetos ali presentes.



Barraca montada por Sandra Vargas em 2018 na Feira Moraes Barros no bairro do Brás, São Paulo (SP).

Fonte: acervo pessoal de Sandra Vargas.



Museu da Vizinhança – Grupo Sobrevento Foto: Marco Aurélio Olimpo.
Fonte: Revista Moin-Moin Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/24555/16942>.

Antes de criarem a dramaturgia do espetáculo, o grupo fez uma etapa anterior que também integrou o processo de escuta de histórias e se deu pelo Museu da Vizinhança. Momento em que, durante a exposição dos objetos trazidos pelas próprias pessoas, toda a vizinhança participante da atividade ficou ao lado de seus objetos e, com generosidade e orgulho, contaram seus segredos pessoalmente. De viva voz, deram vida a um verdadeiro Museu-Teatro, brotando, no encontro, laços de afeto, de companheirismo, da vizinhança, da identificação e de uma mútua admiração (SOBREVENTO, 2019).

As duas experiências artísticas propunham a escuta despreocupada, aberta e generosa ao que pudesse e quisesse ser partilhado no espaço espontâneo do encontro em ambiente aberto e exposto da rua. Ambas movidas por mulheres em estado de escuta, pelas palavras escritas e pelos objetos – sejam as duas cadeiras dispostas na rua por Eleonora Fabião, sejam pelos diversos objetos da barraca de Sandra Vargas.

Não havia mais dúvidas, queria dar passos semelhantes aos das duas artistas e traçar esse caminho de escuta junto às mulheres que desejava encontrar neste

Se ela viver até novembro, vai fazer 104 anos. Esse caderninho aqui é a receita dela.

Divina Aparecida
Brazlândia



Eu trouxe um moinho que era da minha mãe. Já era bem antigo, só minha mãe que tem ele, então ela tirou a foto e me mandou para eu mostrar pra vocês. O moinho está na casa da minha irmã.

Vânia
Planaltina



percurso. Assim, optei por também propor a utilização de uma barraca com objetos, restava saber onde colocá-la para atrair olhares dessas pessoas em específico. Neste momento, convidamos Sandra Vargas para realizar a orientação cênica da pesquisa, que incluía toda a etapa de escuta das histórias até o início da criação dramática.

Apesar de não ter tido contato direto com as histórias narradas nas experiências de Fabião e Vargas, baseei-me nas análises das ações, relatadas por Fabião (2009) – em artigo próprio – e por Vargas – em alguns escritos do Sobrevento, bem como na criação dramática do espetáculo e nas diversas conversas durante nossos encontros de orientação. Estas experiências e leituras me deram confiança de que ambos os dispositivos usados pelas artistas eram potentes para a evocação de narrativas; para a criação de vínculo com algum aspecto de intimidade; e para a partilha de histórias de vida.

Vale dizer que os encontros com Sandra Vargas ocorreram durante a etapa em que o Coletivo Entrevazios realizou a pesquisa com os objetos junto às mulheres idosas de diferentes regiões de Brasília²⁰. Quando Luênia e eu, em uma reunião remota, apresentamos brevemente a proposta do projeto à Sandra Vargas, falávamos que tínhamos interesse em colocar nossa barraca em algum ambiente em que as pessoas idosas frequentassem, tal como uma feira – como ela havia feito – ou em algum local de trânsito intenso – como fez Fabião. Mas nós, do coletivo, tínhamos o recorte etário e de gênero que deveriam ser preservados. Como alcançar um público tão específico? Nosso primeiro passo foi fazer um levantamento junto às pessoas conhecidas que residiam nas quatro primeiras regiões escolhidas para realização do projeto a fim de que elas nos auxiliassem na busca por um local adequado para estarmos com a nossa barraca.

20. Eu, Luênia Guedes, Thay Limeira e Gabriel Tomé, membros do coletivo, realizamos A Barraca de Memórias, a ação de encontro com as mulheres. Essa ação fazia parte do projeto de manutenção de grupo aprovado pelo Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal, escrito em 2020, aprovado em 2021 e executado em 2023.

A etapa de escuta das histórias foi realizada em dois momentos distintos, sendo a primeira delas em 2023 nas regiões Planaltina, Vila Planalto, Paranoá e Núcleo Bandeirante, e a segunda em 2024 nas regiões de Brazlândia, Vila Telebrasília e Candangolândia. Nas quatro regiões falamos com pessoas amigas, artistas, quase sempre nascidas e residentes na região ou apenas residentes por um longo tempo.

Em Planaltina entramos em contato com Luciano Czar, na Vila Planalto com Aila Beatriz, no Paranoá com Fabiana Marroni e no Núcleo Bandeirante com José [Zé] Regino. Nessa conversa, em Planaltina e no Núcleo Bandeirante, as pessoas indicaram o forró dos idosos, e na Vila Planalto e no Paranoá, as feiras de bairro. A seguir, descrevo essas ações de escuta de histórias.

Indicada por Luciano Czar, a primeira visita na Casa dos Idosos que fica no centro histórico de Planaltina foi feita apenas por mim em agosto de 2023. Logo que cheguei no endereço fui recebida em uma praça acolhedora que em um muro havia pendurada uma faixa escrita “Forró da Casa do Idoso”. Observando o local, identifiquei que seria o lugar perfeito para nossa barraca ocupar.

Mas, ao perguntar para a vizinhança sobre a recorrência do forró e sobre a característica do público, fui informada de que ele não ocorria mais nos dias e horários divulgados na faixa. A euforia de ter encontrado o primeiro lugar para a aparição da barraca rapidamente foi desfeita. Ao não encontrar o festejo, percebi que a barraca na “porta” do forró talvez não receberia a devida atenção. As pessoas saíram de suas casas para dançar, será que iriam querer rememorar histórias antes de remexer o corpo? Será que teriam essa disponibilidade em momento tão prazeroso do final de semana? Nada definido ou encerrado, segui para uma próxima visita.



Casa dos Idosos em Planaltina DF com a divulgação do forró.
Fonte: autoria própria.



Monumento em homenagem aos mortos no “Massacre da GEB”.
Fonte da foto:
<https://historiasdebrasil.com/2019/02/19/o-massacre-na-pacheco-fernandes/>.

Já na Vila Planalto, por indicação de Aila Beatriz, visitei a feira que ocorria às quartas-feiras ao lado do campo de futebol, na Praça Zé Ramalho. Uma feira diminuta, realizada e frequentada pela vizinhança. Comprei um pão de queijo e um chocolate quente em uma das barracas e aproveitei para perguntar um pouco sobre a feira. A senhora que me atendeu sabia dizer o motivo da ausência da moça da barraca dos panos de prato: “Hoje ela teve uma consulta e ainda não chegou”; e que o rapaz da barraca dos queijos e biscoitos “vem de fora”, no sentido de não ser morador da Vila Planalto. Os biscoitos, pães de queijo e cafezinho pareciam ter saído há pouquíssimo tempo da cozinha dela. Era possível imaginar a boca do fogão ainda quente por ter acabado de passar o café. Os produtos do rapaz vinham de fora, de fora da casa dele, de fora do bairro, de fora até do Distrito Federal, afinal ele possuía um empreendimento de outras regiões. Aquela feira era um espaço íntimo no centro da Vila, abraçado por toda a vizinhança. Se em algum momento quiséssemos ocupá-lo com nossa barraca, haveria de ser a passos lentos, com autorizações simbólicas e oficiais de toda a comunidade.

Nessa mesma praça, ao lado do local em que ocorre a feira, há o monumento em homenagem aos operários mortos no Massacre da GEB (Guarda Especial de Brasília) ocorrido no dia 08 de fevereiro de 1959, nas instalações do acampamento da construtora Pacheco Fernandes. O monumento foi inaugurado em 2009, 50 anos depois do ocorrido. No período em que houve o massacre, por questões principalmente políticas, as informações foram encobertas, as notícias da época apresentaram dados distorcidos, visando minimizar o número de mortes, as condições de trabalho e violências sofridas pelos operários no período de construção da cidade. O trabalho do pesquisador Gustavo Lins Ribeiro (2008), já citado ante-

riormente, dedica um capítulo às abordagens do conflito no período da construção de Brasília, com um trecho direcionado à investigação e à análise do massacre. Embora na versão oficial do Estado, houve registro de apenas uma morte ou até mesmo nenhuma, neste capítulo, Ribeiro cita os relatos de jornalistas e trabalhadores que afirmam terem sido até 140 mortes de operários neste dia.

A terceira incursão ocorreu no Núcleo Bandeirante, o Zé Regino nos havia indicado o Lar de Idosos Maria Madalena. Mas, em conversas por telefone e após uma visita às senhoras do Lar, as funcionárias me fizeram compreender que a ação com a barraca não poderia ser realizada no local devido à alta debilidade motora e neurológica das idosas. Neste mesmo dia, visitei a Casa do Pioneiros do Núcleo Bandeirante e soube do forró que ocorria aos sábados.

Na semana seguinte retornei ao local para acompanhar o baile. Mais uma vez constatamos²¹ que o público a caminho do forró não estaria disponível para ser atravessado pela barraca a ponto de parar sua rota a fim de narrar uma memória. O único desejo daquelas pessoas era entrar no salão e se entregar ao forró, seja dançando ou apenas observando. Sentíamos que a nossa barraca destoava completamente do sábado dançante daquelas pessoas.

As feiras e os forrós não demonstraram locais em potencial para a realização da ação. A princípio as entrevistas diretamente às mulheres e o vínculo com instituições haviam sido descartados, devido ao desejo de termos um encontro mais espontâneo. Porém, a relação com a região do Paranoá nos fez refletir sobre essa retomada de possibilidade.

21. Eu e Gabriel Tomé fomos conhecer o forró e avaliar a possibilidade de realização com a barraca no local.

Esse prato foi de geração em geração: meu pai, eu e depois os filhos. Danado, esse prato. Se alguém pega ele para comer, eu já fico meio ressabiado, vamos dizer assim.

Leo
Vila Planalto



- 17

instituições que acolhem: a elas e a nós

Para a etapa de escuta das histórias na região do Paranoá não chegamos a visitar nenhuma das feiras que inicialmente foram citadas, por Fabiana Marroni²², pois ela também insistiu para que conhecêssemos o Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá – CEDEP. O ambiente era aberto e disponível para acolher projetos e ideias de trabalhos a serem feitos com e em prol do público comunitário, então, fizemos a visita.

Na primeira visita ao CEDEP, Thay e eu fomos recebidas por Dona Lourdes, pioneira do Paranoá. Neste dia, ela não economizou histórias e relatou toda a sua vivência, luta e resistência para que existisse o CEDEP e essa região administrativa. A conversa foi um presente, estávamos em frente a memória viva de ocupação, permanência e conquista daquele espaço físico e simbólico. Ela nos acolheu com muito carinho, escutando atentamente sobre o nosso projeto. Naquele momento, mesmo ainda

sem sabermos dar informações precisas – afinal, não havíamos iniciado a realização da ação e, até aquele momento, tudo que havíamos pensado ia de encontro ao que não era a ideia inicial –, sabíamos aonde queríamos chegar e com quem percorrer o caminho, isso foi o suficiente.

No CEDEP já havia o Vozes da Experiência, projeto em que um grupo grande de mulheres idosas se reuniam todas as segundas, quartas e sextas para realizar diversas atividades. Dona Lourdes propôs que estivéssemos com elas em algum desses dias para realizar nossa ação. Ela também passou o contato de João Bosco, que possui o projeto Jornada Literária, e no período realizava uma atividade com as senhoras do local.

Depois desse primeiro encontro no Paranoá, percebemos que nossa barraca tinha encontrado o seu lugar. Ao contrário do que imaginávamos, ela não iria para forrós ou feiras; seria uma convidada nas ações de uma instituição. Naquele momento, os grupos de mulheres

22. Fabiana Marroni contribuiu para este trabalho de múltiplas formas: ela é a coorientadora da tese, nossa conexão com a região do Paranoá, e orientadora de movimento e parceira direta na criação do espetáculo, que será detalhado no próximo capítulo.

.....

que participavam de ações em instituições estavam mais alinhadas com o projeto do que as ruas. Assim, demos início a uma nova busca: Haveria, nas outras regiões, locais como o CEDEP?

Não foi difícil responder a essa pergunta. No Núcleo Bandeirante já sabíamos que existia, pois o forró acontecia no próprio local: a Casa do Pioneiro. Pela placa disposta do lado de fora, diariamente havia encontros e às terças-feiras tinha artesanato, imaginamos que neste dia talvez houvesse o encontro de mais mulheres.

Na Vila Planalto, também indicada por Aila Beatriz, havia a Associação dos Idosos Renascer dos Pioneiros da Vila Planalto, presidida por Denise dos Santos. E em Planaltina encontramos, por meio de uma conversa com funcionários do Museu de Histórico e Artístico de Planaltina, o contato de Bárbara Santiago, que nos indicou o Programa Ginástica nas Quadras.

Com as instituições que atendiam mulheres idosas identificadas, o novo desafio era pensar qual a melhor forma de dialogar com elas, já que entraríamos em um ambiente que elas frequentavam. Como abordar essas mulheres de maneira informal com uma barraca de objetos? Além disso, queríamos convidá-las a trazer um objeto pessoal no dia do encontro com a barraca. A grande questão era: como fazer esse primeiro contato de forma sensível e acolhedora?

Pausamos nossa jornada e nos dedicamos a refletir por dias sobre a melhor forma de forjar esse encontro. Conhecíamos poucos sobre os grupos de mulheres idosas e sobre as instituições, precisávamos de uma abordagem que pudesse alcançar a todos de alguma maneira.



Placas de divulgação das atividades na Casa dos Pioneiros – Associação Rosas Prateadas. Fonte: autoria própria.

- 18

visita ao museu, que espaço é esse?

Decidimos realizar uma etapa anterior ao encontro efetivamente com a barraca. E esta primeira ação se deu em parceria com a Mediato²³ e o Museu de Arte de Brasília – MAB. Antes de dar continuidade às rotas dessa caminhada rumo ao encontro com as mulheres, abro um grande parêntese para contextualizar o espaço que nos recebeu nesta etapa do projeto.

O Museu de Arte de Brasília – MAB é uma edificação projetada por Abel Carneúba da Costa Accioly na década de 1960, com os padrões arquitetônicos modernistas, símbolo da Capital Federal. A arquiteta Máira Oliveira Guimarães, em 2022, concluiu uma importante pesquisa sobre as histórias guardadas neste edifício, inclusive citando o nome e o contexto de quem o projetou. Inicialmente contratado como desenhista técnico, Abel trabalhava sob coordenação e orientação de Oscar Niemeyer,

as demandas recebidas por ele extrapolavam as funções de seu cargo e chegou a projetar o pequeno restaurante Anexo do Brasília Palace, atual Museu de Arte de Brasília (GUIMARÃES, 2022, p. 350).

O espaço está localizado no Setor de Hotéis e Turismo Norte, vizinho da Vila Planalto, ambos pertencentes à Região Administrativa I do Distrito Federal, próximo às margens do Lago Paranoá. Foi inaugurado como restaurante, passou a ser Clube das Forças Armadas, Associação Atlética da Novacap e ainda Casarão do Samba. Em 1985, por iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Distrito Federal, o Museu de Arte de Brasília foi criado. Em 2007 o prédio foi fechado devido à precariedade de suas instalações. Somente em abril de 2021 a reforma foi concluída e oficialmente o MAB foi reinaugurado²⁴. Devido à reinauguração recente, a popula-

23. Criada em 2011, a Mediato é uma reconhecida iniciativa de mediação cultural que visa criar aproximações entre público e obra artística. No período em que fizemos a ação no MAB, a Mediato era responsável pelo programa educativo do museu e ofereceu parte do transporte para os grupos fazerem o trajeto de ida e volta ao MAB. Saiba mais em: <https://www.mediato.art.br/>.

24. Para saber mais sobre as histórias do MAB, consulte a tese da arquiteta e pesquisadora Máira Oliveira Guimarães *Museus possíveis: histórias do Museu de Arte de Brasília*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília em 2022. disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/45094>. Acesso em 05 jul. 2025.

ção ainda desconhece a existência deste espaço, e mesmo as pessoas que moram muito próximo ao local apresentam pouca assiduidade.

A brevíssima contextualização sobre o MAB se fez necessária a fim de compreendermos posteriormente a reação de algumas mulheres ao visitarem o local.

Continuando... Optamos por aproveitar a oportunidade desse passeio para que as mulheres pudessem sair de suas regiões e de seus hábitos cotidianos, e assim, verem outras paisagens, conhecerem novas pessoas, visitarem um novo lugar - ou até mesmo reencontrá-lo. Acreditávamos que, dessa forma, conseguiríamos nos conhecer um pouco melhor e criar um ambiente mais propício para o encontro com a barraca, que aconteceria em um segundo momento. Essa primeira etapa tinha como objetivo sensibilizar para a relação com o objeto, refletindo sobre a noção de preservação e memória.

Após o prévio contato com cada um dos grupos de mulheres apresentando o projeto, fizemos o convite para a visita ao MAB. Os grupos do Paranoá, de Planaltina e da Vila Planalto prontamente aceitaram o convite. Infelizmente, devido à indisponibilidade do grupo que se reúne na Casa do Pioneiro, do Núcleo Bandeirante, não foi possível realizar a visita.

Para o encontro, Luênia e eu elaboramos um plano de mediação, criando um roteiro de fruição por quatro obras específicas do MAB. A relação entre o museu, o espaço afetivo doméstico e as memórias de vida incorporariam o vínculo com a temática do objeto, da preservação e da memória. Para isso, trabalhamos com a analogia de uma gaveta e/ou uma estante de objetos que temos em casa, para propor um vínculo com o espaço museal.

A gaveta — com os objetos que deixamos guardados à vista de poucos olhos ou quase nenhum — e a

estante — com objetos expostos e vistos por quase todas as pessoas que olham com maior atenção àquele espaço residencial — abrigam histórias que desejamos manter preservadas compondo uma pequena coleção de objetos de memórias. De certa forma, cada um de nós faz uma curadoria afetiva de objetos e os preservam ao longo da vida. Alguns desses itens, inclusive, podem ser heranças familiares, carregando as histórias e memórias de outras pessoas.

Tal analogia, proposta aos grupos de mulheres idosas durante as visitas, vai de encontro ao que o sociólogo e filósofo Jean Baudrillard (2006, p.94) salientou sobre as coleções pessoais de objetos e sobre sua mudança de *status*. Os objetos que ocupam uma coleção, muitas vezes, são abstraídos de sua função útil e passam a habitar um estatuto estritamente subjetivo e relacionado ao indivíduo. A mudança de status nos interessava, o que fazia com que determinado objeto deixasse de cumprir a função útil para o qual foi designado e passasse a habitar gavetas e estantes? Teria a ver com o desejo de preservação?

Quase sempre conhecemos pessoas que guardam objetos aparentemente inúteis e jamais se desfazem deles. Ao longo dos anos, o vínculo entre eles tende a estar cada vez mais próximo em meio a mudanças de casa ou cidade, isto é, seguem em contínuo contato e preservação.

A professora e psicóloga Ecléa Bosi (1983) usa o termo *objetos biográficos*, de Violette Morin (1969), para se referir a peças que acompanham e são preservadas ao longo da vida de uma pessoa. Talvez os objetos também possam auxiliar na preservação da própria vida e não somente o contrário. Eles lançam raízes profundas de memórias, firmam relações, aproximam momentos, encurtam o tempo e guardam pessoas. Os objetos biográficos envelhecem com a pessoa e são insubstituíveis, em con-

Esse ferro, esse pilãozinho, aquela maletinha ali, que eu acho que eu tenho uma dessa cor. Isso para mim foi maravilhoso. Realmente, voltei lá no meu tempo de criança.

Edna Reis
Vila Telebrasil



traponto aos *objetos protocolares*, que não se enraízam nos interiores e se deterioram em pouco tempo (BOSI, 1983, p.360). Se fizermos uma expansão da ideia de objetos biográficos para o âmbito de uma sociedade, quais objetos poderiam contar essas histórias?

Uma possibilidade de resposta se encontra nos estudos museológicos; o museu é uma instituição de memória, como bem apresenta o professor e museólogo Diego Lemos Ribeiro. É o local de preservação dessa memória social, sendo a coleção ali presente um elemento vital que apresenta quem nós somos, ou queremos ser, individual e socialmente. Ainda segundo Ribeiro, o museu serve à vida e está sempre aberto a novas leituras e interpretações, e funciona como um pacto com o tempo ao guardar coleções e objetos (2022, p.22).

Mas qual sociedade está representada, exposta e preservada nos museus? Quais foram os motivos para a seleção destes materiais? Quem fez a curadoria? De onde removeram esses objetos sob a justificativa de preservá-los? Quem está contando a história representada em tais peças?

A representação diminuta da sociedade, sob o viés de uma cultura burguesa, que fortalece as estruturas hegemônicas do poder mobiliza tais questionamentos. O pacto com o tempo, com a salvaguarda de determinados objetos e a curadoria afinada de obras artísticas materializa ao longo da origem da instituição museal o espaço historicamente colonial. Françoise Vergès, cientista política e historiadora francesa, reflete sobre tais questões e aponta o museu – na perspectiva de ser uma invenção europeia – também como um espaço de acumulação de capital com estrutura de posse, exploração e colonização, marcando o início da modernidade.

O museu ocidental se baseia nesse modelo hegemônico de um museu na capital e sobre essa ideia de nação que se quer mostrar. Como se uma cidadezinha não pudesse guardar seus tesouros, que devem ser guardados e exibidos pelas grandes capitais de prestígio. Isso está ligado ao poder e à branquitude e também à burguesia histórica (VERGÉS *apud* ALBERTIM, 2023).

Qual nação se quer mostrar? No contexto brasileiro, de um país colonizado, os grandes museus ainda refletem a imagem e semelhança de seu colono. Dando ênfase aos seus valores, cultura, estética e modos de existência como aspiração de nação. Ao abordar sobre o pensamento museológico colonizado brasileiro, o museólogo Bruno Brulon (2020, p. 15) expõe a supressão das perspectivas indígenas e afro-brasileiras sobre o patrimônio “nacional” como busca de uma vertente neutra, universalista e branca da história que sustentaria o projeto de nação e a museologia como disciplina normativa determinada pelo sujeito hegemônico.

O avanço dos estudos decoloniais descortinam os pressupostos hegemônicos e propõem outras perspectivas patrimoniais e museais. É urgente o reconhecimento e criação de espaços que exaltem a diversidade dos povos e cultura brasileira com a devida valorização, preservação e salvaguarda. Dentre as atitudes necessárias estão, entre outras: o reconhecimento intelectual – patrimônio imaterial – das variadas etnias dos povos originários, brincantes e demais grandes saberes da população tratada historicamente como subalternos; a luta por reposse de muitos tipos de objetos – patrimônios materiais – roubados por outras nações e que até hoje são exibidos em grandes museus de países europeus; e a devida ocupação

Então eu olhei para o futuro
e hoje eu tô, como posso
dizer pra vocês com prazer:
“Estou com 85 anos!”

Laura Júlia
Candangolândia



e representação de todos os povos em diversos espaços e instituições. É preciso estabelecer critérios e tomar providências para que os museus sejam, de fato, espaços e instituições da memória, como a ideia de museu, apresentada anteriormente por Diego Lemos Ribeiro.

Importante ressaltar que existem cada vez mais estudos e instituições atentas na realização e busca por políticas públicas de redução e correção dos longos anos de injustiças, crimes e descaso junto aos nossos patrimônios vivos, materiais e imateriais. Os passos são mais lentos do que deveriam, uma política de Estado é urgente para salvaguardar o que ainda existe. Muito já se perdeu pela imposição do pensamento do sujeito hegemônico e conseqüentemente da preservação das instituições de poder que o fortalecem e o protegem.

- 19

dias de visita

Percebemos que analogia entre objetos – como àqueles guardados em gavetas ou estantes de casa – e o espaço museal foi uma boa estratégia, durante a visita de grupos de mulheres idosas ao Museu de Arte de Brasília - MAB. Essa abordagem proporcionou às mulheres uma conexão mais significativa à visita, ao espaço museal e ao projeto como um todo.

A visita ocorreu com três grupos, um de cada região e em dias diferentes, sendo eles: Planaltina, Paranoá e Vila Planalto. Por meio dos recursos financeiros do nosso projeto²⁵ e pela parceria com o programa educativo do Museu de Arte de Brasília, foi possível fornecer ônibus gratuitamente a cada um dos grupos para o traslado de ida e volta, e lanche a todas as mulheres. Estes itens foram essenciais para o aceite da proposta de passeio pelas instituições e ambos fizeram com que a experiência fosse mais bem aproveitada. Desse modo, enquanto os ônibus foram buscá-las, no museu, já havíamos preparado o lanche e todo o roteiro do plano de mediação, inclusive pen-

sando em momentos de pausa e prevendo cadeiras para o descanso em frente a determinadas obras.

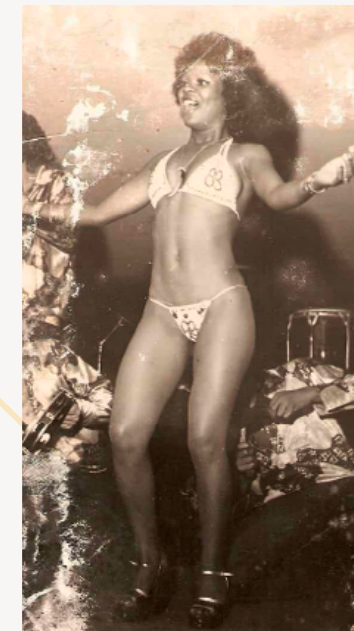
Assim que desceram do ônibus, as mulheres se depararam com o edifício do museu, e as obras de arte presente no seu exterior, imediatamente prenderam seus olhares. Ali, Luênia e eu, nos encontramos com elas e a mediação se iniciou. Os grupos de mulheres do Paranoá e de Planaltina não conheciam o local e ambos se encantaram com o primeiro contato, as fotografias proporcionadas pelas câmeras dos celulares foram amplamente realizadas e percebemos a necessidade de um outro ritmo para a visita, afinal essas memórias também precisavam de liberdade para receber o seu registro.

Algumas mulheres do grupo da Vila Planalto possuíam outra relação com o local. Como citado anteriormente, o edifício atualmente habitado pelo MAB até 1985 havia tido outras funções. A última delas como Casarão do Samba:

25. Na introdução deste estudo é apresentado o contexto de realização desta pesquisa e os projetos subsidiados pelo Fundo de Apoio à Cultural que tornaram possíveis a realização do trabalho.

Por quase uma década, a Associação Bancrêvea ocupou o prédio com o saudoso Casarão do Samba, oferecendo shows e apresentações todas as sextas e sábados. Lá se apresentaram nomes como Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Clara Nunes, Martinho da Vila e João Nogueira, além, claro, dos anfitriões do grupo Pernambuco do Pandeiro e seus Batuqueiros, acompanhados pelas dançarinas Mulatas de Ouro. Uma delas, a passista Neide Paula Lima, conhecida como a *pérola negra* do Casarão, relembrou dos velhos tempos em entrevista à autora: *O Casarão do Samba era a maior casa de shows de Brasília... Embaixo da escadaria tinha um hall, com sofás, era uma recepção... A escada era um lugar importante... Naquela época as pessoas eram muito elegantes, quem ia só pra dançar levava três camisas. O varandão também era bom pra tomar um ar entre a dança. Foram anos de ouro [sic].* (GUIMARAES, 2022, p.66)

Até o dia em que as mulheres idosas da Vila Planalto visitaram o MAB, desconhecíamos detalhes sobre o Casarão do Samba, apenas a informação de sua existência. Foram elas que trouxeram as histórias daquele lugar a partir da rememoração de suas juventudes. Recebemos com escuta atenta o presente dessas histórias e aproveitamos o ensejo para o agregar ao roteiro da visita procurando saber outros detalhes das vivências dessas mulheres no edifício. Era a primeira vez em que elas retornavam àquele espaço depois do hiato de pelo menos 38 anos.



Fotos do grupo Pernambuco do Pandeiro e seus Batuqueiros e dançarinas Mulatas de Ouro no Casarão do Samba, na década de 1970. Fotografia sem autoria especificada. Imagem fornecida pela dançarina Neide Paula. Fonte: GUIMARAES, 2022, p. 66.

- 20

o percurso

Nas três visitas, cada uma com um grupo distinto, o percurso foi conduzido a partir do mesmo plano de mediação. No entanto, estávamos sensíveis para acomodar e respeitar as particularidades, as trocas, a escuta e o contexto de cada um deles.

A primeira obra visitada foi de Anita Malfatti, única que não pertence ao acervo permanente do MAB e que, na ocasião, integrava uma exposição temporária. Era um desenho em grafite de uma paisagem com características rurais. A partir dessa obra, pudemos fazer a leitura da imagem, dialogar sobre o que estava sendo visto, conversar sobre a artista brasileira e também propor um exercício de imaginação.

De traços simples feitos a grafite, propusemos desenhar pela imaginação como Malfatti. Se hoje fosse desenhar o local que mais me agrada, o que estaria na imagem?

Passado um pequeno espaço de tempo, quase todas as respostas descreveram um local do campo, com árvores, casas pequenas e/ou animais. Ali iniciamos nossa jornada em parceria com as longas memórias delas.

A segunda obra visitada foi *Rendeiras II* (1990) de Nonato Oliveira, uma pintura que retrata três mulheres com bilbos, ou também chamado de birros, de renda. Essa compunha o setor de obras da cultura popular brasileira. Fizemos juntas a leitura da imagem, reconhecendo as cores, formas e atividades representadas na pintura, bem como o nome da obra. Não demorou muito para que viessem as histórias sobre o ofício da renda, e foram muitas, desde lembranças das avós, das mães e até de tias. Também houve relatos pessoais de confecções próprias da renda. Muitas se lembraram de outras terras; de onde vieram ou onde visitaram. O Ceará foi o primeiro a ser mencionado como um local de muita renda. Depois vieram outros na região do Nordeste e de outros lugares fora desta região. Essa obra despertou sorrisos, boas histórias e a descoberta da cidade natal de muitas delas.

A terceira obra era uma escultura em barro, *Santíssima Trindade* (1980) de Antônio Poteiro. Guimarães nos apresenta detalhes do contexto da presença desta obra no acervo do Museu a partir da atenção dada pelo gestor João Evangelista à arte popular:

“E hoje vejo o tanto que foi importante pra mim fazer aquilo: a gente se sujava e ia tomar banho depois. Até hoje eu lembro disso e tenho saudade.”

Lourdes Paranoá





Maysa mediando as obras de Anita Malfatti com as mulheres do Paranoá (à esquerda) e Mulheres de Planaltina sendo fotografadas em frente à obra "Rendeiras II" de Nonato Oliveira (à direita). Fotos: Guy D'Amato.



26. Essa ação ocorreu em agosto de 2023.

Durante a sua gestão, o Museu de Arte de Brasília abrigou, ao menos, três exposições com a temática: *A Visão Popular da Realidade - O Perfil do Coletor* (1985), *O samba vai ao Museu* (1986), *Brasil Arte Popular Hoje* (1988) e *Brinquedos Populares* (1989). A primeira, aberta à visitação de agosto a outubro de 1985, expôs peças do acervo acompanhadas por obras emprestadas por quarenta colecionadores, contando com artes de Laurentino Rosa dos Santos (PR), Ana Apiaí (SP), José Joanadas (SP), Dona Izabel (MG), Artur Pereira (MG), Detimar Eustáquio Vieira (MG), Dalva de Barros (MT), Adir Sodré (MT), Dona Messias (DF), Severina Batista (PE), Mestre Galdino (PE), Mestre Dezinho (PI), Mestre Expedito (PI), Antônio Poteiro (GO), Safira (GO), entre outros (GUIMARAES, 2022, p.158).

A materialidade, mais do que a forma e as imagens representadas, foi o principal caminho de identificação das obras com as mulheres. Muitas já haviam trabalhado com o barro, desde a feitura de pequenos vasos, panelas e telhas de casas; os relatos foram ricos e variados. Sem poderem tocar na escultura, convidamo-nas para que descrevessem as texturas e a temperatura do material. Juntas rememoraram momentos em que tocaram no barro e em que usaram fornos para a queima das peças.

A quarta e última obra estava no setor de mobiliários e se tratava de uma cadeira: *Poltrona ouro preto* (1960) de Michel Arnoult. Optamos por finalizar com um objeto próximo do nosso cotidiano a fim de trazer memórias das coisas que preservamos. Retomando a imagem dos objetos guardados com cuidado em uma pequena gaveta, ou expostos numa estante pouco manuseada, observamos a cadeira e principalmente seu ano de criação: o mesmo ano da inauguração de Brasília. Aquela cadeira tinha 63 anos de existência²⁶. Algumas se surpreenderam

O pessoal do interior tem essas panelas de arroz, de fazer o feijão, tudo separado, e a do leite é normal ter também.

Genilda Paranoá



Mulheres do Paranoá ao lado da obra *Santíssima Trindade* de Antônio Poteiro. Foto: Gabriel Tomé.



Luênia, Maysa e as mulheres da Vila Planalto ao lado da *Poltrona ouro preto* durante a medição no MAB (1960) de Michel Arnoult. Foto: Guy D'Amato.



Poltrona ouro preto (1960) de Michel Arnoult. Fonte: autoria própria.

com o estado de preservação dela, e como ainda aparentava ser nova. A partir desses comentários, surgiram vários relatos de móveis e objetos antigos, também muito bem preservados, que elas tinham em casa. Móveis com 20, 30, 40, 50 anos que tinham sido dos pais, avós, outros familiares e até mesmo móveis presenteados por Sarah Kubitschek²⁷.

Durante a atividade, pudemos evidenciar como as coleções desempenham importantes papéis para substanciar memórias e constituir nossas identidades individuais e sociais (RIBEIRO, 2022, p.26). Ao final da visita²⁸, conversamos sobre o nosso segundo encontro, que seria na região administrativa de cada grupo, e as convidamos para levar neste dia um objeto guardião de uma história que pudesse ser compartilhada com o grupo.

Diferente das três regiões que puderam fazer a visita ao Museu de Arte de Brasília, Luênia e eu planejamos uma outra abordagem de sensibilização junto ao grupo da Casa dos Pioneiros no Núcleo Bandeirante. Optamos por realizar na primeira visita a apresentação do projeto, um exercício de sensibilização e o convite para a participação da ação da barraca. O exercício propunha que cada pessoa se apresentasse a partir de um objeto importante que carregasse consigo no corpo ou na bolsa. A partir dessa atividade, algumas pessoas já relataram histórias e puderam falar um pouco de si. Com isso, percebemos que a

temática do objeto, da memória e da preservação também se mostrava presente mesmo quando trabalhado em um curto espaço de encontro. Uma curiosidade sobre os encontros na Casa do Pioneiro era o bingo. Fomos convidadas para realizar as atividades sempre nas terças-feiras, dia em que a maioria das senhoras, e alguns senhores, se reuniam para jogar o bingo e fazer uma oração. O nosso projeto foi aceito desde que nós também participássemos das ações do dia e desde que elas não fossem interrompidas. Dessa forma, nos dois dias de visita ao local jogamos o bingo e fizemos a oração do dia. No primeiro dia, para realizar o convite, e no segundo, para fazer a ação da Barraca e para criarmos outros vínculos com o público do local.

A segunda etapa do projeto, realizada em 2024, percorreu as regiões de Brazlândia, Candangolândia e Vila Telebrasil. Nesses locais, realizamos a mesma estratégia traçada para a ação no Núcleo Bandeirante. Após um primeiro contato de apresentação do projeto junto à equipe de gestão das instituições, nós²⁹ visitamos o grupo de pessoas idosas para o momento de sensibilização. Nesse dia, apresentamos o projeto e fizemos os exercícios de apresentação de si com um objeto, falamos da relação da memória, do objeto e da preservação e, ao final, foi feito o convite para que cada pessoa trouxesse, no próximo encontro, um objeto guardião de uma história que pudesse ser compartilhada com o grupo.

27. Nascida em Belo Horizonte, em 1931, Sarah casou-se com Juscelino Kubitschek. Nos anos de governo de seu marido como presidente do Brasil, Sarah Kubitschek acompanhou a construção de Brasília e residiu na cidade até seu falecimento aos 87 anos em 1996.

28. As mulheres idosas do Núcleo Bandeirante não puderam participar da ação no MAB. Com elas, o primeiro encontro se deu na Casa dos Pioneiros, local em que elas se encontram regularmente. Passamos a tarde juntas e, ao final, apresentamos o projeto e fizemos o convite para que levassem seus objetos contadores de histórias no encontro seguinte.

29. Luênia e eu fizemos juntas todos os encontros da segunda etapa do projeto acompanhadas de Artur Cavalcante, produtor do projeto.



BARRACA DE
MEMÓRIAS

“*Do latim re-cordis
tornar a passar pelo
coração.*”

Eduardo Galeno

. 22

estrutura e referências

O planejamento da Barraca de Memórias começou antes de pensarmos a visita ao museu. Para a realização da escuta das histórias, os caminhos foram se estruturando com a orientação cênica de Sandra Vargas. Decidimos que a barraca com os objetos seria o dispositivo de contato junto às mulheres idosas e suas histórias, algo como o que Shaday Larios nomeou de *Dispositivos Cooperativos Objetuais*. Segundo ela, estes são “dispositivos que geram um senso de comunidade ao seu redor, porque muitas vezes partem de investigações realizadas em um território específico junto com seus habitantes”³⁰ (LARIOS, 2021, p. 291). Assim, além de abrigar objetos organizados por nós, a barraca também receberia os objetos levados pelas mulheres no dia do nosso segundo encontro para que juntas compartilhássemos histórias e memórias.

A estrutura precisava ser desmontável e de fácil transporte, além de esteticamente convidativa, e com

objetos variados. Nas primeiras reflexões sobre como ela seria, trouxemos referências de barracas simples de feira e da obra *Ouvir-o-peso* (2023) da exposição “Encruzilhadas: acreditamos nas esquinas” que reuniu 07 Oferendas Sonoras criadas por artistas do Brasil para compor a Quadrienal de Praga³¹ 2023. Essa obra fazia referência ao Mercado Ver-o-Peso de Belém³² (PA), uma das maiores feiras a céu aberto do Brasil, inaugurada em 1625.

A partir dessas duas principais referências, decidimos comprar uma barraca desmontável em madeira – ela nos traria a praticidade e a estética que buscávamos³³. Também adaptamos uma estrutura em madeira para que pudéssemos pendurar objetos, buscando ampliar a visibilidade e as possibilidades de inserção de coisas em diferentes locais, tal como a barraca da obra *ouvir-o-peso*.

30. Original: [...] dispositivos que generan un sentido de comunidad a su alrededor, porque muchas veces parten de investigaciones realizadas en un territorio específico junto con sus habitantes.

31. A Quadrienal de Praga (Prague Quadrennial - PQ) é um evento mundialmente conhecido que acontece por duas semanas, a cada quatro anos, em Praga, República Tcheca, criado em 1967. Saiba mais em: <https://pqbrasil.org/quadrienal-de-praga>.

32. O conjunto arquitetônico e paisagístico composto pela feira foi reconhecido como patrimônio material do Brasil pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN em 1977. Saiba mais em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>.

33. Em junho de 2023, o Coletivo Entrevazios participou da Mostra de Estudantes da Quadrienal de Praga com um outro trabalho e nós quatro – Luênia Guedes, Thay Limeira, Maysa Carvalho e Gabriel Tomé – pudemos ver a obra “Ouvir-o-peso” que se tornou referência para a criação da Barraca de Memórias.



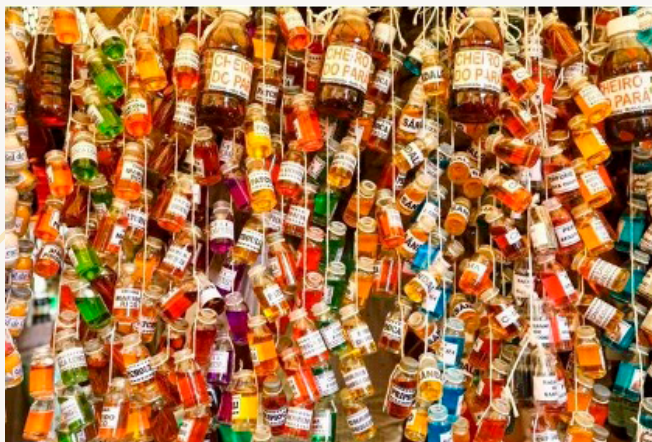
[05] OUVIR-O-PESO

Por Ayrton Pessoa Bob (CE) + Diego Vattos (PA) +
Heitor Oliveira (TO) + Reginaldo Borges (MS)

ATIVE
O SOM

Oferenda sonora "Ouvir-o-peso".

Foto: Flor dias. Fonte: Instagram @pqbrasil disponível em:
https://www.instagram.com/p/Ctb06twL9TB/?img_index=6.



Mercado Ver-o-Peso.

Foto: Monique Renne. Fonte: <https://guia.melhoresdestinos.com.br/mercado-ver-o-peso-236-6595-l.html>.



Barraca comprada – primeira montagem.
Fonte: autoria própria.

- 23

memórias e descoberta de acervo

plantas máquina de escrever máquina de costura enxada
caixinhas fotos p/b vinil fita K7 cachaça paninhos e lenços bolsas
bonecas cartas cadernos potes bacia esmaltada

Inicialmente, fizemos³⁴ uma lista de objetos que pudessem ser interessantes para compor a barraca. Não conseguimos cumprir a lista como previsto, este não era o caminho. Sem nos darmos conta, acabamos por abrir e exibir nossas gavetas e estantes de objetos pessoais, que pertenceram a familiares e pessoas próximas de nós. Era o nosso acervo afetivo sendo revelado conjuntamente. O objetivo da junção desses objetos era proporcionar uma identificação com pessoas de uma geração diferente da nossa, acabamos por nos reencontrar com algumas histórias intergeracionais entre nossos familiares e as pessoas integrantes do coletivo. Em uma tarde entre histórias, barraca e objetos, elaboramos uma proposta de estruturação dos itens dispostos.

A Barraca, no segundo encontro com as mulheres, também seria suporte para os objetos que elas trouxessem de casa. Momentaneamente, teríamos um acervo coletivo de objetos. E, de modo espontâneo, gostaríamos que cada uma delas fosse instigada a contar suas histórias, seja a partir dos objetos trazidos de casa, e advindos de uma gaveta pouco aberta ou de uma estante quase intocada, seja a partir dos objetos que foram reunidos na barraca por nós artistas.

Um dos grandes desafios da realização da ação Barraca de Memórias era garantir a qualidade de envolvimento que essas mulheres poderiam ter com os objetos que compunham a barraca. Apesar de haver o convite para que elas trouxessem um objeto de casa, não sabia-

34. A primeira etapa da Barraca de Memórias integrava o projeto de Manutenção do Coletivo Entrevazios, em nós quatro - Thay Limeira, Gabriel Tomé, Luênia Guedes e eu - realizávamos ações de pesquisa dentro do coletivo e essa atividade integrava o planejamento do projeto.

mos se de fato isso iria acontecer. Sabíamos que êxito na realização da ação se daria pela força do encontro, pela disponibilidade de cada uma das mulheres, pela potência evocativa de histórias que os objetos poderiam trazer e pela relação com que cada uma estabeleceria com os objetos. Eu acreditava que, para além de todos os itens anteriormente elencados, o principal vínculo dessas mulheres se daria pela curiosidade despertada pelos objetos. Para algumas delas, os objetos poderiam ser uma experiência de reencontro, para outras, estes lhe trariam a curiosidade pelo desconhecido.



Primeira montagem da barraca com a primeira proposição de objetos.
Fonte: autoria própria.

Trouxe a pirâmide porque eu acho que a pirâmide do Egito é a comprovação de que a África foi uma civilização avançada, mas que a gente tanto nega.

Renata Parreira
Vila Telebrasília



- 24

curiosidade acaba?

Em nenhum momento questioneei a possibilidade da ausência de curiosidade em uma pessoa idosa, parti do princípio ingênuo de que todo ser humano é passível de tecer atenção e desejo de descoberta sobre algo que lhe instigue. Mas, Simone Beauvoir, no livro *A Velhice* (2018), apresenta uma outra abordagem: reforçados pelo seu estado biológico, a pessoa idosa demonstra desinteresse e ausência de curiosidade, onde prestar atenção ao mundo lhe gera fadiga. E muitas vezes não possui mais força para afirmar nem mesmo os valores que “tinham dado sentido a sua vida” (2018, p. 472). Antes de comentar essa citação da autora, faz-se necessário pontuar seu posicionamento sobre a noção de velhice.

Logo na introdução do livro, Beauvoir salienta sobre a importância de não generalizarmos a velhice em uma condição única: “A velhice não poderia ser compreendida senão em sua totalidade; ela não é somente um fato

biológico, mas também um fato cultural” (BEAUVOIR, 2018, p. 17). Outro importante aspecto apresentado pela autora na introdução se trata do início da velhice: “O momento em que começa a velhice é mal definido, varia de acordo com as épocas e lugares. Não se encontra em parte alguma ‘ritos de passagem’ que estabeleçam um novo estatuto” (BEAUVOIR, 2018, p. 8). Paralelo a esse questionamento e, de acordo com a abordagem apresentada por Beauvoir, me pergunto: Quando a curiosidade acaba? Estaria ela intrinsecamente associada à chegada da velhice? Há de fato um término da curiosidade em algum estágio da vida?

Em uma perspectiva legal, no Brasil, a lei nº 10.741 de 2003³⁵, dispõe sobre o Estatuto da Pessoa Idosa e o artigo primeiro assegura os direitos às pessoas com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos. Compreende-se então, que neste período etário, legalmente, uma pessoa passa a ser idosa. O parágrafo segundo do artigo

35. A Lei nº 14.423 de 2022 altera a Lei nº 10.741, de 1º de outubro de 2003, para substituir, em toda a Lei, as expressões “idoso” e “idosos” pelas expressões “pessoa idosa” e “pessoas idosas”, respectivamente.

terceiro salienta: “§ 2º Entre as pessoas idosas, é assegurada prioridade especial aos maiores de 80 (oitenta) anos, atendendo-se suas necessidades sempre preferencialmente em relação às demais pessoas idosas.” (BRASIL, 2003). Perante a lei, novos direitos lhe são assegurados, mas culturalmente, principalmente em um contexto urbano, não há um rito de passagem para inaugurar uma pessoa idosa na sua nova fase, como comenta Beauvoir.

Desse modo, retornando à primeira citação apresentada, não há uma definição precisa sobre o contexto em que Beauvoir comenta sobre o desinteresse e ausência de curiosidade da pessoa idosa quanto à faixa etária, contexto social ou cultural. E em outros momentos do texto, ela ainda traz apontamentos semelhantes em relação ao aspecto da curiosidade: “[...] quando somos idosos, poucas coisas chamam nossa atenção; os momentos trazem pouca novidade; não nos demoramos neles” (BEAUVOIR, 2018, p.393).

A Barraca de Memórias apostou em uma experiência oposta às afirmações da autora. Acreditávamos estar diante de uma atividade instigante às mulheres idosas que receberiam a ação, buscando aguçar os aspectos inerentes ao ser humano: a curiosidade e o encantamento, seja pelo reencontro com algo quase esquecido ou com o desconhecido. Mas, o mais importante na ação era o encontro e a partilha de histórias em coletivo e em espaço de afeto. A ação da Barraca visava criar um espaço seguro de trocas, de escuta e de diálogo, indo na contramão das diversas opressões vividas por essas pessoas simplesmente por envelhecerem.

Ao falar sobre pessoas idosas, é importante não perdermos a noção de que estão vivos e ainda passíveis de terem experiências significativas. Na possibilidade de encontro com a curiosidade, com o encantamento e com

o prazer de viver, há também a afirmação dos valores que dão sentido a sua existência.

Rubem Alves, ao escrever sobre a curiosidade de uma criança ao observar o ofício em uma marcenaria, me faz refletir sobre o afloramento da ideia de que todo ser humano está aberto às experiências significativas, resta saber quais fissuras expandem suas curiosidades, de semelhança quase infantil.

Curiosidade é uma coceira que dá nas ideias... Aquelas ferramentas e o que eu estava fazendo a fascinavam. Ela queria aprender. [...] E assim ficamos os dois, a Dioneia completamente esquecida de sua mãe, totalmente fascinada por aquilo que eu estava fazendo. Estava completamente concentrada. Não precisei motivá-la a nada. Não pedi que ela prestasse atenção. Ela queria prestar atenção. (ALVES, 2015, p. 20).

Ao longo da pesquisa, falarei com mais detalhes sobre a experiência da ação Barraca de Memórias com os grupos de mulheres idosas, mas antecipo em dizer que, tal qual Alves apresenta sobre a experiência de Dioneia, uma criança de 7 anos, também vivenciamos com as mulheres. Elas ficaram fascinadas com todos aqueles objetos e histórias, não precisamos pedir que prestassem atenção, elas queriam prestar atenção. E se haviam falatórios e conversas entre elas não era por distração em relação a ação, era pela efervescência da vivência.

Eclea Bosi, em seu estudo intitulado *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994), traz uma consideração que dialoga com a vivência da Barraca de Memórias. Quando salienta sobre a relação da pessoa idosa ao se vincular a outra época de sua existência:

Esse brinquedo, se eu não me engano, tem mais de 40 anos que é guardado.

Rosângela Planaltina



*Eles tinham muito trabalho,
mas você vê que para
chegar no ponto de uma
rede dessa, imagina: planta,
colhe e faz a linha. Guardo
com muito carinho.*

Silvia
Planaltina



O ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir começo e o fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens [...] o vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância. (BOSI, 1994, p. 40)

No contexto de escritura da obra, a autora realizou uma série de entrevistas com pessoas idosas residentes em São Paulo capital. A escuta das histórias, rememoradas por cada pessoa participante, ganhou ressonância nos ouvidos atentos da pesquisadora. Diferente, mas com viés semelhante ao projeto da autora, a Barraca de Memórias é uma vivência coletiva e espontânea de escuta de histórias deflagradas por objetos antigos pessoais ou presentes no acervo.

- 25

acervo coletivo momentâneo

A Barraca de Memórias era composta por diversos objetos de um acervo pessoal das pessoas integrantes do Coletivo Entrevazios, e também, das mulheres participante da ação. Fizemos o convite para que cada uma levasse um objeto de sua escolha que guardasse alguma história a ser partilhada no dia do nosso encontro. Essa proposição decorre das pesquisas em Teatro de Objetos Documentais, que serão aprofundadas na segunda parte do estudo, e ganha eco profundo ao estabelecer um elo com um grupo de mulheres idosas migrantes.

Em um dos escritos de Sandra Vargas, ela cita o professor, filósofo e teólogo Leonardo Boff:

Quem não possui um objeto em casa, que é para si memória de um acontecimento, sinal de uma amizade, testemunho de uma história, de uma relação? Ao olhar frio de quem o vê para lá da aparência o objeto é igual a cem mil objetos. Mas ao olhar daquele que o possui ele é evocativo de uma história, de uma amizade. (BOFF

apud VARGAS, 2018, p. 430).

Da mesma forma, os objetos trazidos por essas mulheres poderiam não ter relevância profunda aos olhares menos atentos, mas ao longo da revelação da história guardada, os olhos e ouvidos presentes partilhavam o afeto. O objeto passou a conter outra carga emocional, em alguns casos nos surpreendemos com a disponibilidade de terem realizado o transporte de peça tão preciosa, antiga e frágil para o encontro da Barraca de Memórias. Os mesmos objetos, que nesse momento compunham o acervo momentâneo coletivo, também eram propulsores de memórias em outras pessoas. Mesmo não sendo as detentoras daquele objeto, ele também foi evocativo de uma história pessoal. O mesmo ocorreu com todos os demais elementos da Barraca, fossem os objetos trazidos por nós ou por alguma delas, eles deflagaram diversas histórias narradas pelas mulheres idosas participantes.

- 26

aparição rotina de afeto

O Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá – CEDEP foi o primeiro a receber a ação da Barraca de Memórias. Um espaço que mostrou, desde a primeira visita, o valor e a resistência pela necessidade de um local físico e simbólico de encontro; de fortalecimento pelo olho no olho, pelo abraço, pelo lanche partilhado, pelos sorrisos e pela vida em coletivo. Ali estavam só mulheres, o recorte de gênero se dava para que os homens “não as importunassem”, como foi comentado quando questionei sobre a escolha. Assim, “elas se sentiam mais confortáveis”, era comunhão de mulheres idosas. A decisão por iniciar a ação no CEDEP se deu de forma orgânica, o cronograma junto às demais instituições foi se desenhando assim. Buscávamos criar uma sintonia fina entre as disponibilidades de cada grupo e as nossas possibilidades de realização. E hoje penso que não poderíamos ter iniciado por um local diferente.

A ideia estava lançada, mas tínhamos um grande receio: não queríamos que nosso trabalho tivesse a

condução estrita de nossa parte. Por isso, evitamos ao máximo a formalidade de uma entrevista. Nossas principais referências para a criação da ação, já trazidas anteriormente, foram “Converso sobre qualquer assunto” de Eleonora Fabião, e a barraca de Sandra Vargas com a faixa “Escuto lembranças”. Ambas tinham como premissa um espaço aberto de encontro com transeuntes que se interessassem pelo convite feito a céu aberto. O desafio era proporcionar algo minimamente semelhante às propostas de Fabião e Vargas. Como poderíamos fazer isso dentro de uma instituição, onde essas mulheres já estão acostumadas a participar de atividades conduzidas por alguém?

Em cada local, iniciávamos a montagem da barraca um pouco antes do horário em que as mulheres costumavam chegar. No entanto, às vezes, algumas delas acompanharam esse momento por chegarem mais cedo que o horário combinado para a atividade. Assim, antes do início da atividade, foi possível escutar relatos sussurrados e outros já diretamente compartilhados conosco.

Nós alumiávamos assim, botávamos o querosene aqui e alumiávamos para ir para a escola, estudar lá com a lamparinha e nós estudando na roça.

Maria Silva
Paranoá



Muitas das mulheres que chegavam com seus próprios objetos também já traziam as histórias na ponta da língua a serem contadas à primeira pessoa que visse, quase sempre revelando com cuidado a peça que a protagonizava. Nesses momentos, percebemos que, antes de iniciarmos formalmente o encontro, ele já estava acontecendo, e nos vinha a sensação de alegria de saber que o projeto estava encontrando sentido em cada uma delas.

Assim que finalizávamos a montagem da Barraca, nos apresentávamos juntamente com a equipe³⁶ que nos acompanhavam no dia, e fazíamos uma breve fala de abertura sobre o projeto, explicando o que havíamos levado para o encontro. Em seguida, convidamos as mulheres que trouxeram algum objeto de casa a integrá-lo aos demais que ali se encontravam. O acervo momentâneo coletivo de objetos se fazia ali, e assim iniciávamos a visita à barraca. O convite ao toque, a olhar de pertinho, a sentir os cheiros, a movê-los de lugar, era feito. Para as mulheres que haviam participado da visita ao Museu de Arte de Brasília e tiveram que conter o desejo de tocar nas obras do local, nesse momento, e puderam ter a liberdade de *ver com as mãos*; com o toque cauteloso exigido por cada objeto, e elas sabiam muito bem perceber o cuidado que cada um deles pedia. Rapidamente as histórias se anunciavam.

Depois de vistos, tocados e experimentados, as pessoas retornavam aos seus lugares e assim dava-se início ao compartilhamento individual das histórias. Quem havia trazido um objeto de casa geralmente iniciava a tarde, ou manhã, de narração. E assim, a partir dos objetos que se encontravam no acervo coletivo momentâneo da barraca, as outras mulheres progressivamente iam contando suas histórias.

A cada história que ia sendo contada, diversas outras iam sendo lembradas: uma história puxava outra



Frame do minidocumentário Barraca de Memórias no Paranoá do momento em que as mulheres iam conhecer o acervo da Barraca. Fonte: autoria própria.



Frame do minidocumentário Barraca de Memórias no Paranoá do momento em que as mulheres iam conhecer o acervo da Barraca. Fonte: autoria própria.

36. Além de nós quatro, Luênia Guedes, Thay Limeira, Gabriel Tomé e eu, também contávamos com a presença de Samuel Malta fazendo o registro audiovisual dos encontros.

Esse enfeite é uma lembrança que eu tenho do meu pai. Ele me deu quando eu tinha 15 anos de idade.

Maria Júlia
Brazlândia



história. Aproximo ao nosso contexto da Barraca de Memórias, uma reflexão de Eclea Bosi, que salienta esse fluxo intenso de histórias: as percepções sobre os objetos dispostos no local passavam de um período latente, durante o qual desaparecem da consciência até que, por motivos diversos, reaflorem mnemonicamente (BOSI, 1983, p. 28). Os relatos das mulheres advindos dos objetos, refloresciam as memórias de várias outras participantes. Um só objeto guardava incontáveis histórias. Todas essas atravessadas pela recordação, como bem apresentou Galeano (2002) “do latim *re-cordis*, torna a passar pelo coração”. Uma lembrança é um diamante bruto que vai sendo lapidado pelo espírito, o sentimento o acompanha para que não seja apenas uma repetição do estado antigo, mas uma reparação. (BOSI, 1983, p. 39). A força do encontro proporcionado pela Barraca de Memórias se deu pelas inúmeras reparações vindas da recordação do espírito. Ao longo do encontro, as histórias já não apenas advinham da rememoração trazida pelos objetos, aos poucos, as próprias histórias continham o elo mnêmico para a narração de uma nova história.

O estudo de Bosi, realizado junto às pessoas idosas de São Paulo, possui reverberações semelhantes ao que vivemos com a Barraca de Memórias: cada pessoa recordava sua história, ela era a memorizadora daquele momento e das camadas do passado a que tem acesso, e elas podem reter objetos que são para cada indivíduo, e somente para ele, significativo dentro de um tesouro comum, por mais que se deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. (BOSI, 1983, p. 333).

Cada ação da Barraca de Memórias ocorreu com grupos, majoritariamente, exclusivos de mulheres idosas habitantes de uma mesma região do Distrito Federal. A partir desse contexto, muitas delas compunham a mesma comunidade, frequentavam as casas umas das outras e algumas tinham parentesco. Isso fazia com que as histórias narradas apresentassem relações comuns, seja pelo vínculo social ou pelo vínculo com o território em que residiam.

Reflito sobre a citação acima de Bosi a partir do contexto da ação da Barraca, mesmo que haja uma memória coletiva sendo apresentada, revivida e ressaltada, a perspectiva de quem recorda é única e individual. Na partilha de diversas memórias particulares, o encontro se transformou em uma grande recordação coletiva sobre os hábitos do passado, as histórias pessoais, as histórias de resistência e luta para permanência naquele território, saudade de quem já havia partido e alegria pelas boas memórias lembradas.

Nessa primeira aparição da Barraca de Memórias tivemos a comprovação de que muitos afetos estão conservados em objetos comuns, confeccionados, guardados ou presenteados, tornando o passado sentido para o presente compartilhado. A memória empalidece se não for revivida por conversas, fotos, leituras de cartas, depoimentos de tios e avós, dos livros que lia, dos amigos, de seu meio profissional, dos fatos históricos que viveu... para nos recordarmos, podemos escolher uma fisionomia e conservá-la no decurso do tempo (BOSI, 1983, p. 347). Os objetos puderam ser essa fisionomia!

- 27

itinerância I

Durante os meses de setembro e outubro de 2023, a Barraca de Memórias percorreu quatro regiões administrativas do DF. No Paranoá, o trabalho aconteceu no Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá – CEDEP, local em que as idosas se encontram regularmente pelo projeto “Vozes da experiência”. Na Vila Planalto, ela ocorreu na Associação dos Idosos Renascer dos Pioneiros. Antes da pandemia de COVID-19, as idosas se encontravam com frequência na Associação. No entanto, com o falecimento de algumas delas e com os resquícios gerados durante o longo período de isolamento, as mulheres não retornaram a todas as atividades que realizavam antes desse período. Durante o nosso encontro, muitas relataram saudade desses momentos.

O grupo de mulheres de Planaltina foi contata-

do por meio do Programa Escola Comunidade Ginástica nas Quadras (PGinQ); este não possuía um local fechado que pudesse receber a ação do projeto. Com isso, conseguiram a autorização para utilização do interior da Igreja São Sebastião no Setor Tradicional de Planaltina. A igreja é uma capela construída em 1890 por pessoas escravizadas e, em 1982, foi tombada como Patrimônio Cultural Brasileiro. Estar neste local foi de uma força imensa, pois a memória de uma importante história da cidade estava preservada nas paredes daquele pequeno espaço. Entre as outras regiões administrativas do primeiro bloco de ação da Barraca, Planaltina é a única que já existia antes da construção da capital federal e, em 2023, completou 164 anos. No Núcleo Bandeirante, a ação ocorreu na Casa do Pioneiro, local em que a Associação Rosas Prateadas desenvolve diversas atividades para o público idoso.

- 28

criação e exibição minidocumentário Barraca de Memórias

A ação Barraca de Memórias, em 2023, contou com o registro audiovisual realizado por Samuel Malta. Para essa etapa, todas as pessoas participantes e instituições foram convidadas a assinarem um termo de autorização de uso de imagem e som. Esse documento garante a segurança e a privacidade de todos, assegurando que suas histórias e presenças sejam utilizadas de forma ética e consentida, ao mesmo tempo em que preserva a memória visual e sonora do projeto para demais análises e difusão. Das quatro atividades, somamos mais de seis horas de gravação, cada encontro durava em média uma hora e trinta minutos de narração de histórias das mulheres.

A forma de registrar todas essas ações sempre foi uma preocupação. A presença de uma câmera durante os encontros altera o cotidiano: ao mesmo tempo em que nos possibilita o registro de diferentes ângulos - captando imagens tanto de quem assiste quanto de quem narra -, também pode ser intimidante, sobretudo devido ao vínculo ainda recente entre nós e o grupo. No entanto, graças

ao elo previamente estabelecido entre as mulheres, nossa presença com a câmera não gerou desconforto aparente. Samuel Malta, cinegrafista e parceiro dos nossos projetos, atuou com sensibilidade e cuidado, contribuindo de modo efetivo para criar um ambiente de conforto e acolhimento ao longo dos encontros. Importante salientar que o principal agente de integração, fluidez e espontaneidade foram os próprios objetos do acervo momentâneo presente na Barraca de Memórias.

Embora tivéssemos planejado apenas um vídeo curto para registrar a ação no projeto de manutenção, a Barraca de Memórias revelou um impacto inesperado junto aos grupos de mulheres. Nos surpreendemos com a riqueza de cada encontro e com as histórias que tivemos a alegria de escutar. Agora, eu enfrentava o desafio de decupar as histórias, fazer a seleção de algumas delas e criar o roteiro para a montagem do minidocumentário. Tive a orientação da Sandra Vargas em dividi-las em grandes temas e assim o fiz³⁷:

Elenquei esses como principais temas surgido

Minidocumentário
"Barraca de Memórias"
<https://youtu.be/epqi-1z3An4>

37. A etapa de elaboração do roteiro do minidocumentário foi realizada por mim.

*memórias familiares aprendizados da infância heranças
afetivas juventude velhice e celebração cotidiano da lida
doméstica ofício ocupação, medos e resistência*

nas histórias. Luênia e eu gravamos uma conversa sobre a ação da Barraca de Memórias, e esse papo também foi uma forma de traçar o fio condutor do roteiro.

O desafio foi enorme, o primeiro corte teve duas horas de duração, o segundo 44 minutos, o terceiro 33 minutos, e depois de novo esforço, o último corte ficou com 27 minutos. Devido ao forte vínculo afetivo com todo o material, a criação do roteiro, os cortes e a montagem final foram etapas muito desafiadoras para mim. Isis Aisha, artista audiovisual, amiga e atual integrante do Coletivo Entrevazios, foi quem fez a montagem do minidocumentário. Ela quem mediu com amor e cuidado essa redução carinhosa para termos um material robusto com qualidade, leveza e fruição prazerosa pelas personagens desse trabalho e pelas demais pessoas.

Já tínhamos data de exibição e o tempo corria veloz em meio às inúmeras decisões para termos o material final. Como parte do projeto de manutenção de grupo, fizemos a exposição PERCURSOS INVENTADOS – Mostra Entrevazios (2023). A programação do evento contava com exibição de todos os trabalhos em repertório do coletivo, bem como os resultados no ano de realização da manutenção. Com oficinas, laboratórios abertos, exposição e apresentações, realizamos um bonito evento no Museu de Arte de Brasília e tivemos a honra de fazer a primeira exibição do minidocumentário Barraca de Memórias com

a presença das mulheres participantes da Vila Planalto e do Núcleo Bandeirante. Apesar de termos disponibilizado ônibus para buscar as mulheres que também participaram da ação em Planaltina e no Paranoá, por indisponibilidade de data elas não puderam participar.

Nesse dia, todas as mulheres idosas que estiveram presentes na exibição do filme revisitaram a Barraca de Memórias, exposta com imagens impressas dos encontros. Além disso, puderam assistir à intervenção poética Lourença, parte do repertório do Coletivo Entrevazios. Foi um dia muito emocionante. A alegria de se verem e escutarem suas próprias histórias na tela foi sem tamanho, tanto para elas quanto para nós. Histórias que muitas vezes foram consideradas sem importância, inclusive por elas mesmas, como quando escutamos algumas delas dizendo “eu não tenho nada pra contar”. Este dia revelou ainda mais a grandeza de suas trajetórias de vida, exibidas numa grande tela, no interior do Museu que, anteriormente elas haviam visitado outras obras de arte, agora elas também integravam este lugar de memória, afeto e desejo de preservação. Mesmo que temporariamente com a nossa exposição e programação, essas mulheres foram vistas, escutadas e aplaudidas pelas suas resistências e existências. Mais uma vez o projeto se revelou com potência.

A gente fazia vestido, a gente mesmo fazia a nossa roupa. Aí minha avó falava assim: Eu vou emprestar essa máquina por três dias para cada uma de vocês. Com três dias, você tem que estar com a roupa pronta pra passar pra outra neta costurar também.

Helena
Núcleo Bandeirante





Mosaico de fotos da Mostra PERCURSOS INVENTADOS. Fotos: Yasmin Velloso.

Na segunda etapa de realização da ação Barraca de Memórias, outras três localidades foram visitadas: Candangolândia, Brazlândia e Vila Telebrasília. Tal como ocorreu na primeira etapa do projeto, com a região do Núcleo Bandeirante, nesse segundo momento não foi possível fazer o primeiro encontro com a visita ao museu. Dessa forma, a ação da Barraca de Memórias junto às mulheres idosas ocorreu em dois momentos, geralmente com o intervalo de uma semana entre eles. O primeiro era um encontro para nos conhecermos brevemente, apresentando a nós e ao projeto, fazíamos alguns exercícios para iniciarmos a temática da memória, objeto e narração com as mulheres. Ao final, fazíamos o convite para que elas trouxessem objetos de casa que contassem alguma história a ser compartilhada com o grupo na semana seguinte. Quando íamos embora,

mantínhamos sempre o contato com alguma pessoa da instituição para que nos ajudassem a lembrá-las do nosso encontro e para que levassem o objeto.

Na semana seguinte, chegamos mais cedo do que o combinado e realizamos a montagem da Barraca – ação já descrita anteriormente. Nesta segunda etapa do projeto, também contamos com Samuel Malta para o registro audiovisual em todos os encontros - já estava muito familiarizado com a atividade -, além de solicitar a assinatura do termo de autorização de imagem e som.

Durante o mês de abril, fizemos os dois encontros em cada uma das três regiões. Em Brazlândia, a ação ocorreu no Centro de Convivência – COSE, com um grupo de pessoas idosas, em sua maioria mulheres. Um grupo grande e assíduo se encontra para realizar diversas atividades, e inclusive, já haviam trabalhado com essa pers-

Apanhei, levei tanto cascudo pra não me meter mais nas conversas dos adultos. Minha inocência era tamanha, que eu não sabia o que era costurar pra fora. Mas costurar pra fora, lá no Nordeste, era traição e eu não sabia.

Dulcinéia
Núcleo Bandeirante



pectiva do objeto e da memória. Devido a essa atividade já realizada anteriormente, esse grupo foi o que teve maior aderência à proposta de cada pessoa levar um objeto. Praticamente todas as pessoas participantes trouxeram um objeto de casa. A Associação dos Seniores Candangos foi quem nos recebeu na Candangolândia. O grupo também misto, mas com maioria de mulheres, frequentam o local para diversos fins. A casa tem um quintal bonito com horta e uma cozinha que garante almoço diariamente feito por elas e para elas, um hábito do grupo é almoçarem juntas. Por fim, também estivemos na Vila Telebrasil. Neste local não havia um grupo ou uma associação que atendessem mulheres idosas para o fim comunitário, mas fomos recebidas no Centro de Artes. Fundado em 1978 e coordenado por Gildred Nascimento³⁸ (*in memoriam*), a escola de artes possui vários cursos na área das artes visuais e artesanato. Ao entrarmos em contato, ela se interessou em conhecer mais o projeto e convidou as mulheres idosas da comunidade que frequentam o espaço cultural e/ou são estudantes nos cursos do centro para participar da ação.

38. No período de realização do projeto foi ela quem nos recebeu e acolheu o projeto. Infelizmente, no dia 26 de agosto de 2024 informaram o seu falecimento.

- 30

dar existência às memórias

A leveza e fluidez com que toda a Barraca de Memórias essa ocorreu apresenta diversos aspectos de reflexão e análise. Um deles se relaciona à abordagem de José Reginaldo Gonçalves: “são contundentes ao dizer que todos os grupos humanos, no tempo e no espaço, desempenham algum tipo de colecionamento de objetos materiais como forma de criar molduras pelas quais narra-se sobre si” (GONÇALVES *apud* RIBEIRO, 2022, p.26). Os objetos trazidos pelas mulheres idosas de cada uma das setes regiões quase sempre narravam uma memória afetiva de vida, carregada ao longo de dezenas de anos. Os fortes vínculos se davam muitas vezes a partir de memórias de infância, mudança de cidade e lembranças de familiares.

Após os relatos pessoais, algumas mulheres falavam sobre os demais objetos que guardavam outras histórias e haviam ficado em casa. Vinham alguns arrependimentos por não terem trazido aquele outro objeto, também tinham pedidos de retorno para que elas tivessem a oportunidade de trazer outros objetos, ou até

mesmo convites para irmos conhecê-los pessoalmente, com direito a um bolinho com café, e a nossa alegria era imensa com cada um deles. Ainda não pudemos retornar e aceitá-los, mas esperamos que em breve isso ainda possa acontecer. Ribeiro (2022, p. 27) salienta que os objetos são como “extensões de memórias” e cada um de nós carrega consigo uma determinada sorte de museu. Receber os convites para conhecer a casa dessas mulheres é como poder visitar a curadoria de vida no museu pessoal de suas residências, com possibilidade de profundo mergulho na história de cada uma delas.

A atividade da Barraca de Memórias foi surpreendente em diversos sentidos, e não apenas a nós, do Coletivo Entrevazios. Também recebemos muitos agradecimentos das pessoas de cada uma das instituições, além de nos terem dito que a ação gerou inúmeras ideias para a realização de projetos e trabalhos com a comunidade de pessoas idosas frequentadora de cada um dos locais.

Com o principal recorte etário e de gênero da ação Barraca de Memórias, prevalecia a participação de

mulheres idosas que haviam deixado suas cidades natais para tentar outras oportunidades na nova capital federal. Muitas delas vieram apenas com o que cabiam em uma mala ou em trouxas, e aqui reconstruíram a vida. O fluxo migratório dessas mulheres, algumas em condições de extrema precariedade, impossibilitou, dentre diversas outras circunstâncias, o vínculo e a preservação de objetos pessoais de importância afetiva. Eclea Bosi salienta “entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças.” (BOSI, 1983, p. 362). Quantas delas não puderam trazer objetos de memória da sua infância ou juventude?

A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas também preciosas, que não têm preço. Nas lembranças pode aflorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável que, se fosse encontrado, traria de volta alguma qualidade da infância ou da juventude que se perdeu com ele. (BOSI, 1983, p. 361)

No curto tempo de encontro, a Barraca de Memórias despertou a recordação de diversos momentos de vida dessas mulheres. Nos próximos trechos deste estudo, os temas e as narrativas apresentadas por elas serão verticalizados, uma das hipóteses para a potência dos encontros com a Barraca também se deu pela ausência do convívio com esses objetos antigos. Quantas tiveram a oportunidade de escolher trazer objetos de afeto, muitos deles já sem uma utilidade prática?

O objeto da barraca, trazido por nós, que mais rendeu relatos foi a lamparina; em regiões diferentes do país também é chamada de candeeiro. Quase sempre esse

era o primeiro objeto a ser tocado ao visitarem pela primeira vez a Barraca. Quanto mais histórias eram narradas sobre ele, inúmeras outras eram recordadas. Por esse motivo, o minidocumentário também possui a lamparina como uma camada narrativa que tece o roteiro. Esse fenômeno, de uma história puxar outras histórias, também esteve presente com outros objetos, como a máquina de costura e a máquina de datilografar, mas nenhum com tamanha presença como a lamparina. A grande recorrência dessa característica de rememoração sobre um mesmo objeto é apresentada por Eclea Bosi através da noção de elasticidade: “Elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas, ora detalhes do próprio objeto, ora detalhes concomitantes que possam contribuir para esclarecê-lo.” (BOSI, 1983, p. 13). Os objetos possuem diversas camadas de significação, e foi possível perceber a potência elástica de dilatação evocativa de cada um deles nos encontros realizados com a Barraca de Memórias. Os relatos miúdos, às vezes tímidos, ora compridos ou despojados, sempre traziam uma experiência de vida singular partilhada pelo coletivo. A história de uma mulher também representava a história de vida de diversas outras delas.

João Alexandre Barbora fez o prefácio do livro de Eclea Bosi e disse que ela “não apenas colheu, mas deu existência a essas memórias.” (1983, p. XII). Escutar uma pessoa idosa rememorando suas histórias, com o frenesi do reconhecimento da partilha de experiências de diversas etapas da vida, foi de uma alegria profunda. Naquele momento, posso dizer, por meio da ação Barraca de Memórias, também tivemos a oportunidade de dar existência coletiva a essas histórias.

Quando eu vi esse livrinho, nossa, eu voltei lá para o meu Maranhão.

Eva
Núcleo Bandeirante



NARRATIVAS
GUARDADAS
EM OBJETOS



- 31

intimidade em armários objetocentrismo

Seria possível reservar aos objetos parte de suas memórias? Em qual cômodo se guardam segredos? Se houvesse um móvel-cúmplice, qual deles caberia sua intimidade? Se puder olhar ao redor, algum deles, que te acompanha no devir desta leitura, armazena memórias de si? E quais são as próprias histórias deste objeto em particular? Como seria possível escutá-las? Qual a linguagem própria dos objetos? O filósofo Gaston Bachelard em seu estudo *A poética do espaço* (2008) propõe uma metáfora, conhecida pelo senso comum, da imagem do objeto armário como um depositário da intimidade:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. [...] o espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um. (BACHELARD, 2008, p. 91)

Desde o primeiro contato com as mulheres idosas, propusemos³⁹ essa reflexão sobre os *órgãos da vida psicológica secreta*, seja por meio da analogia com os objetos guardados em gavetas ou estantes – especialmente para aquelas que visitaram o museu –, seja nas instituições, durante os encontros de sensibilização, ao convidá-las a escolher um objeto que estivesse consigo, no corpo ou na bolsa, a se apresentar compartilhando o vínculo afetivo com ele. Um olhar íntimo sobre seus espaços e coisas preservadas era feito.

No entanto, antes da realização da ação com a Barraca de Memórias, os questionamentos seguiam incessantes: Por qual motivo você optaria por expor suas intimidades? Em qual ambiente escolheria contar suas histórias? Para quais pessoas elas seriam partilhadas?

A realização da escuta das histórias com as mulheres idosas, a partir de objetos, geraram diversas reflexões sobre o modo de encontro, o modo de contato, o modo de partilha e o modo de registro. Ao optarmos por realizar a ação com o suporte das instituições, diversas in-

39. No roteiro de mediação, Luênia e eu fazíamos essa provocação antes do grupo entrar no museu. Veja mais no item [18].

quietações foram acalmadas. As mulheres já se encontravam com regularidade e em um espaço em que se sentiam seguras, e grande parte do caminho já estava aberto. O acolhimento do nosso projeto, por cada instituição, abriu portas para a realização destas etapas de afeto-trabalho.

A Barraca de Memórias propôs uma partilha de intimidade ao entregar aos objetos-sujeitos um espaço de encontro para a exaltação de suas narrativas, exercendo a força poética e mnêmica dessas materialidades. Os estudos e criações em teatros de objetos têm proposto diversas maneiras de protagonismos e existências enquanto sujeitos-materiais. Shaday Larios, importante pesquisadora mexicana e artista cênica-objetal, foi quem ampliou minha percepção sobre o teatro de objetos.

O termo *teatro de objetos* foi nomeado por Katy Deville durante um encontro de grupos franceses, no final da década de 1970 em que optaram por usar esse nome aos trabalhos cênicos em criação e em repertório⁴⁰. De características singulares, essas companhias trabalham majoritariamente com objetos em miniatura sobre uma mesa, as atrizes e os atores quase sempre se mantinham sentados à mesa e utilizam narrativa verbal em diálogo com as ações realizadas com os objetos, a partir de uma espécie de *convenção*, como cita Sandra Vargas:

um teatro feito geralmente por um único ator, que ordena objetos sobre uma mesa, para contar uma história, lançando mão de metáforas. Da prática desta linguagem, questionava-se, então, a utilização de mesas como suporte constante dos objetos, a fim de dar-lhes destaque, bem como se questionava a figura do artista, que mesmo sendo um personagem, ao estar sempre sentado atrás de uma mesa, era difícil fugir da imagem de um narrador ao invés da de um personagem. (VARGAS, 2024, p. 401)

40. Katy Deville foi quem cunhou o termo Teatro de Objetos numa tentativa de definir, junto com outros artistas (nomeadamente Jacques Templeraud do Théâtre Manarf, Charlot Lemoine e Tania Castaing, do Vélo Théâtre) que praticavam uma forma semelhante de teatro, o uso de objetos nos seus espetáculos, o que na época era difícil de classificar (SOBREVENTO, 2024, p. 45).

“Além dessas coisas que estão aqui, eu apresento a minha mãe. Ela é a minha vida: o retrato dessa senhora aqui.”

Noé Antônio
Brazlândia



Não há animação no sentido de simular vida a partir de vozes de personagens ou ilusão antropomórfica ou zoomórfica pelo movimento realizado com o objeto. Majoritariamente não há qualquer modificação no objeto utilizado, são priorizados os objetos industriais produzidos em massa, quando visto, as pessoas logo os reconhecem por sua característica material, simbólica e utilitária.

Por outra perspectiva, as poéticas objetuais são diversas e cada dia em maior expansão sobre a sua compreensão, se distanciando de uma redução conceitual. A pesquisadora e professora Flávia D'Ávila, que se dedicou aos estudos sobre o teatro de objetos, salienta que ao acompanhar momentos pedagógicos e de reflexões teóricas entre artistas que se dedicam ao teatro de objetos pôde perceber que não existe um consenso no que diz respeito a princípios criativos, estéticos, dramáticos e poéticos, cada trabalho possui distintas particularidades (D'ÁVILA, 2024, p. 83).

Complementar ao apresentado por D'Ávila, Shaday Larios propõe a noção de *objetocentrismo*, dispendo o objeto como centros vibrantes e salienta sobre a forma de um olhar objetocentrista: “mais que uma técnica é uma maneira de ver o mundo [...] não deve ser compreendido como algo que prende, fecha, ou limita os modos de fazer, mas como uma percepção consciente [...]”⁴¹ (LARIOS, 2019) Shaday Larios também foi quem difundiu a ideia de um teatro de objetos documentais e tem realizado diversos trabalhos em comunidades, abordado mais adiante neste estudo. Todo o trabalho de pesquisa e criação junto às mulheres idosas, bem como a Barraca de Memórias, tem raízes profundas na pesquisa do teatro de objetos e no teatro de objetos documentais, que possibilitam novos olhares para nossas memórias íntimas pessoais e coletivas, expondo uma época, uma sociedade e um novo olhar

para a história de um território.

Ao refletir sobre o contexto de transferência e criação da nova capital federal, a história oficial apresenta uma versão hegemônica patriarcal e classista, negligenciando a construção de uma política da memória representativa das histórias da diversidade populacional que ergueu e constituiu o Distrito Federal. Nosso foco, na ação Barraca de Memórias, não era direcionar os relatos para o contexto de vinda dessas mulheres para a capital, apesar de ser um interesse. Queríamos saber de suas vidas dando valor às pequenas coisas cotidianas que compõem a subjetividade dessas mulheres, tal qual Christian Carrignon e Jean-Luc Mattéoli afirmaram sobre o teatro de objetos: “Qualquer que seja a história que conte, o Teatro de Objetos fala sobre nós, por meio das coisas manufaturadas reconhecíveis por todos. O Teatro de Objetos fala das pequenas coisas cotidianas.” (CARRIGNON; MATTÉOLI *apud* VARGAS, 2018, p. 429)

Ao longo da vasta produção textual de Shaday Larios, foi possível encontrar um neologismo, e proposta conceitual, que também brinca com o exercício de escuta realizado com nossa Barraca de Memórias e seus objetos-sujeitos de narrativas íntimas: *mnemobjetos*.

41. Original: *más que ser una técnica, es una manera de ver el mundo [...] no debería comprenderse como algo que clausura, dirige o limita los modos de hacer, más bien como una percepción consciente [...]*

A Barraca de Memórias tem sido um acervo coletivo momentâneo, se compõe e recompõe por uma variedade de objetos que usualmente a formam, além de outros trazidos exclusivamente por participantes em cada encontro. Ao analisar a proposta feita junto às regiões administrativas, compreendo que a Barraca de Memórias tenha se concretizado como um *Dispositivo Cooperativo Objetual* (LARIOS, 2021) uma vez que geraram um senso de comunidade entre as mulheres idosas migradas para Brasília. O neologismo proposto por Shaday Larios – a partir da contração entre as palavras objetos e memória – mnemobjetos pode resumir a principal característica dos objetos que compõem este acervo-dispositivo. Justamente por ser uma ação que

“empreende estratégias mnemônicas que questionam as imposições das políticas da memória ou dos aparatos burocráticos da recordação”⁴². (LARIOS, 2021, p. 295)

Durante a proposição de variados laboratórios e oficinas, Larios submeteu este termo a novas análises minuciosas e às redefinições. Na ocasião de um laboratório ministrado no programa da Pós-graduação em Teatro de Objetos, Interatividade e Novas Mídias em Buenos Aires (Argentina), ela propôs uma nova reflexão coletiva, uma vez que não há qualquer dureza ou rigidez quanto a sua definição, é um termo de livre circulação. A partir de algumas premissas, o grupo listou qualidades para essa proposição material.

42. Original: [...] *emprenden estrategias mnemónicas que cuestionan las imposiciones de las políticas de la memoria o de los aparatos burocráticos del recuerdo.*

Um mnemobjeto:

1. É um agente que ativa, através da matéria, o dispositivo de memória. (...)
3. Sua imagem e aparência são apenas um aspecto. Abaixo dela estão camadas de memória de diferentes espessuras e densidades.
4. Emerge de um exercício rigoroso e comprometido de observação e afetação, de dimensioná-lo em camadas e substratos para fazê-lo falar pelos seus poros e fendas. (...)
7. Ele é um viajante do tempo, nos leva a dimensões inconscientes.
8. Construir caminhos entre o individual e o coletivo, entre o privado e o público.
9. Ele é expansivo, procura cúmplices.
10. Apresenta vestígios de suas relações. Marcas tornam-se vestígios.
11. Ele é um sobrevivente que te leva a procurar outras vozes, testemunhos, evidências.
12. Eles são destruidores do silêncio.
13. É intensivo: redistribui percepções, corpos e sentidos.
14. Está ali para se comunicar, não tem boca, mas tem linguagem própria.
15. É um baú de afetos e intensidades humanas e não humanas.
16. Pode ter sobrevivência própria, tornando-se independente do possuidor.
17. Possui um enigma e um mistério que pode aproximá-lo de fatos e histórias míticas.
18. A necessidade, o desejo e o acaso operam criativamente sobre eles
19. Podem ser defensores de utopias. (...)
28. É uma fratura no espaço-tempo.
29. Tem potencial micropolítico.
30. É um arquivo poético

(LARIOS, 2021)⁴³

43. Original: Un Mnemobjeto: 1. Es un agente que activa, a través de la materia, el dispositivo de la memoria. 3. Su imagen y apariencia es sólo un aspecto. Debajo de ella se esconden capas de memoria de distintos espesores y densidades. 4. Emerge de un estricto y comprometido ejercicio de observación y afectación, de dimensionarlo en capas y sustratos para hacerlo hablar por sus poros y hendidas. 7. Es un viajero del tiempo, nos traslada a dimensiones inconscientes. 8. Construye caminos entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público. 9. Es expansivo, busca cómplices. 10. Presenta rastros de sus relaciones. Las marcas se tornan huellas. 11. Es un sobreviviente que te impulsa a buscar otras voces, testimonios, evidencias. 12. Son destructores del silencio. 13. Es intensivo: redistribuye percepciones, cuerpos y sentidos. 14. Esta ahí para comunicar, no tienen boca, pero tiene un lenguaje propio. 15. Es un cofre de afectos y de intensidades humanas y no-humanas. 16. Puede tener pervivencia propia, volviéndose independiente del poseedor. 17. Tiene un enigma y un misterio que lo pueden acercar a hechos y relatos míticos. 18. La necesidad, el deseo y el azar operan creativamente sobre ellos 19. Pueden ser sostenes de utopías 28. Es una fractura en el espacio-tiempo. 29. Tiene potencial micropolítico. 30. Es un archivo poético.

Eu tive a felicidade
de ver o falecido
Presidente da
República Juscelino
Kubitschek.

Leo
Núcleo Bandeirante



Eu venho falar no valor que você tem. Tenho a lembrança de muitas pessoas que se foram, aí a gente fica emotiva, sabe?

Jandira
Vila Planalto



Mais do que encerrar o termo em um conceito, Larios prefere apresentá-lo como um centro de oscilações lúdicas. Neste dia, o grupo participante do laboratório conduzido por ela elencou uma vasta lista de trinta itens, todos com potencial de abertura discursiva. Escolhi mais da metade deles para apresentar uma breve reflexão em relação à vivência das mulheres idosas na Barraca de Memórias.

Neste contexto, a Barraca de Memórias, com os seus diversos objetos, atuou como um potente dispositivo de deflagração de memórias; *um agente que ativa, através da matéria, o dispositivo de memória* {1}. Mais do que a *imagem ou aparência* dos objetos, abaixo da primeira camada visual, foram acessadas as diversas camadas da recordação, com variadas *espessuras e densidades* {3}. Um mesmo objeto, ao percorrer as sete regiões, demonstrou com destreza essa potencialidade ao despertar diferentes narrativas.

A vivência na Barraca de Memórias também apresentou o *exercício rigoroso e comprometido de observação e afetação* {4} desde a escolha do objeto de casa, até *redimensioná-lo em camadas e substratos* para que eles e elas pudessem falar a partir das memórias e das histórias

de vida protagonizadas por aquela matéria. Em todos os encontros, a interação com os esses objetos gerou uma *fratura do espaço-tempo* {28}, a fim de que essas mulheres pudessem exercitar a percepção das falas, vindas destas aberturas de *poros e fendas* da matéria e da memória. Os objetos como *viajantes no tempo* {7} proporcionaram um trânsito imediato a outras dimensões da experiência, proporcionando uma profunda imersão em suas memórias e histórias de vida.

Os relatos vinham da potência *expansiva* e da *procura por cúmplices* {9} das histórias desses objetos em encontro com a vida dessas mulheres. Eles apresentavam muitas *marcas, tornavam-se vestígios* {10} de suas relações. A olhos atentos e corações abertos às passagens da recordação, faziam-se *baú de afetos e intensidades humanas e não humanas* {15}. Os mnemobjetos foram *destruidores* de qualquer possibilidade *do silêncio* {12}, o desejo de contar uma história e dividir uma experiência com aquela matéria construiu caminhos de narrativas entre *o individual e o coletivo, entre o privado e o público* {8}, exercendo seu *potencial micropolítico* {29}. Como *arquivos poéticos* {30} da vida, os mnemobjetos são o elo de abertura das possibilidades de existência memorial.

- 33

objetos vivos

A fim de aprofundar a reflexão sobre os objetos que compunham o acervo momentâneo da Barraca de Memórias e o vínculo com as mulheres idosas na deflagração de histórias de vida, trago os estudos da socióloga francesa Nathalie Heinich como provocação para o estabelecimento de diálogo com Shaday Larios e com o filósofo Walter Benjamin (1892-1940).

Heinich, no estudo *Os objetos-pessoas. Fetiches, relíquias e obras de arte* (2009), apresenta dois principais regimes aos objetos: o regime das coisas e o regime das pessoas. No primeiro deles – regime das coisas – os objetos são tratados como utilitários “cuja propriedade é de serem intercambiáveis: uma televisão pode ser substituída por não importa qual outro exemplar da mesma série, assim como um conversível.” (p. 2). No entanto, o segundo – regime das pessoas – é subdividido em mais três sub-regimes: as obras de arte; as relíquias; e os fetiches. O re-

gime das pessoas “é comum a várias categorias de seres: humanos, animais ou objetos, a partir do momento em que são tratados como pessoas.” (p. 2). Os sub-regimes dos objetos-pessoas possuem a característica comum de serem elementos insubstituíveis. Portanto, o caráter único e autêntico também os definem.

De acordo com o tratamento que atribuem ao objeto, existem três maneiras dele possuir as propriedades de uma pessoa: “se ele age como uma pessoa, como é o caso dos fetiches; em segundo lugar, se ele pertenceu a uma pessoa, como é o caso das relíquias; em terceiro lugar, se ele é tratado como uma pessoa, como é o caso das obras de arte.” (HEINICH, 2009, p. 3). Serão apresentadas aqui apenas as definições dos sub-regimes fetiche e relíquia, uma vez que o regime do objeto como obra de arte não interessa a este estudo.

Quanto ao objeto-fetiche:

Cada casa que eu trabalhava, umas me davam oportunidade de estudar, já as outras não davam.

Neura
Vila Planalto



um fetiche só é considerado eficaz na condição de estar vinculado a um portador específico, que lhe atribui o seu poder, em outros termos, que “nele crê”. [...] o objeto-fetiche não é substituível por algum outro da mesma categoria [...] em suma, é essa insubstituibilidade dos seres presentes ao longo da cadeia na qual circula o fetiche – o doador, o objeto, o portador – que garante o seu estado, na ausência do qual ele é sempre ameaçado de ser rebaixado ao estado de simples coisa: um ramo de árvore seco, um anel sem valor abandonado em uma gaveta, um velho saquinho de sal ou um prego oxidado, bom apenas para ser jogado no lixo. (HEINICH, 2009, p.3).

Quanto ao objeto-reliquia, a definição reside na sua particularidade de ter pertencido a um indivíduo, de quem carrega uma marca, ou com quem estabeleceu contato. Essa relação também se efetiva quando o indivíduo é um desaparecido, nesse caso o objeto é um elo tangível para que a pessoa viva cultive a memória do ser amado (HEINICH, 2009, p.4).

Pode acontecer, por fim, que seja tratado como reliquia um objeto pertencente a uma pessoa anônima, que não se conhece, que não se admira: é o tempo, nesse caso, que lhe confere a sua raridade e, portanto, a sua grandeza – grandeza que atesta a emoção em face de um objeto que carrega o testemunho desse alguém que, há muito tempo, existiu. É justamente isso que confere valor ao trabalho do arqueólogo, como lembra Theodor Reik: “O objetivo supremo da arqueologia não é escavar objetos estranhos e de valor, mas nos fazer sentir que estamos na presença de homens e de mulheres que realmente viveram” (HEINICH, 2009, p. 5).

Apesar das reflexões de Heinich sobre os objetos no sub-regime das obras de arte não interessarem a este estudo, os estudos de Walter Benjamin em *A obra de*

arte na era da reprodutibilidade técnica (2014) apresentam pontos de fricção com os dois outros regimes dos objetos apresentados:

Mesmo à mais perfeita reprodução falta um elemento: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local onde se encontra. Nessa existência única, porém, e em nada mais, realiza-se a história à qual foi submetida no decorrer do seu existir. [...] O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade, e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto. A esfera da autenticidade, como um todo, subtrai-se à reprodutibilidade técnica [...]. (BENJAMIN, 2014, p. 19)

Distante da busca pela transformação de um objeto qualquer em obra de arte, como cita Heinich em relação aos *ready-made* de Duchamp, proponho a aproximação da abordagem de Benjamin sobre o *aqui e agora* da obra de arte; sua *existência única*; sua *autenticidade*; a fim de afirmar que os objetos-fetiche e os objetos-reliquias⁴⁴ com seus aspectos de insubstituibilidade podem ser considerados testemunhos históricos, à guisa de sua *duração material*: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico.” (BENJAMIN, 2014, p. 21). Dotados de unicidade, poderiam também ser reconhecidos pela sua *aura*, como defende Benjamin (2014) ao apresentar a obra de arte, “A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. [...] sua unicidade, ou seja: sua aura.” (p. 31) ou ainda quando diz “a aura está vinculada ao seu aqui e agora. Não há cópia dela”. (p. 69).

Dessa forma, a reflexão sobre as características primordiais de uma obra de arte apresentadas por Ben-

44. A luz da análise dos objetos que compõem a Barraca de Memórias, compreendo como objetos, elementos manufaturados, de grande produção e circulação, facilmente reconhecíveis por uma camada da população adulta – como apresentado na apresentação do termo Teatro de Objetos. Uma vez que a seleção destes elementos atendeu ao critério de fazer parte do cotidiano da infância, juventude e fase adulta de mulheres idosas, contudo ainda são reconhecíveis por pessoas adultas a partir dos 30 anos, aproximadamente.

jamin, corroboram a compreensão das particularidades de objetos comuns – reconhecíveis pela sua produção em massa, funcionalidade e intercambialidade – ao se tornarem únicos a partir da forma com que se relacionam com determinados indivíduos.

Na introdução de seu livro *Objetos Vivos: encenários de la matéria indócil*, Shaday Larios especifica os termos apresentados no título e durante o estudo: “Escrever ‘objetos vivos’ neste livro alude a uma possibilidade de latência na condição inanimada dos objetos cotidianos, determinada pelo modo como as pessoas os vivenciam”⁴⁵ (2021, p. 5) e ainda diz:

Os objetos vivos que examinarei estão distribuídos então no que chamo de *cenários da matéria indócil*, suportes por meio dos quais é possível estudar formas materiais que, juntamente com as causas que produzem sua força insubmissa (certos encontros vitais entre sujeitos e objetos), visibilizam a batalha que as torna extraordinárias⁴⁶. (LARIOS, 2021, p. 5, grifos da autora.)

Segundo Larios, a *latência* dos objetos cotidianos é sua *potência insubmissa*, característica e capacidade oculta do inanimado. Por meio do encontro entre sujeitos e objetos, apresentado como os *cenários da matéria indócil*, é possível visualizar a extraordinariedade que os fazem objetos vivos, indóceis e desobedientes. “A indocilidade do inanimado contempla os excessos da objetualidade, uma desobediência pela qual os objetos opõem uma certa resistência a ser medidos, paradoxalmente objetivados, irreduzíveis a um sentido unívoco.”⁴⁷ (LARIOS, 2021, p.6).

Nesse sentido, a noção de *objeto-pessoa* de Heineich, a abordagem de Bachelard (2008) com os *objeto-sujeitos* (citado anteriormente) e a perspectiva da *aura como singularidade de testemunho histórico da duração material*

em Benjamin, são olhares objetocentristas em que os centros vibrantes dos excessos da objetualidade expõe a sua vitalidade a partir da relação com os indivíduos.

Portanto, a ação Barraca de Memórias pode ser compreendida como um cenário da matéria indócil, uma vez que ela se mostrou como um território simbólico da vitalidade objetual, local em que os sujeitos articulam narrativas e dispositivos que ajudam o objeto a ser escutado, a ser visto com toda a intensidade de sua fuga, e somos quase sempre nós mesmos (os indagadores da objetualidade) que propiciamos e canalizamos sua rebelião, pois, como já dizia, a vitalidade não pode se realizar sem nos incluir. (LARIOS, 2021, p. 6). O encontro e reencontro das mulheres idosas com os objetos da Barraca e até mesmo com os seus próprios objetos – que apesar de terem a sua importância, as vezes ficam guardados em um canto de casa e acabam por estarem esquecidos na rotina cotidiana – não apenas despertou a vitalidade dos objetos, mas também possibilitou o reforço da vitalidade de suas existências e histórias de vida.

Ao longo desta tese, a referência a *objetos* – especialmente aqueles envolvidos na ação Barraca de Memórias e os que serão apresentados na segunda parte do estudo – deverão ser compreendidos a partir do viés de Shaday Larios sobre os *objetos vivos*, mesmo que o termo vivos não esteja acompanhado.

O objeto vivo é aquilo que está diante de mim, mas não contra mim, e no território da vitalidade de me convida ao diálogo frontal, pois não está por baixo, nem por cima, mas sim diante de mim; a vitalidade instiga a ruptura de toda hierarquia pela qual o objeto cotidiano se torna invisível.⁴⁸ (LARIOS, 2021, p. 7)

45. Original: *Escribir “objetos vivos” en este libro alude a una posibilidad de latencia en la condición inanimada de los objetos cotidianos, determinada por cómo las personas los vivimos.*

46. Original: *Los objetos vivos que examinaré están distribuidos entonces en lo que llamo escenarios de la materia indócil, soportes a través de los cuales es posible estudiar formas materiales que, junto con las causas que producen su fuerza insumisa (ciertos encuentros vitales entre sujetos y objetos), visibilizan la batalla que las hace extraordinarias.*

47. Original: *La indocilidad de lo inanimado contempla los excesos de la objetualidad, una desobediencia por la que los objetos oponen una cierta resistencia a ser medidos, paradójicamente objetivados, irreductibles a un sentido unívoco.*

48. Original: *El objeto vivo es aquello que está delante de mí, más que en contra de mí, y en el territorio de la vitalidad me convida al diálogo frontal, pues no está por debajo, ni por arriba, sino delante de mí; la vitalidad instiga la ruptura de toda jerarquía por la que el objeto cotidiano se hace invisible.*

Ao abordar sobre o termo *objetos vivos* e o caráter relacional com um sujeito, o princípio da vitalidade propõe ainda a quebra de uma hierarquia, para que a visibilidade de sua existência material possa ser valorizada, percebida e escutada. Na próxima parte deste estudo, este aspecto apresentado por Larios será desdobrado no contexto de análise do objeto em cena e em contracena com a atriz.

Antes de dar continuidade a outras reflexões em relação a Barraca de Memórias, é preciso a retomada do termo *mnemobjetos* e a compreensão apresentada por Larios, do momento em que um objeto se converte em um documento. Faz-se necessário refletir sobre essa concepção para que mais à frente possamos dialogar sobre o Teatro de Objetos Documentais. Um *mnemobjeto*, bem como o objeto convertido em documento, não deixa de ser objeto vivo, apenas está em contexto de vínculo diferenciado. “O objeto se converte em documento do contexto em que se constrói, testemunho de múltiplas interações sociais, políticas e culturais que deixam de pertencer ao tempo linear para converter-se em multitemporal: o passado é puro presente.”⁴⁹ (LARIOS, 2021, p. 253).

Os objetos antigos, presentes na Barraca e aqueles trazidos pelas mulheres no dia da ação, são elementos vitais de seu contexto. Para olhares muito jovens, eles são convites para o encontro intergeracional, datando um período em que as relações sociais, materiais e temporais se estabeleciam de outro modo. Em diálogo com Benjamin, os objetos como documentos são testemunhas históricas de uma duração material.

Ao falar sobre as memórias, Simone Beauvoir cita Jean-Paul Sartre: “não se possui o passado como uma coisa que se pode segurar na mão e observar sob todos os ângulos” (2018, p. 379). Em outras palavras, o passado

não se materializa em uma forma única, os objetos vivos percebidos como testemunhos históricos são vestígios fragmentados das lembranças são capazes de viajar no tempo por caminhos individuais e coletivos, como apresenta Marta Isabel Ruiz:

Os objetos dão sentido a um lugar, e com uma carga afetiva adquirem outro status desde a ordem simbólica, se convertem em autobiografias e testemunhos de lugares vividos e de enunciação da memória, isto é, os objetos acabam por ser representações da história pessoal e veículos para voltar a ver e a percorrer o território. São a bússula e o guia de regresso para encontrar o caminho que nos leva ao que já vivemos. (RUIZ apud VARGAS, 2018, p. 429)

Refletindo sobre a relação dos objetos vivos como arquivos e dispositivos de memória é possível compreender a capacidade deles, citada por Ruiz, possuírem a localização íntima e afetiva dos registros pontuais de momentos vividos anteriormente. Numa perspectiva cronológica, os eventos recordados indeferem em distâncias longas ou curtas para a capacidade evocativa das histórias pessoais, sociais e culturais.

49. Original: *El objeto se convierte en documento del contexto en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones sociales, políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multi-temporal: el pasado es puro presente.*

- 34

fica o que significa

Henri Bergson diferencia dois tipos de memória: uma dada pela repetição e pelo *hábito*, sendo esta, definida por uma ação com tempo determinado até que ela seja apreendida e utilizada; a outra se dá a partir de um *acontecimento*, uma representação sem utilidade que conserva o lugar e o tempo em que ocorreu e possui duração arbitrária (BERGSON, 2010, p. 85). Pensar sobre a primeira definição proposta provoca breves questionamentos: Qual foi o hábito, criado ao longo da vida, possível de ser recordado? Quanto tempo demorou para adquiri-lo? Agora, ao refletir sobre a segunda proposição, nossa reflexão caminharia em outro sentido: Qual acontecimento marcou o percurso da sua vida? Quando e onde isso aconteceu?

Ao longo do estudo de Eclea Bosi, a abordagem proposta por Bergson também é citada “Se existe uma memória voltada para a ação, feita de hábitos, e uma outra que simplesmente revive o passado, parece ser esta a dos velhos.” (BOSI, 1983, p. 39). Concordo com Bosi: talvez as pessoas idosas estejam numa condição etária mais disponível para a rememoração de acontecimentos relevantes de sua trajetória e quase sempre possuem o desejo de dividi-lo com quem demonstra espaço de escuta atenta. Em outro trecho, ainda refletindo sobre os estudos de Bergson, ela complementa: “A memória-hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural. No outro extremo, a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona da consciência um único momento, singular,

Lá na fazenda da minha vó, a gente buscava água no rio com o balde. A gente trazia o balde e colocava água dentro da moringazinha de barro.

Rejane
Planaltina



não repetido, irreversível, da vida”. (BOSI, 1983, p. 11).

Desde as primeiras reflexões sobre a proposição da ação Barraca de Memórias, ainda sem um embasamento teórico verticalizado sobre o assunto, compreendia ser *pele encontro* o caminho para a escuta das histórias, de forma mais espontânea, livre e informal possível. De algum modo, não queria que houvesse uma preparação conceitual, teórica ou intelectual para a realização da ação. Os objetos vivos em encontro com essas mulheres despertariam a vitalidade procurada. Por esse motivo, optei por não realizar um levantamento de pessoas com as quais gostaria de realizar uma entrevista, o fim não eram as histórias de vida das mulheres, o princípio, meio e fim era o *encontro* espontâneo. Ainda sobre os dois tipos de memória apresentadas por Bergson:

A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservara para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. (BERGSON, 2010, p. 90).

Apesar dos objetos da Barraca evocarem, principalmente, as lembranças espontâneas, alguns objetos também trouxeram trechos de lembranças aprendidas, principalmente aqueles de vínculo laboral. A máquina de costura e a máquina de escrever foram dois objetos deflagradores de histórias dos anos de aprendizados com cada um deles. Os relatos não ficaram restritos ao que Bergson nomeou de memória de hábitos, ou lembrança aprendida, eles tinham uma qualidade mista. As histórias muitas vezes começavam, por exemplo, dizendo sobre a dificuldade e o rigor das aulas de datilografia, que exigiam uma alta

velocidade na digitação, mas posteriormente vinha uma situação individualizada vivenciada com o objeto.

Eu morava no interior, em Alexânia, e com 12 anos eu fiz um curso de datilografia porque era o point. Meu pai se sacrificou para pagar as parcelas. Eu aprendi a datilografar com 12 anos. Com 13, já arrumei um emprego no escritório de contabilidade, onde o que o point principal era máquina de datilografia. Às vezes tinha que fazer o balancete em 40 a 50 folhas e ali você ficava o dia inteirinho. E foi um aprendizado muito grande que me trouxe um emprego ainda jovem que me ajudou muito na minha vida. Até teve a festa dos 40 anos do escritório, o primeiro escritório que eu trabalhei e, chegando lá, estava a mesa que eu sentava, a máquina que eu datilografava e foi pra mim muita emoção. Foi no ano passado isso. (Dona Meire – Vila Planalto)⁵⁰

O mesmo aconteceu em outros casos com a máquina de costura. Esses objetos, por poderem evocar um vínculo formal com um ofício, mas ao mesmo tempo estarem em uma situação de arquivo poético, as narrativas advindas deles apresentavam essa dupla qualidade: “A primeira conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar.” (BERGSON, 2010, p. 97).

Um elemento trazido por Bergson, ao longo da reflexão sobre os dois tipos de memória, apresenta o caráter de valorização social entre elas. No momento da velhice, a virtuosidade de ainda se ter um hábito – no sentido de uma expertise –, aprendido ao longo de toda uma vida, é algo profundamente mais valorizado e reforçado do que os acontecimentos individuais na nossa sociedade. Ao exemplo da máquina de escrever, hipoteticamente, se esta mulher ainda apresentasse sua destreza e velocidade aprendida com o longo estudo, prática e hábito do ofício



50. História completa em: <https://youtu.be/G5Vdu3V81ws>

Até teve a festa dos 40 anos do escritório, o primeiro escritório que eu trabalhei e, chegando lá, estava a mesa que eu sentava, a máquina que eu datilografava e foi pra mim muita emoção.

Meire Lopes
Vila Planalto



de datilógrafa, maior valor teria do que a homenagem recebida pelo escritório em que trabalhou, se observado por uma perspectiva utilitária e produtiva.

As lembranças que se adquirem voluntariamente por repetição são raras, excepcionais. Ao contrário, o registro, pela memória, de fatos e imagens únicos em seu gênero se processa em todos os momentos da duração. Mas como as lembranças *aprendidas* são mais úteis repara-se mais nelas. (BERGSON, 2010, 90, *Grifos do autor*).

Embora as lembranças aprendidas possuam diversas origens, uma delas se dá pela noção do(s) ofício(s) realizado(s) por uma pessoa ao longo da vida, ou de suas virtuosas motoras ou intelectuais presentes na velhice, por exemplo. Estas são mais valorizadas, principalmente pelo seu aspecto útil quanto ao modo vivido socialmente, seja pela sua produtividade ou pela sua qualidade espetacular. Já as memórias dos acontecimentos únicos não possuem o mesmo valor simbólico na sociedade capitalista em que vivemos. O ser humano mais *útil* se concentra

na fase adulta produtiva. Simone Beauvoir (2018, p. 228) relaciona esse aspecto da velhice a uma condição simétrica à da criança, em que é comum ouvir este comentário ao observar uma característica: “extraordinária para sua idade”, o mesmo também é dito a pessoa idosa, ambas, pelas suas extraordinariedades, se aproximam da fase de maior valor útil capitalista.

Neste sentido, na ausência de reconhecimento do valor da pessoa idosa, ela frequentemente é conduzida a um processo de desqualificação e condenada à obsolescência social. A valorização dos tempos de vida, com suas características e qualidades de cada fase etária da existência humana, é assim precarizada pelas complexas estruturas sociais. Embora o ser humano esteja suscetível ao tempo biológico, são o *tempo social* e o *tempo econômico* que, com seus abismos entre os privilégios e precariedades, determinam os prolongamentos ou os graves encurtamentos da existência. As condições de vida na velhice expõem drasticamente o modo como as políticas públicas de Estado negligenciam ou atendem minimamente a essa população.

- 35

suspender o céu ou a inutilidade

Se antes vivíamos em uma sociedade disciplinar, como aponta o filósofo Michel Foucault, na contemporaneidade, segundo o filósofo Byung-Chul Han, estamos vivendo na sociedade do desempenho (HAN, 2017, p. 23). Nela somos opressores e oprimidos de nós mesmos, forjados por diversas falácias, entre elas a de um “empreendedorismo pessoal” de cunho neoliberal. E assim, busca-se cada vez mais o desempenho com a alta produtividade, e há menos tempo para refletir, divagar, pensar. “Nas relações capitalistas, a inatividade retorna como *o de fora que é incluído*. Nós a chamamos de ‘tempo livre’. Uma vez que o tempo livre serve para se recuperar do trabalho, permanece preso à sua lógica”. (HAN, 2023b, p. 10) Não há espaço para a inatividade, ela é vista como improdutividade e conseqüentemente é desvalorizada. Mas o que resta ao ser humano que vive apenas na função de produzir?

A existência humana está totalmente absorvida pela atividade. Por isso, é possível explorá-la. Perdemos o sentido da inatividade, a qual não representa uma incapacidade, uma recusa, uma simples ausência de atividade, mas uma capacidade em seu próprio direito. A inatividade tem sua própria lógica, sua própria linguagem, sua própria temporalidade, sua própria arquitetura, seu próprio esplendor, sua própria magia. Ela não é uma fraqueza, uma falta, mas uma *intensidade* que, todavia, não é nem percebida nem reconhecida na nossa sociedade da atividade e do desempenho. Não temos acesso ao reino e à riqueza da inatividade. A inatividade é uma *forma reluzente* da existência humana. Hoje, ela esmaeceu até se tornar uma *forma vazia* de atividade. (HAN, 2023b, p. 9, *grifos do autor*).

Nós, enquanto sociedade, temos o direito ao lazer, à inatividade, à contemplação ou à condição de exercer ações sem qualquer “utilidade” prática? A com-

preensão e o hábito da inatividade são aspectos que deveriam fazer parte de toda e qualquer fase da vida humana. Mas, ao refletir sobre a velhice, sob o viés da sociedade do desempenho, ela seria o momento de vida em que há - ou deveria haver - uma redução da carga de trabalho da fase adulta produtiva. Aproveitando desta possibilidade de condição, essa fase pode ser relacionada ao momento mais propício para exercer o aprendizado da inatividade. Opto por usar o termo *aprendizado*, pois ao longo de toda uma existência *útil* à sociedade capitalista, em que tempo livre está embutido na produtividade mercantil, há de educar-se para a *inutilidade*.

Em diálogo com as compreensões anteriores, a noção de *tédio* de Walter Benjamin corrobora a discussão, “Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica” (1994, p.204). O ensaio em que Benjamin traz essa abordagem foi escrito em 1936, quase cem anos depois, essa reflexão se faz ainda mais urgente. O vazio, a inutilidade, a inatividade, o tédio, são a oportunidade do descanso, não aquele atrelado e em dívida com a necessidade produtiva, mas aquele desprovido de utilidade. A *distensão psíquica* faz a vida ganhar espaço para ser cada vez mais reluzente. A pessoa idosa carrega consigo o brilho da vitalidade exposta em sua narrativa, no frescor de suas memórias, na alegria de sua recordação e na força de sua existência. Como apresenta Benjamin,

o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo.

Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. (BENJAMIN, 1994, p. 205. Grifo meu)

É possível afirmar, então, que a Barraca de Memórias trouxe um momento de escuta de histórias, criando fissuras no tempo; abrindo brechas de pausa e proporcionando distensões psíquicas. Os objetos vivos são indóceis, exigem olhos atentos às coisas discretas, até mesmo ordinárias. Eles proporcionaram um *silenciar-se* que deu profundidade às falas, que as ancoraram no *ser*.

Em todas as setes realizações da ação da Barraca recebemos muitos elogios quanto a importância da atividade no local. As pessoas participantes entraram em estado emocionais intensos, com muita euforia e alegria em escutarem e partilharem suas histórias. Pouquíssimas pessoas optaram por não falar, algumas delas disseram estarem ainda sensíveis devido ao falecimento de alguém e/ou por “não querer chorar”, como dito por algumas delas. Realizamos a atividade em 2023, um ano após o término do isolamento e das pesadas medidas de proteção contra a COVID-19. Em diversos momentos algumas pessoas nos comentaram sobre as perdas advindas da pandemia. Ainda era recente a intensidade emocional vivida durante esse período. Inclusive, antes de realizar a atividade e durante toda ela, mantivemos atenção e cuidado para buscar reverberações em lugares de maior conforto emocional.

O ato de recordar, para Eclea Bosi, contrastando à ideia de vida ativa, é algo semelhante ao sonho, ao devaneio, à ideia de uma vida contemplativa. A recordação de um momento pessoal afetivo passa a ser algo com pouca *utilidade* e possui cada vez menos espaços para serem partilhados. Ailton Krenak, importante liderança indígena brasileira, apresentou uma reflexão de título *A vida não é útil* e diz:

Isso aqui lembra muito minha infância, porque a gente sempre gostou muito de registrar. Minha mãe tirava muita foto lá em casa, lá em Vitória.

Marilza
Vila Telebrasil



Filha, quando eu acordei
tava aquele homem em
cima de mim. Eu era
muito pequena, mas eu
me liberei dele com os meus
pezinhos, eu dei tanto
pontapé, tanto pontapé...

Maria Helena
Núcleo Bandeirante



A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. [...] Por que insistimos em transformar a vida em uma coisa útil? (KRENAK, 2020b, p. 108. *Grifos meus*)

A velhice é um convite para romper com a *utilidade*. Já que a sociedade do desempenho condena a pessoa idosa à obsolescência, faz-se desse momento aprendizado para cada vez mais tornar-se sujeito de si.

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia em consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. (KRENAK, 2020a, p. 32. *Grifos meu*)

Após uma vida inteira sendo cobrada para fazer coisas úteis, quando a pessoa se depara com o espaço da inutilidade e da inatividade, o que aparece? O reencontro com a subjetividade no momento *vazio de produtividade* torna as particularidades pessoais e os prazeres de vida parcerias intensas numa enxurrada de vida pulsante. Jorge Larrosa (2022) complementa a reflexão sobre possibilidade do *inútil*: “Uma vida em vão é uma vida sem sentido e sem valor, nem para si próprio nem para os outros, o sentido e o valor não são o mesmo que utilidade, uma vida em vão não é o mesmo que uma vida inútil visto que uma vida pode ser futilmente útil.” (LARROSA, 2022, p. 48). A experimentação da inutilidade, na opção de uma vida com mais pausas contemplativas, na busca pelo silêncio da inatividade, se difere da noção de uma vida em vão, ao contrário, expõe as singularidades de uma vida com prazer e ampliação de horizontes temporais. Viver a experiência de fruir a vida de verdade deveria ser a maravilha da existência. (KRENAK, 2020b, p. 110).

A poesia é a virtude do inútil
Poesia a gente não descreve, poesia
a gente descobre, a gente acha.

Manoel de Barros

- 36

viajantes no tempo sujeitas à experiência

Atualmente os avanços tecnológicos buscam ser aprimorados em dois importantes princípios: segurança e velocidade, e têm nos trazido muitos benefícios. Mas a aceleração da vida, principalmente nos centros urbanos, é um grave fator de risco para o caráter humano e suas subjetividades, já que “[...] a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência” (LARROSA, 2022, p. 22). Enquanto sociedade, estamos com recursos tecnológicos cada vez mais avançados na palma da mão, mas, essa proximidade também ocupa a nossa necessidade de *vazios*. A velocidade das informações e também o imediatismo de resposta, nos coloca em constante prontidão e atividade. Ao mesmo tempo em que limita nossa capacidade de tolerância à espera, à lentidão, e, inclusive, à responsividade de um tempo saudável humano.

Segundo Jorge Larrosa, experiência é aquilo que “nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2022, p.28). Para ele, a experiência tem sido cada vez mais rara e um dos fatores trata sobre o tempo:

a experiência está cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera (...) a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. (LAROSSA, 2022, p. 22).

As velozes informações recebem cada vez menor importância, não há pausa e reflexão, o deslizamento constante de conteúdos corrompe a atenção, os elementos passam a ser deglutidos de forma única, homogênea e fugaz. Segundo o filósofo Giorgio Agamben, a mecânica moderna inicia a representação do tempo como homogêneo, retilíneo e vazio a partir do trabalho nas manufaturas por meio da prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o circular. (2005, p. 115). O trabalho modifica as percepções de tempo e subjetividade do indivíduo, principalmente pelo fracionamento do modo produção. Ao longo das décadas, com as diversas mudanças sociais no

É um dos meus queridos que eu tenho dentro de casa, porque isso aqui eu me lembro dos meus pais, dos meus tios, da minha avó e da minha bisavó, [...] Sempre carrego isso aqui na minha mala. É o primeiro que vai.

Anilda Paranoá



que tangem o trabalho, comunicação, lazer e muitas outras, contribuíram para que a condição da pessoa idosa na sociedade se tornasse mais rapidamente um abismo geracional. Simone Beauvoir ressalta: “A aceleração da História perturbou profundamente a relação do homem idoso com suas atividades. Imaginava-se outrora que um tesouro se acumulava nele ao longo dos anos: a experiência”. (BEAUVOIR, 2018, p. 398). E toda a experiência de vida da pessoa idosa seria fonte inesgotável de interesse na sociedade e de grande valor entre gerações. Mas, como dito anteriormente, numa sociedade capitalista a velhice é vista como *inatividade*, portanto, condenada à desvalorização e à obsolescência. As pessoas idosas são *desativadas* no jogo do desempenho, já não estão mais dentro do padrão de produção.

As pessoas idosas também são sujeitas à experiência, e talvez, as melhores dela. Mas muito tem se destruído da velhice, “muito longe de oferecer ao velho um recurso contra seu destino biológico assegurando-lhe um futuro póstumo, a sociedade de hoje o rechaça, ainda vivo, para um passado ultrapassado” (BEAUVOIR, 2018, p. 398). A visão da improdutividade capitalista corrompe a intensidade de vida da pessoa idosa e as possibilidades de novas vivências por meio de uma vida contemplativa e inativa.

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. [...] O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. (KRENAK, 2020a, p. 26)

A condição de existência da população contemporânea urbana muitas vezes não possibilita a reflexão individual sobre o sentido da experiência de vida. As subjetividades vão sendo apagadas, a vida passa a ser a vivência de um tempo morto, ausente de experiências e valorizado pela homogeneidade de um único tempo humano, fugaz e efêmero. De forma mais agravada estão as pessoas idosas, refém de uma aceleração da existência no tempo em que deveria haver redução de tamanha carga produtiva. “A informação corrompe a possibilidade de experiência, ela é quase como o contrário da experiência, quase uma antiexperiência”. (LARROSA, 2022, p. 18). Shaday Larios também corrobora:

[...] na realidade a memória está escapando de nossas mãos, com o bombardeamento das imagens, o acúmulo de informação que nos assediam, as vezes não nos sobra mais remédio que esquecer para sobreviver. Os objetos nos ajudam a registrar o que vamos perdendo. (LARIOS, 2020)

Mesmo o registro auxiliado pelos objetos, como apresenta Larios, está sob ameaça. Na atualidade, devido a uma percepção de liberdade de viés consumista, o ser humano não quer mais se vincular nem às coisas e nem às pessoas, os *vínculos* são inoportunos. (HAN, 2022, p. 19). Somente uma relação intensa com as coisas faz delas uma posse, possibilitando uma intimidade, uma interioridade e uma carga psicológica. “As coisas em minha posse são um recipiente de sentimentos e memórias. A *história* que se acumula com o uso prolongado as anima em coisas do coração.” (HAN, 2022, p. 21)

Como não perder a possibilidade de experiência ou o registro de nossas existências? Giorgio Agamben apresenta uma outra concepção de tempo em que a ex-

periência imediata está disponível a todos: “Esta experiência é algo tão essencial ao humano que um antigo mito do Ocidente faz dela a pátria original do homem. Trata-se do prazer.” (2005, p. 125). Ao refletir sobre a relação do indivíduo no tempo da história, Agamben aponta o prazer como uma ruptura do desejo da ideologia dominante, uma vez que dá oportunidade de vivência na própria liberdade (AGAMBEN, 2005, p. 126).

o tempo da história é o cairós em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade. Assim como ao tempo vazio, contínuo e infinito do historicismo vulgar deve-se opor o tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer, ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica. (AGAMBEN, 2005, p. 126).

A abordagem de Agamben se assemelha aos dois tipos de memória apresentado anteriormente por Bergson. Ambos distinguem duas formas de existência-registro humano. Uma que se dá de forma linear, organizada pelo hábito de uma vida de *desenvolvimento* cronológico. A outra está aberta aos acontecimentos, ao devir e aos vazios em que é possível encontrar a experiência, onde há um convite ao *envolvimento* cairológico pelo prazer. Um manifesto ao longo de toda esta tese é a expansão da nossa subjetividade como um espaço de resistência. “O jeito é olhar para o nosso ser interior, e não ficar supervalorizando o trem que passa lá fora. Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos *envolver*.” (KRENAK, 2020b, p. 24 *grifo meu*).

Passava ferro para algumas pessoas de alto nível da cidade. Eu nunca me esqueço que ela mandava eu pegar um ferro desses para poder assoprar, pra manter a brasa quente, porque as roupas eram de linho.

Antônia
Vila Telebrasília



- 37

duração

O quando manoielês é da ordem dos acontecimentos bergsonianos e se difere dos hábitos aprendidos, é tempo *caiológico* agambiano. Lugar de se envolver krenakiano. É momento que *nos passa, nos toca* na experiência larrossiana. Quando é *duração*. De conceituação complexa, me deterei em navegar em águas rasas, sem deixar de mergulhar novamente no rio bergsoniano.

Não viram que o tempo intelectualizado é espaço, que a inteligência trabalha sobre o fantasma da duração, e não sobre a própria duração, que a eliminação do tempo é o ato habitual, normal, banal do nosso entendimento, que a relatividade de nosso conhecimento do espírito provém precisamente disso e que, desde então, para passar da intelecção à visão, do relativo ao absoluto, não há que sair do tempo (já saímos dele); cabe, pelo contrário, *reinsere-se na duração e recuperar a realidade na mobilidade que é a sua essência.* (BERGSON *apud* MONTEIRO, 2012, p.28. *Grifos meu*)

“

Eu não gostava que botassem data na minha existência. Nossa data maior era o quando.”

”

Manoel de Barros



“Eu estou aqui esse tempo todo, é muito tempo. Eu nem lembro mais quando eu saí de Minas.”

Lourdes
Vila Planalto



Sabemos que para apreender a duração, a famosa duração bergsoniana, é preciso *senti-la* fluindo em nós. [...] Mais profundamente, existe uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e “vibrando interiormente”. É a própria duração que, em nós, é emoção. (LAPOUJADE, 2017, p. 11)

O devir, a pausa, a inatividade, a inutilidade, a fruição, a desaceleração são convites para sentir a duração-experiência em si, mais do que se preocupar em contá-la ou repeti-la, é deixar se envolver na própria existência do *viver* - verbo de ação; movimento - de modo a *recuperar a realidade na mobilidade que é a sua essência*. Manoel de Barros, ao reclamar a ausência de data para sua existência, é um manifesto pela existência em *duração*, em que a “maior data é o quando”.

“[...] quase todo objeto é capaz de abrir em nós

um potencial vital quando a subjetividade que o percebe se desacelera.” (LARIOS, 2020) A Barraca de Memórias, para as mulheres idosas que a vivenciaram, possibilitou um espaço para *viver em duração*. No tempo cairológico da existência, que é o mesmo que se deixar perder no tempo ou não se preocupar em medi-lo. Pois uma vez que o faz, como citado por Bergson anteriormente, se intelectualiza o tempo, tornando-o espaço, e o que passa a ser medido é um fantasma da duração.

Na experiência com a Barraca de Memórias, um exemplo da exaltação da *duração* bergsoniana é reconhecido na fala de Dona Lourdes: “*Nós poderíamos ficar a noite inteira aqui*”. Ela estava sentindo a emoção do *tempo fluindo* - de Lapoujade -, era um *acontecimento* - de Bergson -, com o *prazer* do tempo *cairológico* - de Amgamben. Nesses encontros foi possível sentir as aberturas do potencial vital da subjetividade.

“As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis, elas desejam ser olhadas de azul.”

Manoel de Barros

- 38

narradoras de si e de muitas

A narração atua como linguagem da experiência (Larrosa, 2022, p.45). Ela não se dá em qualquer circunstância. O ato de narrar reverbera condições favoráveis não restrita à uma lógica metodológica de existência. Benjamin diz que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” e ainda apresenta os dois grupos de pessoas que exercem a narração, aquele de *quem viaja e tem muito o que contar*, e o que *conhece suas histórias e tradições*. (1994, p. 198). A partir dessa abordagem, compreendo que as mulheres idosas da ação Barraca de Memórias, participam de ambos os grupos. Como migrantes têm o que contar do que viram e viveram do *lá* e como testemunhas e agentes de construção de uma cidade, conhecem bem as histórias de *cá*. O encontro com os objetos vivos, possibilitaram livre fluxo de passagem entre *lá* e *cá*, trazendo o *quando* no *agora*.

“Quando os velhos se assentam à margem do tempo já sem pressa – seu horizonte é a morte – floresce

a narrativa.” (BOSI, 1983, p. 46). Opondo-se ao modo de vida ativa, amplamente valorizada desde à precoce antecipação da infância para a produtividade adulta, a vida contemplativa, mais favorável à velhice devido à degradação na sociedade do consumo e desempenho, possibilita a fissura pela narração. O demorar-se contemplativo é a constituição do ato de narrar e escutar. (HAN, 2023, p. 27).

A dificuldade em adentrar no modo contemplativo - trazida pelo excesso de informações e estímulos na sociedade atual - auxilia na extinção da possibilidade de experiência e de uma qualidade de vida com envolvimento e com sentido. Aditiva e cumulativa, a informação não é portadora de sentido, ela fragmenta o tempo em uma sequência simples do presente. Já a narração transporta o sentido e produz um contínuo temporal; uma história. (HAN, 2023, p. 14)

A Barraca de Memórias foi um convite para que essas mulheres idosas pudessem seguir ativas, sujeitas



à experiência da vida já vivida e do muito que ainda irão viver. Ela possibilitou o compartilhamento e o registro de experiências narradas por quem a viveu dando significado à existência de todas as pessoas presentes. A narração não acontece sem ouvintes atentos, é uma relação mútua. “Uma atenção especial é inerente à escuta cuidadosa. Quem escuta atentamente, esquece de si mesmo e se afunda naquilo que escuta” (HAN, 2023, p. 26).

O objeto antigo; o mnemobjeto; o arquivo poético; o testemunho histórico foram os que buscaram cúmplices para contar sua história sendo um dispositivo de memórias e de acontecimentos. Jean Baudrillard corrobora:

[...] o objeto antigo [...] não tem mais resultado prático, acha-se presente unicamente para significar. É inestrutural, nega a estrutura, é o ponto-limite de negação das funções primárias. Todavia não é nem afuncional nem simplesmente “decorativo”, tem uma função bem específica dentro do quadro do sistema: significa o tempo! (BAUDRILLARD, 2006, p. 82).

A velhice também é um significado do tempo, pois significa vida, relato dos acontecimentos que é a matéria-prima da experiência. O objeto antigo possui um estatuto: “na medida em que aí se encontra para esconjur o tempo na ambiência e onde é vivido como signo, (...) é vivido de outra maneira. É quando, não servindo para nada, serve profundamente para qualquer coisa” (BAUDRILLARD, 2006, p. 83). Nessa ação o objeto possibilitou a potência comunitária da narração. A força subjetiva e coletiva no interior de um espaço comunitário exaltou suas identidades. Quando a própria vida é um narrar, quando as narrações ancoram no ser, quando atribuem um lugar e transformam o ser-no-mundo em um *estar-em-casa*, dá-se à vida significado, apoio e orientação. (HAN, 2023, p. 9) Os objetos evocaram experiências vividas e exigiram a narração das aventuras ali guardadas, deram possibilidade de transporte geracional e dos valores de uma comunidade. “Mais do que da ordem e da beleza falam à nossa alma em sua doce língua natal” (BOSI, 1983, p. 362).

Quando eu era adolescente, minha mãe tinha um ferro de passar roupa. Colocava carvão e passava.

Sandra
Vila Planalto





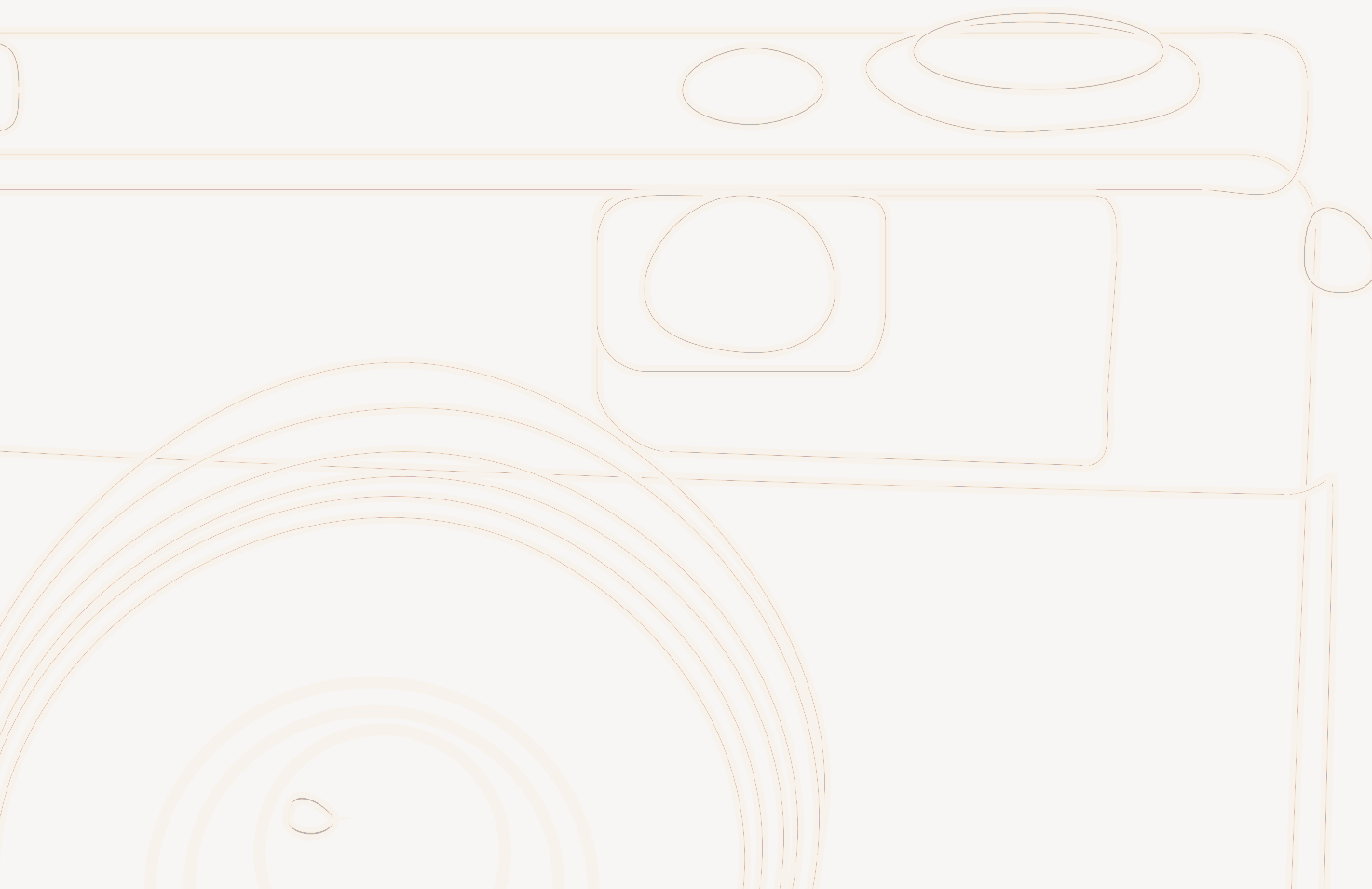
3. CARREGO O QUE POSSO,
FAÇO QUINTAL ONDE DÁ

MAPA DE INVENÇÃO



*Invenção é uma coisa que
serve pra aumentar o mundo.*

Manoel de Barros



- 40

prática de tateio

Manoel de Barros já define bem a *coisa da invenção*, no item anterior, mas aproveito também os estudos de Virgínia Kastrup quando diz:

Buscando lançar luz sobre o que deve ser entendido por invenção, retomo a etimologia da palavra latina *invenire*, que significa encontrar *reliquias* ou *restos arqueológicos* (Stengers, 1983).

Tal etimologia indica o caminho a ser seguido: *a invenção não opera sob signo da iluminação súbita, da instantaneidade*. Esta é somente sua fenomenologia, a forma como ela se dá à visibilidade.

A invenção implica duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma *prática de tateio*, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado com a matéria (KASTRUP, 2007, p. 27. *Grifos meus*).

Desde as primeiras palavras escritas ao longo deste trabalho, exercito a prática de tateio apontada por

Kastrup, falo sobre o processo de invenção das distintas etapas da pesquisa que tinham como objetivo inicial o desdobramento do percurso artístico na cena. Quando Kastrup afirma que *a invenção implica duração*, ela se ancora na noção bergsoniana sobre o tempo, brevemente citado no item [37] deste estudo. A duração convida a um modo de envolvimento inteiro, despido de certezas, mas exposto aos acasos e entregue ao risco; é o *durar-se* em algo. David Lapoujade corrobora:

Sabemos que para apreender a duração, a famosa duração bergsoniana, é preciso senti-la fluindo em nós. [...] Os “dados imediatos da consciência” são antes de tudo emoções, elas são o efeito que o escoamento do tempo produz sobre a sensibilidade. [...] Por outro lado é apenas através das emoções que somos seres que duram, ou melhor, que deixamos de nos considerar como seres para nos tornarmos durações [...]. (LAPOUJADE, 2017, p. 11)

Tantos desses objetos
que estou vendo fizeram
parte da minha história,
da minha infância...

Marilda
Paranoá



A fim de aprofundar as reflexões sobre a *prática de tateio*, de Kastrup, bem como a ideia de *nos tornamos durações*, de Lapoujade, proponho o diálogo com a noção de *habitação* de Tim Ingold - antropólogo britânico - a fim de trazer esses termos para a discussão sobre o processo de invenção no contexto cênico. Ingold inicia as considerações sobre o termo sob viés arquitetônico, refletindo sobre as noções de construção e habitação, em que a forma construída de uma edificação é o resultado de um projeto prévio, já a habitação é o modo como as pessoas estão imersas nas correntes do mundo da vida, de forma a compreender a construção como “um processo de *trabalhar* com materiais e não apenas *produzi-los*, e de trazer forma à existência e não meramente traduzir do virtual para o real” (INGOLD, 2015, p. 35). Desse modo, segundo Ingold, habitar o mundo é ser *senciente*, ou seja, é abrir-se para o mundo, é, ao mesmo tempo, ser percebedor e produtor, é ser, portanto, um caminhante. “Ser, eu diria agora, não é estar *em* um lugar, mas estar *ao longo* de caminhos. O caminho, e não o lugar, é a condição primordial de ser, ou melhor, do tornar-se” (INGOLD, 2015, p. 38).

Reconheço a prática de tateio como a noção de *estar ao longo de caminhos*, como um ser senciente. Portanto, o *habitar* é estar em caminhada atenta, em um constante *tornar-se*. A prática de tateio é a trilha traçada, aberta ao mundo, em estado de duração. Ao nos tornarmos *durações*, seguimos firmes no desejo e nos sentidos do caminho, percebendo e produzindo, no contínuo ir e vir do processo de invenção.

Em diálogo com o que posteriormente apresentarei com a noção de *cumplicidade* de Ana Pais, o processo de invenção nos propôs um olhar atento às matérias e às pessoas que estariam co-criando este trabalho e, principalmente, às *reliíquias ou restos arqueológicos* coletivos e in-

dividuais, guardados nas memórias e raízes que nos compõe. Fizemos o constante exercício da prática de tateio, compreendendo o tempo das experimentações e o avesso à instantaneidade do processo de invenção. Como já apresentado por Kastrup, a iluminação súbita no processo de invenção é somente a sua fenomenologia; a prática de tateio se inicia desde muito antes. Neste estudo, proponho o mergulho no *antes* do processo de criação do espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*.

- 41

caminhos iniciais

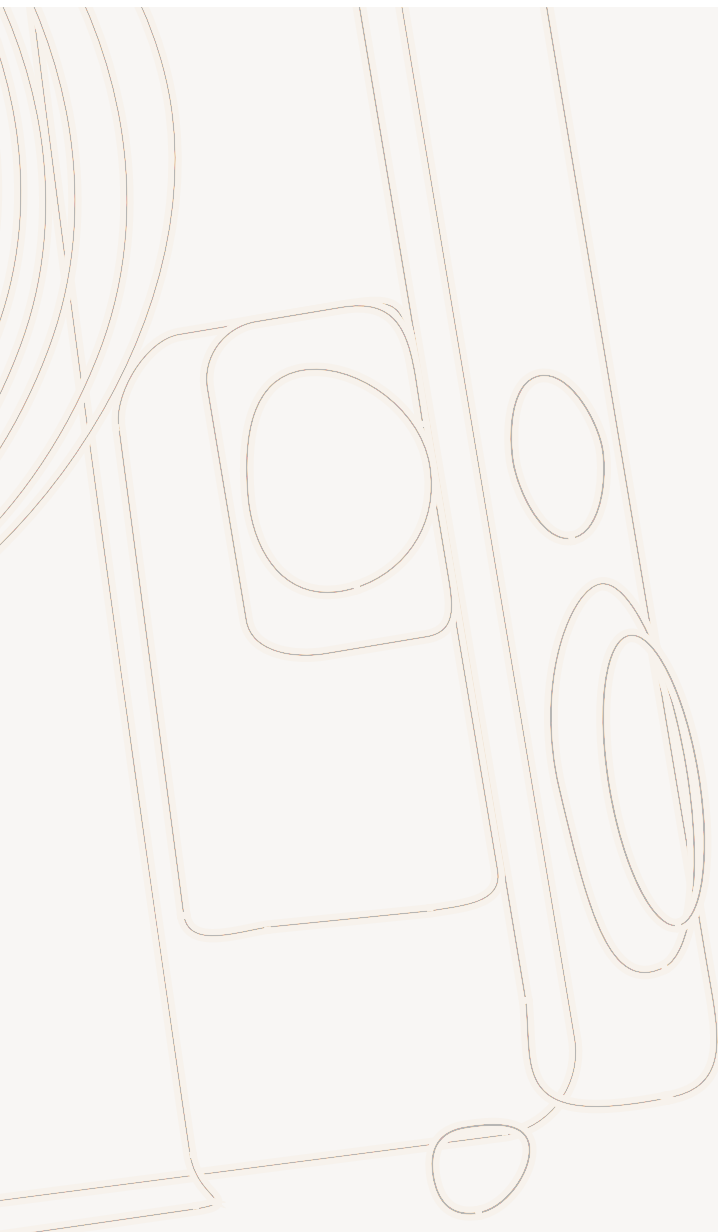
O processo de invenção de *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* teve como base os encontros realizados na primeira etapa da Barraca de Memórias, uma vez que a segunda etapa ocorreu paralelamente a esse momento. Situando cronologicamente, a primeira etapa da Barraca aconteceu de agosto a outubro de 2023 e a segunda em abril de 2024, já o trabalho da criação cênica começou em fevereiro de 2024 e teve sua primeira temporada em maio e junho de 2024.

A fim de nos prepararmos para a vinda de Sandra Vargas e para o início do processo cênico, em dezembro de 2023 fizemos três reuniões remotas. Nas duas primeiras estavam Luênia, Sandra e eu, e na última somente Sandra e eu. Na primeira reunião apresentamos brevemente as ideias gerais e a estrutura do projeto de montagem de espetáculo aprovado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, em 2021. Nele já estavam os profissionais com quem queríamos trabalhar e as ações previstas para a criação. O espetáculo teria apenas eu como atriz em cena, aconteceria em praças públicas do DF, e também

propunha um momento *instalativo* após as apresentações, o qual estávamos cogitando trabalhar com uma espécie de museu com os objetos e as histórias da Barraca de Memórias.

Como parte do processo de criação, também faríamos incursões em ferros velhos, bazar, brechós, etc, para coletarmos demais objetos. O trabalho com a comunidade, a partir da Barraca de Memórias, não estava previsto no projeto do modo como ocorreu, mas havia a sinalização do interesse em trabalhar com os objetos e as memórias. A criação da Barraca veio ao longo da realização do projeto, como citado na primeira parte deste estudo.

Sandra havia orientado e acompanhado o processo de realização das ações da Barraca de Memórias, bem como o processo de decupagem do material audiovisual para a realização do minidocumentário. Apesar de não conhecer todas as histórias, ela sabia bem sobre o trabalho que estávamos realizando com as comunidades. Nessa primeira reunião, além de termos apresentado o



projeto base, Sandra nos fez muitas provocações, a fim de compreender o modo como os encontros com as mulheres e com os objetos se dariam e como iriam para a cena:

- O que essa experiência mexe com vocês internamente?
- Por que levar essas histórias às ruas?
- Se vocês tivessem que dar um presente para essas pessoas, o que vocês dariam?
- Que lugar é esse que queremos construir nas praças?
- O que queremos plantar nas praças?
- Que presente vocês darão em termos de instalação poética e cena para essas mulheres?

Ela também propôs o exercício de escolher *cinco histórias que tocam vocês com o universo sensível de cada uma delas*.

Por muito tempo estive com essas provocações pulsando no meu corpo: estava há alguns meses em contato com essas mulheres, com essas histórias, e sendo atravessada por cada uma delas. Como decantar a força do encontro com essas pessoas e iniciar uma estruturação cênica desse processo? Eu havia tido um contato profundo com as histórias, tanto ao estar presencialmente no momento em que foram contadas, tendo a oportunidade de me emocionar e interagir com elas, quanto ao realizar a decupagem e criação do roteiro do minidocumentário. Já tinha sido um sufoco conseguir escolher e reduzir os cortes para o minidocumentário⁵¹, refletir cenicamente sobre as histórias foi ainda mais desafiador.

Sem retornar às gravações ou até mesmo às minhas anotações, decidi escolher as cinco histórias que estavam mais vivas em mim, com o universo poético delas,

para apresentar na nossa segunda reunião. Nessa seleção, ainda não tinha a preocupação sobre o modo como pretendia levar essas histórias à cena. Me deixei *durar* nessa escolha pelo que se vinculou a mim com mais intensidade, ainda sem saber os principais motivos.

Durante a segunda reunião com Sandra, percebi que o exercício de escolher as cinco histórias fazia parte de um caminho de criação para chegar ao que posteriormente se apresentaria como o roteiro de cenas. Ela se atentava mais na provocação para que encontrássemos o elo sensível e mobilizador na seleção das histórias do que exatamente o que cada uma contava. Nesse momento, me vinha a sensação de que a natureza dessas histórias era mais importante a nós do que a ela.

A partir das histórias previamente escolhidas, neste segundo encontro, Sandra nos orientou a escolher frases curtas que não fossem a ilustração dos relatos, mas que trouxessem o universo poético de cada uma delas, e ainda retornou à provocação: que presente dariam para cada uma das histórias? As frases deveriam mover a gente, deveriam nos atravessar ao ponto de motivar o levantamento das primeiras cenas e experimentações.

Devido ao compromisso com outros trabalhos, Luênia não pôde estar no terceiro encontro com a Sandra. Não foi uma escolha previamente estabelecida, pois, até então, todo o processo e as diversas etapas de elaboração, reflexão e tomadas de decisão foram sempre compartilhadas entre nós duas. Mas, infelizmente, nós, enquanto coletivo, não tivemos a disponibilidade de estar em estado de criação de modo exclusivo, cada integrante também trabalhava em outros projetos e instituições. Além disso, por contarmos com fomento público via Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, também lidamos com questões administrativas que exi-

51. O item [18] criação e exibição, minidocumentário “Barraca de Memórias” aborda mais sobre esse momento.

Minha história é com essas duas agulhas de tricô, que foi uma coisa que eu herdei desde os 12 anos de idade com minha professora do 3º ano primário.

Terezinha Paranoá



giram o cumprimento de inúmeras demandas e organizações quanto ao cumprimento dos prazos e de âmbito financeiro. Todos esses aspectos também conduziram as experimentações artísticas e as possibilidades criativas, compondo, também, a prática de tateio.

Eu já desejava realizar essa criação há muitos anos, e tinha alguns desejos concretos de referências que me mobilizavam nessa caminhada. Mas, ao mesmo tempo, muitas inquietações me rondavam: será que conseguiríamos contar essas histórias com a força e urgência de cada uma delas, honrando essas mulheres que as compartilharam conosco? Será que estaria mesmo preparada para atuar nessa criação? Teríamos uma equipe coesa para entrar no barco imprevisível da invenção?

O terceiro encontro foi ainda mais provocador. Eu tinha a seleção de frases e o universo poético de várias histórias selecionadas, mas não chegamos a falar muito sobre cada uma delas. Mais uma vez esse material era um caminho para a estruturação do roteiro. Além dele, também preparei imagens com referências de trabalhos artísticos que mobilizavam o desejo de realização desta criação cênica, era um esboço de um mapa de criação. São eles: Genifer Gehardt (RS) com *Brasil Pequeno* (2013); Grupo De Pernas pro Ar (RS) com *Lançador de Foguetes* (2006); Palhaça Gardi Hutter (Suíça) com *Joana D'ArPpo* (1981); Hermanos Oligor (Espanha) com *Las tribulaciones de Virginia* (2002); e Dos à Deux (Brasil/França) com *Sau-dade em Terras D'água* (2006).

A seleção desses trabalhos e a partilha dessas imagens dialogam com o que Kastrup salienta: "As imagens são escolhidas em virtude de funcionarem como meios de expressão da ideia ou impressão original, da capacidade de lhe dar forma". (2007, p. 116). O processo de dar forma às ideias, pelo percurso de invenção coletiva, implica em

maiores espaços de trocas, escuta, cumplicidade e tempo. Apesar de admirar o trabalho de Sandra e do grupo Sobrevento há muitos anos, ainda não havíamos trabalhado juntas. Ao longo das nossas reuniões, ela ressaltou diversas vezes sobre o curto espaço de tempo que teríamos para fazer a primeira imersão, e como deveríamos aproveitar todo ele da melhor maneira possível. Precisava confiar na *duração* da invenção, com seus acasos e seus mistérios, para conseguir fluir nas possibilidades do processo. Ao partilhar o material visual – que considero serem as *reliquias ou restos arqueológicos* pessoais, como apresentado por Kastrup – vislumbrava apresentar a prática de tateio numa perspectiva pessoal, com breves pontos de interesse de memórias artísticas aliadas à essa criação. Como a ideia de *composição e recomposição incessante* ao longo da invenção:

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a "invenção" e "inventário". Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. [...] A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. (KASTRUP, 2007, p. 27)

Se, para Kastrup, a invenção envolve o *campo ontológico* de todas as pessoas cocriadoras no processo, gosto de pensar sobre a prática de tateio desde esses elementos que de algum modo às atravessam e corroboram o processo de criação de um novo trabalho. Esses elementos não se restringem aos trabalhos artísticos, mas toda e qualquer coisa que tenha acontecido a essas pessoas para a mobilização de um desejo.

Genifer Gehardt (RS)

Espectáculo: *Brasil Pequeno* (2013)

Em uma estética intimista, delicada e artesanal com bonecos articulados em miniatura, “Brasil Pequeno” reúne histórias recolhidas por Genifer Gerhardt em viagens pelo Brasil. Ao reconhecer grandezas no minúsculo, a encenação promove o diálogo entre teatro de bonecos, miniaturização e palhaçaria. Tem história que é da Bahia, tem do Rio Grande do Sul também. Vai para o Tocantins, desde para o Paraná, sobre para a Paraíba, segue bordado em Minas Gerais.

Tudo alinhado feito colcha de retalhos de avó – para lá, para cá. Um espetáculo que fala de pessoas conhecidas em olhos, ouvidos e afetos.

Histórias reais contadas por pessoas reais e Genifer, ali, uma ponte. Entre o ouvir e o contar, ponte. A cada boneco saído de um bolso, um detalhe e um suspiro. A cada toque de sanfona, uma lembrança e um bailar de palavras. O pequeno como portal. O pequeno como caminho.

O ínfimo como eternidade⁵².

Conheci o trabalho de Genifer entre 2009 e 2010, quando Natasha Padilha – amiga e contemporânea na graduação em Artes Cênicas – e eu pesquisávamos sobre o Teatro Lambe-lambe, nos escassos materiais disponíveis na internet, e encontramos o blog “Mãe, tô indo”⁵³ que relata a viagem de 73 dias do Nordeste ao Sul do Brasil, passando por povoados de até dez mil habitantes com o *Mundo Miúdo* (espetáculo de Teatro Lambe-lambe) e *Gringa Errante* (espetáculo de palhaçaria e bonecos). Por meio de seu perfil no Facebook, também soube das reverberações dessa viagem, que anos depois seria fonte de criação do trabalho *Brasil Pequeno*. Pelas postagens nas redes sociais, também acompanhei o processo de criação: desde a delicada confecção de cada personagem em miúdas bonecas e bonecos, os estudos do acordeom, a confecção da primeira edição do figurino, os ensaios, até a estreia em 2013. Fui me encantando com toda a feitura desse trabalho e ele se tornou uma impor-

52. Sinopse disponível no sítio eletrônico da artista: <https://genifer.com.br/espetaculos/brasil-pequeno-itinerante/>.

53. <https://maetoindo.blogspot.com/>.

A gente, no Paranoá Velho, pegava água no chafariz. E tinha um “seu Zé” que usava um facão. Quando ele arrastava esse facão, espalhava gente do mundo inteiro correndo atrás da gente.

Otacília Paranoá



tante referência artística na minha vida, apesar de só tê-lo assistido presencialmente dez anos após a sua estreia. O meu desejo de encontrar pessoas para escutar suas histórias também tem raízes no conhecimento deste trabalho de Genifer, ele integra minha a prática de tateio.

Durante a viagem, histórias reais foram compartilhadas com a Genifer, e tornando-se base para a criação e difusão artística de um trabalho na linguagem do Teatro de Animação. Em *Brasil Pequeno*, Genifer construiu um acervo de histórias e bonecos, e ganhou versatilidade em modificar as histórias ou apenas a sua ordem conforme o público, a região ou o espaço. O espetáculo também é um processo constantemente aberto, novas histórias são inseridas conforme são escutadas ao longo de outras viagens e encontros. O primeiro figurino do trabalho revelava cenários para as histórias, no braço tinha um pequeno córrego, nas botas um espaço de casa... e assim o corpo da atriz, por meio do figurino, era o *objeto único* de suporte e apresentação da cena. O figurino atual não apresenta essas características figurativas do ambiente, no entanto, a atriz os incorporou nos gestos e ações sem a necessidade dos elementos ao longo do corpo. O trabalho é feito para pequenos públicos, de forma intimista e delicada, as histórias são contadas “olho no olho”, de forma leve e emocionante. Muito comum ao trabalho da palhaçaria, em que Genifer também tem formação, sua interpretação envolve divertidos jogos com a plateia, propondo uma participação ativa.



Registros de apresentação do espetáculo *Brasil Pequeno*.
Fonte: <https://genifer.com.br/espeticulos/>.

Grupo De Pernas pro Ar (RS)

Espectáculo: *Lançador de Foguetes* (2006)

O Espectáculo de teatro *O Lançador de Foguetes* acompanha um excêntrico personagem Cientista que se baseia em alguns princípios da física quântica para mostrar que o pensamento também é energia que se materializa. Sem palavras, o personagem conquista parceiros que o auxiliarão nesta jornada científica. Computa todas as informações e através de uma trilha sonora empolgante e curiosa lança seus foguetes ao ar. Neste lançamento leva também o público a sorrir, vibrar e se emocionar com as possibilidades de transformação⁵⁴.



Registros de apresentação do espetáculo *O Lançador de Foguetes*.
Fonte: <https://www.depernasproar.com.br/espectaculos/o-lancador-de-foguetes>.



54. Sinopse disponível no sítio eletrônico do grupo: <https://www.depernasproar.com.br/espectaculos/o-lancador-de-foguetes>.

Durante a pesquisa de mestrado me aproximei do trabalho do De Pernas Pro Ar e pude conhecer a sua trajetória artística de perto, o contato com o grupo transformou minha investigação e tornou-se eixo central da dissertação. Em 2017, assisti pela primeira vez o *Lançador de Foguetes* apenas pelo vídeo do espetáculo, mas somente em 2023 pude ver presencialmente.

O espetáculo é realizado por meio da gestualidade, sem o uso de texto falado. Luciano Wieser, criador e ator no espetáculo, também tem um trabalho com a palhaçaria, e a qualidade de jogo com a plateia e com a estrutura cênica é envolvente e divertida. O personagem adentra o espaço urbano portando seu triciclo e nada mais. Devido a sua mobilidade, no início da apresentação o público acompanha o percurso do personagem, aos poucos o espaço cênico vai sendo delimitado por meio da ocupação do personagem e de suas traquitanas. O triciclo é modificado ao longo do espetáculo, ao mesmo tempo em que armazena, também recebe acoplamentos de traquitanas variadas, desde objetos inteiros até pedaços de algum deles e outros materiais, ele é um *objeto único*. O trabalho possui uma progressão cênica, gerada pela expectativa do lançamento real de um foguete. A plateia se mantém envolvida, participando ativamente dos testes e aprimoramento do experimento científico, é criado um estado de escuta e espera para o lançamento e recebimento do projétil.

Os trabalhos do De Pernas Pro Ar são referências para esta pesquisa e invenção. O grupo também colaborou realizando a tutoria cenográfica do espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*, que falarei mais adiante neste estudo.

Palhaça Gardi Hutter (Suíça)

Espectáculo: *Joana D'ArPpo* (1981)

Hanna, uma lavadeira que sonha com grandes feitos heroicos, despenteada e sonhadora, não tem uma vida fácil. Pregadores indomáveis, verais traiçoeiros, uma bacia de lavar com abismos vertiginosos e – acima de tudo – uma pilha de roupa suja, preguiçosa e mal comportada, só podem ser vencidos com muita astúcia. A única centelha de esperança de Hanna é seu livro sobre as façanhas de Joana d'Arc, que ela lê com devoção durante suas pausas.

Sim! Ela trocaria sua vida solitária e exaustiva num piscar de olhos por aventuras, glória e honra. O sonho e a realidade se misturam, perdem os limites. O tanque de lavar torna-se um navio de guerra, a pilha de roupa suja, o cavalo de batalha... até calças "caem do céu" para nomeá-la cavaleira: Viva Joana d'ArPpo! Na falta de conquistadores estrangeiros, ela declara guerra, sem hesitar, ao seu pior inimigo: a enorme pilha de roupa suja. Nem brigas nem bebedeiras, nem traições nem covardias desanimam a valente heroína, que – armada com panelas e baldes – enfrenta bravamente a batalha. Mas os pequenos têm dificuldade em sair da sombra de alguém... e Hanna, heroicamente, afunda na própria bacia de lavar⁵⁵.

O trabalho de Gardi Hutter me atravessou profundamente. Assisti *Joana D'ArPpo*, provavelmente em 2007 pela programação do SESC FestClown de Brasília. Ainda não tinha iniciado minha formação acadêmica e nem mesmo havia me envolvido com a pesquisa em Teatro de Animação. Mas, como disse anteriormente, a prática de tateio compõe o percurso de afetos ao longo de toda a vida e este trabalho seguiu presente. Revendo vídeos e fotos de *Joana D'ArPpo*, apesar de não ser evidenciado

nas divulgações do espetáculo, a linguagem da palhaçaria assume um diálogo direto com os elementos do teatro de animação em cena.

Como o trabalho do grupo De Pernas Pro Ar, Hutter também faz uso de gestualidade e comicidade física, com a remoção da qualidade utilitária dos objetos pela sua animação antropomórfica e suas diversas ressignificações. As entradas e saídas da fantasia da lavadeira Hanna, que vive as aventuras de Joana, tornam isso possível e bem aproveitadas. Vale dizer que, apesar da influência dos trabalhos deste grupo, os elementos da palhaçaria e da animação antropomórfica de objetos cotidianos não foram foco da pesquisa que traço na tese e nem na criação do espetáculo.



Registros de apresentação do espetáculo *Joana, a valente*.
Fonte: <https://ohoje.com/2017/10/16/goiania-em-cena-tem-espetaculo-com-palhaca-suica-nesta-terca-feira/>.

55. Sinopse traduzida de: <https://www.gardihutter.com/index.php/en/hanna-en>.



Registros de apresentação do espetáculo *Las Tribulaciones de Virginia*.
Fonte: <https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/las-tribulaciones-de-virginia/>.



Hermanos Oligor (Espanha)

Espectáculo: *Las tribulaciones de Virginia* (2002)

É de noite, você entra numa barraca em penumbra, cabem apenas 50 pessoas bem apertadas... maquininhas, luas, autômatos, trens, elefantes, bonecos, tempestades, casinhas, discotecas, estrelas cadentes, anjos, mares, caixinha de música, sereias... tudo feito de papel, arame, restos e retalhos. O teatro frágil dos Oligor se desfaz à luz de uma vela de aniversário, de uma lanterna com a qual Valentin, em voz baixa, te conduz até a gaveta onde você guardou o seu primeiro beijo... lembra?⁵⁶

O encontro com o trabalho do Hermanos Oligor se deu por acaso, Anahi Nogueira – amiga e contemporânea na graduação em Artes Cênicas – comprou o ingresso do espetáculo, desistiu de ir e me deu, porque achava que eu iria gostar. Tive a oportunidade de conhecer esse trabalho que integrava a programação do Festival Cena Contemporânea em Brasília, em 2011. O espetáculo também foi uma referência para o desejo de investigação do mestrado, ao refletir sobre as máquinas, os objetos e os mecanismos em cena.

O trabalho é feito para pequenos públicos, de forma intimista e delicada, a história é contada em diálogo com a plateia. Oligor convida as pessoas a adentrarem o pequeno espaço que contém o universo dessa história. Este local reconstrói o porão em que, ao longo de três anos, o trabalho foi criado. O meu corpo imerso na diminuta arena de cena gerou o conforto de um lugar pequeno e aconchegante, ao mesmo tempo que um incômodo de ter adentrado no espaço íntimo de outra pessoa. A pos-

56. Sinopse traduzida de: <https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/las-tribulaciones-de-virginia/>.

sibilidade de quebra do desconforto decorre ao longo do espetáculo, quando, a cumplicidade entre artista e plateia, pouco a pouco, ao imergir no universo do trabalho, até que esta também é convidada a contar suas experiências de afeto. Sentada em arquibancada, a complexidade do espaço vai sendo revelada ao longo da cena quando nós, do público, percebemos sob os pés e sobre nossas cabeças complexos mecanismos e circuitos elétricos que nos convidam ao mergulho poético do trabalho. A partilha dessa intimidade se faz com mecanismos delicados e aparentemente precários, quase a ponto de se romper. As materialidades contam as histórias vividas por Virginia e Valetin.

Ao refletir sobre a seleção das histórias trazidas pela Barraca de Memórias – e as frases não ilustrativas e seus universos poéticos, como orientado por Sandra Vargas – me recordei desses quatro espetáculos quando comecei a pensar na proposta de estrutura dramática para *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*. Esses trabalhos irrigaram e deram contorno às primeiras imagens, experimentações e características para a nova criação, especialmente para decidir quais histórias dessas mulheres seriam contadas em cena. Desses espetáculos trazidos, destaque, principalmente, cinco aspectos:

1. *intimista*: gostaria de contar as histórias dessas mulheres para um público diminuto, em que pudesse ter um contato “olho no olho”, revelando em espaço de partilha a intimidade desses encontros;
2. *plateia ativa*: me interessava trazer as pessoas para dentro da cena, seja como uma participação ativa ao contar suas próprias histórias, seja pela sensação de imersão nesse espaço pessoal como o porão de Oligor;

3. *linguagem verbal e gestual*: gostaria que as histórias fossem contadas sem reduzir ao texto a principal forma de expressão. Como propor uma desierar-quização entre palavra, movimento, objetos, materialidades, som... em cena? Refletir sobre esses elementos me levou a discussão sobre dramaturgia de conjunto, do qual falarei mais adiante;
4. *objetos contam histórias*: a Barraca de Memória havia nos mostrado sobre a força autônoma dos objetos em deflagrar histórias, gostaria de trazer esse espaço de rememoração para dentro da cena; e
5. *objeto único*: gostaria de utilizar uma única estrutura para contar as histórias e também transformar o espaço cênico ao longo do espetáculo.

Muito do que selecionei e trouxe nesse primeiro momento não tinha aplicação prática imediata, eram percursos de atravessamentos da prática de tateio pessoal que davam sentido a aspectos para a nova criação. Foram diminutos os apontamentos apresentados a Sandra sobre esses quatro trabalhos, o fiz por necessidade e tentativa de equalização em relação aos meus vínculos com o processo e a direção cênica que ela iniciaria. Nessa terceira reunião, também ressalté sobre o aspecto *objeto único*, ele era um elemento muito relevante para mim. Queria criar uma estrutura que pudesse ser movida de diversas maneiras e possibilitasse um diálogo constante com os demais objetos, com o meu corpo e com o espaço.

Além do espetáculo *O Lançador de Foguetes*, já apresentado anteriormente como uma referência ao que tenho chamado de *objeto único*, também falei para Sandra sobre o trabalho da companhia franco-brasileira *Dos à Deux*, com sede no Rio de Janeiro. Em 2021, durante o período da pandemia da COVID-19, a companhia exibiu

Se quisesse beber água,
tinha que enfrentar um
pinheiro e pegar água lá
no Rio dos Goianos.

Ester
Paranoá

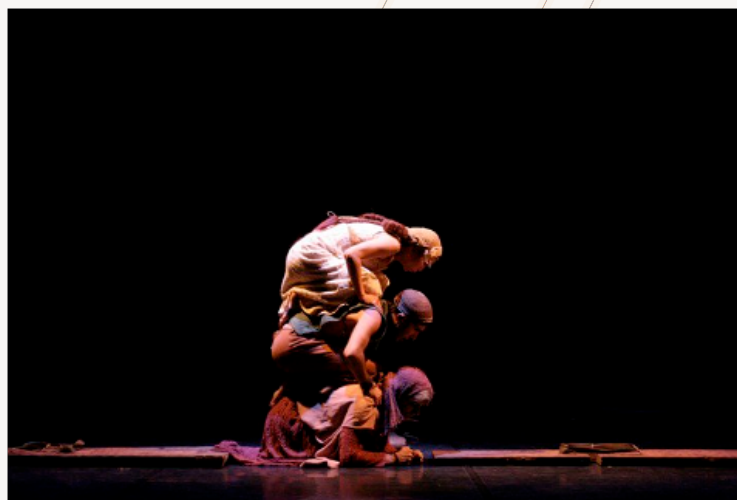


pelo YouTube todos os espetáculos em repertório e posteriormente abriu um bate-papo online. Os integrantes comentaram sobre a criação de cada trabalho e tiraram dúvidas. Naquele momento, escutei-os falar sobre uma das metodologias de criação da companhia, a partir do processo de trabalho com um material, no sentido de experimentá-lo no corpo até chegar a um esgotamento das possibilidades de relação cênica. O primeiro trabalho que assisti presencialmente foi *Fragments do Desejo*, e já me surpreendi com a encenação do trabalho, mas foi ao ver em vídeo do espetáculo *Saudade em Terras D'água* que compreendi o trabalho com o material em suas múltiplas possibilidades.

Dos à Deux (Brasil/França)

Espectáculo: *Saudade Em Terras D'água* (2006)

Embarcar, desviar, provocar, a peça nos conduz ao exílio forçado de uma família. A história de uma mãe e seu filho, habitantes isolados no meio do mar. Personagens que vivem uma existência simples, quase arcaica. Preocupada com a continuidade dessa vida, a mãe parte em busca de uma mulher para seu filho. A esposa vem de uma terra distante. Os três aprendem a se conhecer e vão construindo seu espaço. Aos poucos, uma relação de afeto certamente nascerá entre eles. Nada devia perturbar esse equilíbrio conquistado, mas, progressivamente, a água que os cercava desaparece e se transforma em terra. A família não tem mais como se alimentar e deve partir. A viagem é longa e os conduz para longe de casa. Eles vão viver a espera, a esperança, mas também o desespero. Espetáculo vencedor do prêmio do público no Festival de Avignon (França), em 2005⁵⁷.



Registros de apresentação do espetáculo *Saudade em Terras D'água*. Fontes: <https://moemaeregiao.com.br/2021/03/09/teatro-gestual-dos-a-deux/> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=341494968788&set=a.341494648788>.



57. Sinopse disponível em: <https://moemaeregiao.com.br/2021/03/09/teatro-gestual-dos-a-deux/>

Frames do vídeo em timelapse do exercício de esgotamento com a cadeira⁵⁸. Fonte: acervo pessoal.



58. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/kAxjf0lvkyw>.

Em *Saudade em Terras D'Água* a materialidade escolhida para o estudo e trabalho cênico eram as três tábuas de madeira. A partir delas e com elas, toda a movimentação em cena era traçada. Nas imagens, é possível percebê-las em distintas situações. Devido a história ocorrer em uma viagem no mar, grande parte das movimentações cênicas ocorre sobre as tábuas, sem que os atores e a atriz toquem os pés no chão do palco.

Desde então, a ideia de experimentar o *esgotamento relacional* percorreu alguns exercícios pessoais. Traço um deles a seguir, a cadeira, em imagens para exemplificar.

A ideia de apresentar à Sandra a proposta do *objeto único* buscava atender principalmente quatro objetivos práticos, além da imensa vontade de experimentar cenicamente esse elemento teatral:

1. Um objeto para ser investigado até o seu esgotamento;
2. Um objeto-estrutura para receber acoplamentos e ao longo do espetáculo proporcionar uma transformação visual na proposição inicial;
3. Uma estrutura-objeto de forte sustentação que pudesse trazer a possibilidade de criar cenas em diferentes planos desde o baixo até o alto, inclusive com possibilidade de inserção de elementos acrobáticos;
4. Uma estrutura-objeto como suporte instalativo para um breve museu de objetos a ser visitado pelo público após o espetáculo.

Como a proposta inicial do trabalho era ser apresentado em praças públicas do Distrito Federal, uma estrutura-objeto que possibilitasse a variação de planos

No finalzinho do curso, eu já dava 320 toques por minuto.

Sônia
Núcleo Bandeirante



também contribuiria para a visibilidade em diferentes ângulos dos locais abertos, inclusive dando oportunidade de transeuntes se atraírem pela sua dimensão ampliada.

Um outro desejo partilhado nesse encontro com Sandra se tratava da proposta-imagem de eu chegar em cada uma dessas praças *portando todos os objetos comigo*, no meu corpo. Algo como as esculturas do francês Daniel Firman.

Essas esculturas de Firman propõem uma imagem impossível, mas traziam uma qualidade simbólica interessante ao processo. Eu sentia estar portando todas as histórias dessas mulheres, bem como os objetos que as evocaram. Como trazer essa imagem juntamente ao objeto único?

Ao longo da conversa com Sandra Vargas, apresentei todas essas proposições e ela foi de uma enorme generosidade. Neste dia, comecei a compreender que as pequenas pausas e silêncios de Sandra são os inúmeros impulsos criativos ativados em sua mente. Nas etapas posteriores do processo essa característica se evidencia e se materializa em uma caminhada intensa, com impressionante profundidade e energia.

A conversa desta última reunião, antes do processo de imersão foi longa, talvez tenha sido o dia em que comecei a sentir o processo de invenção me atravessando com maior força, trazendo consigo uma mistura de medo, prazer e confiança nas incertezas da jornada. Como bem diz Virgínia Kastrup:

O trabalho da invenção consiste, assim, num movimento de vaivém, indo do esquema às imagens e vice-versa. A invenção implica tateamentos, experimentação com a matéria e a invisibilidade [...] A transformação de uma ideia numa forma pode implicar uma longa gestação, uma espera. (KASTRUP, 2007, p. 116)



Esculturas de Daniel Firman. Fonte: <https://danielfirman.com/series/gathering/>.



Os riscos, a imprevisibilidade, os acasos e os desafios fazem parte do percurso inventivo, e há de se ter coragem e confiança em cada passo da caminhada. Ainda durante esta terceira reunião remota, ao conversarmos sobre a ideia do objeto único, Sandra trouxe a imagem de uma bicicleta e eu a complementei com a proposta de ser de estilo *cargueira*. Como amante da bicicleta desde a

infância achei que pudesse ser uma boa ideia trazer essa imagem para o processo, e tratei de inseri-la como referência no mapa de criação. Ela seria o elemento de transporte para a chegada nas praças, objeto único que receberia acoplamentos, servindo como palco e suporte para as traquitanas. Ao longo da cena sofreria transformações e ao final ficaria exposta numa potente instalação.



Bicicleta Cargueira Triciclo Completa - Aro 20 - Casa do Ciclista (esquerda). Cargueira original (abaixo). Fonte: Desconhecida.



*Eu tenho tanto amor
que nem dependerei
eles na minha casa, com
medo de quebrar.*

Juraci
Paranoá



- 43

atravessamento das histórias

Durante a terceira reunião com Sandra, dialogando sobre o processo de criação e a relação com as mulheres idosas participantes da Barraca de Memórias, comentei sobre um exercício de improvisação que fiz na oficina de teatro de objetos com Katy Deville⁵⁹ em Brasília. Ele consistia em escolher três objetos para criar uma narrativa com começo, meio e fim, sob o comando de criar a partir da *relação com sua avó*.

Esse exercício me fez voltar aos meus 10 anos de idade, momento em que fiquei um mês na casa da minha avó e mergulhei mais profundamente no seu cotidiano. Mesmo muito pequena, *tem coisas que ficam enraizadas na gente*⁶⁰. No exercício apresentei o hábito dela, logo ao acordar, fazer sua reza matinal passando calmamente pelas imagens de santos católicos dispostos nas paredes da sala. Também falei do meu aprendizado em comer diversas frutas direto do pé e brinquei com a ideia de que ela faleceu sem se lembrar muito bem do meu nome, já que eu era uma das netas mais novas, e não havíamos convivi-

do muito. Ela morava no Piauí, fui em sua casa nessa única vez, teve seis filhos e criou mais oito do primeiro casamento de meu avô. Faleceu quando eu tinha 17 anos e meu avô quando eu ainda nem havia nascido.

Também comentei sobre a temática do encontro intergeracional como propulsor da criação de dois outros espetáculos na minha trajetória, em que ambos contavam histórias de crianças no encontro com pessoas idosas: *Caixa de Memórias* (2010), com o Virtù – Confraria Teatral, e *Toco* (2016), uma parceria do grupo Pirilampo – Teatro de Bonecos e Atores, Virtù e LATA – Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília – LATA/UnB. A Barraca de Memórias e o desejo de criar esse novo espetáculo, mais uma vez, me reconectava com a pessoa idosa.

Nessa conversa, Sandra propôs uma amarração dramática ao vincularmos a criação desse espetáculo a uma busca pela minha avó, que havia se perdido em Brasília vindo do Piauí. Eu chegaria nessas praças a procurando

59. Fundadora do Théâtre de Cuisine com Christian Carrignon, precursora do teatro de objetos no mundo, e importante pensadora dentro do movimento de origem francesa. Suas oficinas e reflexões são referências no estudo do teatro de objetos. Ver mais em: <http://www.theatredecuisine.com/>. A oficina ocorreu de 05 a 08 de setembro de 2023 pela programação do IX Festival Primeiro Olhar.

60. Trecho do texto do espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*.

Esse bobes eu comecei a colocar no cabelo da minha mãe, da minha irmã, das vizinhas e de quem morava na fazenda.

Sidna
Planaltina



e aos poucos contaria histórias de pessoas que havia encontrado durante essa procura. No início fiquei um pouco apreensiva sobre essa escolha, mas aos poucos, no mergulho nas histórias dessas mulheres, no carinho de cada uma delas com a gente durante a Barraca de Memórias, senti que talvez eu estivesse mesmo buscando um pouco da avó na presença de cada uma delas. Eu me emocionei ao refletir sobre isso.

Antes de finalizar essa reunião, Sandra propôs que eu criasse um roteiro com no máximo dez histórias dessas mulheres. Pedi que eu pensasse em momentos que se transformassem em coisas fantásticas e maravilhosas. Cada um desses momentos deveria haver um forte sustento poético. Também deveria selecionar um fio condutor com uma curva de apresentação, ponto alto e desfecho, que – como dito por Sandra nesse mesmo dia – propunha ser o momento em que “as pessoas percebem que ela não está com você. – Me disseram que minha avó não

estava mais, mas eu a encontrei muitas vezes, talvez sou eu que tenha mais de 50 avós.” O roteiro deveria conter as histórias, as frases e as imagens com os sustentos poéticos, foi aí que propus que, ao final do espetáculo, eu poderia dizer “me disseram que ela estaria aqui, nessa praça, por isso que eu vim aqui”.

A partir dessas provocações, vínculos e atravessamentos, eu me debrucei em escolher as histórias para compor uma proposta de roteiro ao trabalho. Primeiramente, fiz o exercício de rememorar aquelas que de diferentes maneiras me afetaram mais profundamente, e posteriormente revisitei o material da decupagem para o minidocumentário. Muitas histórias que estavam na primeira seleção já tinham ido para o roteiro do minidocumentário, mas havia outras que ficaram de fora e faziam sentido entrarem nessa seleção. Agora precisava refletir sobre *o que* levar para a cena, *como*, *com quais recursos* e *por qual motivo* escolhê-las.

A escrita do roteiro se deu em poucos dias, e não cheguei a finalizá-lo completamente até a chegada de Sandra em Brasília. Organizei *momentos* para o desenho dramático. Alguns deles continham mais de uma história, pois abordavam a mesma temática elencada. A criação dessa estrutura ocorreu a partir das provocações anteriores de Sandra Vargas em selecionar frases de cada história e também em separá-las em grandes temas principais. Aproveitei o trabalho já realizado para a feitura do minidocumentário e trouxe algumas reflexões na elaboração desse roteiro.

Foi então que também criei uma estrutura geral, dividida em quatro partes que continham os momentos dispostos. Como forma de visualização do caminho de criação do roteiro, criei um sistema de referência pelas cores. Diferente da primeira lista apresentada, na segunda elenco também a *história do assédio*, que já estava no primeiro desenho estrutural, mas não a compreendi dentro da primeira proposta de ser um *momento*.

Momento – o copo partilhado de alumínio

Momento – chegada em Brasília

Momento – máquina de costura

Momento – saída de sua cidade natal

Momento – coloco açúcar não

Momento – quando se tem filho

Momento – herança aos 12 anos

Momento – o tempo da laranja - infância – ser filha

Momento – o seu aquilo

Momento – bobes

Momento – carnaval

Primeira parte – Chegada

Segunda parte – Assédio e dificuldades

Terceira Parte – Amor

Quarta parte – Celebração, alegria e carnaval

Momento – o copo partilhado de alumínio

Momento – chegada em Brasília

Momento - Máquina de costura

Momento – saída de sua cidade natal

Momento – coloco açúcar não

História do assédio

Momento – Quando se tem filho

Momento – herança aos 12 anos

Infância – Ser Filha - Momento – o tempo da laranja

Momento - o seu aquilo

Momento – bobes

Momento – Carnaval

Outra camada da escrita do roteiro se deu pela criação das costuras entre as histórias-momentos. Ressalto que na escrita deste estudo estou analisando e refletindo sobre a feitura do roteiro, o organizando em camadas de criação, mas no momento de elaboração não percorri um caminho linear e organizado. Como citado anteriormente pelos estudos de Virginia Kastrup, o caminho de invenção é *movimento de vai e vem*; de forma rizomática, tecendo uma trama; uma rede. Uma outra pesquisadora que também contribui para reflexão sobre os percursos da criação é Cecília Salles:

[...] pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006, p. 17)

Ao longo da caminhada artística, diversas relações se estabelecem, passíveis de constante modificação. Num processo coletivo, do qual falarei mais adiante, o processo de partilha, escuta e decisões tornou-se mais complexo e de uma exigência cúmplice. Compreender o momento de parar, refletir, interromper, retornar às antigas ideias ou criar novas, de mudar a rota, acelerar o passo, ralentar, ter constância... são elementos a serem aprimorados coletivamente, cada ajuste implica diretamente no trabalho de todas as pessoas envolvidas.

Retornando ao roteiro – processo que estava desenvolvendo ainda de modo solo – alguns elementos se apresentavam ao longo da reflexão de estruturação. Sabia que o início do trabalho se daria pela ideia de *chegada*. Em múltiplos sentidos, e por diversas perspectivas, desde a minha chegada e a do público na praça, expandindo para noção da chegada das pessoas em Brasília e vinculando-se à chegada dessas mulheres idosas no que viria a ser a capital federal. Em seguida, um bloco mais denso, com as histórias das diversas *dificuldades* enfrentadas por essas mulheres ao longo de suas vidas, momentos relatados por algumas mulheres, mas compartilhado por quase todas elas. A escolha das histórias que viriam para a estrutura dramática do espetáculo também continha essa particularidade, eram histórias contadas por uma pessoa específica, mas de ampla ressonância coletiva. A quarta grande

O meu avô ele era um artesão, mas sem saber, na época. Naquela época não tinha luz, não tinha poste de luz, não tinha eletricidade. Naquela época ele confeccionava as lamparinas.

Lidia
Vila Telebrasilía



parte do roteiro recebeu o nome de *amor*, em sua grande maioria as mulheres relatavam fortes vínculos amorosos com familiares, mais do que amizades sem vínculo sanguíneo ou até mesmo histórias sobre o amor com suas companhias afetivo-sexuais. Pouco também foi relatado sobre filhas e filhos. Em sua grande maioria elas falavam de suas infâncias, juventude e relações afetivas com as mães, avós e bisavós, e algumas com os pais e as professoras. Na quarta parte gostaria de *celebrar*; de trazer a alegria, a vitalidade e a força de existência dessas mulheres, gostaria de fazer um carnaval, em homenagem a duas foliãs que conhecemos durante a ação da Barraca de Memórias na região da Vila Planalto, Dona Chiquinha e Dona Ieda. Ambas, com mais de 80 anos, contavam sobre suas histórias de carnaval, da juventude e também dos dias atuais. Dona Chiquinha costura até hoje a própria fantasia e a de outras mulheres para o desfile na ala das baianas. Inclusive, em 2024, estivemos na Vila Planalto brincando no carnaval de rua e nos encontramos com Dona Chiquinha também em festejo. Gostaria de finalizar o espetáculo com essa potência festiva e com uma celebração a todas essas mulheres.

Desde o início, a proposta do espetáculo era que este fosse uma constante troca com o público, abrindo espaços para o diálogo; para a escuta das histórias de quem estava ali em partilha. Também havia o desejo de que essas mulheres pudessem participar da cena, caso alguma estivesse na plateia, que ela mesma pudesse contar sua história, de forma espontânea, ou, se fosse necessário, previamente organizada.

Toda a costura das histórias e a feitura do percurso narrativo se deu com o argumento de que *eu estaria em busca de minha avó, nesse caminho conheci diversas pessoas que me contaram histórias, e aos poucos, ao longo*

da cena, também vou partilhando minhas memórias e meus desejos entrelaçados às histórias escutadas, interpretadas e recontadas ao longo do trabalho.

Primeiramente, selecionei as histórias que gostaria de levar para cena. O principal critério foi pessoal, eram histórias que me emocionaram. O segundo critério propunha responder a seguinte pergunta: por que essas histórias deveriam ser contadas para outras pessoas? Busquei respondê-la selecionando as histórias que, ao serem escutadas por outras pessoas, pudessem fazê-las reconhecer nelas fragmentos de suas próprias vivências. Essas histórias, apesar das singularidades, carregam em si traços de um passado social comum. Cada memória pessoal, quando colocada em cena propunha revelar estruturas sociais mais amplas, de gênero, de classe, de tempo e de território, se tornando um espaço de encontro entre histórias que se entrelaçam.

Quando consegui fazer tal seleção, o próprio desenho dramático definido pelos *momentos* já conduzia alguns fios narrativos entre uma história e outra, agrupadas nas quatro camadas do roteiro: *chegada*; *dificuldades*; *amor*; e *celebração*. A título de exemplo, apresento a *chegada*:

Primeira parte – *Chegada*⁶¹

Maysa: **Ufa, cheguei!** (observa as pessoas)

(para o público)

M: **Como você chegou aqui?**

(aguarda a resposta)

M: **Como você chegou aqui, em Brasília?**

(pergunta, não aguarda a resposta e segue organizando a sua chegada)

61. Trecho do roteiro apresentado à Sandra no primeiro dia da imersão de criação.

M: Eu mesma nasci aqui, mas minha mãe veio da Bahia, meu pai de Minas Gerais, a mãe da Luênia veio do Maranhão, o pai do Ceará... (cito os pais, avós das pessoas da equipe e talvez volto para o público e a fim de perguntar.)

M: Ah! Agora sim, cheguei, e com tudo! (sento-me no ponto alto da traquitana, em um lugarzinho tem a moringa com o copo de alumínio)

M: Na minha bagagem, a primeira coisa que vai é esse pote aqui, vocês conhecem a moringa? (mistura da história da moringa da Dona Rejane com a história do bulhão de Dona Anilda e o filtro de barro da casa da minha avó)

Momento – o copo partilhado de alumínio

Frase de Dona Rejane (Planaltina): *“todos compartilhavam bebendo água, e debruçava o copo na boca da moringa, o copo de alumínio” “isso fica tão enraizado dentro da gente”*

Sustento poético: Fui uma única vez na casa da minha avó no Piauí, fiquei uns 20 dias lá quando tinha 10 anos aproximadamente. Lá também era assim, copo de alumínio no filtro de barro. Passei anos sem sentir esse sabor novamente. Água do filtro de barro no copo de alumínio. Num dia despercebido, num restaurante “nordestino” tomei novamente e me transporte pra lá. Convivemos pouco, ela faleceu quando eu tinha 17 anos.

bulhão

Frase de Dona Anilda (Paranoá): *“esse bulhão tem muito o que contar” “é um dos meus queridos que eu tenho dentro de casa” “isso aqui na minha mala, é o primeiro que vai”*

Sustento poético: um bulhão de barro que era de sua bisavó, segue com ela para onde for, é a primeira coisa que coloca na mala.

Imagens na traquitana: Imagino essa história sendo contada sentada no ponto alto da estrutura assim que ela chega no local, bebendo água de uma moringa com um copo de alumínio, como uma ação habitual de um momento de descanso e introdução do espetáculo.

A partir das frases e histórias de Dona Rejane e Dona Anilda, entrelaçada com a memória do filtro de barro e o copo de alumínio na casa de minha avó, foi possível traçar as primeiras ideias para o início do espetáculo. As demais ideias, quanto a elaboração do roteiro, estão apresentadas no trecho *Da Barraca para o Quintal*, onde apresento o processo de invenção de cada uma das cenas.

Nos dias em que antecederam a chegada de Sandra em Brasília, durante a preparação exigida, eu lia e relia a proposta do roteiro. Ajustava palavras, inseria imagens, trazia de diversas maneiras as ideias para cada um dos momentos propostos. Buscava ancorar visualmente, textualmente, musicalmente e até com referências de filmes e outras mídias para que pudesse transpor integralmente a minha proposta.

Fui criada com minha mãe daqui pra acolá pra gente não passar fome, então ficava andando pelas fazendas, trabalhando de casa em casa, lavando roupa para ter o que comer.

**Nilzethe Pereira
Brazlândia**



Tinha o rádio para tocar a Aquarela Nordestina no sábado, das 16h às 18h. Juntava aquelas moças e aqueles rapazes na sala e iam dançar ouvindo Luiz Gonzaga. Eram 4 horas de Luiz Gonzaga tocando na Aquarela Nordestina.

Raimundo Nonato
Candangolândia



O nosso encontro imersivo presencial estava previsto para fevereiro, após o carnaval de 2024. Durante a feitura do roteiro, e ainda na fase de amadurecimento das ideias, refleti ao longo de vários dias e percebi que a bicicleta ainda não era o nosso objeto único ideal, apesar de possibilitar duas imagens muito interessante e inicialmente desejáveis para o trabalho – *boa mobilidade em cena*, aludindo a essa personagem a procura de sua avó, e possibilidade de *carregar os objetos* com suas histórias escutadas ao longo do percurso. Mas por alguns motivos desisti da ideia: Vislumbrava algo que pudesse ser transportado com facilidade; A montagem e desmontagem para fazer o deslocamento de uma bicicleta implica um trabalho muito especializado para que ela funcione bem;

Queria uma estrutura mais alta e firme, para que pudesse subir com segurança e trabalhar diversos planos na cena.

O exercício de criação do roteiro foi essencial para a realização do recorte de histórias e elaboração de um esboço do percurso dramático. A cada etapa, eu era convidada a, mais uma vez, me soltar ao devir do processo, confiando na confluência entre todos os elementos que se inseriam, e ainda estavam por serem inseridos durante a jornada, como Salles salienta: “A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inserido é atado a outro”. (2006, p. 35). A caminhada é processual, os elos vão sendo feitos ao longo do processo. É preciso confiar!

DRAMATURGIA
DE CONJUNTO



texturização da invenção

No item anterior, apresentei a perspectiva de *prática de tasteio* pessoal com uma breve abordagem das principais referências que mobilizaram a estruturação do processo de composição dramática bem como a elaboração do primeiro roteiro do trabalho. No entanto, a estrutura de invenção cênica envolve diferentes profissionais no campo da criação e nessa pesquisa busco considerar elementos de uma prática de tasteio individual de cada um deles. A partir dos estudos de Ana Pais em *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas* (2016), compreendo este processo sob o olhar de *cumplicidade* entre as pessoas envolvidas, com uma perspectiva ampliada sobre o termo *dramaturgia*.

O prefácio do livro de Pais, escrito por André Lepecki – professor e pesquisador da área da performance, dança e dramaturgia –, traz a abordagem de Eugênio Barba – autor, pesquisador e diretor de teatro – ao definir a

dramaturgia como “o trabalho de entretecer, numa obra, elementos dramáticos e elementos plásticos, acústicos, poéticos e acidentais. O dramaturgista, nessa óptica, trabalharia menos com textos do que com uma **texturização**” (PAIS, 2016, p. 18. *Grifo meu*).

Ao refletir sobre a ideia de *texturização* da invenção, apresentada por Barba, não a vejo sendo realizada apenas pela figura central do dramaturgista, mas de forma coletiva, por todas as pessoas que compõem o eixo criativo do trabalho. São proposições sutis que fazem da texturização uma trama tecida por muitas mãos, as quais falarei mais adiante ao apresentar cada profissional do processo de criação de *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*. Com isso, a *texturização coletiva* dialoga com os estudos do pesquisador Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo* (2013):

Passamos de uma concepção do teatro herdada do século XIX, na qual o texto dramático estava no centro da representação, a uma prática na qual os diferentes sistemas de signos (entre os quais o espaço, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som) passam a ter, cada um, maior peso no trabalho final apresentado ao espectador. [...] Podemos dizer que passamos de uma prática do teatro em que é o texto que faz sentido, a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma **dramaturgia de conjunto**. (RYNGAERT, 2013, p. 66. *Grifo meu*).

Ryngaert apresenta a *dramaturgia de conjunto* em contraponto ao textocentrismo, onde o texto dramático conduzia a criação cênica e os demais elementos se inserem como um complemento. Abordagem em diálogo a proposição de Barba acima, ao dizer que o dramaturgista trabalharia *menos com o texto do que com uma texturização*. Ambos discutem sobre a valorização dos sistemas de signos cênicos. No entanto, neste estudo proponho a ampliação da compreensão de *dramaturgia de conjunto* para além da principal dicotomia com o texto dramático.

Dramaturgia de conjunto é a texturização da invenção, em que a multiplicidade das camadas de dimensões sensoriais e materiais da criação estão conjugadas no trabalho cênico. Cada sistema de signos é visto como uma linguagem autônoma e, ao mesmo tempo, interdependente das demais no processo artístico, como a dramaturgia do espaço, a dramaturgia material, a dramaturgia sonora... entre outras. Em *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*, propus trabalhar sob essa perspectiva, valorizando as potências expressivas de cada aspecto numa perspectiva horizontal na invenção.

Uma criação sob a perspectiva da *dramaturgia de conjunto* cria espaço para que as diversas linguagens que compõem um trabalho cênico coabitem o processo, dialo-

gando entre si sem sobrepor, subestimar ou servir a um eixo único, mas *com-pondo – pondo-se com* – as demais áreas por um fim comum. Neste sentido, o conceito de *rede* de Cecília Salles, pesquisadora e professora brasileira, contribui para a compreensão do processo:

Incorporo, [...] também o conceito de **rede**, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausências de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do **pensamento em criação** e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. (SALLES, 2006, p. 17. *Grifo meu*).

Por possuírem caráter autônomo e interdependente, as linguagens da criação trabalham em uma cadeia de ações com profissionais e/ou processos inseridos no *pensamento em criação*. Um processo sob perspectiva da dramaturgia de conjunto tem como premissa principal o olhar horizontal da relação criativa, o que não implica na ausência da direção cênica ou de dramaturgia textual. Cada processo propõe um corpo criativo próprio e, ao formar a equipe, o modo de trabalho adotado define a qualidade autônoma, inventiva e relacional da criação. Trata-se, portanto, de reconhecer a potência dramática de todos os elementos que compõem o trabalho – espaço, corpo, objetos, som, luz, texto – como potências que escrevem conjuntamente a cena.

“Eu cheguei aqui em Brasília em 69, e a minha lembrança que eu tenho da minha mãe é essa maquinazinha, porque ela tinha uma máquina dessa e costurou muito.”

Luzia Candangolândia



- 46

cumplicidade em conjunto

Outra noção imprescindível para todo o processo de invenção de um trabalho artístico coletivo é a noção de *cumplicidade*, apresentada no estudo de Ana Pais.

Esta nomenclatura visa dar conta da intimidade da relação criativa entre os intervenientes a que faz referência, privilegiando, sem dúvida, o facto de a cumplicidade convocar os segredos da comunicação implícita, a partilha do não-dito. Cuidamos, porém, que a cumplicidade concentra em si mais dimensões de sentido pertinentes para o entendimento das relações profundas que a dramaturgia instaura no espetáculo (PAIS, 2016, p. 82).

A criação do espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*, ocorreu principalmente por meio do afeto. Tecer texturas e malhas tendo a firmeza de estar no elo de um coletivo artístico unido há dez anos é poder confiar nos *segredos da comunicação implícita* e por diversas vezes pela *partilha do não dito*. Esse processo se estendeu para os profissionais que também se somaram à invenção e irriga-

ram com suas poéticas e dramaturgias o conjunto cênico. O percurso da criação apresenta o risco acompanhado do prazer das realizações, ele exige passadas firmes na caminhada, seja ela como *for e para onde for* – faz-se o *de vir* da invenção. Aproximo, então, o seguinte trecho de Virgínia Kastrup que corrobora para a reflexão sobre o processo de criação:

Invento acaba sendo, ao final, num movimento que causa vertigem ao pensamento, o próprio inventor. Não o inventor como uma forma fechada, mas uma formação um momento de estabilização do *de vir*, por entendida como híbrido, a cognição corresponde não apenas a um processo, mas também às formas assumidas durante o processo. (KASTRUP, 2007, p. 58. Grifo meu)

Ao compreender o processo e o *de vir* da criação – no sentido do fluxo das ações em simultaneidades, com autonomia, ao mesmo tempo, que com suas interdependências, de forma não hierárquica e intrinsecamente relacionadas – fez com que a definição do momento de

estabilização do devir fosse um grande desafio. Ao longo dos próximos trechos deste estudo, discorrerei sobre os detalhes das diversas *vertigens ao pensamento* a fim de encontrar a estabilização como um provisório final. Como apresentado no momento introdutório dessa pesquisa, o processo de invenção cênica do espetáculo contou com recursos públicos de apoio financeiro, tornando possível a realização de cada uma dessas etapas do processo.

Embora o recurso financeiro tenha sido essencial para realização do trabalho, é importante frisar que nosso envolvimento no processo de criação, exigiu de nós mais do que foi possível ser remunerado. Vivemos um contexto profissional extremamente precário na criação cênica, marcado pela ausência de garantias trabalhistas que assegurem estabilidade a médio e longo prazo, comprometendo a tranquilidade tanto profissional quanto pessoal de quem atua como artista no Brasil. O vínculo afetivo, o compromisso pessoal com a criação coletiva e a garantia de renda de outros trabalhos também são subsídios estruturais para a qualidade do envolvimento no processo de invenção cênica. Esses fatores, internos-externos-internos – num completo ir e vir das relações que se retrossustentam – desenhado pelas *formas assumidas durante o processo* pesaram e exigiram outras urgências para a *estabilização do devir*.

A dramaturgia de conjunto, assim como a intimidade da relação criativa estabelecida pela cumplicidade, está presente ao longo do processo de criação do espetáculo no vínculo duradouro com os profissionais que compuseram as principais etapas do trabalho. Embora a ficha técnica não se restrinja a essas pessoas, as demais contribuíram de forma mais técnica e/ou pontual, não sendo, portanto, compreendida como integrantes do processo da dramaturgia de conjunto.

Realização: Coletivo Entrevazios
Direção: Sandra Vargas (Grupo Sobrevento)
Assistência de direção: Luênia Guedes
Dramaturgia: Sandra Vargas e Maysa Carvalho a partir das histórias contadas pelas mulheres participantes da ação Barraca de Memórias
Tutoria de orientação cenográfica e máquinas de cena: Luciano Wieser, Raquel Durignon e Tayhú Wieser (Grupo De Pernas Pro Ar)
Cenografia: Daniel Lacourt, Maysa Carvalho e Luênia Guedes (Coletivo Entrevazios)
Confecção de Cenografia, Máquina de Cena e Cenotecnia: Daniel Lacourt
Orientação coreográfica: Fabiana Marroni
Coordenação técnica: Gabriel Tomé
Coordenação de produção: Artur Cavalcante
Produção: Thay Limeira
Trilha Sonora Original: Fernanda Cabral⁶²

Como dito anteriormente, o processo de criação do trabalho esteve vinculado à execução de projetos contemplados pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. Para a realização do espetáculo, contamos com um fomento destinado à sua montagem e às apresentações em praças públicas do DF. Já estava prevista essa equipe de trabalho desde a elaboração do projeto, somente a Fernanda Cabral (trilha sonora original) se somou durante a execução. Já havíamos trabalhado com os demais profissionais, ou tínhamos tido um contato prévio.

Os vínculos profissionais, coletivos e afetivos da criação se desdobraram nas diminutas decisões e articulações dos materiais cênicos envolvidos. Refletir sobre o processo inventivo e dramático a partir do nível pessoal-profissional e relacional é essencial. A cumplicidade de um coletivo em conjunta composição artística expõe as principais *dobras invisíveis* que tecem a dramaturgia de conjunto do espetáculo. Ao lado dessas pessoas as *pregas invisíveis do tecido visível* se expunham:

62. Trecho adaptado da ficha técnica do espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* (2024) com as funções e profissionais que integram a dramaturgia de conjunto.

Coletivo Entrevazios

O espetáculo tem uma existência dupla: um **tecido visível**, constituído e fundamentado por **pregas invisíveis**. As opções que materializam o espetáculo no plano visível são dobradas por relações invisíveis que as integram. [...] Nesse trabalho microscópico de criar relações de cumplicidade, a dramaturgia, velha tecelã, delimita um território de participação no espetáculo. É próprio da configuração do espetáculo a existência de **dobras invisíveis**, de sentidos implicados e decorrentes da articulação de materiais cênicos (corpo, luz, som, palavra, etc). As dobras fazem parte de sua realidade total, por isso têm uma existência autônoma, mas indissociável do espetáculo. (PAIS, 2016, p. 86)

Nos próximos trechos, aprofundarei sobre essa existência dupla do espetáculo ao trazer o percurso da criação de veias abertas, buscando expor as diversas *dobras invisíveis* tecidas na criação com atenção à *estabilização do devir* em comum acordo com os elementos internos e externos ao processo.

Apesar da Fernanda Cabral ter sido a única profissional que conheci durante a invenção do espetáculo, Sandra Vargas e Artur Cavalcante já a conheciam e confiavam no trabalho. Assim, enquanto conjunto, tínhamos elos estabelecidos de antemão. A cumplicidade anterior não é um elemento imprescindível para instalar uma dramaturgia de conjunto, mas nesse processo, considero ter sido essencial e indissociável da criação. Saber com quem contar e em quem confiar, no complexo ir e vir do processo de invenção, revelou-se fundamental. Por isso, proponho fazer uma breve apresentação de cada uma dessas funções, pessoas e os vínculos pré-estabelecidos, a fim de preparar o terreno da caminhada que apresentarei adiante.

Desde a sua formação, e posteriormente com a entrada de novas pessoas, o coletivo mantém a característica de ser composto por profissionais de áreas diversas: artes cênicas, artes visuais, dança, música, tecnologia, cinema, produção cultural, circo, educação, acessibilidade, e isso faz com que criemos juntos e em complementariedade os trabalhos artísticos.

O pensamento sobre a *dramaturgia de conjunto* parte do trabalho em cumplicidade, afetividade, confiança e interdependência entre a equipe de invenção advinda das experiências com o Entrevazios, e em grupos teatrais anteriores, em que também buscávamos exercer essa participação coletiva e desierarquizada na criação. Atualmente, mesmo que nem todos os integrantes do coletivo estejam na ficha técnica de um trabalho, há uma qualidade de envolvimento no suporte *invisível* de realização.

Em 2023, realizamos a mostra *Percursos Inventados*, nela apresentamos os nossos trabalhos em repertório e exibimos pela primeira vez o minidocumentário *Barraca de Memórias*. Roberto Dagô, integrante fundador do Entrevazios fez o texto de apresentação da mostra e materializou os *caminhos invisíveis do desejo coletivo* do qual falei anteriormente.

Dagô fala do percurso que inventamos ao longo dos 11 anos de criação do coletivo, traçando curiosidade sobre Brasília, somando os corpos em desejo único. *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* é mais uma materialização sobre essa cidade inventada, sobre os caminhos do desejo que rompem com o planejado e ocupam outros espaços. O Entrevazios nasce e cresce pelo interesse primário de criar sobre e com essa cidade. Sou porque somos!

Percursos inventados ou linhas do desejo são trilhas abertas espontaneamente pelos pedestres nas áreas gramadas do espaço urbano. Em Brasília, as linhas do desejo mostram os caminhos mais rápidos que as calçadas não contam, caminhos que o planejado e o tombamento não dão conta. Estas trilhas nascem e morrem na medida do desejo do corpo, vivem apenas enquanto houver desejo de cruzar o espaço. Mas não é o desejo sozinho que cria caminho. Um corpo só não basta. Um desejo só não basta. É preciso um desejo coletivo. A mostra Percursos Inventados traz para cena nove anos do coletivo ENTREVAZIOS, materializando essa linha, um caminho invisível construído pelo desejo coletivo. O coletivo nasce dessa atenção delicada a tudo que não cabe no planejado, da problemática de quem navega em uma cidade tombada. Uma atenção fundada no que está entre, na relação, no ponto exato da colisão, da fricção, da ficção do cotidiano. Com uma forma de habitar e trabalhar a partir de uma cidade como Brasília, onde ser artista é exercer esse direito de inventar. Mais do que habitantes de uma cidade planejada, somos, antes de tudo, caminhantes em uma cidade que foi um dia imaginada. E seguiremos imaginando enquanto caminhamos. Sobre a cidade-avião em que vivemos, paira uma outra que reivindicamos: nossa cidade-libélula.

Roberto Dagô

Eu vendo essa
lamparinazinha, lembrei
de quando era menina...
De que jeito era nossa
vida, de que jeito que
era nossa luz, né?

Eva
Paranoá



Sandra Vargas (Grupo Sobrevento)

Fundadora de um dos principais grupos de pesquisa e criação em Teatro de Formas Animadas, Sandra Vargas sempre foi uma importante referência na minha trajetória artística e acadêmica. Criado em 1986, o Grupo Sobrevento atualmente possui 26 espetáculos em repertório, já percorreu o Brasil e o mundo com suas produções. Desde 2010, o grupo passa a se dedicar à pesquisa e criação em teatro de objetos e torna-se a principal referência brasileira na área. Além da pesquisa e criação, Sandra e Luiz André, também dirigem trabalhos de outras companhias. Ao conhecer algumas dessas direções, fiz o convite para que ela também estivesse conosco.

Como dito na primeira parte da tese, Sandra Vargas esteve como orientadora no processo de estruturação e realização da ação Barraca de Memórias. Nesse segundo momento, assumiu a direção cênica do espetáculo. Do segundo semestre de 2023 ao final do primeiro de 2024, estivemos em constante diálogo para a realização deste trabalho e em dois momentos ela esteve presencialmente em Brasília. A primeira vinda se deu para o processo de imersão com oito dias e a segunda antes da estreia do espetáculo por quatro dias.

Ao longo desses períodos, experimentamos na prática a força do encontro com o *objeto vivo*, seja como propulsor das narrativas, seja como parceiro de cena. Sandra nos sensibilizou e nos ensinou sobre como nos vincularmos com cautela, respeito e ousadia para dialogar com essas materialidades *indóceis*. Além de sua ampla trajetória, ela também conhece muito bem o trabalho de Shaday

Larios e os estudos em teatro de objetos documentais, podendo nos orientar na prática dessa caminhada.

A temática do trabalho mobilizou Sandra, ela é uma mulher imigrante e trouxe essas histórias durante alguns momentos nos dias de imersão. Sua família chegou ao Brasil fugindo da ditadura chilena, trazendo poucos objetos que guardavam suas memórias de lá. Quando decidimos iniciar o espetáculo com as perguntas: *Você já se mudou de cidade alguma vez? E tem algum objeto, importante pra você, que não deixaria para trás de jeito nenhum?* Ela também rememorou os seus e contou sobre os talheres vindos do Chile ainda na infância, que guarda até hoje. Além dos vínculos pessoais, a temática da migração também estava presente em suas criações recentes. Em 2021, estreou *Persia*, um trabalho sobre a cultura brasileira e persa. Em 2024, durante o nosso processo, ela também estava na criação de *Para Mariela*, trabalho em teatro de objetos documentais, criado a partir da escuta de histórias de crianças vizinhas à sede do grupo, em sua maioria bolivianas. O universo da migração irrigava as ideias em ambos os trabalhos em criação sob condução de Sandra Vargas naquele ano.

A direção de Sandra foi sensível e generosa, interessada nas nossas dúvidas, vontades e realidades de pesquisa e criação. Esteve inteiramente envolvida com cumplicidade aos *tecidos visíveis e pregas invisíveis* do processo, reconhecendo as melhores decisões para a condução das rotas.

Luênia Guedes

Parceira de desejos, sonhos e realizações. Não cabe na ficha técnica o modo como nos envolvemos nesse processo criativo. Quando uma ideia surge, logo ela vira *nossa*. Os projetos individuais, uma vez compartilhados, passam a ser *coletivos*. Uma das pessoas que traduz o abraçar, fomentar e estruturar um projeto é a Luênia. Com a minha ideia de trabalhar com a temática do tempo, da memória, da migração, de Brasília, com os objetos e as mulheres idosas na criação de um espetáculo não foi diferente. Desde as primeiras conversas sobre a proposta do projeto, ainda sem saber muito bem como realizá-lo ou mesmo se tinha chance de chegar próximo do lugar esperado, ela acreditou na ideia. Nossa convivência é longa e às vezes decidimos pelo olhar, por uma respiração ou até mesmo por falar juntas a mesma coisa. Nossa cumplicidade na criação tece o visível por inúmeras pregas invisíveis. Na introdução da tese, ao falar sobre as vozes da escrita, quando uso a primeira pessoa do plural, o *nós* nessa pesquisa, estou falando de momentos em que estávamos juntas ao longo do processo.

Antes de iniciarmos o trabalho com as mulheres idosas, desconhecíamos um trecho da história de vida uma da outra. Foi durante uma das provocações de Sandra ao buscar entender o motivo do nosso interesse em realizar esse processo, que soubemos a ausência da figura da avó na nossa infância e juventude. Nessa circunstância soube que ela sequer havia conhecido a avó materna dela, que morreu muito jovem, aos 29 anos. Ao completar a mesma idade de falecimento dela, Luênia lhe escreveu uma carta. Em um bonito momento de partilha, Luênia nos mostrou fotos e a carta, irrigando os primeiros dias de imersão na

criação com Sandra Vargas em Brasília. O encontro com as mulheres idosas, de olhar e abraços generosos, com histórias intensas, engraçadas e emocionantes, foi um elo afetivo avoengo para ela e para mim. Sandra o percebeu e trouxe para a dramaturgia do trabalho.

Nos próximos trechos da tese, abordarei mais detalhadamente as etapas de criação de todo o espetáculo, e será possível acompanhar a Luênia em todas elas. Na ficha técnica ela está na realização e cenografia, pelo Coletivo Entrevazios, e também assina a assistência de direção. Mas, como tido anteriormente, nosso vínculo extrapola essas funções. Ela esteve em todas as reuniões e etapas de pesquisa e realização das ações com a *Barraca de Memórias*, vivenciou a imersão com Sandra Vargas, sendo o olhar de auxílio e fixação do caminho de direção, a fim de conseguirmos manter as marcas, ideias e materiais na ausência dela em Brasília. Também propôs treinamentos físicos de resistência e mobilidade para a minha preparação para a cena. Percorremos juntas ferros-velhos, brechós, bazar e lojas de usados no garimpo dos objetos e memórias para o espetáculo. Diariamente visitávamos o ateliê do Dani Lacourt para acompanhar, ajudar e tomar as pequenas decisões para a confecção de toda a estrutura: lixamos, soldamos, pintamos, apertamos parafusos, transportamos, montamos e desmontamos tudo inúmeras vezes. Se temos registro do processo, uma das principais responsáveis foi Luênia Guedes, com seu olhar fixador e destreza no uso das câmeras.

Essa foto aqui, eu tô bem pequenininha, foi quando Juscelino veio a primeira vez em Brasília para mudar a capital.

Deusdélia Barbosa
Brazlândia



Mamãe falava assim, ó: “Vai lá no terreiro, no quintal. Vai lá no quintal e pega o chá”. Porque já havíamos ganhado pão.

Denise
Vila Planalto



Fabiana Marroni

Nosso vínculo principal se deu pelo afeto e pela materialidade. O interesse pela *coisa* era comum. O trabalho de Fabiana com os objetos e a dança me atravessou, reconhecia ali elementos de um elo com teatro de objetos, me aproximei da pesquisa e a convidei para integrar a equipe de criação do espetáculo. Antes disso ela já havia sido minha professora no curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília, e tinha acompanhado o meu trabalho de conclusão de curso como coorientadora. Quase dez anos depois a convidei para, mais uma vez, ser minha coorientadora, agora da pesquisa de doutorado. Ela também foi quem nos deu as primeiras referências de local para colocarmos a *Barraca de Memórias* na região do Paranoá, e quem nos incentivou a procurar o grupo de mulheres que se encontravam regularmente no CEDEP, já abordado na primeira parte desse estudo.

Ao saber do trabalho imersivo com Sandra Vargas, de pronto, ela se dispôs a acompanhar o processo. Esteve em praticamente todos os dias, registrando e contribuindo nas etapas da criação, tanto no momento imersivo quanto em todas as posteriores até a estreia do trabalho. Fabi também já havia trabalhado brevemente com as mulheres idosas do Paranoá e o vínculo com o teatro de objetos também a interessava, tivemos a oportunidade

Daniel Lacourt

Durante um evento do *Ocupa MinC⁶³* de Brasília (DF), assisti o número circense de Daniel Lacourt com uma larga corrente: *Etapa de trabalho*. Assim como aconteceu

de fazer o curso de Katy Deville juntas em Brasília. Na ficha técnica, ela assina a orientação coreográfica, mas seu envolvimento com o trabalho extrapola tal função. Fabi foi um importante suporte durante os processos de idas e vindas da criação.

Assim como o curso de Katy Deville me proporcionou uma experimentação sobre o vínculo com a minha avó, para Fabi também foi um mobilizador para a pesquisa com o tricô que está em processo de criação e tem previsão de estreia em 2025. Nossos vínculos pessoais, afetivos, acadêmicos e criativos se fortaleceram ao longo de todo o processo. Na elaboração do roteiro, abordado no trecho anterior, havia a história de Dona Terezinha, uma artesã da região do Paranoá que conta sobre o tricô como uma herança de infância. Fabi a conhecia. Ao trabalharmos essa história em cena, Sandra propôs que eu aprendesse a fazer tricô e vislumbramos uma longa manta para integrar o trabalho. Para além da orientação coreográfica, Fabi também me ensinou a fazer tricô e ainda deu de presente para o espetáculo, uma manta de mais de 5 metros laranja, tricotada ao longo do processo de criação. A manta crescia junto ao amadurecimento do trabalho, e ao materializar, tornava visível o tecer da invenção.

com o trabalho de Fabiana Marroni, eu também enxerguei o diálogo com o objeto pelo viés da linguagem do Teatro de Animação, pelo teatro de objetos. Posteriormente,

ainda como integrante do Coletivo Instrumento de Ver, Dani desenvolveu um trabalho com objetos e reação em cadeia, com as máquinas Rube Goldberg. E ainda esteve no trabalho dirigido por Édi Oliveira numa pesquisa com papel. Nesse período eu morava em Florianópolis (SC) por conta da realização da pesquisa de mestrado, que tratava exatamente das máquinas e materialidades em cena. Eu ainda não chamava essa investigação de teatro de objetos, hoje compreendo o vínculo entre os princípios serem acomodados nessa grande área de pesquisa.

Posteriormente, também conheci o trabalho de Dani como um exímio construtor de maquinarias e traquinanas. Assim, apesar de eu não saber exatamente como iria criar um novo espetáculo, convidei o Dani para estar junto no processo. Antes mesmo de escrever o projeto, Luênia, Dani e eu, já havíamos divagado sobre a criação

Luciano Wieser, Raquel Durignon e Tayhú Wieser (Grupo De Pernas Pro Ar)

As primeiras aspirações para a realização desse processo de criação se deram enquanto visitava a sede do grupo De Pernas Pro Ar, em Canoas (RS), durante a pesquisa do mestrado. O modo de trabalho com os objetos em situação de descarte e em desuso, com uma proposta de dramaturgia do material, mobilizou a elaboração da máquina de cena e o vínculo com os objetos como deflatores de memórias.

Desde a elaboração do projeto, busquei modos de contar com a contribuição do grupo. O encontro foi viabilizado, de forma remota, por meio da tutoria ceno-

desse trabalho e trocamos referências de artistas que nos interessavam.

Durante a imersão com Sandra, Dani esteve em um dos encontros para pensarmos sobre a confecção das estruturas e mecanismos do trabalho, como a cadeira, o varal e a fila da sopa, dos quais falarei mais detalhadamente nos próximos trechos da tese.

Mais uma vez, a ficha técnica também não expressa o nível de envolvimento de Dani no processo. Dani também é rigger circense⁶⁴ e acrobata, por isso, além de confeccionar a estrutura, fazendo toda a serralheria do trabalho, ele garantiu a total segurança da estrutura para que eu pudesse experimentar as múltiplas possibilidades de diálogo em cena, além de dar suporte para a realização de alguns movimentos acrobáticos ao longo dos ensaios com o objeto único.

gráfica. Apesar de não termos tido a oportunidade de nos encontrarmos presencialmente, para experienciar materialmente juntos o processo, as trocas realizadas por chamadas de vídeo e constante acompanhamento do nosso grupo de *Whatsapp* foram essenciais para a composição geral do trabalho.

O vínculo com o trabalho do grupo De Pernas Pro Ar foi brevemente comentado no item anterior deste estudo; será também abordado nas próximas etapas em que falo sobre a elaboração do *objeto único* e das etapas de criação das cenas.

63. O movimento *Ocupa MinC* surgiu em meados de 2016, em diversas capitais brasileiras, com a ocupação dos espaços culturais como resistência à extinção do Ministério da Cultura pelo governo de Michel Temer, após o golpe contra Dilma Rousseff.

64. Profissional responsável pela montagem, operação e desmontagem de equipamentos e estruturas de palco, garantindo a boa execução das ações realizadas em cena, mantendo a segurança da artista e do público.

Fernanda Cabral

A única profissional que não estava na ficha técnica desde a elaboração do projeto foi a Fernanda Cabral, atriz, musicista e compositora brasileira. Tivemos nosso primeiro contato durante o convite para integrar a equipe. A recomendação de seu trabalho veio tanto de Sandra Vargas, como do produtor e amigo Artur Cavalcante. Foi uma escolha muito acertada, todo o trabalho fez sentido ao seu universo criativo e pudemos tecer com enorme cumplicidade as tramas inventivas em uma leve caminhada até a estabilização do devir.

Durante os dias de imersão com Sandra em Brasília, Fernanda pode assistir a um ensaio e aí conversamos sobre a proposta do trabalho. Ela se emocionou muito com as histórias e posteriormente nos contou que a trilha sonora criada para o espetáculo havia sido inspirada em sua avó Yole. Em uma visita a sua casa, ela nos mostrou uma foto dela e contou um pouco de como esteve presente em toda a sua vida. Nos emocionamos com todo o vínculo e pedimos para fazer uma cópia do retrato, hoje Yole também está presente no *objeto* único do espetáculo.

Na experiência de criação dos meus últimos espetáculos, sempre trabalhei com trilha sonora original, e um dos principais elementos para o desenvolvimento desta etapa era encontrar o *tema* do trabalho e/ou de cada personagem. Ao comentar com Fernanda sobre o desejo de trabalhar de forma semelhante ao que já conhecia, ela falou sobre o seu próprio processo, que também partia de um *leitmotiv*, termo que trata de um tema musical que se repete, dando ênfase a algo. A pesquisadora Jacyan Oliveira se debruça no estudo do ritmo musical na cena teatral em sua tese e aborda sobre o *leitmotiv*:

Nas artes cênicas, esse jogo é baseado no princípio do *leitmotiv* – termo que surgiu originalmente a propósito do drama musical wagneriano. Em música o *leitmotiv* é um tema musical recorrente, espécie de refrão melódico que pontua a obra. Aplicado a literatura, trata-se de um jogo de palavras, imagem ou forma que retorna periodicamente para anunciar um tema, para marcar uma obsessão, para assinalar uma repetição. [...] Toda variação, ou seja, toda repetição de um *leitmotiv* nunca é mera repetição; ela apresenta sempre alguma transformação, quiçá um aprofundamento do tema. (OLIVEIRA, 2008, p. 225).

Jussara Fernandino, também pesquisadora das artes cênicas com interesse na música e na cena, apresenta o termo em duas circunstâncias, o primeiro em uma nota de rodapé para abordar sobre o vínculo com o trabalho de Meyerhold, e segundo em um glossário, disponibilizado ao final do estudo:

Meyerhold também fez uso do *leitmotiv* ou motivo condutor, não apenas em forma de tema musical, mas em integração com os demais elementos de desenvolvimento da dramaturgia, no emprego de uma idéia recorrente que poderia ser uma entonação, uma réplica ou um gesto específico. (FERNANDINO, 2008, p. 43)

LEITMOTIV: Motivo condutor. Tema ou idéia musical claramente definido, representando uma pessoa, objeto, idéia, etc, que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática principalmente operística. (FERNANDINO, 2008, p. 149)

“Aí tinha aquela coisa, “Ah! não pode trabalhar no dia de finados... Não pode fazer nada”. E ela passando roupa, gente, o ferro partiu ao meio quando ela começou a passar a roupa.”

Mercedes Candangolândia



*Olha aqui, eu guardo
essas coisas até hoje.
A gente era muito bem
tratado na Telebrás.*

Edson
Núcleo Bandeirante



Desde sempre prezei pela horizontalidade nas relações, principalmente as inventivas, não tínhamos a característica de demandar a execução de um serviço já pré-estabelecido, convidamos Fernanda para coinventar esse trabalho, trazendo suas referências e atravessamentos desde a proposta inicial. De imediato se conectou com a proposta de invenção e se surpreendeu alegremente com a nossa forma de criação na perspectiva de uma dramaturgia de conjunto. Assim, ela propôs o leitmotiv, que se repete com outros arranjos ao longo do espetáculo, e as demais camadas sonoras do trabalho, do qual abordarei com detalhe nos próximos trechos da tese.

Apesar de visualizarmos uma trilha sonora instrumental, Fernanda nos trouxe uma canção composta para sua avó, Yole Vilela de Souza Alvarenga, cantada pela própria Fernanda, e foi inserida ao final do espetáculo, quando o público é convidado a conhecer outras histórias presentes na instalação-museu.

*Lamparina, lamparina
Alumia o nosso amor
Lamparina minha sina
Tua luz é meu andor
Lamparina, lamparina
Tua chama é nossa casa
Lamparina minha sina
Nosso sonho e nosso andor*

Lamparina -
Fernanda Cabral (2024)

Artur Cavalcante

Nós o conhecemos após a escrita do projeto, mas no período de criação do trabalho já havíamos feito outros projetos com ele. Artur é a principal figura de elo do interno e externo do projeto, aquele que auxilia na estabilização do devir da criação, e ao mesmo tempo em que integra o devir com seu olhar artístico e objetivo. Tem atenção ao cumprimento dos prazos, a organização das etapas, necessidades específicas de cada ação, levantamento dos locais de realização do trabalho, além de um vínculo afetivo com todo o processo. Ele sempre esteve muito ativo nas decisões e resoluções de todas as questões referente ao trabalho. Foi muito curioso como o encontro com as mulheres idosas, suas histórias de vida e migração levou os membros da equipe ao elo avoengo, em seu caso, com sua avó presente e ainda em vida. Aos domingos, a casa dela ainda é um local de reunião da família do Artur. Durante a realização da segunda etapa da Barraca de Memórias, esta que o Artur já estava conosco, ele compartilhou histórias de sua avó e conseguiu organizar com a família para que ela fosse assistir ao espetáculo.

Vale lembrar que, nesta pesquisa, quando falo em dramaturgia, refiro-me não apenas ao texto escrito do espetáculo, mas também a um modo de composição coletiva. Apesar do termo *dramaturgia de conjunto* não estar formalmente na ficha técnica, ele se fez presente de forma orgânica nas escolhas da equipe. A definição de quem estaria no processo não se deu apenas por critérios técnicos, mas pelo desejo de reunir pessoas com escuta, sensibilidade e disponibilidade, que pudessem se somar às linhas dramáticas. Assim, a dramaturgia se expan-

diu para além da cena, alcançando também o terreno das relações humanas que também deram suporte à criação.

Esses elos pessoais com o próprio processo podem ser lidos como uma prática de *tateio*. Cada integrante trouxe consigo modos singulares de experimentar e testar possibilidades, e foi nesse encontro de pequenas práticas que se constituiu uma rede de cumplicidade. O *tateio* aqui não é apenas hesitação, mas abertura: um gesto que acolhe a incerteza e permite que o outro inscreva sua presença no trabalho, ampliando as camadas da criação coletiva.



Cena do espetáculo contendo retrato da avó de Fernanda Cabral, Dona Yole (imagem maior à direita), *in memoriam*, e retrato da tia-avó de Artur Cavalcante, Dona Cantídia (menor à esquerda). Foto: Sabrina Moura.

- 47

invenção

A invenção do trabalho *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* ocorreu entre fevereiro e maio de 2024. Esse período incluiu oito dias de imersão com Sandra Vargas, quase quatro meses de ensaios e de atuação da equipe de dramaturgia de conjunto, além de uma segunda vinda da diretora a Brasília. O processo culminou na temporada de estreia, com dez apresentações realizadas em sete praças públicas do Distrito Federal, justamente nas regiões onde haviam sido promovidas as ações da Barraca de Memórias.

A estrutura dramática, bem como a direção cênica do trabalho, foi primordialmente elaborada ao longo dos dias de imersão. O recorte de histórias – organizado por mim na primeira proposta de roteiro – foi o eixo para o trabalho, não tendo entrado depois nenhuma história a

mais. Devido à grande quantidade, entretanto, algumas foram excluídas, por compreendermos que o trabalho final não deveria passar de 50 minutos de duração. Cada uma das cenas tem como base uma ou mais histórias contadas pelas mulheres idosas e algumas poucas são cenas de transição ou preparação para a próxima. Após a residência imersiva com Sandra, ficamos um pouco menos de três meses em contato remoto, ensaiando, trabalhando nos objetos de cena e em todos os elementos materiais do espetáculo, também na criação do objeto único final e no trabalho com os demais profissionais que integraram o projeto, principalmente com a trilha sonora, tutoria cenográfica e figurino. As demais funções foram sendo realizadas pela equipe já inserida no processo e/ou por integrantes do coletivo Entrevazios.

Imersão

Com roteiro esboçado, hospedagem reservada, sala de ensaio cedida, coragem, paixão e desafios a percorrer: pronto, já podíamos iniciar! Se havia algo ou alguém a se confiar nesta etapa era em Sandra, sua generosidade, inteligência, experiência e entrega forraram chão firme para jornada da invenção se estabelecer no processo imersivo. A Universidade de Brasília estava em período de férias e pudemos utilizar uma sala do departamento de Artes Cênicas para realizar esta etapa do trabalho. Teríamos oito dias de imersão, de domingo a domingo, e a primeira recomendação da Sandra era: não temos tempo a perder. Ela praticamente desceu do avião e foi direto para a sala de ensaio. Enquanto esperávamos o horário do *check-in* da hospedagem para deixarmos a mala, passamos pela feira permanente do Núcleo Bandeirante, uma das regiões administrativas em que escutamos histórias e que retornaríamos com uma apresentação do espetáculo. Percorrendo os corredores, observamos diversos objetos, plantas, ervas, frutos, farinhas, comidas, panelas, vassouras... aos poucos íamos conversando sobre Brasília, sobre a divisão em Regiões Administrativas e sobre as diversas raízes culturais brasileiras presente no quadradinho do Distrito Federal. No contexto da feira, muito da região do Nordeste se enfatizava, principalmente nas comidas e artefatos. Contamos histórias nossas e de nossos familiares e Luênia apresentou algumas ervas. Ali iniciávamos nosso encontro e a nos conhecer melhor. Nos oito dias de imersão, Sandra e eu estivemos juntas ao longo de 10 a 12 horas de trabalho diário. Fabiana Marroni e Luênia Guedes acompanharam grande parte do processo, estiveram lá praticamente todos os dias, só não puderam estar em

todos os turnos, juntamente a mim e à Sandra, devido aos compromissos pessoais e de trabalho. Também tivemos a presença dos demais membros do Entrevazios: Thay Lima, Gabriel Tomé e Daniel (Dani) Lacourt, este último que passou a integrar o coletivo na ocasião da criação deste trabalho. Apesar de só ter ingressado nesse momento, Dani já havia gestado a ideia dessa invenção antes da escrita do projeto no edital do Fundo de Apoio a Cultura.

O processo imersivo sempre foi um interesse pessoal. E me organizei para vivenciá-lo da melhor maneira possível, visando minimizar os impactos que pudessem gerar. Apesar do desafio pessoal de encontrar um novo local para morar neste período, os oito dias foram de total entrega. Ao escrever esse quantitativo de tempo, ainda me impressiono. A intensidade do trabalho e das quantidades de horas partilhadas são diversas vezes multiplicadas. Se dissesse que teria estado três meses, talvez ainda sentiria que foi pouco para o tanto vivido. A imersão em criação convida o corpo a um estado de *emoção* apresentado por Kastrup, ao refletir sobre os estudos de Bergson, em que “força a pensar, obriga a sair de si, dos compromissos da vida prática e a vagar nela.” (KASTRUP, 2007, p. 121)

[...] um tipo de emoção que exerce sobre nós uma atração, que nos captura, que nos faz penetrar nela e seguir com ela. O sujeito é levado a abandonar sua atenção à vida prática e experimentar a duração, a sair de si e entrar em outros devires. (KASTRUP, 2007, p. 121 – grifo meu)

O processo imersivo criativo é um estado de experimentação da *duração* e completo estado de *devir*, não

Vim para cá em 1974.

Francisca
Candangolândia



Eu tenho 89 anos, sou a mais velha dos que ficou. Então, a nossa natureza é não parar de trabalhar, sempre estar se movimentando em alguma coisa.

Iria
Núcleo Bandeirante



há onde se agarrar com firmeza, não há onde se ter controle em plenitude, há muito cuidado e responsabilidade com diversas circunstâncias externas e internas a todo o momento, mas a entrega ao acaso e a abertura aos mistérios do encontro faz-se necessária. Ao longo dos dias, nos locomovemos e fizemos todas as refeições juntas, e com isso, carregamos a *sala de ensaio* junto. E assim, diversas reflexões e ideias se deram durante todos os momentos desses dias. Ao longo do período, Sandra ia nos conhecendo e nesse processo também fazia novas relações sobre nosso vínculo com o trabalho, reverberando em elementos para a dramaturgia, uma vez que o processo de criação em teatro de objetos documentais é também sobre quem cria.

O primeiro encontro com Sandra, já na sala de ensaio, foi para um trabalho de mesa. Enquanto conversávamos sobre tudo, apresentei a minha proposta inacabada de roteiro para o trabalho. Sandra tem uma mente fervilhante, a cada pequeno estímulo ela o desdobra em vários outros. Assim, a cada trecho apresentado, rapidamente já o modificávamos inserindo elementos, falas e novas propostas. Neste momento também compartilhei sobre a desistência do uso da bicicleta cargueira como objeto único, sem ainda apresentar uma nova proposta. Ao final deste dia, fui dormir pensando nisso.

No dia seguinte, continuamos o trabalho no roteiro, já desenhando um caminho textual para as experimentações e levantamento das cenas. Neste dia trouxe a ideia de trabalharmos com uma cadeira alta, similar às de salva-vidas e às usadas por seguranças de rua. Apesar de não ser uma estrutura de fácil mobilidade, como desejado inicialmente, ela poderia suprir os demais desejos vinculados ao trabalho. Terminada uma primeira proposta de roteiro, nos debruçamos nas experimentações cênicas.

Durante os dias de imersão, trabalhamos em toda a estruturação dramática, desenhando cena por cena, fazendo levantamento dos objetos e demais necessidades. Quando possível, trazíamos de casa ou fazíamos pequenas compras para que tivéssemos a maior disponibilidade possível de materiais para a experimentação e desenho cênico de cada parte. Diariamente atualizávamos o roteiro inicial com as alterações textuais, inserindo marcas e todos os detalhes possíveis. Desde os primeiros dias de trabalho, Sandra recomendava que eu registrasse, com o máximo de precisão - tanto corporal quanto escrita - todas as nuances do processo, para garantir que, após sua partida, nada do que já havia sido construído se perdesse. Ela mesma acumulava experiências de criações realizadas com outros artistas cujas marcas e estruturas se dissiparam por falta de registro adequado. Essa orientação permaneceu comigo de forma muito presente ao longo de toda a imersão.

Durante esses dias com Sandra, permaneci por algum tempo chamando de ela, quando citava o meu eu em cena. Dizia: “Quando ela chegar, pode sentar-se na cadeira...” e seguia apresentando propostas ou refletindo sobre alguma ação. Ao longo dos dias Sandra reforçava que em cena estaria eu, a Maysa. Ela trouxe essa compreensão principalmente para reduzir qualquer característica mais *caricatural* de uma interpretação, e talvez também possa ter trazido pela relação com essa minha confusão em verme em cena como o *ela* e não como o *eu*. Ao pensarmos sobre a atuação no teatro de objetos, algumas características se apresentam de imediato, principalmente pelos aspectos que envolvem esse movimento teatral. Uma recente e importante contribuição para a reflexão sobre o teatro de objeto se deu com o projeto realizado em 2022 pelo Grupo Sobrevento, dirigido por Sandra Vargas e Luiz

André Cherubini. Por meio de encontros virtuais, o grupo reuniu artistas de referência para dialogar sobre diversas temáticas. As conversas foram realizadas via plataforma Zoom e transmitidas ao vivo pelo Youtube. Posteriormente, Sandra Vargas, coordenadora do projeto, recopilou as principais considerações que surgiram nos três encontros em um e-book de mesmo nome do projeto “Objetos à mesa: o teatro de objetos em três encontros”. Os três encontros se deram em distintas temáticas sendo eles: *O Teatro de Objetos Simbólico* com Katy Deville, Christian Carrignon, Agnès Limbos e Jaime Santos; *O Teatro de Objetos na América Latina* com Ana Alvarado, Javier Zwedsky, Leo Volpedo e Fernàn Cardama; e *Teatro de Objetos Documental* com Shaday Larios, Jomi Oligor, Antônio Catalano e Roland Shon.

A fim de discutir sobre a inquietação quanto ao modo de me ver em cena neste processo, trago trechos das falas de Katy Deville e Jaime Santos, do primeiro encontro do projeto. Deville – uma das precursoras do teatro de objetos e quem propôs este nome para representar os trabalhos desenvolvidos por alguns grupos de teatro na França na década de 1980 – apresenta uma breve reflexão sobre a distinção da atuação na cena teatral dentro e fora do Teatro de Animação:

[...] tem um diagrama que coloquei na minha cabeça anos atrás onde um ator, pra mim, é o objetivo, é ele o ponto A, tudo passa por ele, ele está no centro do palco, nós só vemos ele. O boneco será o ponto A e o titeriteiro será o ponto B, ele está atrás e, portanto, tudo passará pelo boneco que é manipulado pelo titeriteiro. Para mim, no Teatro de Objetos, o ator não está atrás, ele está ao lado dele, ou seja, o ator e o objeto estão no mesmo nível da estrutura dramática e essa é a distância entre os dois que faz sentido [...] (DEVILLE *apud* SOBREVENTO, 2024, p. 18).

Katy Deville apresenta um aspecto sobre a dramaturgia o qual acredito ser um elemento de *apresentação* na cena 2, *plantas e chá*, do espetáculo. Apesar de eu ser a única atriz em cena, não considero esta criação um solo teatral, sempre digo que sou a única humana no palco, mas que divido a cena com os demais objetos que a compõem. Tal qual apresentado por Deville, nós, atriz e objetos, *estamos no mesmo nível da estrutura dramática*, não há uma relação hierárquica entre humano e objeto em cena. Assim, a cena 2 é um convite para esse olhar, ao mover-me descendo da cadeira e me relacionando com as plantas e ervas que integram aquele ambiente. Jaime Santos também contribui para esta reflexão:

Então, para mim, o objetor, que faz Teatro de Objetos, eu acho que é um mestre de cerimônias, é um ator, é manipulador, é tudo, é um demiurgo. Ele cria o seu próprio espaço, seu próprio mundo, mergulha nele... é poesia pura e é um teatro de autor, é um teatro em que você diz que o pessoal tem a ver com isso, como pode o pessoal não ter a ver com isso? É a principal fonte de criação e é isso um porão do subconsciente, né? O que a gente tira por aí e que reforça a nossa imaginação, e que nos leva a criar mundos. (SANTOS *apud* SOBREVENTO, 2024, p. 18)

“Eu guardo com todo orgulho essa caneta e essa caixinha.”

Solange Maria
Brazlândia



Aos poucos o mundo criado no quintal a se revelar, é também o universo pessoal utópico e, ao mesmo tempo, saudosista, atravessado e sustentado pelo encontro com as histórias das mulheres idosas participantes da Barraca de Memórias, juntamente às minhas e às memórias de toda a equipe de dramaturgia de conjunto. Sou a *objetora*, principalmente despertada por Sandra Vargas. Ela propõe essa abertura pessoal e estética do micromundo que se forma. Katy Deville ainda corrobora:

diria que hoje, quando faço Teatro de Objetos no palco, sou eu e é alguém além de mim, quer dizer sou eu mesma sublimada, sim. Concordo bastante com o Jaime (Jaime Santos) e para mim é um ritual, é uma conexão com um mistério, quando nós... quando eu crio um mundo, bom, mas este mundo, ele já existe, ele já está lá, eu só preciso revelá-lo com objetos, existe uma conexão misteriosa (DEVILLE *apud* SOBREVENTO, 2024, p. 20).

Talvez a minha principal inquietação quanto a ser *ela* – uma personagem interpretada por mim a qual sou eu mesma, só que diferente – seja esse *alguém além de mim*, apontado por Deville, a qual, daqui para a frente, a chamarei de personagem-eu. Há de se reconhecer o mistério da invenção e a força do encontro com o público. É um ritual de conexões misteriosas, e acredito ser iniciado desde o intuito de realizá-lo, até as primeiras ideias, coragem e confiança nos acasos, desafios e encontros do devir criativo.

Um outro bonito aspecto da direção de Sandra, e de todo o cuidado que tivemos com a criação do objeto único, já refletido anteriormente quanto a horizontalidade dos elementos, também é apontado por Shaday Larios sobre o Teatro de Objetos Documentais:

No TOD (Teatro de Objetos Documentais), o testemunho das pessoas sobre seus pertences é tão relevante que é difícil prescindir da linguagem verbal. Por isso, é importante ter em conta algumas questões ao negociar com a dramaturgia visual. O que as referências culturais dos objetos ou seus movimentos já contam por si só, sem precisar de palavras? De que maneiras as palavras podem impulsionar a animação sem se tornarem dominantes? Essas perguntas se respondem de acordo com as singularidades biográficas de cada repertório de objetos, e colocar limite à linguagem (verbal) nos leva a gerar traduções com movimento e imagem⁶⁵ (LARIOS, 2024, p. 94).

Apesar do teatro de objetos documental propor o trabalho com a linguagem verbal, como colocar limites nas palavras para também *gerar traduções com movimento e imagem*? O exercício de compreender o trabalho como uma dramaturgia de conjunto em sua concepção global, com atenção horizontal, propõe uma *escuta* total da composição cênica visual, sonora, textual... principalmente uma escuta dos objetos que estão inseridos no trabalho.

No retorno de um dos nossos almoços durante o período de imersão com Sandra Vargas, Luênia trouxe – de um pedaço do texto que escrevi no primeiro roteiro do espetáculo – a frase: “Cada pessoa carrega o que pode e faz quintal onde dá”. Assim que escutei a proposta e repeti em voz alta, percebi que esse trecho sintetizava a vinda das mulheres e suas resistências na permanência na cidade, apesar das inúmeras dificuldades. Dar nome a algo é um exercício complexo, mas compreendemos que esta proposta parecia uma ótima opção. Da mesma forma que pensávamos inicialmente em um nome curto, também ha-

65. Original: “En el TOD, el testimonio de las personas sobre sus cosas es tan relevante, que es difícil prescindir del lenguaje verbal. Por eso es importante tener en cuenta algunas preguntas al momento de negociar con la dramaturgia visual. ¿Qué cuentan ya de por sí las referencias culturales de los objetos o sus movimientos que no necesitan palabras? ¿De qué maneras las palabras son un impulso de animación sin ser dominantes? Estas preguntas se responden según la singularidad biográfica de cada repertorio de objetos, y ponerle límites al lenguaje nos lleva a generar traducciones con movimiento e imagen.”

Carnaval para mim é tudo. Eu tenho um folheto desse lá em casa. Esse aqui é um folheto meu, meu retrato.

Ieda
Vila Planalto



via a proposta de conseguir carregar todo o material cênico em apenas um carro popular, a fim de facilitar a locomoção do trabalho e as possibilidades de circulação. Mas o processo nos surpreende, e nem em um carro e nem em um nome curto nosso trabalho coube. *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* foi o nome final, ele mesmo poderia ser título e sinopse. Ao longo da jornada ganhou o apelido de *quintal*, imagem final daquilo que se forma ao longo do espetáculo, desde o jeito íntimo de conversar olho no olho, da plateia em semi-arena, da cadeira nas praças, até a máquina de cena que se expande em varal.

De forma provisória e ainda precária, todos os elementos foram inseridos e experimentados ao longo dos oito dias de residência imersiva. Ao término desse período, o espetáculo contava com sua estrutura textual e os principais desenhos cênicos delineados.

Durante o processo imersivo de *domingo a domingo*, ainda havia na programação uma palestra de Sandra Vargas aberta ao público, agendada para o último dia, data em que ela também embarcou de volta a São Paulo. Na sexta-feira anterior, fizemos o nosso último ensaio e o registramos em vídeo. Sábado organizamos toda a sala de ensaio para poder realizar a palestra e para que pudéssemos devolvê-la, uma vez que a nossa reserva para utilização do espaço também se encerrava no domingo.

Ao longo dos dias, acumulamos muitos materiais no espaço, uma triagem do que de fato precisaria ser armazenado junto aos elementos do espetáculo foi urgente e percebemos a quantidade de objetos e tralhas que poderiam retornar ao seu local de origem. Ao todo foram cinco versões do texto dramático durante os dias de imersão. Diariamente fazíamos alterações e, na manhã dos dias de imersão, era feita uma nova impressão do material atualizado no dia. Organizado em 14 cenas, apenas

quatro delas ficaram em aberto. Compreendemos que a finalização de suas composições necessitava de pesquisa de materiais, confecção de algum elemento ou até a contribuição de outra pessoa, sendo elas:

- **cena das lamparinas:** necessitava criar o cinto das lamparinas e uma sequência dançada com propostas acrobáticas. Fabi Marroni e Luênia Guedes estariam à frente dessa preparação;
- **cena das bacias:** necessitava de um maior trabalho cômico para gerar contraste da ação física e a profundidade da história contada por Dona Chiquinha. Para esta cena pensamos em convidar Caísa Tiburcio, atriz e palhaça brasileira, parceira e atual integrante do Entrevazios, ela também já foi dirigida pela Sandra Vargas e se conheciam bem;
- **cena do redemoinho:** necessitava de uma pesquisa de tecido, a fim de encontrar algum que não fosse muito pesado, para poder realizar a dança, e ao mesmo tempo tivesse volume para formar a trouxa de roupa na cabeça. Fabi Marroni realizaria a orientação coreográfica;
- **cena tricot:** eu precisaria aprender a tricotar minimamente. Fabi Marroni também estaria responsá-

vel por me ensinar e conseguir trabalhá-lo em cena.

Protótipo do objeto único

Inicialmente duas cadeiras de plástico preta empilhadas simularam um primeiro esboço da cadeira alta. Também trouxemos os primeiros objetos citados no roteiro, para o estudo nos ensaios.

Logo nos primeiros momentos, tal estrutura se mostrou absolutamente ineficiente, então, criamos uma gambiarra com um banco de madeira e uma praticável de metal. Neste primeiro dia, a saia também surgiu como um elemento importante ao figurino. Passei a ensaiar com ela todos os dias.

Ao longo dos ensaios, muitas cenas, elementos e dinâmicas do trabalho foram sendo elaborados, mas a proposta da cadeira trazia diversas possibilidades que ainda tínhamos dúvida se poderiam ser realizadas. Saímos para analisar a estrutura das cadeiras dos vigilantes dos estacionamentos do campus Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília. Nesta pequena incursão, tivemos contato com a estrutura e dimensão deste material a fim de ter parâmetro para o desenvolvimento da nossa. Aproveitamos as reflexões quanto ao objeto único e convidamos Dani Lacourt para pensar conosco.

Percebemos a necessidade do ensaio com uma estrutura ainda mais alta e firme. A partir de alguns materiais disponíveis em um depósito do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, criamos uma gambiarra mais arrojada.



Fotos do processo de imersão com Sandra Vargas. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



Continuação dos trabalhos com Sandra e Maysa. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



(À esquerda) Fabiana Marroni, Maysa e Luênia fazendo a primeira gambiarra da cadeira.
(À direita) Luênia experimentando o banco. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



(Esquerda) Cadeira dos vigilantes e (direita) primeiros esboços da cadeira com Dani Lacourt. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.

Quando eu estava na última mordidinha da pimenta, ela deu um bote na boneca e saiu correndo. Eu fiquei muito triste.

Lourdes
Núcleo Bandeirante



Gambiarra final da cadeira no período imersivo. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



- 48

abrindo quintal

Nós e a gambiarra permanecemos juntas por mais um tempo, para além do período de imersão. Tivemos a oportunidade de poder mantê-la montada e de poder realizar os ensaios ainda em seu local de invenção, uma vez que a remoção não era uma possibilidade considerada, pois se tratavam de objetos e estruturas pertencentes ao Departamento de Artes Cênicas. O apoio da Universidade de Brasília - UnB, e parceria do Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA/UnB, sob coordenação da professora Fabiana Lazzari, foram essenciais para a realização dessa etapa do processo. Desse modo, ficamos em diálogo contínuo com Dani Lacourt para tentarmos, o quanto antes, ter a estrutura final, mesmo que ainda incompleta, para iniciar a experimentação com o material.

Ao longo do processo, enfrentamos diversos desafios até alcançar uma possibilidade de concretização da estrutura base, por isso, permanecemos por mais tempo do que o esperado com a gambiarra inicial. Inclusi-

ve - sendo já previsto como contrapartida do projeto que fomentou a vinda de Sandra Vargas para a realização da residência imersiva - realizamos um ensaio aberto do trabalho para estudantes do curso de Artes Cênicas da UnB. Na ocasião, fizemos sem trilha sonora, sem diversos mecanismos, sem alguns objetos e sem a estrutura da cadeira, apenas com a gambiarra, que se encontrava cada vez mais firme e de relação mais íntima e ágil com as minhas movimentações.

O que, mais uma vez, fez ressaltar a força do processo de invenção conjunta e cúmplice:

Articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espetáculo, fazendo do público seu cúmplice do discurso. Neste sentido, uma definição possível e abrangente do discurso específico da dramaturgia será dizer que ela consiste em criar relações de cumplicidade (PAIS, 2016, p. 83).



Ensaio aberto na UnB.
Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



Pequena cadeira e objetos para o ensaio aberto no CEDEP. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.



Ensaio aberto no CEDEP. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.

Esse ensaio aberto demonstrou a potência do trabalho e a relação de cumplicidade que as histórias dessas mulheres encontravam os jovens ingressantes na UnB. Após o ensaio aberto, conversamos com o público brevemente e tivemos a oportunidade de escutar depoimentos e alguns relatos de histórias de avós, e familiares lembrados enquanto assistiam o trabalho, e tiramos dúvidas sobre o processo de invenção. Esse foi o nosso primeiro público e tivemos uma potente recepção.

Como contrapartida, também realizamos um segundo ensaio aberto no Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá – CEDEP para as mulheres idosas frequentadoras do local e participantes da ação Barraca de Memórias. Decidimos levar algumas cenas do trabalho, já que não seria possível transportar a gambiarra até o local e também porque achamos que não seria interessante apresentar todo o trabalho, com aproximadamente 50 minutos, sem os demais elementos cênicos e com a gambiarra. Luênia e eu selecionamos algumas cenas, mantendo o início, algumas cenas do meio e o final. Uma versão de aproximadamente 15 a 20 minutos.

Esse ensaio aberto foi muito importante para a realização das próximas etapas do processo. Como eu estava com apenas uma cadeira pequena, sem um figurino extracotidiano, propondo uma conversa desde o início da cena, com pessoas que eu já havia tido contado anteriormente, em um ambiente de encontro delas, no pátio do local, senti que a convenção cênica não se estabeleceu desde o início do ensaio aberto e foi difícil conseguir estabelecê-la. As duas primeiras cenas são de interação com a plateia, a primeira ao falar sobre o objeto que você não deixaria para trás se fizesse uma mudança de cidade, e a segunda, com a conversa sobre as plantas e o chá. A primeira interação, quando perguntei para uma delas sobre

o objeto, já gerou uma conversa entre elas que foi iniciada pela provocação da cena, mas se estendeu para outros diálogos para além desse assunto, e foi difícil *pegar de volta*, para dar continuidade ao ensaio. Mas a segunda foi surpreendente, e também desafiadora. Ao entregar a primeira muda para uma das senhoras, ela se encantou em recebê-la e mostrou para as mulheres que estavam em volta, assim, a cada muda entregue, ela rodava entre as mulheres, gerando muitos assuntos, interesses e conversas. Ali percebia que o envolvimento delas com o trabalho era cotidiano, como proposto na encenação, estabelecemos ali uma *conversa*. Mas, tentar *pegar de volta* a atenção para prosseguir com as próximas foi novamente desafiador.

As cenas que levamos para esse dia do ensaio aberto no CEDEP eram praticamente todas interativas, em que propunha o diálogo com a plateia e isso fez com que a *conversa* se mantivesse em constante estímulo. Para mim, como atriz, com um trabalho recém estruturado e ainda em fase de ensaio e amadurecimento, o encontro com elas foi um presente. Ao mesmo tempo, percebi que precisaria saber *gingar* nas idas e vindas com a interação da plateia e dialogar com suas surpresas. Nesse dia também percebemos que a ideia de entregar as mudas para o público cuidar durante o espetáculo e posteriormente *pegar de volta*, como era a proposta inicial, se mostrou uma completa inadequação, e as mulheres nos mostraram isso ao quererem levar todas as mudas para a casa. Foi então que decidimos que a cada apresentação iríamos doar quatro mudas para a plateia.

Nosso terceiro ensaio aberto aconteceu dias antes da estreia do espetáculo, quando Sandra Vargas estava em Brasília pela segunda vez. Ocorreu na Sala Multiuso do Espaço Cultural Renato Russo e ela pôde assistir à *estabilização do devir* do trabalho; estava pronto para a

*Na minha juventude
não tinha chapinha e
eu aprendi a colocar
bobes para o cabelo
ficar cacheado.*

Maria Aurelina
Paranoá



estreia. Convidamos algumas amigas, amigos e familiares para assistirem. Fizemos o ensaio a noite, em um espaço fechado, com uma iluminação cênica estática, apenas para iluminar o palco, foi um ensaio geral.

A jornada de criação desse trabalho exigiu muito de toda a equipe, foram inúmeros desafios do campo interno e externo a criação. Esse ensaio geral foi uma celebração dos intensos meses de trabalho, com envolvimento, dedicação, desgastes, ajustes, recomeços e cumplicidade. Foi importante afinar a *estabilização do devir* antes do primeiro dia de apresentação com as contribuições do público e com o encontro de toda a equipe que criou conjuntamente essa dramaturgia.



Print de vídeo do final do ensaio aberto. Fonte: Fabiana Marroni.



Print de vídeo do final do ensaio aberto. Fonte: Fabiana Marroni.

- 49

objeto único

Os principais critérios para a decisão de trabalhar com um *objeto único*, bem como as principais referências para o trabalho com este elemento em cena, foram apresentados no item [42] *zonas de tateio*. Nele cito a proposta de usar uma bicicleta cargueira, mas, logo nas primeiras reflexões sobre o uso desta materialidade, ela se mostrou ineficaz. Ao longo dos primeiros dias de imersão de criação com Sandra Vargas, a imagem de uma cadeira alta como a de salva-vidas, se apresentou como nova proposta de *objeto único*, nesse momento, a escolha se deu mais pelas possibilidades físicas e materiais, do que pela metafísica do objeto. No entanto, ela também teria sua força autônoma como um *objeto vivo*, estando em cena não como uma decoração ou apenas pela funcionalidade estrutural, estaria com sua vitalidade protagonista.

Durante a imersão inventiva com Sandra Vargas forjamos uma gambiarra que minimamente acomodasse nossos desejos de trabalho com esta proposta de *objeto único* para experimentar caminhos possíveis de relação. Essa gambiarra permaneceu conosco nos oito dias de imersão e por mais alguns meses até a conclusão da estrutura final.

Como parte inicial da concepção do projeto, ins-

pirada no processo de composição de invenção das máquinas de cena do grupo De Pernas Pro Ar, tínhamos previsto uma série de incursões, principalmente, ferros-velhos e locais possíveis para encontrar objetos em situação de descarte. Estes materiais dariam base para as confecções e diálogos possíveis em cena. Mas após a conclusão da imersão com Sandra Vargas, o processo de elaboração da cadeira aparentava estar praticamente concluído. Reconhecia poucos aspectos passíveis de transformações relevantes à continuidade do processo. Enxergava os elementos de cena já muito bem definidos, somente a forma com que o *objeto único* se transformaria em museu que ainda estava em aberto. Cheguei a ter uma sensação de que pouco havíamos “deixado” para a contribuição da tutoria cenográfica com o grupo De Pernas Pro Ar, uma vez que a estrutura textual e o desenho de movimento estavam muito bem estabelecidos, além de já termos uma imagem final para o *objeto único*. Ainda bem que estava enganada nessa acepção.

No primeiro encontro virtual com o grupo De Pernas Pro Ar, na ocasião, representado por Luciano Wieser, conversamos sobre a concepção geral do projeto, apresentamos a equipe de trabalho e compartilhei os materiais já produzidos ao longo das etapas de criação: mini-

“E o mais interessante é que a gente usava à noite para clarear a casa, porque não tinha energia, né, aí no outro dia a gente amanhecia todos com o nariz escuro.”

Creuza Planaltina



cadeira antiga de madeira, provavelmente do próprio ateliê ou da casa deles. Para mim, a visão desta cadeira no alto de uma estrutura metálica com os demais acoplamentos de objetos cotidiano que a compunham trouxe outra percepção sobre a visualidade cênica do trabalho.

Até a realização da tutoria cenográfica, percebia estar imersa no texto, nas marcas, na necessidade em ter a cadeira para fazer as experimentações e ensaios, mas principalmente nos prazos. Percebia uma aflição em tornar possível toda a invenção artística dentro dos limites orçamentários e temporais de realização do trabalho, e para isso, muitas vezes me vi optando por uma simplificação do processo a fim de cumprir as obrigações externas. Entretanto, este não era o caminho da criação; ainda havia outras possibilidades dentro do planejamento necessário e, por sorte, conseguimos enxergá-las a tempo.

Foi aí que mudamos a rota e saímos em busca do objeto que seria essencial para as demais etapas de confecção do *objeto único*: a cadeira. Ela seria acoplada à estrutura base e também alteraria o desenho inicial, pois a partir dela iríamos projetar as demais estruturas. Optamos por ir a uma rua com diversas lojas de móveis usados na região administrativa de Taguatinga. Não demorou muito e me deparei com a cadeira de balanço ao lado.

De imediato, recordei-me novamente daqueles dias, aos 10 anos, em que visitei a casa de vizinha – como costumava chamá-la. Não só em sua varanda ou na porta de casa, essas cadeiras estavam espalhadas pelas casas de diversas pessoas em sua cidade. A cadeira espaguete é muito comum em cidades do interior no centro-oeste, principalmente goiano, e no interior do nordeste brasileiro. No Distrito Federal também é possível encontrar com facilidade nas varandas de casas e em comércios. Esta cadeira faz parte do imaginário cultural da minha infância e

de diversas pessoas amigas brasilienses. Apesar de não ter relação inicial com a primeira proposta trazida pelo Luciano no protótipo, uma vez que se tratava de uma cadeira antiga em madeira, não havia uma restrição de criação definida. Enquanto equipe de invenção criativa, todas as pessoas estavam abertas aos acasos e aos encontros possíveis. Encontramos essa cadeira usada com os espaguetes azuis, mas nesse momento já prevíamos alterar a trama para utilizar um espaguete dentro da paleta de cor que estava sendo formada nas etapas de criação, esta que se apresentava em tons mais quentes, tais como vermelho, amarelo ou dourado.

Apesar da cadeira não estar vinculada diretamente ao princípio de uma máquina complexa, faço uso desta relação que Luciano Wieser aponta sobre o cuidado ao encontrar uma máquina e propor modificações:

Às vezes encontramos máquinas quase prontas. Então, para que elas participem destes delírios imaginários, é necessário “pedir licença” e interferir com suavidade.[...] Minha obstinação em que tudo que fosse criado de movimento partisse da mecânica original da máquina, que afinal foi que me atraiu desde o começo, e à ela somou-se um batedor de claras e uma boneca antiga. (WIESER; DURIGON, 2023, p. 24),

Luciano e Raquel escreveram o catálogo “Tem ferrugem no museu?” que trata das máquinas de cena do espetáculo do Grupo De Pernas Pro Ar “A Última Invenção”. No trecho acima, Luciano comenta sobre o mecanismo encontrado que deu origem ao desejo de confecção da máquina de cena “Semeadora de nada”. Relaciono esse trecho ao encontro com a cadeira espaguete e as propostas de alterações. Apesar de ser uma ação aparentemente simples – a troca dos espaguetes – gosto de trazer o



Cadeira de balanço em loja de móveis usados de Taguatinga – DF.
Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



Print de conversa no grupo de whatsapp da cenografia do espetáculo. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.

cuidado apresentado por Luciano para toda e qualquer ação junto aos objetos antigos, em situação de descarte ou recebidos em doação durante todo o processo. A fim de manter suas características e forças poéticas e evocativas, não podemos propor grandes alterações, os objetos comunicam por si só, da maneira como estão. Caso contrário, corremos o risco de apenas utilizá-lo como uma estrutura funcional, sem a devida *escuta material* de suas complexidades.

Apesar de perdemos o desgaste, a poeira e os resquícios de suas características materiais existentes na cadeira de balanço, compreendemos que a alteração dos espaguetes poderia fortalecer ainda mais a sua presença simbólica na composição total cênica. Inclusive, por ela possuir estrutura metálica cilíndrica, tal qual estávamos prevendo para a estrutura base para a grande cadeira, acreditamos poder criar uma unidade estética ao trabalhar com este acoplamento. Feita as primeiras avaliações tiramos algumas fotos e enviamos no grupo de whatsapp, que tratava da cenografia do trabalho. Além de nós, integrantes do Entrevazios, também estavam no grupo nosso produtor, Artur Cavalcante, Sandra Vargas e Luciano Wieser. Na dúvida sobre comprar ou não, ficamos aguardando um retorno da mensagem enviada quanto à proposta em usá-la. Enquanto isso, visitamos outras lojas buscando encontrar novas propostas.

Para minha surpresa, Sandra respondeu que *não achava muito poética*. Em seguida Luciano disse que se tivesse algum aspecto vinculado à memória ela poderia ser boa. Foi quando Artur corroborou trazendo uma imagem de referência e contextualizando um pouco mais sobre o tipo de cadeira.

Na divulgação da loja, mencionada na conversa pelo Artur, o fato de a cadeira se chamar “Cadeira da

Então, eu bati o olho no rádio e veio a música, a história toda... Então, ele falou: “O mundo é um moinho” e é um moinho, mas eu to aqui em Brasília e eu gosto daqui. Esse rádio me lembrou isso.

Ana Cristina Candangolândia



Vovó” se revelou particularmente curioso para a busca que estávamos fazendo. Conversamos mais um pouco sobre a proposta no grupo, cada pessoa defendendo o seu ponto de vista e finalmente definimos coletivamente pela compra do objeto. Coube perfeitamente no carro e a levamos ao ateliê do Dani. A observando, percebemos que precisávamos redesenhar a estrutura inicial da grande cadeira para receber o acoplamento da *cadeira da vovó* de forma a promover uma integração total no *objeto único*.

Essa situação nos mostrou as distintas referências culturais entre as pessoas da equipe. Sandra Vargas é nascida no Chile, mas viveu alguns anos no Rio de Janeiro e, a maior parte de sua vida, em São Paulo. Luciano Wieser é natural do Rio Grande do Sul, local em que vive até hoje. Apesar dos dois já terem percorrido o Brasil diversas vezes com seus trabalhos artísticos, as raízes brasileiras são vastas ao pensar em todo o território deste país continental. Provocada primeiramente por esta reflexão cultural quanto à cadeira, fico me perguntando como o espetáculo chegará aos demais cantos desse país. Como se dará a cumplicidade do discurso dessa dramaturgia concretizada conjuntamente?

Considero essa cadeira um símbolo; um *código móvel*, apresentado por Kenia Dias ao abordar sobre o objeto mesa no trabalho do grupo Galpão, de Minas Gerais: “Do interior da macro sede na rua Pitangui em BH, aos palcos e cidades diversas nas quais a peça faz temporada, a Mesa, aqui, é um código móvel que faz parte da tessitura das relações que constituem o processo/obra (SALLES, 2014) da peça” (DIAS, 2020, p. 59). A partir de abordagens distintas sobre a centralidade de um objeto no processo de criação, considero esta cadeira também parte da *tessitura das relações que constituem o processo/obra*.



Esboço da grande cadeira, por Fabiana Marroni, antes da tutoria. Fonte: Diário de Fabiana Marroni.

- 50

poética dos móveis

A decisão pela compra da cadeira espaguete na loja de móveis usados alterou o processo de invenção do *objeto único* e trouxe outra constituição à dramaturgia de conjunto do trabalho, a metafísica do móvel esteve em evidência. Os estudos de Shaday Larios sobre a *poéticas dos móveis* corroboram a análise: “Isolar a figura mobiliária, [...] contemplá-la como um cenário, reconstruí-la por meio de um *olhar* que circunda suas ausências: desde sua solidão como objeto, sua qualidade ergonômica servil e seus princípios de estabilidade se desfazem em uma metafísica”⁶⁸ (LARIOS, 2013, s.p.)

Apesar de estar ao lado de outros móveis e objetos, a cadeira mostrou-se isolada de seu lugar servil no contexto dessa loja de usados. Quando a encontrei, vivenciei o efeito de transporte no tempo, retornei aos meus 10

anos na casa da minha avó, a mesma viagem trazida pelo gole d’água do filtro de barro no copo de alumínio, que motivou a criação da primeira cena do espetáculo. Nesse caso, a *anatomia do móvel*, bem como o sabor da água, foi *relicário-cênico*, como apresenta Larios:

O móvel utilizado como um **relicário-cênico** desconstrói o abismo de seus mistérios e o dispersa em cenários minúsculos. Cada uma de suas partes é uma geografia, cada compartimento um actema. A anatomia do móvel possui uma dramaturgia por si só, uma proposta de ordenação capaz de se desfigurar e trair sua geometria.” (LARIOS, 2013, s. p.)

O termo *relicário-cênico* apresenta muito bem o que a cadeira grande, o *objeto único*, foi se tornando ao longo da confecção e, mais tarde, no encontro com o

68. Original: *Aislar la figura mobiliaria, abandonarla en un espacio deshabitado de sujetos y contemplarla entonces como un escenario, reconstruirla a través de una mirada que rodea sus ausencias: desde su soledad como objeto, su cualidad ergonómica servil y sus principios de estabilidad se desdibujan en una metafísica.*



69. Original: *La estrechez del armario de Kantor afecta el cuerpo de los actores como la estrechez de los vagones perjudicaba a los afectados por el Holocausto. Se toma un sentido por otro, borrándose en parte la identidad doméstica del armario y a la vez sin dejar de estar presente. Las designaciones impropias se disponen como recuerdos lejanos, habitados en este gran embalaje de lo imaginario en el que se esconden prácticas ilícitas, clandestinas, memorias justificadas por la metamorfosis corporal informal, que nace en el cruce de lo humano y lo inhumano.*

público em cena. Com a proposta de torná-lo um espaço expositivo, como uma espécie de museu contendo outras histórias de mulheres guardadas nos objetos, alargamos a geografia com a inserção de partes de outros objetos e até mesmo objetos completos foram acoplados a ela. Esse processo propôs uma nova ordenação; uma anatomia poética, tornou-se uma *dramaturgia por si só*.

O processo de acoplamentos de objetos em um só, pode ser também compreendido pelo termo *assemblage*. Larios analisa esse conceito, junto a outros objetos, como um favorecimento do desvio de seu sentido funcional, potencializando suas duplas significações e tensionando o sentido, uma vez que continua sendo o que é, ao mesmo tempo em que é outra coisa, suscitando a dinâmica entre a ausência e a presença (LARIOS, 2021, p. 130).

Larios fez um importante estudo da obra de Tadeusz Kantor, e uma de suas abordagens se refere à dinâmica entre a ausência e a presença em um objeto, em particular no móvel armário na obra do artista. Em 1961, no *Teatro Informal* de Kantor,

tratava-se de um contato com a matéria, no qual o gesto humano e a decisão humana recebiam uma nova definição. [...] Os atores oprimidos no espaço estreito e absurdo do armário empilhados, misturados aos objetos mortos, (sacos, uma massa de sacos) sua individualidade e sua dignidade degradadas, pendurados inertes como vestimentas, identificando-se como a massa de sacos (os sacos: embalagem que ocupa a ordem mais baixa na hierarquia dos objetos e torna-se então facilmente uma matéria não objetual) (KANTOR, 2009, p. 27-28).

O trabalho de Kantor retrata o pós-guerra, retrata o terror das mortes no Holocausto, retrata a remi-

niscência de vida e rotina de uma existência humana em meio aos horrores da tragédia coletiva. Larios faz uma análise sobre o uso do armário como metáfora desse contexto histórico e dessa realidade social.

A estreiteza do armário de Kantor afeta o corpo dos atores como a estreiteza dos vagões prejudicava os afetados pelo Holocausto. Toma-se um sentido por outro, apagando-se em parte a identidade doméstica do armário e, ao mesmo tempo, sem deixar de estar presente. As designações impróprias dispõem-se como lembranças distantes, habitadas nesse grande invólucro do imaginário, no qual se escondem práticas ilícitas, clandestinas, memórias justificadas pela metamorfose corporal informal, que nasce no cruzamento entre o humano e o inhumano⁶⁹ (LARIOS, 2021, p. 210).

O trabalho de Kantor expõe a ausência e a presença de um objeto em cena, seus múltiplos sentidos e evocações a partir da relação entre esses corpos e demais objetos ao longo da encenação. O móvel é visto e desvisto, ou seja, ao mesmo tempo em que se mantém em usabilidade, possui o caráter de ocultação do que é guardado no seu interior. Relacionando-se ao trabalho de Kantor, Larios também reflete sobre a escolha de Ángel Hernández – pesquisador e dramaturgo mexicano – ao usar refrigeradores (geladeiras) na obra *Ciudades em congelación*. Hernández trabalha com objetos documentais em contextos de violência e nesta obra ele opta pelo refrigerador devido ao fenômeno do congelamento e a possibilidade de conservação da matéria, sua proposta era congelar presenças. Os refrigeradores foram emprestados por quatro famílias que tinham parentes desaparecidos devido ao crime organizado no México. O trabalho percorreu quatro estados mexicanos realizando encontros e entrevistas

com familiares dessas pessoas e também recolheu, por meio de doação ou empréstimo, objetos representativos dos desaparecidos.

Ciudades en congelación manteve sob custódia cerca de 200 objetos acompanhados de suas próprias histórias, objetos biográficos que ninguém sabe se poderão voltar a seus donos. O objeto “refrigerador” foi escolhido para ser o contêiner das vivências das famílias dos ausentes, por meio dos objetos de seu ente querido — um eletrodoméstico que se metaforizou como memorial alternativo e com o qual se pretendeu congelar as pertencas. [...] tornou-se metáfora de uma resistência inquebrantável, tornando-se ainda mais poderosa à medida que persistiam as omissões das autoridades⁷⁰. (LARIOS, 2021, p. 301).

As diversas simbologias contidas nas *materalidades* do refrigerador como um eletrodoméstico de armazenamento de alimentos perecíveis, junto aos objetos reais das vítimas, testemunhavam e denunciavam a violência ainda impune no México. Durante a participação do trabalho na Quadrienal de Praga de 2015, os quatro refrigeradores foram expostos numa instalação também sonora, já que o público podia ouvir em cada um desses objetos, sons e alguns relatos da população dos lugares percorridos pelos artistas. Ángel Hernandez comenta “esta galeria de objetos extintos é agora uma coleção de evocações, de utensílios que pertenceram a pessoas vítimas do desaparecimento forçado e que encontraram, em sua conservação, a possibilidade de manter a salvo certo reduto de esperança” (HERNANDEZ *apud* CARTELER DE TEATRO, 2016).

Quando propus, ainda no mapa de invenção, a ideia de trabalhar com um *objeto único*, não havia uma atenção quanto a sua simbologia material e sua metafí-

sica. Como citado, por meio das primeiras referências de criação, com os trabalhos do grupo *De Pernas Pro Ar* e da companhia *Dos à Deux*, os elementos apresentados, como por exemplo, as tábuas em *Saudade em Terras D'Água*, não tinham um caráter de objeto com uma função anterior, mas uma materialidade sendo desvendada. Percebo que ao encontrar a cadeira espaguete, após a provocação de Luciano Wieser, durante a tutoria cenográfica, o *objeto único* ganha outra dimensão.

Buscando expandir os registros e as memórias da invenção da nova capital federal numa perspectiva contra-hegemônica, a cadeira reclama e reforça um espaço de escuta, de conversa e de narração. A cadeira espaguete de balanço, então, moldura uma temporalidade, uma regionalidade, um espaço e um estado. Se Kantor opta pelo armário por se tratar de um móvel-promessa, um artefato com virtude para ocultar o seu conteúdo (LARIOS, 2021, p. 180) nós escolhemos a *cadeira espaguete de balanço* pela sua disposição em forjar um ambiente de quintal, de varanda, um objeto cotidiano que se desvia do espaço de trabalho e da produtividade, um convite para o encontro.

A temporada de estreia do espetáculo estava prevista para ocorrer em sete praças do Distrito Federal, das regiões em que a Barraca de Memórias havia circulado. Logo, a imagem das praças se fez presente ao refletir sobre a escolha da cadeira alta. Como citado por Larios, o isolamento da figura mobiliária foi feito em nosso imaginário. A cadeira estaria posta no centro desse espaço comum, distante de sua funcionalidade cotidiana, em um vínculo relacional entre o *ser* e o *enser*⁷¹, a fim de gerar uma *poética singular*, como citado por Larios: “Quando um móvel já não está sozinho, mas em convivência com um sujeito que compreende a poética singular do *enser*

70. Original: *Ciudades en congelación ha tenido bajo custodia cerca de 200 objetos acompañados de sus propias historias, objetos biográficos que nadie sabe si podrán volver a sus dueños. El objeto refrigerador fue elegido para ser el contenedor de las vivencias de las familias de los ausentes a través de los objetos de su ser querido, un electrodoméstico que se metaforizó como memorial alternativo y con el que se pretendió congelar las pertinencias.*

71. N.T: Optei por manter o termo no original, pois não há uma palavra direta que faça a tradução do termo sem perder a proposta poética do jogo entre as palavras “ser” e “enser”. O substantivo *enser* utilizado no plural, *enseres*, se refere a móveis ou utensílios domésticos, também é usado como artefatos ou ferramentas de trabalho. “A origem de *enseres* remonta ao latim *in esse*, que significa em ser ou existir”. Esta raiz nos indica que, segundo pesquisas informais em dicionários online, “a palavra se referia inicialmente a tudo que existia ou estava presente em um lugar determinado”. Essa definição foi encontrada, em língua espanhola, em: <https://www.bibliatodo.com/Diccionario-biblico/enseres>.

Não tem como não falar desse binóculo. E, quando eu era pequena, a gente olhava isso, que tinha uma magia, porque a gente não entendia como cabiam as fotos aqui dentro.

Simone
Vila Telebrasília



(sua vivência como lugar liberado do sentido de *habitus*), abre-se a possibilidade de uma lógica de transfusões materiais⁷². (LARIOS, 2013, s. p.).

Como a cadeira alta não seria uma cadeira salva-vidas retirada diretamente do cotidiano e posta no espaço, mas confeccionada para o trabalho, o aspecto físico iria propor outras *transfusões materiais* no encontro com o espaço e as pessoas que ali convivem, liberada do sentido do hábito. A ausência de serventia, iria propor a sua metafísica: “o móvel se transforma em uma nave onde se arquivam acontecimentos que o tornam memorial, cúmplice, prolongação material de algum estado do sujeito, dissolvido na ergonomia dessa outra presença⁷³” (LARIOS, 2013, s.p.). A cadeira, no sentido de móvel, seria a mediadora do encontro com a cena, ela faria o primeiro convite ao público, trazendo suas *memórias*, ganhando *cumplicidade* e sendo o prolongamento de algum estado do sujeito na fricção das presenças na praça.

72. Original: Cuando el mueble ya no está solo sino en convivencia con un sujeto que comprende la poética singular del enser (su vivencia como lugar liberado del sentido del *habitus*) se abre la posibilidad de una lógica de las transfusiones materiales.

73. Original: el mueble se trastoca en una nave em donde se archivan acontecimientos que lo devienen memorial, cómplice, prolongación material de algún estado del sujeto, disuelto en la ergonomia de esa otra presencia.

máquina de cena dramatografia

A proposição do termo *objeto único* parte de reflexões anteriormente feitas a partir dos estudos sobre os processos de criação do grupo português O Bando. Durante minha pesquisa de mestrado conheci o livro *Máquina de Cena* (2005), escrito por seus diversos integrantes, abordando a característica do grupo em criar estruturas materiais e espaciais ao longo de décadas de produção cênica. Escrito por João Nunes, o prefácio do livro relata sua primeira experiência de ter visto um dos espetáculos do grupo:

Era adolescente quando vi pela primeira vez uma criação d'o bando: Afonso Henriques. Passados vinte e três anos, a memória que tenho conserva a imagem multifacetada de um objeto que era, em diferentes cenas do espetáculo, berço de um rei, muralha de cidade sitiada, planície arenosa de batalha em miniatura, escada de cerco, porta-instrumentos, não me lembro já que mais... Cada nova função se abria aos nossos olhos mediante o desdobrar de apêndices articulados, o revelar de discretas gavetas, ou simplesmente a rotação do objeto segundo eixos verticais ou horizontais, de tal maneira que a própria gravidade subvertida. (BRITES et al. 2005, p. 11)

Compartilho do mesmo sentimento de Nunes ao ter visto pela primeira vez o trabalho da companhia franco-brasileira Dos à Deux, da qual falei brevemente no item [42] deste estudo. O espetáculo *Fragments do Desejo* (2009) também possuía um objeto de utilização múltipla, em que as alterações eram realizadas durante troca de luzes, não sendo perceptível ao olhar da plateia. Eu me lembro do quanto essa característica do trabalho me impressionou. De princípios semelhantes, os dois primeiros trabalhos do grupo De Pernas Pro Ar – *O Lançador de Foguetes* e *Automákita Universo Deslizante* – também me geraram encantamento, sendo que dessa vez, as transformações e múltiplas simbologias ocorriam de forma exposta e durante o decorrer da cena. Em *O Lançador de Foguetes* o espaço cênico ganhava amplitude a cada objeto acoplado no pequeno triciclo ou depositado no espaço cênico. Já em *Automákina*, a transformação ocorria principalmente no interior do universo deslizante do personagem: uma maquinaria gigante representando o seu lar. O objeto único *cadeira* do processo de invenção de *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*, dialoga com todos esses princípios; bem como com o que Shaday Larios comenta sobre Jomi

Oligor, o criador do espetáculo *Las tribulaciones de Virginia*: “é construtor de mecanismos, ou o que costumamos chamar de ‘engenharia poética’. Artefactos analógicos que desempenham um papel importante na metamorfose das palavras”⁷⁴ (LARIOS, 2024, p. 94).

Luciana Vilanova e Tatiana Horevicht são duas pesquisadoras brasileiras, com as quais tive contato somente a partir de seus escritos, ambas realizaram estudos sobre a compreensão do termo *máquinas de cena* e sobre o processo de criação d’O Bando. Luciana Vilanova corrobora: “As Máquinas traduzem a dramaturgia através de suas formas e materiais. Os espectadores as utilizam como recurso visual para construir o restante da história que é contada pelas personagens.” (VILANOVA, 2011, p.47). Tal como dito anteriormente, no nosso caso, a cadeira gigante entra em cena antes de mim e, além de iniciar o discurso do espetáculo, também sintetiza a proposta dramática do trabalho. Vilanova ainda apresenta, “com O Bando, existiam peças utilizadas como elementos da cenografia que continham diversos cenários aglutinados. Eram as máquinas de cena [...]” (2011, p.10). O conceito de máquina de cena propõe diversas abordagens. Sobre as máquinas de cena ela prossegue:

Um objecto que contém diversificadas possibilidades visuais através de seu mecanismo e variáveis posições. Alguns espectáculos contam com mais de uma dessas Máquinas, mas mesmo assim, elas podem ser consideradas como uma cenografia única, um concentrado de cenários em um só objecto. (VILANOVA, 2011, P. 10)

Interessa-me refletir sobre a ideia de um *concentrado de cenários em um só objeto*, acredito que contempla a compreensão da cadeira gigante, sob um olhar cenográfico. Proponho ainda, a expansão da noção de máquina de

cena a partir do que João Brites nomeou por *dramatografia*, e com isso também colaborar na expansão da noção de dramaturgia de conjunto. A dramatografia é apresentada por Brites como a representação gráfica da dramaturgia, propondo um estudo criativo menos condicionado pelo edifício teatral (BRITES et al. 2005, p. 28). Em entrevista concedida a Vilanova ele ressalta que “os objetos são construídos em função de um conceito de dramaturgia, quer dizer, de uma estrutura que sustenta o discurso cênico do espetáculo, o que, claro, não é apenas o discurso verbal” (BRITES *apud* VILANOVA, 2011, p. 71).

Mais uma vez vemos a potência dramática na materialidade, a fim de compreender sua contribuição ao discurso quando este é considerado como uma dramaturgia compositiva, numa perspectiva conjunta, coletiva e não apenas utilitária às atrizes e atores em cena. Mas, ao refletir sobre nosso processo de criação, que parte do movimento do teatro de objetos, a percepção do que seria a relação de máquina de cena se modica. Vejamos um trecho da fala de Brites em entrevista à Vilanova:

[...] Máquinas de Cena sobressaem de uma forma bem evidente. Aliás eu era criticado por isso, não só pelos críticos de teatro como também por alguns actores. De repente o objecto transformava-se no protagonista, ou pela sua dimensão, ou pelo peso, ou pela sua relevância estética a ponto dos actores parecerem estar remetidos para um segundo plano, ao serviço do objecto. (VILANOVA, 2011, p. 72)

É muito interessante observar o posicionamento dos críticos de teatro quanto ao processo criativo do grupo, uma vez que seria uma ofensa retirar as atrizes e os atores da centralidade da cena. O que restaria do teatro se não fossem suas atrizes e atores? Não tive oportunidade de assistir a um trabalho d’O Bando, mas, ao ter conta-

74. Original: “es constructor de mecanismos, o lo que solemos llamar ‘ingeniería poética’. Artefactos analógicos que juegan un papel importante en la metamorfosis de las palabras.”

do com esses estudos e entrevistas, penso que terminaria de assistir ao espetáculo identificando princípios da linguagem do Teatro de Animação no trabalho. Aliás, apenas passei a conhecer o trabalho d'O Bando graças ao amigo, artista e pesquisador Diego Borges. Ao saber sobre a minha pesquisa durante o mestrado, ele me recomendou o grupo. De imediato, disse a ele que minha pesquisa se tratava de uma investigação que partia do olhar do Teatro de Animação, e apesar do grupo nem citar qualquer relação com essa linguagem, Diego reforçou o convite para conhecê-los.

O princípio básico da cena em Teatro de Animação é a ausência da centralidade das atrizes e atores. Seus corpos, muitas vezes, estão atrás de empanadas/toldas com as bonecas e os bonecos de luvas, ou em telas de projeção, como o teatro de sombras. Em outras situações, partes desse corpo também podem estar visíveis ao público, mas com o foco direcionado às bonecas e aos bonecos de balcão. Assim, em suas diversas técnicas, o Teatro de Animação, desloca a evidência cênica do corpo da atriz e do ator, que deixa de ocupar o lugar principal em cena. Já no teatro de objetos, considero ser uma cena em contínuo diálogo entre atriz/ator e objeto/coisa/matéria em cena, propondo uma quebra de hierarquias relacionais.

Como a citação acima aponta, o trabalho d'O Bando propõe uma horizontalização entre os elementos cênicos, desde atuação à cenografia. Por meio de um trecho da entrevista concedida à pesquisadora Tatiana Horevicht é possível reconhecer a atenção de Brites em trazer esse caráter em cena: “pra mim a cenografia é uma **espécie de terceiro personagem**. O espaço cênico interage no sentido de se transformar durante a cena ou durante o espetáculo, como as pessoas” (BRITES *apud* HOREVICHT, 2014, p. 83).

Refletindo sobre a questão da cenografia como personagem, ao abordar sobre o teatro de objetos, tudo que está disposto em cena assume uma *espécie de personagem*. Não no sentido de possuir um caráter antropomorfizado ou zoomorfizado, como acontece no Teatro de Animação com os simulacros de vida. Apesar de citado anteriormente neste estudo, saliento mais uma vez a discussão a partir das considerações de Flávia D'Ávila: “[...] mais que uma técnica ou uma nova linguagem dentro do teatro de animação, o teatro de objetos é uma forma de extrair poesia da realidade e da banalidade, transgredindo-se o mero funcionalismo das coisas” (D'ÁVILA, 2024, p. 83).

No início deste trecho do estudo, ao falar sobre a *texturização da invenção*, citei Lepecki ao comentar sobre as pesquisas de Eugênio Barba. A pesquisadora Tatiana Horevicht também faz essa aproximação em relação ao conceito de dramaturgia de Brites:

Neste sentido, o conceito de dramaturgias de Barba e o de dramaturgia de Brites estão irmanados em um mesmo objetivo: a elaboração profunda e minuciosa de todos os elementos de um espetáculo, entendendo que todos eles, individualmente e depois conjugados, são a escritura cênica. De maneira geral, este acontecimento está ligado a um fator comum, o espaço, ou melhor, “onde” esta ação se dará e “como” ela será vista/recebida pelo espectador. (HEROVICHT, 2014, p. 56).

Ao refletir sobre o processo de criação em teatro de objetos, a *elaboração profunda e minuciosa de todos os elementos de um espetáculo*, tal qual apresenta Herovicht traz ao apresentar o trabalho de Brites, é um princípio fundante do nosso processo de invenção. Para além de uma perspectiva espacial, mas de toda a simbologia e comunicação cênica. A *escritura cênica* de forma expandida é a materialização de uma dramaturgia de conjunto.

Isso aqui pra mim foi
minha vida, porque eu
vivia numa solidão pra
lá que eu nunca vi, aí
comprei essa viola.

Antônio Nicolau
Brazlândia



A partir das concepções de Shaday Larios – sobre os estudos da metafísica pictórica dos objetos cotidianos no trabalho do pintor Giorgio de Chirico e das possibilidades de trânsito para uma abordagem cênica –, estrutura pontos de análise quanto aos objetos oriundos da Barraca de Memórias para o espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*. Larios (2021) propõe três princípios, não estando restritos a um único caminho de abordagem, mas abertos à criação de suas próprias estruturas entre os estágios.

Os três princípios são:

a coisa. O objeto cotidiano se converte em coisa ao igualar ou inverter a hierarquia de poder que produz sua submissão frente ao sujeito; é proposta uma dinâmica que o emancipa de seu utilitarismo, de sua servidão ao indivíduo, e com isso se provoca uma qualidade intermediária em que o sujeito pode tender a se objetualizar e o objeto a se subjetivar em uma compenetração material. Ver o objeto como coisa tem como consequência a predisposição do animado para se deixar compenetrar pelo o inanimado e vice-versa.

o enigma. O objeto cotidiano se torna um enigma porque tem dados que se suprimem dele, com isso cancela-se seu sentido único e permanece inscrito no movimento polissêmico da sugestão.

o presságio. O objeto cotidiano se manifesta com a força do presságio, pois é capaz de despertar uma sensação pela qual aparece como digno de ser comunicável e pode suscitar um efeito de inquietude em quem experimenta esse potencial, pois se pressente que “há algo” que essa entidade matéria transmite. (LARIOS, 2021, p. 123)⁷⁵

Quando Larios propõe o olhar sobre o objeto com a perspectiva de coisa, compreendo-a como principal referencial da mudança de status a *quebra de hierarquia* na qualidade da relação com o sujeito. Esse vínculo também foi discutido pelo antropólogo Tim Ingold, ao abordar sobre a cultura material, e também pelo pesquisador André Lepecki, quando reflete sobre a dança.

vemos hoje em dia uma série de trabalhos onde objetos e corpos ocupam espaço lado a lado e ... às vezes, pouco mais acontece. Esse simples ato de colocar coisas em sua quietude, imobilidade e concreta *coisidade* ao lado de corpos, não necessariamente junto com os dançarinos, mas *lado a lado*, resulta em um evento substancial: sublinha a estreita linha que simultaneamente separa e une corpos e coisas, delinea uma zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa. (LEPECKI, 2012, p. 98)

75. Original: **la cosa.** El objeto cotidiano se convierte en cosa al igualar o invertir la jerarquía de poder que produce su sometimiento frente al sujeto; se lleva a término una dinámica que lo emancipa de su utilitarismo, de su servilismo al individuo y con ésta se provoca una cualidad intermedia en la que el sujeto puede tender a objetualizarse y el objeto a subjetivarse en una compenetración material. Ver el objeto como cosa tiene como consecuencia la predisposición de lo animado para dejarse compenetrar por lo inanimado y viceversa. **el enigma.** El objeto cotidiano se torna un enigma porque hay datos que se suprimen de él, con esto se cancela su sentido unívoco y permanece inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia. **el presagio.** El objeto cotidiano se manifiesta con la fuerza del presagio, pues es capaz de despertar una sensación mediante la cual aparece como digno de ser comunicable y puede suscitar un efecto de inquietud en quien experimenta dicho potencial, pues se presiente que “hay algo” que transmite esa entidad material.

Compreendo a indiscernibilidade em Lepecki distante de uma tentativa de ocultação da qualidade humana, ou da antropomorfização do objeto, mas justamente na subjetividade em ambos. Ao deslocar o objeto de sua função utilitária, o colocando em *quietude*, é possível revelar sua *coisidade*. Os estudos de Ingold, a partir das concepções de Heidegger (1971), nos auxiliam nesta reflexão. O objeto é algo encerrado em si, como um fato consumado, já a coisa “é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas *ser convidado para a reunião*” (INGOLD, 2012, p. 29).

O objeto em cena, visto como *coisa*, faz o *convite para essa reunião*. Nesse sentido, a compreensão sobre o termo coisa em Lepecki, em Ingold e no primeiro princípio de Larios, dialoga com o que anteriormente foi apresentado ao abordamos sobre a noção de *objeto vivo*⁷⁶ e sobre o olhar *objetocentrista*⁷⁷. Portanto, a *coisa* na abordagem dos autores é vista neste estudo no deslocamento do *objeto vivo* para a cena.

O enigma, segundo princípio de Larios, se enfatiza com o objeto em cena quando o deslocamento é feito sem qualquer contorno lógico ou ambiental que apresente um entendimento prévio do contexto cênico, como é caso dos objetos que compõem um cenário figurativo. Esse princípio apresenta uma perspectiva de relação com a continuidade da cena, do que não é ao dado, mas é necessário acompanhar o fluxo do trabalho para que se revele.

A fim de ampliar a reflexão sobre este princípio, trago a análise do artista, pesquisador e professor Alex de Souza quanto ao espetáculo (*Des)pertencimento* da Cia. Andante de Canelinha (SC), dirigido por Sandra Vargas. Ao refletir sobre como os objetos estão inseridos na cena

ele apronta cinco *modo de relação*:

utilitário, para o qual foram originalmente criados; *figurativo*, complementando a cenografia, figurando um ambiente; *substitutivo*, substituindo cenicamente um referente real; *sugestivo*, indicando aproximações por meio de metáforas ou outras figuras de linguagem; e *evocativo*, trazendo memórias relacionadas ao próprio objeto, distinguindo-o de outros iguais (SOUZA, 2019, p. 49)

Ao aproximar as abordagens, poderia dizer que o princípio de Larios do enigma estaria relacionado ao modo *sugestivo* de Souza, uma vez que o objeto cotidiano em cena – a coisa – deixa de ter um sentido único e propõe outras relações, “as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas” (INGOLD, 2012, p. 29). Ao mesmo tempo em que é possível fazer o vínculo entre Larios e Souza, não há um olhar restrito a cada um deles. Em *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*, os objetos em cena borram as categorias de relação, como citado por Ingold, as coisas *vazam*, e já dito por Larios, elas são *indóceis*.

O terceiro princípio de Larios, o *presságio*, pode ser aproximado do *modo evocativo* de Souza. O *objeto vivo* – a coisa – evoca algo, e propõe o prenúncio de algo que pode acontecer ou não em cena, mas por si só tem o anúncio em potencial, os *mnemobjetos* são ótimos exemplos de vínculos com esse princípio. O exercício de trazer alguns aspectos de análise propõe fundamentar a abordagem posterior em que percorrerei o processo de invenção de cada uma das cenas e suas relações objetuais e de conjunto.

76. No item [33] Objetos vivos desta tese.

77. No item [31] intimidade em armários; objetocentrismo desta tese.

Por escolher seguir um caminho de pesquisa e criação vinculada à comunidade, a partir das reflexões sobre os escritos de Larios e do trabalho do Grupo Sobrevento, também passei a me aproximar do teatro de objetos documentais. Como apresentado na primeira parte deste estudo, a Barraca de Memórias funciona como um *dispositivo cooperativo objetual*, e os objetos antigos deflagaram histórias de vida sobre o contexto cultural e simbólico da migração das mulheres para a nova capital federal do Brasil.

Ao visitarmos cada uma dessas regiões e termos contato com essas mulheres, foi possível reconhecer o estabelecimento de elos entre elas mesmas e entre os objetos. No contexto da nossa criação, o acervo de objetos contido na Barraca de Memórias junto às histórias trazidas pelas mulheres idosas que trouxeram objetos de suas próprias casas possibilitaram, mutuamente, camadas de relações tanto pela presença como pela ausência da posse de objetos. Por um lado, individual, – através da história pessoal de uma mulher e seu objeto ou a falta dele –, por outro, coletiva – pelo contexto compartilhado entre

a comunidade daquele território, não só pela presença de alguns objetos, mas também, como esse movimento migratório reforça a ausência da posse de objetos.

O projeto *Agencia El Solar. Detectives de Objetos: Prácticas de territorio y cultura material*, faz uma investigação antropológica-histórica de vestígios guardados em objetos de determinados locais em um bairro ou cidade, quase sempre desenhando uma arqueologia junto às comunidades locais. Por consequência deste trabalho, nos últimos anos, Shaday Larios, se define como detetive de objetos⁷⁸, e sobre tal prática, comenta:

*Ser detetives de objetos nos levou a expandir o fenômeno das transferências entre as qualidades do humano e do não-humano, fundamento de todo teatro de formas animadas; a estudar como as transferências corporais, anímicas, sensoriais e simbólicas já ocorrem naturalmente na vida cotidiana entre as pessoas e seus pertences, tanto no âmbito privado quanto no público*⁷⁹ (LARIOS, 2024, p. 91).

78. Ver mais em: <https://www.oligorymicroscopia.org/agencia-el-solar-detectives-de-objetos>.

79. Original: *Ser detectives de objetos nos ha llevado a expandir el fenómeno de las transferencias dadas entre las cualidades de lo humano y lo no-humano, fundamento de todo teatro de formas animadas; a estudiar cómo las transferencias corporales, anímicas, sensoriales y simbólicas ocurren ya de por sí en la vida cotidiana entre las personas y sus posesiones tanto en el ámbito privado como público.*

Um aspecto que aproxima a ação dos detetives de objetos com a Barraca de Memórias é a noção de *objetos comunitários*, no sentido de uma evocação coletiva e nas *transferências dadas entre as qualidades do humano e não-humano* no que tange à *vida cotidiana entre as pessoas e suas posses*. O que os nossos objetos contam sobre nós mais que nós? A reflexão de Larios, para além de um contexto individual, se expande sobre toda uma cultura material da sociedade. “É um teatro de objetos comunitário e participativo [...]. Uma imersão no território que cria uma diversidade de materiais e laços afetivos com as pessoas envolvidas⁸⁰ (LARIOS, 2024, p. 90).

Tanto a *Barraca de Memórias*, que resultou no minidocumentário homônimo e, posteriormente, o espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* podem ter seu processo compreendido a partir do prisma do teatro de objetos comunitário, devido ao contato direto, participativo e aos laços afetivos criados com as mulheres idosas de sete regiões antigas do Distrito Federal. Porém, tem pontos que se diferenciam notavelmente do processo realizado por Shaday Larios e a equipe da *Agencia El Solar*. Nas ações deste último, o trabalho como detetives de objetos implica um longo processo imersivo no território trabalhado. Apesar do tempo variar conforme a necessidade do trabalho, mas muitas envolvem mais de três meses junto à comunidade. Já a ação Barraca de Memórias não se propôs um processo de entrevistas ou pesquisa etnográfica junto aos grupos de mulheres idosas participantes, pois tínhamos o interesse em realizar outras trocas que possibilitassem mais contato e participação. Por esse motivo, ainda para o ano de 2025, temos outras ações previstas com grupos de mulheres idosas. O objetivo é que possamos nos aproximar ainda mais, ao promover novos espaços de trocas e fortalecimento dos laços afetivos, tanto

entre nós e elas, quanto entre todas as pessoas as mulheres participantes, bem como expandir essas ações para outros grupos.

Vale lembrar que Sandra Vargas, orientadora do processo de realização da Barraca de Memórias e diretora do espetáculo, tem importantes trabalhos com a temática da memória, da comunidade e de objetos, sendo referência para a realização desta pesquisa. Sobre o processo de trabalho com Sobrevento ela comenta:

A partir de 2013, a nossa pesquisa com o Teatro de Objetos foi caminhando do simbólico para a memória, ora trabalhando com a memória dos Objetos, ora com memória do nosso bairro, onde ficava o nosso teatro e ora tratando a memória como um tema ou uma questão a ser trabalhada com os objetos e não com a memória propriamente dita dos objetos. [...] Da relação dos Objetos com a Memória nascem, também, os espetáculos *Escumbros* (2017) e *Noite* (2019), na qual passamos, também, a nos perguntar sobre a questão da miniatura no Teatro de Objetos. (VARGAS, 2024, p. 410).

Em realização do trabalho com a memória junto ao bairro em que a sede do grupo Sobrevento está localizada ainda complementa: “Por meio de objetos, o Sobrevento fala de figuras ilustres, que tiveram suas vidas vinculadas à região e dos trabalhadores que ajudaram a construir o bairro, cujas profissões estão em vias de desaparecer” (VARGAS, 2024, p. 404). Os objetos são o meio e o fim na deflagração de memória, tanto para quem participa do processo pelo vínculo com a comunidade, como para quem tem contato com o espetáculo.

80. Original: “Es un teatro de objetos comunitario y participativo que no suele presentarse en edificios teatrales, sino en lugares relacionados con el caso. Una inmersión en el territorio que crea una diversidad de materiales y lazos afectivos con la gente implicada. Intentamos dejar algo para ellos cuando finaliza.”

- 54

objeto real

Desde os primeiros encontros, o processo com a Barraca de Memórias trouxe a certeza de que aqueles objetos também estariam no espetáculo. A direção de Sandra Vargas em nenhum momento propôs outra rota. Mas, ao longo de suas criações com o Sobrevento nem sempre foi assim:

Questionamo-nos sobre a força do objeto, quando nos valíamos da história que ele carregava, parecia-nos que deveríamos usar o próprio objeto no seu tamanho natural, não era possível usar uma réplica dele em miniatura. Nesse momento, o objeto, usado em seu tamanho natural, parecia verdadeiramente objeto e não símbolo de um objeto. (VARGAS, 2024, p. 410)

Um ponto apresentado acima por Sandra diz respeito ao elemento que propõe uma quebra na *convenção* estabelecida ao teatro de objetos, o qual compreendemos ser as origens franceses do movimento: o trabalho com objetos em miniatura. Ao longo dos anos de pesquisas de-

dicadas ao teatro de objetos, o grupo Sobrevento rompeu com diversas convenções, inclusive com a questão das miniaturas. A miniaturização do objeto traz diversas possibilidades e significações, principalmente ao propor distintas relações com demais objetos e com a dimensão do corpo humano que, em dada situação, pode servir como cenário para as miniaturas, e em outros agir como demiurgo no contexto cênico, por exemplo.

No processo realizado ao longo desta pesquisa e criação, a força do objeto não residia em sua miniaturização ou em relações simbólicas estabelecidas com outros elementos, mas nele próprio, em sua materialidade e memória. Tal como apresenta Sandra, *nos valíamos da história que ele carregava*. Os objetos da Barraca de Memórias deflagram as narrativas das mulheres idosas e reservavam sem si muitas outras histórias: em sua pintura, em sua matéria e em seus danos estavam inscritas marcas de vidas. Neste sentido, a proposta vai de encontro com a abordagem de Shaday Larios quando diz:

Estamos muito atentas em perceber os detalhes sociomateriais que, por meio da poética deste teatro, se engrandecem. E nos permitem encontrar muitos sentidos invisibilizados que, por sua vez, revelam significados sociopolíticos mais amplos. Constatamos como a carga afetiva dos objetos desinibe memórias reprimidas e se transforma em um veículo social de discursos silenciados. Trabalhamos para que o pessoal se torne político por meio dos objetos, para coletivizar o íntimo ao explorar os marcos sociais das memórias materiais⁸¹ (LARIOS, 2024, p. 91).

Larios expõe com profundidade a força pessoal, social e política do percurso poético de pesquisa e criação em teatro de objetos documentais. Todos os elementos foram vivenciados e identificados no processo de escuta das histórias na Barraca de Memórias, na fruição do minidocumentário, no processo de criação do espetáculo e nas trocas com o público. O pessoal se fez político ao coletivizar o íntimo por meio dos *marcos sociais das memórias materiais*. Ao refletir sobre a forma de trabalhar com essas histórias e objetos em cena, Sandra Vargas corrobora:

No Teatro de Objetos é necessário afinar uma escuta para não impor histórias a ele e repetir fórmulas e formas de fazer teatro. Percebemos que o Teatro de Objetos ligado à memória nos levou a fazer um outro teatro, a estabelecer uma outra forma de comunicação com o público, mais delicada, mais visceral e mais frágil. Para isso tivemos de nos despir, aprender a ouvir o objeto, a investigar, com respeito e delicadeza, a história que ele carrega, pois há um exercício de exposição que deve ser tratado com muito cuidado e deve fazer sentido para a poesia e a forma de expressão que buscamos. A poética não está somente no depoimento ou na história que ouvimos do objeto, mas no tratamento que damos a ele no teatro e no quanto ele nos transforma como artistas. (VARGAS, 2018, p. 433)

No processo de direção de Sandra Vargas é possível perceber toda essa atenção e cuidado nas diversas falas, recomendações, reflexões e atravessamentos emocionais ao longo dos dias de mergulho nas histórias, na temática e no nosso encontro. O mergulho de criação com Sandra foi um intenso processo de se despir para revelar o íntimo do objeto, o íntimo de cada história, o íntimo de mim, o íntimo da outra pessoa... e na delicada, visceral, frágil e direta comunicação com o público.

Apesar da pesquisa e criação de *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* partir dos estudos de teatro de objetos documentais – tal como apresentado por Shaday Larios em seus vastos estudos e brevemente apontado ao longo desta tese –, os objetos presentes em cena, não foram doados ou emprestados pelas mulheres as quais escutamos as histórias. Ainda assim, são objetos reais, no sentido de não serem miniaturas ou objeto cenográfico no trabalho. Para Larios,

um objeto se torna documento quando alguém o percebe, o descobre e o recupera como uma fonte arquivística em potencial. A “documentalidade” que transforma o objeto cotidiano em “documental” é criada por quem o identifica, captura e recolhe, do mesmo modo como os etnógrafos criam seus objetos etnográficos; enquanto estes divulgam suas descobertas objetivadas cientificamente em revistas e publicações, no caso dos criadores cênicos existe a intencionalidade de mostrar e assinalar publicamente essa realidade encontrada por meio do teatral ou de outra dinâmica coletiva⁸². (LARIOS, 2021, p. 253)

No contexto da *Barraca de Memórias*, fizemos uma curadoria de objetos com potência mnêmica junto às mulheres, ao deslocar para a cena eles apresentam elementos de uma documentalidade social. Larios enumerou

81. Original: “Estamos muy atentas a percibir detalles sociomateriales que a través de la poética de este teatro se engrandecen. Y nos permiten encontrar muchos sentidos invisibilizados que a la vez revelan significados sociopolíticos más amplos. Hemos constatado como la carga afectiva de los objetos desinhibe recuerdos reprimidos y se transforma en vehículo social de discursos silenciados. Trabajamos en que lo personal se haga político a través de los objetos, en colectivizar lo íntimo al explorar los marcos sociales de las memorias materiales.”

82. Original: [...] un objeto se vuelve documento cuando alguien lo percibe, lo descubre y lo recupera como una fuente archivística en potencia. “La documentalidad” que vuelve al objeto cotidiano “documental” es creada por quien la identifica, la captura y la recoge, al modo en el que los etnógrafos crean sus objetos etnográficos; mientras éstos divulgan sus hallazgos objetivados científicamente en revistas y publicaciones, en los creadores escénicos existe la intencionalidad de mostrar y señalar públicamente esa realidad encontrada a través de lo teatral u otra dinámica colectiva.

vinte e dois aspectos que considerou indispensáveis para transmitir seus escritos e seu olhar sobre o *teatro de objetos documentais* ou das *vitalidades documentais do objeto em cena* (2021, p. 240). Elejo alguns deles para encerrar essa reflexão:

- 7. Os objetos se animam pelo seu *devenir coisa*;
- 9. Não há hierarquia de poder entre os objetos e os sujeitos, mas sim uma equidade;
- 11. Os atributos físicos de um objeto podem ser as razões para que esse objeto seja escolhido como elemento de certo tipo de denúncia social;
- 13. Quando os objetos cênicos são retirados da realidade, quer dizer que já têm de antemão sua própria história;
- 15. O objeto em cena não é uma decoração, ele tem sua força autônoma, uma vitalidade protagonista;
- 17. Os objetos pobres são objetos de descarte, ou pedaços de objetos de descarte, que conferem ao material gasto um lugar sugestivo e significativo;
- 20. As características de um objeto podem ser um modelo para as corporalidades cênicas ou performativas;
- 22. As características de um objeto podem ser ponto de partida, a matriz, para a construção de um dispositivo cênico ou performativo maior⁸³ (LARIOS, 2021, p. 239).

Considero os oito itens listados uma síntese de importantes abordagens conceituais apresentadas nos trechos anteriores deste estudo. O item 7 e o 9 foram principalmente discutidos no trecho *objetos em cena*, quanto a relação desierarquizada entre objeto e sujeito proporciona o *devenir coisa*. Em *poética dos móveis* apresen-

tei trabalhos em que o objeto, primordialmente um móvel, questiona e provoca reflexões de um contexto social e temporal, como apresentado no item 11. No início do trecho em que estamos, *objeto real*, trouxe a importância da consideração das histórias de um objeto deslocado de seu contexto real e inserido na cena, evitando a substituição por uma miniaturização do mesmo, assim como ao longo de toda a parte *Narrativas Guardadas em Objetos*⁸⁴, exposto no item 13. Sobre a vitalidade protagonista apresentada no item 15, venho ressaltando esse ponto ao longo de toda a pesquisa, mas na primeira parte da tese, em *objetos vivos* esse elemento está em maior destaque. O item 17 é refletido ao apresentar as etapas de confecção do objeto único com os acoplamentos de partes de objetos em situação de descarte ou até mesmo de objetos inteiros. Assim como os itens 20 e 22 também são tratados, ao descrever sobre o interesse em trabalhar com o objeto único em *caminhos iniciais, o que trago* e no trecho *objeto único*.

Ao apresentar as distintas abordagens sobre os objetos ao longo deste estudo, reflito a partir de Tim Ingold sobre o *mundo dos materiais*. Não pretendo me alongar em tal discussão, mas gostaria de trazer uma breve contextualização sobre a distinção apresentada por ele quanto ao mundo material e o mundo dos materiais. O primeiro deles, o *mundo material*, apresentado a partir dos estudos de David Pye, diz que os materiais “são variedades da matéria, isto é, da constituição física do mundo como dado de forma totalmente independente da presença ou atividade humana” (INGOLD, 2015, p. 65). Já no *mundo dos materiais*, segundo os estudos de James Gibson, apresentado por Ingold, as propriedades dos materiais constituem um ambiente, não de forma fixa e encerrada, mas continuamente, processuais e relacionais:

83. Original: 7. Los objetos se animam por su devenir cosa; 9. No hay una jerarquía de poder entre los objetos y los sujetos, sino una equidad; 11. Los atributos físicos de un objeto pueden ser las razones por las que ese objeto sea elegido como elemento de cierto tipo de denuncia social; 13. Cuando los objetos escénicos son tomados de la realidad quiere decir que tienen de antemano su propia historia; 15. El objeto en escena no es un decorado, tiene una fuerza autónoma, una vitalidad protagonista. 17. Los objetos pobres son objetos de desecho, o pedazos de objetos de desecho que le otorgan su lugar sugerente, significativo, a las cualidades de su materia gastada; 20. Las características de un objeto pueden ser un modelo para las corporalidades escénicas o performativas; 22. Las características de un objeto pueden ser el punto de partida, la matriz, para la construcción de un dispositivo escénico o performativo mayor.

84. Compreendida pelos trechos [31] ao [38] dessa tese.

Os pais de antigamente, pelo menos o meu, eram um pouco chucro, eles não falavam isso com palavras. Falava por gestos e esse foi o gesto de carinho que ele encontrou.

Beth
Planaltina



Elas não são nem objetivamente determinadas nem subjetivamente imaginadas, mas praticamente experimentadas. Nesse sentido, toda propriedade é uma estória condensada. Descrever as propriedades dos materiais é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam. (INGOLD, 2015, p. 65)

Nesse sentido, os princípios do teatro de objetos, com o olhar *objetocrista*, ao mesmo tempo equânime entre os elementos em um processo de invenção artística e na qualidade sensorial quanto ao campo objetual, pode ser analisado sob a perspectiva da antropologia ecológica de Tim Ingold. O *mundo dos materiais* é identificado e vivido, reconhecendo as propriedades particulares em constantes modificações em todo e qualquer material.

Trazer coisas à vida, portanto, não é uma questão de acrescentar a elas uma pitada de agência, mas de restaurá-las aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual elas vieram à existência e continuam a subsistir. [...] as coisas estão na vida ao invés de a vida nas coisas. (INGOLD, 2015, p. 63)

DA BARRACA
PARA O QUINTAL



- 55

do dia à caída do sol

Em Brasília, em meados do outono até o final do inverno temos o período da seca, em que os dias são mais curtos, noites um pouco mais longas e sem chuvas. Começa a escurecer próximo das 18h, e foi nesse período que realizamos a primeira temporada do espetáculo nas praças públicas de regiões administrativas do DF. Sempre que fazemos apresentação em espaço aberto, com luz natural, a realizamos no horário das 17h30, com o objetivo de iniciar com a luz do dia e finalizá-la de noite. A caída do sol acontece junto a densidade das cenas do espetáculo e propondo um vínculo mais intimista e direcionado ao trabalho. A luz cênica que possuímos é acionada logo que começa a escurecer e ela reforça essa relação mais aproximada com a plateia. Nos próximos tópicos deste escrito, todas essas etapas de invenção serão amplamente apresentadas. Ressalto que a seguir apresentarei a estrutura de cada uma das cenas, tal qual elas estão sendo trabalhadas no espetáculo atualmente.

- 56

a avó, o sabor e as raízes

São elas que recepcionam o público.

São elas que contam as primeiras memórias contidas no espetáculo.

São elas que revelam o tempo das coisas.

São elas que entram em cena antes mim e aos poucos, aos olhares curiosos, antes de qualquer sinal teatral mais evidente de início, a cena já está acontecendo.

São elas que convidam o público transeunte para parar, olhar e escutar com atenção, pelo período que lhe for possível, o espetáculo.

A trilha sonora e a cadeira gigante iniciam a conversa.

Cena 1

Essa cena integra a proposta inicial, presente no roteiro, com a ideia de *chegada*. Ao contrário do inicialmente imaginado, essa chegada não é com todos os objetos, eles já estão lá⁸⁵, estão na cadeira, a personagem-eu, parece estar mais em estado de retorno do que de chegada. Traz uma muda consigo, parece ter vindo de um encontro com uma das senhoras em que talvez possa ter a recebido de presente. Ela chega em um lugar conhecido, vai cuidar de mais uma planta, decide acomodá-la em algum lugar dessa cadeira que, para ela, é casa, vestígio e construção da busca por esse encontro com a avó. Há um cuidado na escolha pelo local em que a planta ficará, nessa movimentação, meus gestos começam a contar sobre o vínculo com esse espaço e a abertura das características dessa personagem-eu. As vozes sobrepostas na trilha sonora, com trechos das histórias dessas mulheres anunciam a jornada já percorrida e aquela ainda a percorrer.

85. Abordo sobre os *momentos* propostos sobre as primeiras referências para criação dessa cena no trecho *roteiro*, na parte *mapa de invenção* nessa tese.

No espetáculo:

(público já acomodado em seus lugares)

(Objeto único em cena)

(Trilha sonora inicia)

(Maysa entra em cena com uma muda de ervas em uma lata de alumínio. A coloca em um ponto da cadeira, observa, e decide mudá-la de local, roda duas vezes em volta da estrutura e decide colocar em um ponto ao lado de outros objetos. Sobe no objeto único, senta-se na cadeira de espaguete, balança por algumas vezes e pega o copo de alumínio e a moringa e bebe água. Trilha sonora finaliza)

Trilha Sonora:

Vozes

<https://on.soundcloud.com/fIN96vZLyisixAg6KD>

A proposta de criação desta cena e, de tal modo, a proposta dramática geral e de costura das histórias, se deu por meio da partilha de uma memória da minha infância à Sandra, advinda de duas histórias escutadas ao longo do processo com a Barraca de Memórias. Dona Rejane, da região administrativa de Planaltina, não era uma mulher idosa, na ocasião ela estava como professora do projeto Ginástica nas Quadras – PGINQ⁸⁶ e acompanhava as demais mulheres na ação. Ela não foi uma das primeiras a ter vontade de compartilhar uma história, no início da ação, talvez pudesse ter sentido que a atividade estava mais direcionada às suas alunas. Mas pouco tempo depois de iniciada a partilha de histórias com a Barraca de Memórias, ela também sentiu vontade de contar as suas. E começa falando: “E agora, assistindo os depoimentos de vocês, veio em mim toda a minha memória da minha infância. E olhando todos esses objetos, veio cada hora mais forte”. A partir de variados objetos, ela conta diversas histórias, com a avó,

mãe, pai e primos, e desejos para continuidade de hábitos com os filhos. Um dos trechos desta fala também me fez voltar a infância: “*todos compartilhavam bebendo água, e debruçava o copo na boca da moringa, o copo de alumínio [...] isso fica tão enraizado dentro da gente*”.

Quando tinha 10 anos, única vez que visitei a casa da minha avó no interior do Piauí, tomei pela primeira vez água de uma moringa de barro em um copo de alumínio. Apesar de ter crescido tomando água do filtro de barro em casa, nunca mais havia tido a experiência de tomar esta água em um copo de alumínio. Voltei a sentir esse sabor em um dia absolutamente desprezioso. Estava em um café em Brasília que tem como recorte estético e culinário a região nordestina brasileira, e lá tinha um grande filtro de barro com copos de alumínio para que as pessoas frequentadoras pudessem se servir à vontade. No primeiro gole revivi o sabor da casa de vózinha. Desde esse dia eu evito tomar água do filtro de barro, ou moringa, no copo de alumínio para não banalizar o sabor, e de tal modo ter esse recurso de transporte no tempo sempre que quisesse visitar meus 10 anos no quintal dela.

Dona Anilda, da região administrativa do Paranoá, também foi fonte de inspiração para amarrar essas histórias na primeira cena do espetáculo. A primeira ação da Barraca de Memórias ocorreu no Paranoá, e Dona Anilda⁸⁷ foi a primeira a se voluntariar para iniciar a tarde de partilha de histórias. Ela veio preparada, com muito cuidado trazia um *bulhão* em barro amarrado carinhosamente com um pano de prato, igual o *peçoal antigo*, como o *costume da gente da roça*, como ela mesmo diz. Havíamos feito o convite para que elas levassem um objeto guardião de alguma história que pudesse ser compartilhada ao grupo, Dona Anilda aproveitou a oportunidade para trazer essa *reliquia*: o *bulhão*, uma espécie de bule grande, havia sido



Fotos: Sabrina Moura.

86. O programa é desenvolvido para promover saúde e prevenção de doenças associadas ao sedentarismo. Ver mais em: <https://www.educacao.df.gov.br/desporto-escolar-ginastica-nas-quadras/> Acesso em: 05 jan. 2025.

87. História completa em: <https://youtu.be/8PtjKeWpliM>.

de sua bisavó, onde era feito o café e mantido no canto do fogão à lenha, tampado por um *coité*, permanecendo dia e noite quente sem mudar o sabor. E ainda diz: *“Esse bulhão aqui tem muito o que contar, porque ele já viajou comigo, viu! É um dos meus queridos que eu tenho dentro de casa. Isso aqui eu me lembro dos meus pais, dos meus tios, da minha avó e da minha bisavó, que morreu com 96 anos no interiorzin de Minas”*. No momento perguntei por quais cidades ele já havia passado e ela respondeu: *“Vim de Belo Horizonte, de Belo Horizonte fui pra São Paulo, de São Paulo eu morei no Rio, do Rio vim pra Brasília, tá aqui comigo! Isso aqui na minha mala é o primeiro que vai”*.

Toda a história de Dona Anilda, além da própria pessoa amável e carinhosa dela, me emocionou muito. E fiquei refletindo sobre a primeira coisa que colocamos na mala ao pensar numa mudança de cidade. Nem todas as mulheres que vieram para Brasília tiveram a oportunidade, ou até mesmo o cuidado, de se apegar a um objeto importante para sua trajetória e trazê-lo consigo. A maioria delas tiveram condições precárias de transporte para a chegada em Brasília e o pouco que cabia estavam em trouxas e malas diminutas que vinham espremidas a tantas outras coisas, resultando na contribuição à espoliação das memórias.

Ao contar essas memórias à Sandra, a fim de justificar a minha escolha pelos trechos da história de Dona Rejane e Dona Anilda no roteiro, ela me auxiliou na conclusão de que se fosse me mudar de cidade novamente, carregaria comigo uma moringa e um copo de alumínio, e que estas seriam as primeiras coisas que colocaria na minha mala. A partir do sensível olhar de Sandra sobre a ausência, ou pouquíssima, relação que tive com minha avó, vinculado ao desejo de trabalhar com as memórias de mulheres idosas, enraizou-se a primeira cena.

No espetáculo:

(Depois de beber a água da moringa no copo de alumínio, pergunta para uma pessoa do público): - Você já se mudou de cidade alguma vez? Tem algum objeto que é importante para você, que não deixaria pra trás, de jeito nenhum?

(espera a resposta, conversa um pouco e faz a pergunta para uma segunda pessoa)

- O meu é a moringa e o copo de alumínio.
- A primeira vez que eu bebi água na moringa foi na casa da minha avó, eu tinha 10 anos de idade.

- (Para o público) Você já se deu conta de que o sabor é completamente diferente? Porque não é uma água que fica gelada, ela fica fresquinha, mas tem que ser no copo de alumínio, porque o sabor é diferente, fica perfeita.
- Quem já bebeu água da moringa sabe do que eu estou falando.

- A minha amiga, Dona Rejane, o que ela mais gosta da moringa, além do sabor, é que todo mundo bebe no mesmo copo. Uma pessoa pega o copo, bebe e emborca de novo na moringa, depois vem outra, pega o mesmo copo, bebe e emborca de volta.

- Passei muito tempo sem sentir esse sabor, eu só voltei a beber água na moringa depois de adulta. E decidi que sempre iria beber água na moringa e no copo de alumínio. Se um dia eu me mudar de cidade, a primeira coisa que vou colocar na mala é a minha moringa e o meu copo de alumínio, isso aqui não pode faltar.
(Maysa bebe a água)

- Tem coisas que ficam enraizadas na gente.

- O nome da minha avó é Maria.

“todos compartilhavam bebendo água, e debruçada o copo na boca da moringa, o copo de alumínio” “isso fica tão enraizado dentro da gente.”

Dona Rejane
Planaltina

“esse bulhão tem muito o que contar” “é um dos meus queridos que eu tenho dentro de casa” “isso aqui na minha mala, é o primeiro que vai.”

Dona Anilda
Paranoá

Com um período de tempo mais distanciado do processo de criação do espetáculo, hoje consigo fazer novas relações sobre todas as escolhas e recortes trazidos à cena. Lendo um dos últimos escritos de bell hooks, *Peritencimento: uma cultura do lugar* (2022), encontro em suas memórias o forte vínculo com os objetos em um processo de migração quando diz:

Ao sair da minha terra natal pela primeira vez, levei comigo dois artefatos emblemáticos da minha formação: folhas de tabaco trançadas e a colcha de retalhos que Baba me deu quando eu era pequena. Esses dois objetos me ajudavam a lembrar da minha origem e de minha essência. Eles permanecem entre mim e a loucura de exílio, da desolação. Estão presentes em minha nova vida para me proteger da morte, para me lembrar de que sempre posso voltar para casa. (HOOKS, 2022, cap. 1)

Em estado de exílio; de desolação, como se reconectar ao *estar em casa*? Não no sentido estrito de uma casa física ou da cidade de origem, mas da sensação de conforto, acolhimento, tranquilidade, local em que é possível *depositar as armas*, pausar a luta, encontrar descanso, assumir fragilidade... nutrir-se de si.

Durante a ação da Barraca de Memórias, principal momento de encontro com as mulheres idosas participantes do projeto, não tínhamos como objetivo primordial escutar as histórias específicas de objetos carregados ou deixados no momento de saída de suas cidades natal e/ou chegada ao Distrito Federal. Mas, com certeza, esse poderia ter sido um trabalho de muita potência. De todo modo, a Barraca proporcionou a abertura para essa reflexão e foi um desejo poder alargá-la na dramaturgia do trabalho; uma provocação ao enraizamento. Já que, como apresenta Eclea Bosi, “o desenraizamento é uma condição

desagregadora da memória: sua causa é o predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Ter um passado, eis outros direitos da pessoa que deriva de seu enraizamento.” (BOSI, 1983, p.362)



Fotos: Sabrina Moura.

Cena 2

As plantas, as ervas e os chás eram elementos que estavam presentes no acervo da Barraca, mas com um pouco de timidez. Não eram os aspectos mais evidentes ou de fácil visualização, algumas ervas secas estavam dentro de um pequeno baú em madeira. Apesar disso, esses elementos igualmente evocaram histórias. No contexto da estrutura que se desenhava para a grande cadeira - objeto único -, ela cada vez mais se configurava como a casa dessa personagem, e passou a fazer sentido que abrigasse plantas e ervas. A partir das histórias selecionadas e presentes no roteiro, todos os objetos que entraram em cena estavam relacionados a elas, ou ao museu, em que o público visitava após o término do espetáculo.

A segunda cena do trabalho não versa diretamente sobre uma história específica; prepara para uma cena posterior que desdobrará os elementos apresentados nela. Compreendo-a como uma cena de preparação, bem como de apresentação da personagem-eu, principalmente pelo modo como se relaciona com o público,

levemente cômica, doce, desajeitada e esquecida. Essa apresentação também é realizada pelo *leitmotiv* que aparece pela primeira vez em cena, pela trilha sonora desse momento.

Na elaboração do roteiro, apesar de haver frase *cada pessoa carrega o que pode e faz quintal onde dá* e o desejo de fazer um chá em cena para oferecer ao público, não estava prevista a ideia de trazer a imagem do *quintal* para a cena. Havia o interesse pela transformação do espaço, a partir do objeto único, de forma a expandi-lo com as coisas saindo dele, mas a imagem do quintal apareceu quando estávamos desenhando outra cena, que abordarei a seguir. No entanto, as plantas e o chá são elementos essenciais para a definição desse ambiente, bem como o ambiente também as definem. Essa é a segunda cena do espetáculo, também com interação com a plateia. A descida da escada é feita fazendo a rega das plantas e conversando com elas, apresentando a personagem-eu ao público, ressaltando uma intimidade com aquele espaço, uma vez que não faz uso da escada, mas desce pela estrutura.



Foto: Isis Aisha.

No espetáculo:

(Maysa se lembra da planta)

- Ela também merece! (rega a planta)

(Maysa desce da estrutura regando as outras mudas)

(olha para uma pessoa da plateia e pergunta)

- Você gosta de planta?
- Costuma cuidar de plantas?
- Como você cuida?
- Você fala com elas?

(Segue a conversa até Maysa entregar a planta para essa pessoa, assim que a pessoa recebe Maysa aguarda a pessoa dizer algo para a planta)

- Fala com ela! Se apresenta vai... diz o seu nome...

(a pessoa se apresenta)

- Ela está amando! Ela é uma ótima confidente.

(pega outra planta e fala para outra pessoa)

- Você tem tempo de cuidar de planta?

- Ah! Hoje você vai ter tempo. Você vai ficar bem perto dela.

(Entrega a segunda planta para essa pessoa)

(Maysa olha para uma pessoa na plateia, vai buscar o alecrim e diz pro alecrim)

- Ela está precisando de você! (entrega a planta para a pessoa)
- Alecrim é alegria!

(Pega a quarta planta, a hortelã)

- Essa você conhece?
- Sabe fazer o chá?
- Me ensina?

(entrega a quarta planta, quando a pessoa começa a ensinar a receita Maysa fala que vai pegar um papel pra anotar e sai para procurar o caderninho no objeto único, procura no lugar 1, depois no lugar 2 – dando uma volta e meia na cadeira, brincando com essa qualidade de pessoa perdida e esquecida – depois encontra na parte de cima da estrutura)

Trilha Sonora:

Plantas e chá (leitmotiv)

<https://on.soundcloud.com/rU6hV0CnTmzqFVWH2F>



Fotos: Sabrina Moura.



Foto: Sabrina Moura.



Foto: Sabrina Moura.



Foto: Sabrina Moura.



Foto: Isis Aisha.

Lembro da minha mãe diversas vezes sentada, horas e horas, costurando, fazendo as nossas roupinhas, porque nós éramos muito humildes e ela fazia roupa de saco.

**Delaine
Vila Planalto**



- 58

memórias de uma cidade

Cena 3

De caráter transicional, esta cena é uma preparação para a seguinte: continua o processo de apresentação da personagem-eu, revelando sua relação com as coisas e a característica de ser uma pessoa esquecida e dispersa. A ênfase desta característica pessoal traz leveza e brinca com os elementos de cena, fazendo um desenho dramático interessante no decorrer do trabalho. Ao encontrar seu caderno de receitas se depara com uma coleção de fotos antigas da época de construção da nova capital. Esta cena é a primeira a revelar a temática histórica do trabalho, também é interativa, e convida o público a refletir sobre o modo em que as pessoas chegaram na cidade. A cena prepara e sensibiliza para a história de Dona Ceci.

No espetáculo:

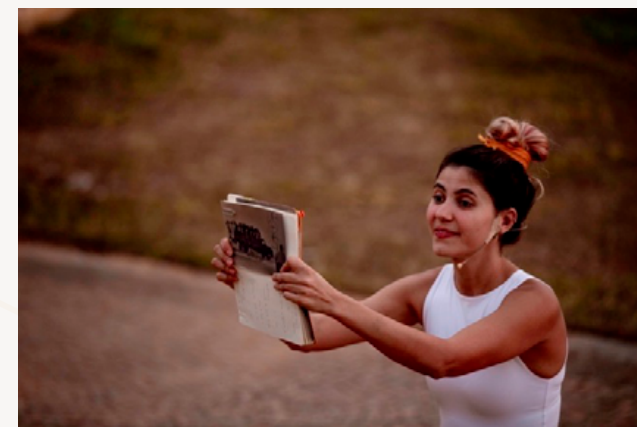
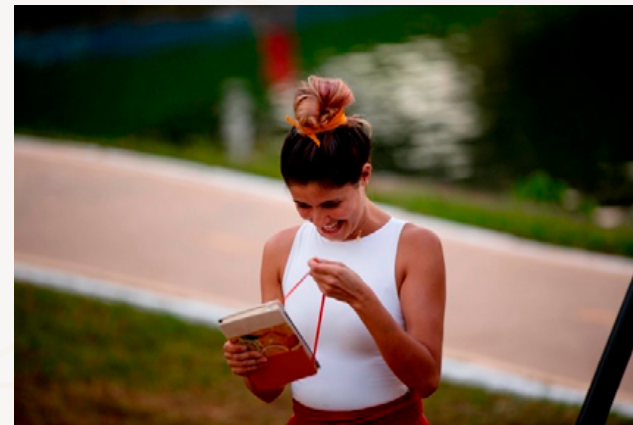
(acha o caderno, e quando abre encontra sua coleção de fotos antigas)

- Eu coleciono fotos antigas!

(uma a uma vai mostrando as 3 fotos para a público, para cada foto Maysa pergunta ao público se alguém reconhece o local e também revela onde é, sendo a terceira imagem a do pau de arara.)

- As pessoas vinham pra cá assim! (Entra a trilha sonora do vento)
(para o público) - Como você chegou aqui?
(pergunta para duas ou três pessoas)

- Essa é a que eu mais gosto! (mostrando a foto do pau de arara)
(acomoda o caderno na estrutura)



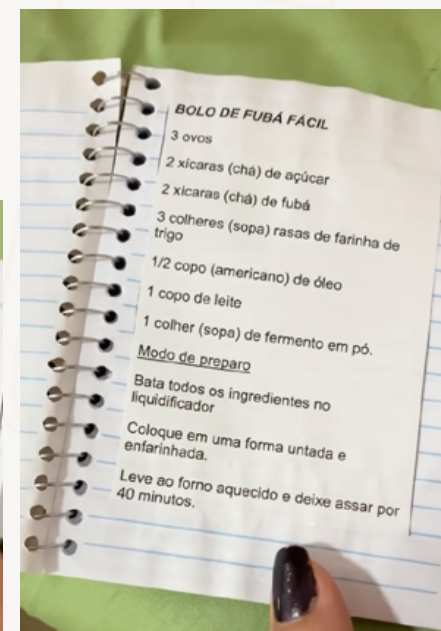
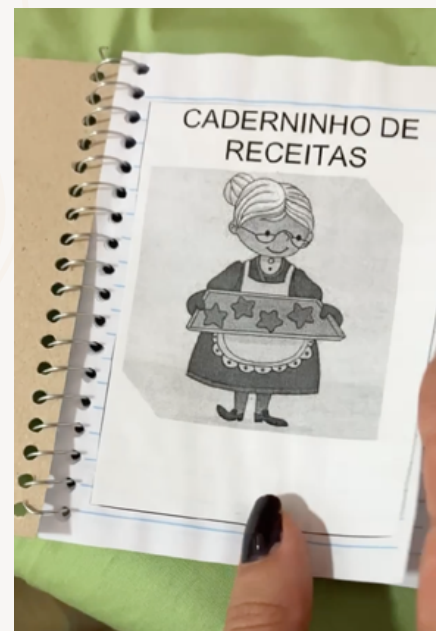
Fotos: Sabrina Moura.

Isso aqui recorda muito meu pai, porque quando a gente fazia raiva a ele, ele dizia: – “Oh! Olha o facão!” Ô, minha filha, era uma carreira só para o caminho de casa.

Maria Deides Paranoá



O objeto caderno de receitas não estava previsto no roteiro inicial, surgiu na criação dessa cena, durante a imersão com Sandra, ainda em fevereiro de 2024. Nós nos recordamos dos inúmeros cadernos de receitas de nossas mães e avós e compreendemos ser um elemento muito interessante no universo do trabalho. Em abril do mesmo ano realizamos a segunda etapa da ação Barraca de Memórias, e na região de Brazlândia Dona Divina Aparecida levou um caderno com as receitas de sua mãe, que, nessa data, estava viva e tinha 103 anos. Quando escutamos essa história, a escolha pelo caderno na cena foi ainda mais legitimada.



Lembrança das receitas da mãe de Dona Divina Aparecida. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.

- 59

como você chegou até aqui?

Cena 4

A partir da história de Dona Ceci, trazida na primeira proposta de roteiro, apresentamos o questionamento sobre a chegada, principalmente das mulheres, na capital federal. Nos registros históricos não é difícil encontrar dados sobre pessoas que vieram com os populares *pau de arara*. Este meio de transporte consiste em um carro ou caminhão com uma carroceria aberta, geralmente com uma cobertura improvisada em lona e alguns bancos feitos com tábua de madeira. Uma estrutura precária e irregular amplamente utilizada para o transporte de passageiros, sendo uma opção mais barata que os ônibus interestaduais conven-

cionais. No final da década de 1950, a chegada de muitas pessoas no canteiro de obras da capital federal se dava por aquelas que tinham esperanças de conseguir trabalho e conquistar melhores condições de vida. Muitas vezes vinham de realidades econômicas e sociais mais precárias que o próprio transporte em *pau de arara*, fazendo com que a vinda, apesar de muito sofrida, carregasse na bagagem muitos sonhos.

Apesar de não ter adentrado em diversos aspectos da vinda ou até mesmo de sua condição de vida anterior à chegada em Brasília, Dona Ceci, da região administrativa de Planaltina, contou brevemente que veio

do Ceará. Na cena anterior, mostro a imagem deste tipo de transporte na coleção de fotos e, principalmente, as pessoas mais velhas, logo reconhecem e trazem o nome à plateia.

A cena inicia com uma coreografia acrobática, abordando de forma mais abstrata, o desconforto destes corpos que atravessam diversos estados neste transporte. Apesar da fala de Dona Ceci questionar a vinda por esse tipo de transporte, ela também diz ter vindo com uma espécie de ônibus: *“Quem é que veio num pau de Arará do Ceará pra cá, alguém? Eu vim no ônibus pequenininho daquelas que tinha trombina baixinha né, aí o ônibus não era muito grande não, eu passei 16 dias para chegar de Teresina para cá nesse ônibus, porque eu vim do Ceara pra Teresina passei 4 dias em Teresina pra poder chegar até aqui né, nessa época eu tinha 17 anos de idade”*.

O intuito do encontro da Barraca de Memórias não era ter uma história completa e precisa do universo pessoal de cada mulher participante. As histórias ficaram restritas ao momento em que foi contada. Caso fosse de maior interesse investigativo poderíamos ter questionado se a vinda com esse ônibus, para ela, consistia em ter vindo na precariedade de um transporte *pau de arara*. Ou até mesmo se esse ônibus era a denominação de *pau de arara* em sua percepção. Optamos por trabalhar no sentido da vinda dela sob condições de um transporte *pau de arara* na cena a fim de abordar sobre essa condição de chegada das pessoas na cidade.

Outra imagem que compõe essa cena foi trazida por Dona Lucilene, também de Planaltina: *“Quando a gente passou pela rodoviária e tudo achamos muito bonito porque não tinha costume com nada disso era só na roça mesmo”*. O pequeno comentário sobre sua chegada, me abriu uma imagem bonita de uma proposta das luzes da cidade. A

partir dessa imagem, propus trabalhar com lamparinas acesas representando cada uma das cidades atravessada por Dona Ceci, e muitas outras mulheres que também percorreram esse trajeto. Ao final, ou seja, ao chegar em Brasília, as lamparinas acesas dispostas no chão do espaço cênico, também seriam as luzes dessa cidade que a recebia.

No roteiro inicial para a realização do trabalho, esse primeiro momento tinha a temática da *chegada* como elemento mobilizador e nele propus a imagem do que era trazido na *bagagem*, o que era importante trazer? Após esse trecho, apresentei a história de Dona Ceci, que abriu espaço para refletirmos sobre *como se chegava* em Brasília. Nesse mesmo eixo, surgiu também a narrativa de Dona Lucilene, que disse sobre *o que viu ao chegar aqui*.

Trechos do roteiro:

Momento – chegada em Brasília

Frase de Dona Ceci: *“Quem é que veio num pau de arara do ceará pra cá?” “Eu passei 16 dias para chegar de Teresina pra cá.”*

Frase de Dona Lucilene: *“Quando a gente passou de rodoviária e tudo, era coisa muito bonita, porque a gente não tinha costume de nada disso. Era só na roça mesmo.”*

Sustento poético: A chegada e o primeiro olhar sobre a cidade. As lamparinas vão acendendo com a passagem dela pelas diversas cidades ao longo dos dias, até que ela chega em Brasília e vê as luzes da construção, da poeira, da terra vermelha.

Imagens da traquitana: As lamparinas vão sendo fixadas ao longo de toda a traquitana, feito a cidade que vai se formando e acendendo, as memórias que se iluminam. Criar uma lamparina de pendurar, feito um lampião talvez.

No espetáculo:

(Entra trilha sonora do pau de arara, começa a coreografia acrobática na cadeira, finaliza vestindo o cinto de lamparinas e saindo da cadeira, finaliza a trilha)

- A Dona Ceci veio de pau de arara, do Ceará pra cá, levou 16 dias. (Entra a trilha sonora da rota das lamparinas)

- Passou por:
Teresina; Água Branca; Floriano; Bom Jesus; Corrente; Formosa do Rio Preto; Riachão das Neves; Barreiras; Posse; Alvorada do Norte; Planaltina.

(construir o caminho do pau de arara do Ceará pra cá com as diversas lamparinas, depois de finalizado o caminho, eu me distancio e visualizo a vista de Brasília iluminada, da diagonal esquerda)

- Por fim ela chegou.
(Ao ver a cidade, percebe que falta o lago)

Trilha Sonora:

Pau de arara

<https://on.soundcloud.com/dY8JdsNdqQeEWOC7Z>

Rota das lamparinas (Leitmotiv)

<https://on.soundcloud.com/WkyUfssRb9hAt8c3KW>

Quando Dona Lucilene cita o contraste das experiências da roça com a chegada em Brasília, abre-se uma reflexão sobre como foi sair do contexto rural, enfrentar o desconhecido em condições precária de moradia e permanecer na capital federal. Em um de seus últimos escritos, citado anteriormente, bell hooks discorre sobre o retorno a sua cidade natal e sobre sua vivência dentro e fora deste contexto. Aspecto que também relaciono aos relatos das mulheres idosas que deixaram suas cidades, “Abandonar o passado na zona rural significava abandonar culturas de pertencimento e de comunidade basea-

das no compartilhamento de recursos em favor de uma cultura de individualismo liberal” (HOOKS, 2022, p. 55). Devido às condições precárias do contexto de construção de Brasília, alguns relatos – trazidos pelas mulheres idosas ou pelos materiais publicados e citados no item [14] *quem eram elas?* desta pesquisa – apresentavam contradições relacionais. Ao mesmo tempo em que havia disputas, entre a própria população, para conseguir água na única fonte disponibilizada em algumas regiões administrativas (em outras nem esse único ponto existia), as comunidades também apresentavam características de muita união e solidariedade entre moradores. Devido ao fato de que todas as pessoas viviam em um *canteiro de obras*, característica dada pela construção da cidade, todas elas estavam imersas em condições adversas desse ambiente.

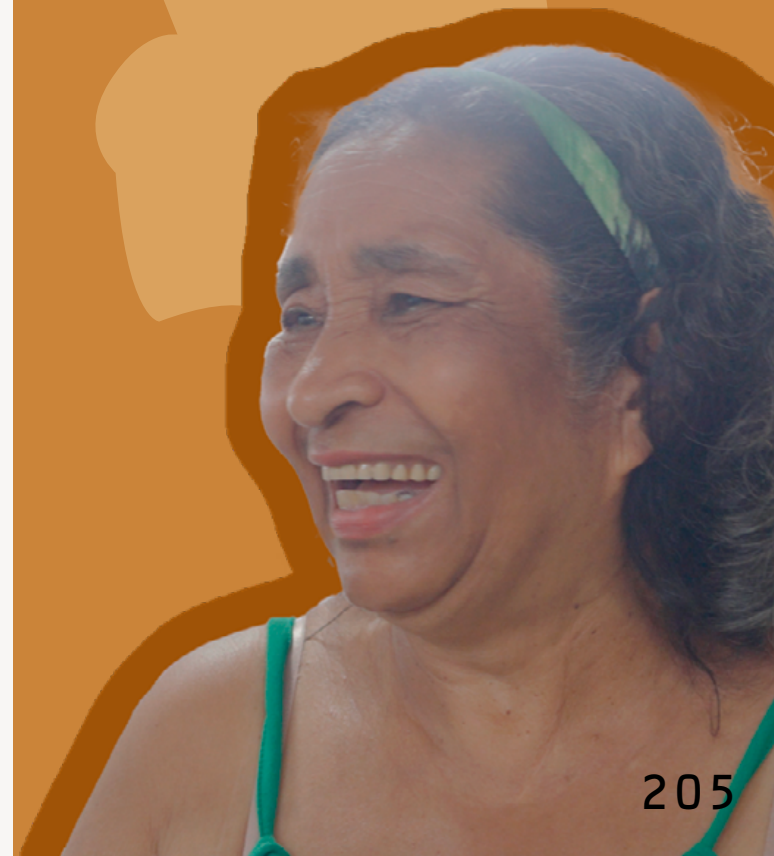
A cena 4 foi uma das que ficou em aberto após a conclusão da imersão com Sandra Vargas. Com dois momentos, uma precisava da conclusão da estrutura do *objeto único* e a outra da confecção do cinto das lamparinas. Decidimos trabalhar com uma sequência de movimentos e elementos acrobáticos, durante a imersão ao fazer a experimentação com o protótipo do *objeto único*, a gambiarra. A partir dela também compreendemos algumas possibilidades de relação com a estrutura e dialogamos sobre os detalhes com Dani.

Com a parte estrutural já desenvolvida, iniciamos a experimentação para o levantamento da partitura de movimentos do *pau de arara*. Sob orientação de Dani Lacourt, que também é acrobata e dançarino, criamos alguns elementos para essa cena, que foi posteriormente afinada pela direção de Sandra Vargas em sua segunda vinda para Brasília.

Com o início das aulas da Universidade de Brasília, já não podíamos ensaiar nas salas de aula, foi quando

Mãe, nós vamos trabalhar para comprar uma máquina. A gente fazia farinha: espremia na mão e torrava na mão para vender e comprar uma máquina de costura

Maria de Lourdes
Brazlândia





Experimentação das possibilidades da relação do corpo com a estrutura provisória da cadeira, estudos para a criação da estrutura oficial. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



Experimento na estrutura, ainda em processo de confecção, sob orientação do Daniel Lacourt. Foto: Luênia Guedes.

conseguimos a parceria do Espaço Cultural Renato Russo e demos continuidade aos ensaios na Sala Marco Antônio Guimarães. Como o *objeto único* era de enorme complexidade para transporte e montagem, bem como em sua confecção, não conseguia tê-lo por muito tempo para fazer ensaios e experimentações constantes. O mais próximo que cheguei quanto à proposta de realizar o *esgotamento com o objeto*⁸⁸ foi no dia de experimentação dessa cena, e posteriormente em alguns ensaios gerais.

Tal experimentação para a descoberta da partitura de movimento do *pau de arara*, me apresentou uma reflexão semelhante ao que Larios fez sobre o ator no Teatro Informal de Kantor. Ele propõe se aproximar do *núcleo metafísico das coisas*, permitindo que o corpo se deixe modelar pelas provocações que elas suscitam, em uma troca vital entre corpo e matéria, na qual já não se sabe quem anima quem. (LARIOS, 2021, p. 202). Para além do vínculo entre o meu corpo e a materialidade, a experimentação também contava com o diálogo com a música de Fernanda Cabral, com uma trilha intensa que propunha cautela

e constância. No arremate final, Sandra nos provocou em criar outras possibilidades, e modificou o início da movimentação, bem como retirou as literalidades da relação de viagem propondo uma cena mais abstrata do *pau de arara*. O cinto das lamparinas também passou a ser vestido durante essa movimentação.

A segunda parte da cena, a rota das lamparinas, exigia a versão final do cinto das lamparinas, bem como o bom funcionamento delas para que eu pudesse ensaiar a movimentação as colocando no chão, e as acendendo, de acordo com a passagem de Dona Ceci pelas cidades. A rota de Teresina para Brasília foi escolhida por Luênia Guedes em dois dias de imersão. Ela elencou onze cidades no trajeto e assim ficou. O cinto foi feito por Ana Clara Neves, que esteve conosco na reta final com o figurino. O formato de colocação das lamparinas no chão tinha como referência a borda do Lago Paranoá, para que, no momento em que Dona Ceci chegasse, visse o horizonte da cidade e percebesse a ausência do lago – elo para a próxima cena.



Primeiro protótipo para o cinto das lamparinas.
Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



Cinto das lamparinas no espetáculo. Foto: Isis Aisha

88. Apresentado no item [42] *Zonas de tateio* desta tese.

Cena 5

Dona Chiquinha surpreendeu a todas nós com sua história, revelando os principais motivos de ter deixado sua cidade natal. Impulsionada por uma bacia esmaltada, também chamada de bacia de ágata, ela lembrou dos diversos anos em que auxiliava a mãe nos cuidados dos irmãos mais novos. Por ser uma das filhas mais velhas, partilhava os cuidados com sua mãe: *“Eu fiz 80 anos agora e a minha história é muito bonita porque eu fui criada na roça e minha mãe de 9 meses em 9 meses ela paria, 9 em 9 meses nascia um irmão nós somos uma faixa de 23 filhos só tem 13 vivo, fiquei mocinha comecei a passear, comecei a conhecer mundo aí eu disse: ‘sabe de uma coisa eu não vou aguentar essa vida aqui no norte não, eu vou me embora’, cheguei aqui em 58 e estou aqui até hoje [...]”*

Muitos aspectos se apresentam ao escutar sua história. Primeiramente, ao imaginar uma mulher que teve 23 gestações, apesar de ser um número exorbitante, no contexto de zona rural no período da mãe de Dona Chiquinha não era algo absolutamente incomum. Talvez os números sofressem diminuições consideráveis, mas nada que ainda não nos surpreendesse atualmente. Por exemplo, a minha avó, criou 14 crianças, 6 do primeiro ca-

samento de meu avô e mais 8 filhas e filhos próprios. Este aspecto expõe inúmeras discussões que poderiam ser verticalizadas em relação à maternidade, condições de vida dessas mulheres-mães, inexistência de contraceptivos, ato sexual como condição de mais um serviço exercido pela mulher dona de casa ao marido, e muitos outros.

Nesse contexto, para Dona Chiquinha ser filha mulher desta mãe também se apresentava como um serviço familiar. Com a impossibilidade de contar com o auxílio de outras pessoas, as filhas mulheres, socialmente educadas para exercerem as funções do cuidado no âmbito familiar, já cumpriam precocemente os serviços juntos aos irmãos mais novos. As atuais bonecas bebês que lotam as lojas de brinquedos, e são amplamente presenteadas às crianças meninas, no contexto de Dona Chiquinha eram de carne e osso: o princípio é o mesmo e atravessa décadas e gerações. Ao escutar a história de Dona Chiquinha, é admirável perceber como, ainda muito jovem, ela tomou consciência do contexto em que vivia e conseguiu romper com o ciclo de seu ambiente familiar.

Mais uma vez reforço que não era objetivo do projeto realizar investigação aprofundada e/ou uma pes-

quisa etnográfica junto aos grupos de mulheres. Não sabemos como se deu a vida de Dona Chiquinha em Brasília, mas posso supor que, caso tivesse permanecido em sua cidade, provavelmente teria reproduzido a mesma vida de sua mãe. Apesar dessa história ter sido contada por Dona Chiquinha ela é a realidade de diversas outras mulheres. Isso é o que torna o contexto pessoal em contexto social e político.

Trechos do roteiro:

Momento – saída de sua cidade natal

Frase: “essas bacias, tinha de todas as cores, para banhar, todo mês era uma bacia para banhar menino” “sabe de uma coisa, eu não vou aguentar essa vida aqui no norte não.” (Dona Chiquinha)

Impulso: *Filha que decide sair do que também poderia ser a sua vida para tentar outro caminho.*

História transcrita:

“fiz 80 anos agora, e minha história é muito bonita, eu fui criada na roça e minha mãe, de 9 em 9 meses era paria, de 9 em 9 meses nascia um irmão. Nós somos uma faixa de 23 filhos. Só tem 13 vivos. Aí fiquei mocinha, comecei a passear, a conhecer o mundo. Aí eu disse: sabe de uma coisa, eu não vou aguentar essa vida aqui no norte não. Cheguei aqui em 58, casei uma vez, sou viúva há tantos anos, tive 04 filhos, tenho duas vivas. Isso aí é uma lembrança muito grande, essas bacias, tinha de todas as cores, para banhar, todo mês era uma bacia para banhar menino. E a máquina, que minha mãe costurou muito, no pezinho dela, e eu costuro nela até hoje. Faço coisa aqui para o bazar, faço fantasia, tudo nessa bendita”.

Sustento poético: *Um elemento que separa, rompe, muda o rumo.*

Imagens da traquitana: *Gosto de pensar em um mesmo tipo de objeto que vai sendo somado, e dá volume, se expande no espaço para fora do objeto único. Talvez algo como umas fitas que estão fadadas a irem para o mesmo lugar, mas uma delas rompe e busca outro destino.*

No espetáculo:

- Está faltando o lago!

- Essa bacia, para a Dona Chiquinha, era mais um banho que ela tinha que dar em mais um irmão.
(Entra trilha sonora do banho dos bebês, Maysa cruza a cena na diagonal esquerda, agacha e com voz doce, visualizando o banho numa criança pequena, fala quase cantando)
- Tá na hora do banho, do bebezinho bonitinho na aguinha gostosinha.

(Cruza a cena e pára no meio da caminhada)
- A mãe de dona Chiquinha teve 23 filhos. E Dona Chiquinha era a irmã mais velha!
(volta o olhar para a bacia e começa um choro, triangula, se assusta, e sai correndo com o choro desesperado, solta as bacias no chão fazendo parar o choro.)

- (Inicia um novo banho) Tá na hora de tomar banho, para o bebezinho ficar cheirozinho, na aguinha gostosinha. (brinca com o bebê no banho, finaliza, se levanta com pressa, mudando de direção e vai para o outro ponto, deixa a bacia no chão)

- Todo mês era mais uma bacia pra banhar mais um menino.

- Tá na hora de tomar banho, para o bebezinho não ficar fedido, na aguinha gostosinha. (brinca com o bebê no banho, finaliza, se levanta com pressa e cansada, mudando de direção e vai para o outro ponto, deixa a bacia no chão)

- Tá na hora do banho do bebezinho (para o público) fedido, (ação do banho, pausa, triangula e diz para o público) bem fedido, na aguinha (triangula) fedida (finaliza o banho em estado de esgotamento)

- Chega!

- Foi isso que fez a dona Chiquinha querer partir.

Trilha Sonora:

<https://on.soundcloud.com/8PC1W0GorVqIvHAhE8>



Elementos, cenas e objetos em criação no período imersivo com Sandra Vargas. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.

A trilha sonora dessa cena, a pedido de Sandra Vargas, propõe um aspecto cômico para apresentar a lida dessa jovem na jornada com os irmãos e contrastar com a situação. Fernanda Cabral propõe uma música com aspectos circenses, palhacesco associado aos sons de bacias se chocando, propondo um jogo cômico, enquanto apresenta o seu cansaço e falta de paciência dessa garota ao dar banho nas crianças, a fazendo sair dessa vida.

A bacia é o elemento de transição entre cenas. Ela é revelada em cena, já com água, de uma gaveta do *objeto único*. Essa gaveta foi reaproveitada de um móvel do espetáculo *Fio a fio*, de Gisele Rodrigues e Édi Oliveira. Dani havia ganhado esse móvel depois que encerram as apresentações e ficou por anos em seu ateliê. Com a proposta de criação do *objeto único*, a partir do protótipo apresentado pelo De Pernas Pro Ar na tutoria cenográfica, decidimos inserir duas gavetas na estrutura, com adaptação, aproveitamos a maior para acomodar as bacias, as panelas e o vestido, que posteriormente abordarei.

A saída das bacias de dentro da gaveta não é esperada pelo público, e quando acontece a metáfora do lago logo é compreendida. Esse fenômeno é o que Larios considerou como um dos passos do processo de trabalho com os objetos em cena, no sentido da *descontextualização, isolamento e espectralidade*:

O isolamento do objeto, ato que o subtrai e o afasta de seu contexto, realizado com o objetivo de fraturar seus nexos com a memória de suas relações habituais; efeito que o deslocaliza espaço-temporalmente e o introduz em um tipo de temporalidade poética (espectralidade).

Nela, não se experimenta a sucessão lógico-causal do tempo, mas emergem sensações de estranhamento pelas quais os objetos aparecem como vistos pela primeira vez.⁸⁹ (LARIOS, 2021, p. 155)

Esse efeito logo se converte em outro, pois rapidamente, a proposta cênica do lago é desfeita na transição para a cena do banho das crianças, ali é evocada a lida de Dona Chiquinha em sua juventude com seus irmãos. E dialoga com o que ela diz em seguida:

Sua inserção em uma nova cadeia de relações e correspondências inesperadas o torna suscetível a transformar-se em gerador de relações metafóricas. Considerá-lo como metáfora incita a sua animação não literal. Isso significa que ela acontece pelas projeções subjetivas que o sujeito faz dele na operatividade relacional, e por tudo o que não se diz do objeto, conforme o princípio do enigma.⁹⁰ (LARIOS, 2021, p. 124)

O princípio do enigma foi apresentado no início do trecho *objetos em cena* neste estudo e revela muito bem o elemento das bacias ao longo do espetáculo. Elas são diversas vezes convidadas para uma *nova cadeia de relação*, a partir das diversas histórias escutadas a partir desse objeto presente na Barraca de Memórias. As mulheres nos trouxeram as *correspondências inesperadas* de único objeto e tratamos de levá-las a cena.

89. Original: *El aislamiento del objeto, acto que lo sustrae y lo aparta de su contexto, llevado a cabo con el fin de fracturar sus nexos con la memoria de sus relaciones habituales; efecto que lo deslocaliza espacio-temporalmente y lo introduce en un tipo de temporalidad poética (espectralidad). En ésta no se experimenta la sucesión lógico-causal del tiempo, sino que emergen sensaciones de extrañamiento por las que los objetos aparecen vistos como por primera vez.*

90. Original: *Su inserción en una nueva cadena de relaciones y correspondencias inesperadas, que lo vuelven susceptible de transformarse en un generador de relaciones metafóricas. Considerarlo como metáfora, incita a su animación no literal. Esto significa que ésta sucede por las proyecciones subjetivas que el sujeto hace de él en la operatividad relacional, y por todo lo que no se dice del objeto conforme el principio del enigma.*

- 61

chegar não era simples,
mas partir também não

Cena 6

Considero a cena 6 como transição e preparação para a seguinte, pois propõe um elo entre a história de Dona Chiquinha, anteriormente apresentada, com a de Dona Almerinda, que virá a seguir. Ambas são mulheres idosas da região da Vila Planalto, e o que as une é o objeto da bacia. O que para Dona Chiquinha lembrou o banho que dava nos irmãos, para Dona Almerinda eram as roupas que lavou nelas. Nesta cena também aparece pela primeira vez as vozes mais nítidas, porém em looping, das duas mulheres idosas em off, junto à ambiência sonora na trilha.

Neste momento, o elemento do varal, que se arma sozinho, é revelado, dando ainda mais característica de quintal para o espaço de cena. Esta cena também tinha ficado em aberto, devido a necessidade de confecção do mecanismo do varal e da composição sonora do trabalho.

No espetáculo:

(Entra trilha sonora da montagem do varal. Maysa monta os cabos do varal do centro para as extremidades e transfere a água das bacias as movendo de local.)

- Chegar não era simples, mas partir também não.
(Entre trilha para abrir o mecanismo do varal)

Audio off de Chiquinha: "Acho que esta vida do norte eu não vou aguentar não." em sobreposição, e finaliza com áudio da dona Almerinda "era uma luta, quando dava aqueles redemunhos, eu botava a roupa das pessoas no varal, e precisava fechar os olhos pra poder buscar e lavar de novo"

Trilha Sonora:

Montagem do varal
<https://on.soundcloud.com/cJUcuwgORm5ia9fDLO>

Abertura do mecanismo e dança com lençol
<https://on.soundcloud.com/2FdshCFWyODM5cLJ5g>

“Eu cheguei em Brasília em 1958. Não tinha roupa e nem comida. Aí eu me metia costurar e fiquei costurando até hoje.”

Joaninha
Núcleo Bandeirante





Referência trazida por Sandra Vargas para criação do varal.
Fonte: Museu da Cidade de Nova Iorque.

91. Original: *El enigma puede pensarse entonces como un principio compositivo que si en la plástica se presentaba como el ocultamiento del objeto para impulsar el pensamiento adivinatorio desde la imagen, en el despliegue temporal dramático de la vitalidad poética hacia un espacio escénico, pide encontrar otros recursos que instiguen ese proceso interrogatorio en quien percibe, para que el objeto y el aparato que lo rodean siga vivo, expandiendo su sentido.*

Durante os dias de imersão, ao pensar na transição entre uma cena e outra e no elemento proposto para a cena da Dona Chiquinha, quando apresento a ideia de fitas ou outro objeto que saia do *objeto único* e seja armado no ambiente, Sandra trouxe a ideia do varal. Disse a ela que não gostaria de *montar um varal em cena*, no sentido de colocar as roupas ali, mas que poderíamos criar uma traquitana para que ele pudesse se armar *sozinho*. Ela logo buscou referências na internet para esse varal e fomos pensando no mecanismo.

Pensamos em uma estrutura alta, que abrisse quatro varais. As roupas estariam costuradas no fio e sairiam de um tubo, que não as revelariam de antemão para a plateia. Ainda durante a imersão com Sandra, na visita de Dani Lacourt ao ensaio, apresentamos a ideia e ele disse que era possível realizá-la, com um sistema de roldanas para redução de movimento, colunas para as roupas estarem e um contrapeso em cada um deles para que sustentassem a força para erguer o varal. O que precisaria ser feito em cena era prender as linhas do varal nas colunas que estariam as roupas, de outro modo elas precisariam estar desde o início, e não era o nosso interesse revelar que algo em algum momento seria feito com aquela linha armada na cena.

Ao falar sobre *a coisa*, o seu primeiro princípio – abordado no trecho *objetos em cena* neste estudo – Larios reflete sobre o nível de proximidade ou distância na atuação que a atriz/ator ou sujeito que ativa um dispositivo performativo estabelece com o objeto cotidiano, e ainda aborda sobre o modo como esse sujeito empresta diretamente seu corpo para vitalizar poeticamente o objeto ou se permanece mais afastado, configurando ainda relações afetivas com ele (LARIOS, 2021, p. 128). Um trabalho que me marcou muito, e esteve nas minhas primeiras referên-

cias para o desejo de realização da pesquisa do mestrado, e que compõe o mapa de invenção desse processo, foi o espetáculo *Las Tribulaciones de Virginia* da grupo *Hermanos Oligor* da Espanha. Com diversas traquitanas e engenharias poéticas Jomi Oligor conta a história de Virginia, um antigo amor. Shaday Larios e Jomi Oligor trabalham junto na *Oligor Microscopia*, não sei o quanto essas reflexões de Larios já traziam considerações quanto aos mecanismos em cena e no teatro de objetos. Mas, quando ela aborda sobre a relação entre coisa e *sujeito* em cena, ao refletir sobre a minha relação com o varal, a *vitalidade do objeto* se dá a partir de um complexo mecanismo operado por mim, a frente do público, exercendo também o princípio do *enigma*:

*enigma pode então ser pensado como um princípio compositivo que, se nas artes plásticas se apresentava como o ocultamento do objeto para impulsionar o pensamento adivinatório a partir da imagem, no desdobramento temporal dramático da vitalidade poética em um espaço cênico, pede encontrar outros recursos que instiguem esse processo interrogativo em quem percebe, para que o objeto e o aparato que o envolve permaneçam vivos, expandindo seu sentido*⁹¹ (LARIOS, 2021, p. 128).

O mecanismo do varal propõe esse processo interrogativo, é um aparato que mantém viva relação entre objeto e sujeito e ainda expande o seu sentido. As traquitanas reveladas ao longo da encenação trazem outras camadas de significação para o trabalho. Os elementos que apresentam surpresas também eram dados impulsionados na provocação inicial para elaboração do roteiro e durante o processo de direção de Sandra Vargas.

No processo imersivo com Sandra, trouxemos roupas e lençóis de casa para simular as roupas e o peso

delas no varal, e percebemos que precisavam de roupas com volume, ao mesmo tempo em que precisavam ser leves, para não sobrecarregar o mecanismo, prioritariamente de tecido sintético, para não amassar enquanto estiverem acomodadas no tubo. Outro critério para a escolha das peças era a variedade; queríamos roupas de crianças, pessoas adultas e roupas de cama, todas em tons claros, principalmente as brancas envelhecidas.

Para conseguir esse material, visitamos alguns brechós, mas foi no Bazar da Beth, na região administrativa de Ceilândia, indicado por Ana Clara Neves, que conseguimos grande parte do material. Luênia e eu fomos ao local e nos surpreendemos com a quantidade de roupas. Era uma casa de roupas, não era possível tocar no chão, todo ele estava coberto por peças variadas. Ao chegarmos lá nos informaram que deveríamos tirar o sapato e ficar à vontade para escolher o que quiséssemos. As peças variavam entre 1, 2, 3 e 5 reais, sendo as mais caras, as roupas de cama e, as mais baratas, roupas de criança. A casa possuía uma varanda, com uma quantidade de roupas em

que ainda era possível ficar de pé sobre elas, e na parte interior, com sala, dois quartos e cozinha, precisamos entrar agachadas, pois já não cabia ninguém em pé, devido às montanhas de roupas que cobriam os cômodos. Também nos informaram que na sala tinham mais roupas de mulheres, no quarto da direita roupas de criança, no quarto da esquerda jeans e na cozinha roupas masculinas e sapatos variados.

Era possível ficar dias, meses, quiçá anos dentro daquele local em busca das variadas peças de roupas. O critério da cor nos salvou de nos perdermos por horas por lá, focamos em buscar nos cômodos da casa as diversas peças claras que atendessem aos nossos demais critérios quanto ao amassar das roupas, leveza e diversidade em idade e gênero. Saímos de lá com uma sacola de peças, higienizamos e decidimos quais estariam no varal. Compramos mais do que o necessário, mas já serviria para uma substituição, caso fosse necessário. Sobrou até roupa para nós nessa vasta e diversa compra. Foi uma experiência surpreendente conhecer esse local!



Estruturação das cenas no período imersivo com Sandra Vargas. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



Luênia e eu no Bazar da Beth. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.



Fotos: Isis Aisha.

Cena 7

A trilha sonora é o elo entre a cena anterior e a cena 7. Em seguida da abertura do varal, a coreografia do redemoinho se inicia, outra cena que ficou em aberto durante o período de imersão com Sandra. Tem como base a história de Dona Almerinda, principalmente ao rememorar o tempo em que lavava roupas nas grandes bacias, tanto no contexto de trabalho doméstico familiar, quanto para os operários – candangos – no período da construção da cidade, a fim de também ter alguma renda para se manter e manter a família na cidade, como ela mesma relata: “*Eu vim de um lugar no interior, em Minas. O meu marido veio primeiro e, depois, quando ele foi me buscar, eu vi que tudo estava em construção, tudo de andaime. Eu chorava feito uma louca. Você tá me fazendo ir pro mato! Era horrível, eu achava horrível. Eu comecei a lavar roupa para os candangos porque, nessa época, eram só os candangos. Mas lavando roupa a gente ganhava pouco. Ganhava dezessete reais. Então fui começando a lavar roupa para uma, para outro, e tendo filho um atrás do outro. Como diz o ditado, não tinha televisão, não tinha nada. Uma luta, foi uma luta.*”

Era uma poeira. A gente botava a roupa das pessoas no varal e fechava os olhos para pegar de volta e lavar de novo. [...] Hoje eu estou com 87 anos e, graças a Deus, ainda faço um monte de coisa. [...] Eu venci. Hoje eu me sinto rica, milionária porque Graças a Deus eu tenho tudo. Não preciso de nada. Como diz o ditado, só Deus basta.”⁹²

A história de Dona Almerinda expõe o contexto de chegada de diversas mulheres na capital federal, inúmeras delas trazidas pelos maridos após já terem tido alguma experiência anterior na cidade. Através do seu relato, é possível adentrar sensorialmente o imaginário dessas mulheres migrantes e a surpresa ao chegar na cidade da esperança. A aflição com o cenário caótico da construção, a ausência de condições mínimas de moradia, alimentação e permanência, bem como, o contexto da maternidade sem condição de planejamento tornava a experiência da mulher uma constante luta, como ela salienta. E mais uma vez ressalto, a história de Dona Almerinda também é a mesma de diversas outras mulheres que resistiram às inúmeras adversidades, quase sempre mais desejadas pelos

92. História completa em: https://youtu.be/Inm-s_krjhQ.

*"hoje eu me sinto, rica, milionária,
graças a Deus tenho tudo, não preciso
de nada."*

Dona Almerinda
Vila Planalto



Criação da cena no processo imersivo. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.

seus maridos do que por elas mesmas, rompendo diversas barreiras para se reinventar e dar conta de si, da casa, das filhas e filhos, de um trabalho externo e ainda dos maridos. Com 87 anos, em 2023, ela olha para trás orgulhosa dos obstáculos que enfrentou, tantos que a deixaram mais forte e ainda mais grata pela qualidade de vida alcançada com muita luta.

No espetáculo:

(saída do objeto único com o tecido, logo no início do áudio, saio brincando pela parte de trás do objeto único com o tecido mais aberto e esvoaçante. Depois trago para frente já com o tecido mais curto entrando no redemoinho, gira, gira, tentando fazer tudo ventar. Depois entra no movimento da cobra, com bastante força, e gira fazendo ventar todas as peças do varal. Coreografia do redemoinho finaliza já com a trouxa na cabeça de costas para o público bem centralizada. Entra trilha sonora da trouxa na cabeça. Maysa sobe na cadeira, senta e diz)

- (trouxa na cabeça em ponto fixo) Assim que Dona Almerinda chegou aqui, chorou muito e disse pro marido:
 - (trouxa no ombro com ponto fixo) "Por que você está me trazendo pro meio mato?"
 - (Desce a trouxa e a estende sobre o colo) Ela olhou a sua frente, pra aquele horizonte com que todo migrante sonha, com aquela esperança de que ali vai encontrar uma oportunidade para construir uma vida melhor. (Começa a lavar a roupa)
 - Hoje, com 87 anos, Dona Almerinda tem certeza de que conseguiu.
 - Nestas bacias, começou lavando roupas para os candangos, para seus 08 filhos, e até pra um time de futebol.
 - Tem 09 tataranetos. Dona Almerinda se sente rica, milionária, costuma dizer: "graças a deus tenho tudo, não preciso de nada".
- (enrola o lençol e joga para trás)

Trilha Sonora:

<https://on.soundcloud.com/Gmh2gqUmoXLvMZxdoY>

O motivo de ter ficado em aberto durante a imersão foi porque precisava de um estudo coreográfico e porque faltava encontrar um tecido que fosse bom para a movimentação e formação da trouxa ao final. Tínhamos o desafio de que alguns tecidos fluíssem bem nos movimentos, mas fossem muito finos para a imagem da trouxa na cabeça ao final, ao mesmo tempo em que alguns tecidos eram encorpados o suficiente para a composição da trouxa, mas pesados demais para a movimentação. Foi quando Fabi Marroni nos trouxe uma colcha de retalhos de sua casa e ao experimentá-la na cena, compreendemos ser perfeita para atender as três principais necessidades: fluidez, leveza e volume. Mas não poderíamos utilizá-la tal como estava, pois era muito colorida e não funcionaria com as demais peças do varal.

Como compramos muitos lençóis no brechó da Ceilândia, decidimos confeccionar um lençol igual ao da Fabi com os lençóis e retalhos de tecido que tínhamos. Dona Delmira, minha vizinha costureira que sempre nos salva com o reparo de peças nas urgências dos trabalhos cênicos, topou o desafio de confeccionar essa colcha de retalhos com os materiais que tínhamos no tempo hábil necessário, e conseguimos o lençol para a cena. Antes desse ficar pronto, foi possível ensaiar e criar todo o desenho coreográfico com a colcha emprestada da Fabi e sob orientação dela.



Foto: Sabrina Moura.



Foto: Sabrina Moura.



Fabi Marroni em experimentação dos primeiros movimentos para a cena do redemoinho, dança com o tecido que depois se torna a trouxas de roupas. Fonte: Acervo do Coletivo Entrevazios.



Foto: Isis Aisha.



Foto: Isis Aisha.



Foto: Sabrina Moura.

- 63

chá e sopa

Cena 8

Preparada anteriormente pela cena 2, esta cena se desdobra sobre a feitura do chá iniciada antes de encontrar o caderno de receitas e sofrer a distração do encontro das fotos antigas. Durante o espetáculo, o público flui junto às cenas e, no momento dessa retomada, ele também se surpreende ao voltar ao assunto do chá depois de tantas outras histórias cruzadas.

Esta cena tem como base a história de Dona Denise, da região da Vila Planalto, inclusive, ela é filha de Dona Almerinda e estavam juntas na ação da Barraca de Memórias. Ao ver os objetos do acervo da Barraca ela diz:

*“Tem muita coisa na nossa infância, o chazinho... cadê a caixinha do chá? Esse chá a mamãe falava: ‘Vai lá no terreiro; no quintal... vai lá no quintal e pega o chá’. Porque já havíamos ganhado o pão. Aqui nós tínhamos o salão da sopa, da Dona Maria, que era de uma família, e eles faziam sopa. De tardezinha nós íamos com as panelas, e íamos buscar. E minha mãe foi uma das pessoas que trabalhou dez anos lá, como voluntária. Então, quando a gente pegava a sopa, nós ganhávamos o pão. Quando chegava a noite mamãe falava para pegar no terreiro; no quintal... porque aqui é quintal, no Rio de Janeiro que é terreiro, ‘pega uma folhinha lá pra gente tomar um chá pra dormir’ porque já tinha ganho o pão... então, me lembrou demais da nossa infância”.*⁹³

93. História completa em: <https://youtu.be/SzsKBy2-yps>.

Acompanhando o relato de Dona Denise, posterior ao relato de sua mãe, foi possível perceber o contexto de dificuldades enfrentadas pela família, principalmente quanto à alimentação, o qual se intensifica ainda mais na cena seguinte, em que também se mostra como uma preparação. O chá é o elemento evocativo para lembrar das panelas, da sopa e da possível fila, não citada, mas amplamente presente no nosso imaginário social pela precariedade alimentar sofrida no Brasil. Ainda de forma leve, esta cena propõe a feitura de um chá de hortelã com participação da plateia e aos poucos traz a densidade da precariedade alimentar dessa família, abrindo reflexão para a próxima história. Nesta cena também há a forte imagem de feitura da fila da sopa com diversas panelas ao longo do chão em frente ao objeto único, muitas vezes alcançando as primeiras pessoas da plateia.

Trechos do roteiro:

Momento – coloco açúcar não

Frase: “gostoso o chá, até o hoje eu tomo, chá de alecrim” “eu tomo sem açúcar, coloco açúcar não”

Impulso: os chás, as ervas, o cuidado, pensei fazer em servir um chazinho em algum momento. Talvez misturar com a história do pão da Denise e com o chá do terreiro, do quintal, junto com a do Leo sobre as ervas que eram seu remédio.

História: várias

Sustento poético: a memória também vem do sabor. Partilha de histórias com o calor de um chá com a plateia.

Imagens da traquitana: xícaras ou outro recipiente saem de algum lugar, fico pensando que poderia ser tipo uma matriuska ou um carro de palhaço. Brincar com a grande quantidade em um pequeno espaço, talvez um fundo falso.

No espetáculo:

(Maysa fica de pé atrás da cadeira, no alto da estrutura, olha o quintal ao redor)

- Cada pessoa carrega o que pode e faz quintal onde dá.

- Dona Denise disse que o seu quintal era um terreiro, cheio de ervas.

(Olha para a moça com a planta, lembra da receita e diz)

- E a minha receita? Você é bem esquecida, né? Espera aí que agora eu vou descer pra buscar. (Entra a trilha sonora da receita do chá, desce da cadeira, pega o caderno de receitas, um lápis e vai até a pessoa)

- Pronto, pode dizer. (Quando a pessoa iniciar a receita, interrompe a fala dela)

- Espera! Vamos fazer! Assim eu não vou esquecer. (Sai para buscar a garrafa térmica e a caneca)

- Como faz? (A pessoa vai ensinar e ela faz, perguntando se está bom)

(Finalizado o chá, ela volta para a cadeira, deixa a térmica e diz para o público, sem mover a caneca na mão)

- Para Dona Denise de noite não podia faltar o chá, o pão ela já tinha, porque vinha com a sopa que ganhava todas as tardezinhas. Ela e muitos outros.

(cheira, sopra, bebe um pouco do chá e deixa na estrutura)

(pega as panelas, entra a trilha sonora das panelas e vai abrir a fila)

Trilha sonora:

Receita do chá (volta o leitmotiv)

<https://on.soundcloud.com/9fISPk62SLmjLX5KY5>

Sons das panelas

<https://on.soundcloud.com/F9EwA1gRvO2ZIdfUTB>

Durante a interação com a plateia, o leitmotiv – música tema – retorna, reforçando o tema da personagem-eu com suas características de esquecimento e diálogo com a plateia. Nesse momento já está quase noite e é quando as temáticas mais densas se apresentam.

Cena 9

Esta cena é mais difícil de analisar... ainda me vem muita raiva, tristeza e dor ao me deparar com ela. Trazê-la para o espetáculo era uma urgência. Quantas violências semelhantes, piores e até menores já foram silenciadas pelas diversas meninas e mulheres ao longo da vida? Quantas vezes sentimos vergonha de ter vivido tudo isso e nem sequer conseguimos considerar nossa condição de vítima da crueldade de homens e de toda uma sociedade patriarcal, machista e misógina que sustentam o poder e a impunidade de crimes hediondos? Sabíamos que ela entraria no espetáculo, mas como? Como transpor cenicamente uma história de tamanha dificuldade digestiva? A forma com que ela foi contada por Dona Maria Helena também traz inúmeras particularidades discursivas. Uma mulher relatando um abuso sofrido há mais de 70 anos não é passível de ser re-

presentado com facilidade em qualquer outro contexto.

Decidimos contar essa história por meio do áudio original da Dona Maria Helena. Por ser uma história muito sensível, esta que também está no minidocumentário, fiz contato duas vezes com Dona Maria Helena para perguntar se poderíamos inseri-la nos trabalhos. Muito lúcida ela me respondeu que não haveria problema algum, inclusive me disse que *nem havia contado tudo*. Sofri novamente em imaginar as diversas outras situações pela qual essa mulher passou durante a infância e possivelmente adolescência. Importante reforçar que a primeira responsabilização por tudo o que ela passou é do homem que a abusou. Independente do contexto em que ela cresceu, se não houvesse um homem capaz de cometer tamanha atrocidade nada disso teria acontecido. Infelizmente, ela só esteve exposta a esse homem pela ausência de recur-

sof financeiros para mantê-la junto à família, na possível segurança do lar. Digo *possível*, pois também sabemos que diversos abusos sexuais na infância acontecem no ambiente doméstico, cometidos pelos próprios membros da família. A exposição a um ambiente abusivo não ameaça exclusivamente à criança menina, mas sabemos estatisticamente que elas estão em maior risco e são as que mais sofrem abusos sexuais.

Como o espetáculo seria apresentado em praças públicas com classificação livre, optamos por fazer uma adaptação no áudio original, visando remover as literaldades quanto ao trecho em que relata o abuso e deixá-lo de forma mais subentendida, onde apenas as pessoas adultas compreendessem em totalidade.

Trechos do roteiro:

- Não tinha comida lá! Eu nunca esqueço dela dizer que não tinha comida. E não tinha mesmo. Dona Maria Helena nunca esqueceu...

- Dona Maria Helena nunca esqueceu daquela noite que o homem subiu em cima dela. “Meus amores, eu nasci no meio do mato...” (ela pode ir montando um pequeno mundo de papel, ou alguma materialidade frágil, inclusive pode ser uma comida, algo que possa até fazer sentido com o chá que puder ser servido junto, para dar ainda mais contraponto, necessário ter uma construção bem carinhosa, afetiva, cuidadosa, talvez pode ser começado antes da história iniciar, e ao final da história ela destrói aquilo)

Frase: “teve uma noite que o homem subiu em cima de mim na cama, mas eu gemi tanto, mas não gritei” “Não tinha comida lá. Eu nunca esqueço dela dizer que não tinha comida. E não tinha mesmo” (Maria Helena)

Impulso: assédio na infância, necessário falar!

História transcrita:

“Meus amores, eu nasci no meio do mato, mas é mato mesmo, quero que vocês acreditem. Quando eu comecei a crescer, eu subia nas árvores com os papagaios e os macaquinhos. Mas depois, meus amores, eu fui morar na casa de uma família italiana, eu tinha 07 anos quando eu fui pra lá. Filha de deus, teve uma noite que o homem subiu em cima de mim na cama, mas eu gemi tanto, mas não gritei. É que a mulher tinha brigado com ele, botou as três filhas na cama, e me deixou sozinha lá no quarto onde eu dormia com as guria dela. Filha, mas quando eu acordei com aquele homem em cima de mim, mas eu me livre dele com os meus pezinhos. Eu dei tanto pontapé, tanto pontapé, e acordei de manhã cedinho, levantei tava escuro, fui pra lá pro rancho da minha mãe. Me encostei numa parede lá e desandei a chorar. – O que que é guria? Por que tá chorando? Quando ela perguntava eu chorava mais, de repente, bate lá na parede a dona da casa, a dona Guiomar. – Tereza a guria tá aqui? – Tá, sim senhora, dona Guiomar. – Pois eu vim buscar ela, Tereza. Ela desapareceu de lá, Tereza. Ela chegou perto da minha mãe e disse que tinha que me levar de volta. Quando ela pedia para me levar de voltar eu chorava mais, porque eu não queria voltar, né? Aí a minha mãe chegou no meu ouvido e disse assim: - Minha fia, tem que voltar com ela, porque comida não tem aqui. Não tinha comida lá. Eu nunca esqueço dela dizer que não tinha comida. E não tinha mesmo. Se tivesse um feijãozinho era muita coisa.”

Sustento poético: quando lhe roubam a infância. Algo muito frágil e precioso se quebra. Algo muito opressor pelo tamanho, material... destrói algo frágil. Acho que queria gerar uma imagem muito “agoniante” com essa sensação na plateia que dialogue e contraponha com o texto mais “leve” que ela apresenta. Alguma imagem material que dê o peso dessa sensação. Acho que nenhuma delas contempla, mas algo que gere uma inquietação social com aquilo.

Imagens da traquitana: Inserir essa imagem na traquitana junto com a ação.

No espetáculo:



Referência da obra Monumento mínimo (2001) de Nele Azevedo.

Então, toda vez que eu vou ao mercado, eu faço questão e vou lá: Alma de Flores. Mesmo que eu não compre, mas eu vou, porque quero lembrar da minha adolescência.

Elizete
Planaltina



- Não tinha comida lá! (montando a fila de painéis no chão) Não tinha comida lá! (Olha para o público da direita e fala) Não tinha comida lá!

- Eu nunca esqueço de Dona Maria Helena dizer que não tinha comida. Ela me disse isso antes de contar uma história que todas nós já ouvimos mais de uma vez. (segue montando a fila. Maysa se senta na plateia e começa a trilha com o relato adaptado)

(áudio finaliza e Maysa se levanta, pega o vestido vermelho de criança e o pendura no varal com dois pregadores de roupa, depois pega a muda que trouxe no início do espetáculo, a moringa e pede para uma pessoa da plateia regá-la dizendo)

- Ela está precisando de cuidado, você poderia regá-la?

(após a rega, Maysa devolve a muda e a moringa de onde retirou e calmamente se posiciona para a próxima história.)

Trilha sonora:

Depoimento

<https://on.soundcloud.com/xatAcan9H3R6e3GU9A>

A transição dessa história para a continuidade do trabalho foi um elemento extremamente desafiador, tanto no processo de montagem do minidocumentário, quanto no espetáculo. A história pedia tempo, exigia uma pausa para minimamente decantar o que foi dito. O que poderia ser feito depois de escutar tamanha atrocidade? Uma pequena solução cênica dada por Sandra foi a ação com a muda e a rega pela plateia. Posteriormente, após a terceira apresentação da temporada, a Carolina Garcia, artista do teatro de animação e pesquisadora do movimento, sugeriu que retirássemos o vestido vermelho da

estrutura do varal e o colocasse após o áudio da senhora. Aceitamos o conselho e inserimos a ação no espetáculo. Esses dois momentos, estender o vestido e regar a muda com plateia, proporcionou uma dilatação maior, dando respiro e recomposição para a continuidade do trabalho cênico.

A fila da sopa, como chamamos a linha de painéis que faço no chão, após a tutoria cenográfica com o De Pernas Pro Ar, passou a ser um mecanismo de esteira. Consideramos a proposta interessante e investimos nela até onde foi possível. No entanto, a construção do mecanismo demandava mais tempo de confecção do que tínhamos. Com a chegada de Sandra, poucos dias antes da estreia, ela propôs que abandonássemos a ideia do mecanismo e trabalhássemos com as painéis diretamente nas minhas mãos. Assim como as bacias e o vestido vermelho, as painéis também saem da gaveta grande. Como estávamos trabalhando na ideia da esteira anteriormente, todas elas possuem um furo em seu fundo, mas acredito que não é perceptível à plateia. Essas painéis também foram compradas usadas em um ferro velho na região administrativa do Núcleo Bandeirante. Também passamos por mais ferros-velhos, lojas, bazares e brechós para concluir os objetos e peças a serem acopladas no objeto único, seja em sua estrutura, seja para cena ou para o museu. Quase sempre nós três participávamos dessas incursões, Luênia Guedes, Daniel Lacourt e eu. Também tivemos a presença do nosso amigo e parceiro em outras criações, Neto Bauer, que nos apresentou o ferro-velho do Núcleo Bandeirante e foi quem achou a máquina de costura em uma feira de trocas e antiguidades na Ceilândia. Lidia Scarabele, nossa audio-descritora, também nos presenteou com um ferro à brasa, que está no *objeto único* contando uma história no museu.



Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.

- 65

trabalho, ausência de estudo e maternidade

Cena 10

As tímidas histórias de Dona Neura, da região da Vila Telebrasília, fomentam esta cena. Durante a realização da Barraca de Memórias Dona Neura apenas assistiu e evitou falar qualquer coisa. Quando todas as pessoas já haviam se voluntariado para contar suas histórias, incentivamos as pessoas que ainda não haviam participado a se encorajarem para contar algo. Sabíamos que não era por falta de interesse, mas sim por vergonha ou qualquer outro impedimento que as distanciavam do desejo de falar. No caso de Dona Neura, ela acreditava não ter nada a contar, uma vez que achava que não tinha uma grande história. Mesmo assim, aos poucos, ela começou a contar pequenas memórias a partir dos variados objetos da Barraca.

Quantas mulheres foram trabalhadoras domésticas sem qualquer direito trabalhista e deixaram de estudar para se manter, manter suas filhas e filhos e até marido? Não há como afirmar qualquer apontamento quanto à timidez de Dona Neura para participar da ação, mas existe grande probabilidade de que a ausência de estudo e as dificuldades enfrentadas ao longo de toda a vida fize-

ram com essa mulher reprimisse sua voz e seus desejos, desacreditando da importância de sua história, uma vez que as possibilidades de realização foram diversas vezes ceifadas pela falta de oportunidade.

“Lá em Tocantins a minha vó usava muito essa lamparina. Quando eu trabalhava na casa das madames em Ponte Alta, eu trabalhava muito com ferro de passar roupa. E costurar na máquina eu vim aprender aqui em Brasília. As bacias que eu conheci eram de barro, onde minha vó fazia comida. Juntava toda a gente, juntava todo mundo pra comer em uma bacia só. Era bacia de barro que parecia estatueta de índio, que índio faz. Eu tenho lembrança disso aí.

Eu comecei a estudar aqui em Brasília, eu andei estudando, só que não me formei. Não tive muito tempo de estudar porque, quando a gente tem filho, tinha mais tempo pros filhos do que para estudo. Cada casa que eu trabalhava, umas me davam oportunidade de estudar, já as outras não davam. E hoje em dia, o que sei de leitura é ler o preço do mercado, das coisas no mercado, mas eu não tenho muita leitura. Para falar a verdade pra vocês, eu não tenho muita leitura.”

Trechos do roteiro:

Momento – Quando se tem filho

Frase: “não tive muito tempo de estudar, quando a gente tem filho, é mais tempo para os filhos do que para o estudo” “cada casa que eu trabalhava, muitos me davam oportunidade de estudar, mas outras já não davam”

Impulso: Acho muito forte essa fala dela, o que é ter filho para mulher, quais são os impactos disso na vida. Ela fala dos estudos e o vínculo com o trabalho doméstico, num tempo em que não havia qualquer direito para essa mulher e poucas oportunidades de estudos nas condições de tempo e trabalho que ela possuía.

Sustento poético: tempo da lida materna e do trabalho impede o tempo do estudo da mulher. Repetição, livros, elementos do estudo, trancados, proibidos...

Imagens da traquitana: expor essa proibição da vida



Vida Maria: https://www.youtube.com/watch?v=yFpoG_htum4.

No espetáculo:

(Maysa se desloca para a diagonal da cena, olhando o objeto único, entra a trilha sonora de Dona Neura e diz)

- Dona Neura, ficou quietinha, achou que não tinha nada para contar. Mas aos poucos ela começou a falar. A primeira coisa que ela me disse foi que não tinha muito estudo. Nas casas das madames onde ela trabalhou algumas deram oportunidade para estudar, mas muitas não. Ela disse que teve que cuidar dos 4 filhos.

(Maysa busca as quatro bacias, juntando todas elas no fundo da cena à direita)

- A bacia para dona Neura lembrava uma bacia de barro, de quando ela criança e a avó colocava a comida e todos os netos comiam juntos. (coloca uma bacia ao lado) Ela me contou isso depois que ela se animou ao ouvir que para Dona Chiquinha a bacia era o banho de mais um irmão (coloca uma outra bacia ao lado) e para Dona Almerinda lembrava as roupas dos candangos que ela tinha lavado (coloca mais uma bacia ao lado).

- (Maysa, ao lado das bacias diz) E a mesma Dona Neura que dizia que não tinha nada pra me contar, me deu de presente mais uma história. (pausa o texto e caminha até as lamparinas, pega uma lamparina)

- A lamparina para Dona Neura, lembrava de quando ela era criança e essa era a única luz que tinha em casa. A Dona Neura não sabe, mas essas lamparinas guardam as histórias da Creuza, Antônia, Silvia, Cleo, Maria Silva, Lourdes, Sônia... que ela ainda não teve a oportunidade de conhecer.

Trilha Sonora:

Dona Neura

<https://on.soundcloud.com/mS1eo95KM0BoYtsCsr>

A lamparina sujava muito as paredes e na casa da minha mãe só tinha lamparina. Quando a gente ia dormir, antes da gente dormir, ela fazia a gente apagar das paredes a cinza preta.

Antônia Soares
Candangolândia



- 66

oportunidade

Cena 11

Cena de transição entre as histórias de Dona Neura e a história de Dona Terezinha, unidas pela noção de *oportunidades* na vida, uma pela ausência delas, e a outra pela oferta familiar mesmo em poucas condições existentes. Esta cena é uma exposição sobre a compreensão do termo e suas possibilidades de aplicação no cotidiano generoso e cuidadoso da vida.

No espetáculo:

- O que é oportunidade? (perguntar para o público, e depois tiro o dicionário para ler o verbete, ao lado da cadeira)
- (lê o verbete) “Oportunidade: qualidade, caráter do que é oportuno”. (com deboche) Muito bem explicado!
- (lê mais) “ocasião azada; circunstância oportuna, favorável para a realização de algo; ensejo”. Deu pra entender?
- (continua a leitura) Tem um exemplo: “esperou essa grande oportunidade para abrir o champanhe”
- Que exemplo ridículo!! (Fecha o dicionário e diz)
- Eu vou dar um exemplo muito melhor!

Porque a gente não tinha em casa para treinar, só tinha na escola. E, para passar nos testes, o professor colocava um relógio medindo o tempo para a gente passar para a próxima fileira.

Delsione Paranoá



Cena 12

Ao refletir sobre sua própria existência, quais foram as pessoas que ao longo da vida olharam para você, enxergando suas possibilidades, sonhos e fraquezas, e te deram uma oportunidade? Talvez essa resposta te leve para pessoas muito distantes do ambiente familiar, ou até mesmo tenha sido este o primeiro a te dar suporte. Para Dona Terezinha, aos 12 anos, foi a professora, em comum ação com os pais, que a fez realizar o desejo de aprender tricô e exercê-lo até hoje, se orgulhando em ser uma exímia artesã.

Para esta cena, compreendemos que eu deveria aprender tricô a fim de trazer outros elementos ao espetáculo e visualmente ao ambiente desta história. Como

dito anteriormente ao apresentar Fabiana Marroni no contexto da dramaturgia de conjunto⁹⁴, ela foi uma ótima professora e aprendi os movimentos básicos, me restringi aos básicos para que pudesse conseguir adquirir a habilidade de tricotar sem precisar olhar muito para as mãos e poder dizer o texto do espetáculo em diálogo com o público e cena. Foi tentador querer aprender mais, o trabalho com tricô também é uma pesquisa artística e acadêmica de Fabiana, sua paixão pelas linhas, cores, formas e dimensões também apaixonam quem está ao redor. Fabiana também foi quem confeccionou uma manta de tricô com aproximadamente cinco metros a fim de compor os objetos do espetáculo.

94. No item [46] Cumplicidade em conjunto desta tese.

A minha mãe, quando virava as costas, eu pegava minhas roupas de bonequinha e eu ia fazer. Então o que sei hoje de costura eu agradeço por fazer escondido.

Marly Nunes
Brazlândia



Trechos do roteiro:

Momento – herança aos 12 anos

Frase: “isso aqui foi uma coisa que eu herdei desde os 12 anos de idade” (Terezinha – Paranoá)

Impulso: O que você herdou aos 12 anos de idade?

História transcrita:

Minha história é com essas duas agulhas de tricot, isso aqui foi uma coisa que eu herdei desde os 12 anos de idade com a minha professora do terceiro ano primário e eu vi ela fazer, ne, e ela fazia roupinha de criança, fazia tudo que era roupa, assim, de lã. E eu sentei num banquinho de madeira perto dela e falei: ‘professora, eu quero aprender. Aí eu sentei, fiquei olhando. E lá onde a gente morava, a gente morava, com meus pais, não tinha loja, não tinha essas coisas, era cidade do interior, aí eu falei “como que eu vou aprender?” Aí minha mãe foi lá, abriu um saco branco, tirou aquela linha branca que tem em volta, que fecha o saco e enrolou em um sabuginho de milho e me deu. Meu pai foi lá e tirou o raio da bicicleta velha que ele tinha, e tirou as agulhinhas, os dois raios e aí ele lixou aqui com a lima, e aqui ele deixou o negocinho do raio. Assim eu comecei o meu tricot. Eu fiz um mostruáriozinho, para colocar pasta de dente, essas coisas, com essas ditas agulhas e com essa linha. Então, de lá pra cá eu queria investir mais, aí minha professora falou “eu vou arrumar uns novelos de linha e você faz um cachecol” Aí eu fiz, rifei e o esposo dela foi na cidade e comprou mais linhas e eu fui fazendo, fui fazendo, fui fazendo e hoje eu artesã graças a Deus. Dou aula em vários cursos. E eu amo isso aqui, que eu já ganhei muito dinheiro com essas agulhinhas aqui. É a minha história.

Sustento poético: desejo, sonhos, realizações e apoio

No espetáculo:

(Entra a trilha sonora do tricot)

(contando a história, desenrolando partes da grande manta e faço tricot)

- Circunstância oportuna foi o que se deu para Dona Terezinha quando ela prestou atenção no que sua professora costumava fazer durante a aula enquanto os alunos faziam a lição. A menina, ao invés de prestar atenção nos exercícios, preferia prestar atenção no que a professora estava fazendo.

- Então, ela aproveitou a situação favorável para atender o seu desejo, e disse. “Eu quero aprender”, sentou do lado da professora e ficou olhando o que ela estava fazendo. Mas como que ela iria aprender, se que ela não tinha as ferramentas necessárias. Chegou em casa, e todos se empenharam para dar essa oportunidade a Dona Terezinha, a mãe foi lá, abriu um saco branco, tirou aquela linha que tem em volta, que fecha o saco, enrolou em um sabuginho de milho e deu para Dona Terezinha. O pai tirou dois raios da bicicleta velha, lixou de um lado com a lima na parte de cima, e deixou o negocinho na parte de baixo e entregou a menina. PRONTO! Ela já tinha o novelo e as agulhas. Assim, cada um deu uma oportunidade para Dona Terezinha aprender o seu tricot. (finaliza o texto se levantando com as agulhas e a longa manta de tricot na mão)

- Dona Terezinha tem muito orgulho de ser artesã e o tricot já deu muito dinheiro a ela. Também já ensinou muita gente. (acomoda o tricot na cadeira e começa a descida)

Trilha Sonora:

Tricô

<https://on.soundcloud.com/sIOMGIWXvHnARmTE4R>

Fernanda Cabral trouxe na trilha sonora um ritmo mais sulista brasileiro, com o som do acordeon, muito presente nas músicas regionais do Rio Grande do Sul. No entanto, como sua avó era nordestina, e o nosso espetáculo também traz muitas referências mais do Nordeste do que do Sul, é possível identificar essa característica também nas composições. O Distrito Federal é composto por pessoas de todas as regiões do país, reconhecendo a diversidade na migração.



Registros do início da confecção da manta do espetáculo. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.



Fabiana Marroni me ensinando os primeiros movimentos do ponto no tricô. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.



Fotos: Isis Aisha.

- 68

tempo e amor ao pé da árvore

Cena 13

Antecedendo a cena final do espetáculo, este momento apresenta a história de Dona Beth, da região administrativa de Planaltina. Algumas mulheres se prepararam cuidadosamente para o encontro da Barraca de Memórias, e Dona Beth foi uma delas. Trouxe dois porta-retratos com fotos de sua casa da infância e de membros da família, um canivete e uma laranja descascada, todos os objetos para apresentar sua história. Sua principal recordação era do carinho nos gestos do pai, falecido aos 39 anos e de pouca convivência com ela, já que ela ainda era criança quando o perdeu. Na história ela apresenta características do pai e, especialmente, sobre o legado recebido. Sem pressa, ele descascava cuidadosamente as laranjas e as entregava para as crianças ao pé de uma mangueira. Muito emocionada, ela relata sobre esse precioso momento junto ao pai e diz ter mantido o gesto com suas filhas e filhos, netas e netos e, atualmente, já descasca laranjas para os bisnetos. Para ela, era a forma do pai dizer “eu te amo, minha filha”.

A ausência do pai se deu pelo contexto do falecimento, mas quantas outras pessoas não sofreram da ausência de pai em vida? São diversas as formas de aborto do homem, alguns abandonam a mulher grávida e somem no mundo; não reconhecem a paternidade; ou reconhece e não se responsabiliza; ou se responsabiliza com o mínimo e sobrecarrega a mulher ou demais familiares, geralmente do gênero feminino com os cuidados da criança... infelizmente são inúmeras as possibilidades em que o homem se abstém dos cuidados das crianças ou acreditam estarem criando apenas ao proverem financeiramente as necessidades. Essa cena talvez seja um olhar sensível dessa filha que amou ter um pai do qual ela se orgulha, assim como também existem diversas pessoas que tiveram os pais presentes e que talvez, nesse gesto, tenham a mesma memória familiar. O pessoal que se torna coletivo.

Trechos do roteiro:

Infância – Ser Filha - Momento – o tempo da laranja

Frase: “ele sentava no meio e começava a descascar essa laranja, e descava inteira” “naquele tempo os pais tinha dificuldade de falar para os filhos “eu te amo” (Doc parte 3 Beth)

Impulso: essa história é muiito linda, tem algo de geração em geração, amor do pai, legado...

História transcrita:

“Não é uma coisa antiga, mas faz parte da história que eu vou contar. Todo mundo sabe que isso aqui é uma laranja, né? Isso aqui é uma casca tirada inteira. Com 39 anos de idade meu pai faleceu. E aí minha mãe juntou seus 07 filhos e vieram embora para Brasília. E o que me traz à memória, é uma memória muito gostosa e eu até me emociono, hoje eu tava até nervosa. E que o meu pai, ele pegava um canivete parecido com esse canivete, uma coisa bem antiga, né? Um canivete. E ele ia lá pra debaixo de um pé, acho que era pé de manga, porque laranja não dá sombra, né? E juntava muitas crianças, eu acho que os meus irmãos e também os filhos dos vizinhos. E ele apanhava, muita muita muita laranja, sentava as crianças e sentava no meio, e começava a descascar essas laranjas com tanto carinho, descascava todas inteiras e dava pra gente ficar balançando, brincando, né? Arrebentando, jogando um no outro... E o mais interessante é que naquele tempo, os pais tinham dificuldade de falar para os filhos “eu te amo”, não é como hoje. Hoje a gente fala eu te amo para os nossos filhos toda hora. E os pais de antigamente, pelo menos o meu, era um pouco chucro, eles não falavam isso por palavra, eles falavam por gesto. E esse foi o gesto de carinho que ele encontrou. E ele com esse canivete abria um buraquinho bem pequenininho, assim, olha! Bem pitoquinho, olha só o carinho. Amolecia essa laranja e passava para cada um só por na boca e apertar e jogar a semente fora. Com aquilo eu percebi o quanto ele queria dizer assim “eu te amo, minha filha” Com aquilo eu percebi que ele dizia “Se eu tiver oportunidade eu vou cuidar de vocês” Pena que ele não teve essa oportunidade, mas isso ficou na minha memória. Uma memória tão gostosa que me traz muita emoção, porque eu sou apaixonada pelo meu pai. Como eu queria ter o meu pai. Eu tive ele tão pouco tempo. E hoje eu sou mãe, sou vó e sou bi-

savó. Eu trouxe isso para os meus filhos, esse carinho, eu trouxe para os meus netos e hoje eu descasco laranja e dou para os meus bisnetos chupar e contar quantos caroços tem. De outra forma eu tô dizendo para eles, isso é um legado que eu tô deixando. Isso é um amor, isso é um carinho. Então assim, eu trago essa história e vou passando de geração. E um dia, quando eu não existir mais vai ter um filho, um neto ou um bisneto contando essa mesma história. Eu ensino “descasque laranja para os seus filhos, descasque cana” Isso é amor, isso é carinho. E outra coisa, lembrando, isso quase não existe mais.

Sustento poético: herança de ações, carinho em forma de tempo

No espetáculo:

(Maysa desce da cadeira fazendo as perguntas)
- Qual seu nome? (escuta o nome de umas 04 pessoas)

(senta no banquinho retirada da escada da estrutura, pega a bacia e começa a descascar uma laranja)
- Dona Beth dizia que seu pai reunia as crianças embaixo de uma mangueira porque pé de laranja não dá sombra. Pegava seu canivete e descascava a laranja, uma a uma, deixando a casca inteira, depois fazia um furinho em cima e dava para (dizer o nome das pessoas que escutou) e também para a Beth. E pedia para contar quantos caroços tinha. A Dona Beth dizia que o pai dela era um homem chucro, não era muito de abraçar, beijar e dizer eu te amo, e esse foi o jeito que ele encontrou para dizer “eu te amo, minha filha”

- Dona Beth cortou laranjas para os seus filhos, netos e agora corta também corta para os seus bisnetos, diz que esse foi um legado que o seu pai deixou para ela.

- Falar de laranja me deu uma sede.
(levanta e deixa a bacia com as laranjas em cima do banco)

(vai buscar para moringa e coloca na parte de cima da cadeira)

Ele tem 45 anos, mas eu só uso no dia do aniversário da minha mãe, que é 20 de dezembro. Toda vez eu tiro e uso ele, aí depois eu guardo, lavo e guardo... E ele tá aqui!

Antônia Alves
Candangolândia





A cena da laranja com o tricô no ensaio aberto na Universidade de Brasília. Fonte: Acervo Coletivo Entrevazios.

Ao ler Eclea Bosi, um trecho de seu texto me rememorou essa história:

A imagem de nosso pai caminha conosco através da vida. Podemos escolher dele uma fisionomia e conservá-la no decurso do tempo. Ela empalidece se não for revivida por conversas, fotos, leituras de cartas, depoimentos de tios e avós, dos livros que lia, dos amigos que frequentava, de seu meio profissional, dos fatos históricos que viveu... (BOSI, 1983, p. 347)

Beth decidiu conservar essa imagem ao longo da vida em cada laranja descascada, um legado deixado pela saudade desse cotidiano.

Durante a imersão com Sandra, essa cena seria feita comigo sentada fazendo tricô, mas na sua última vinda, tivemos que fazer a alteração. Inicialmente, eu iria descer da cadeira, tricotando a grande manta que faria um círculo no chão, forjando um círculo ao pé da mangueira da história. Mas, com o tricô finalizado, a manta ficou

muito pesada e de difícil locomoção no espaço. Apesar de ter tentado não colocar a ação do descascar a laranja, foi a solução de substituição do tricô. Perdemos o jogo metafórico da manta de cor laranja sendo tricotada durante a história de Dona Beth, mas acredito que a paleta de cor do espetáculo anuncia a proposta.

Um elemento interessante, que ocorre nessa cena, se dá pela desmontagem da escada para remover o banco que sento para contar a história. Todo o *objeto único* é completamente desmontável, mas a facilidade com que essa parte é removida por mim em cena, surpreende o público. A base da escada, que é o banco, foi confeccionada com o pedal de uma máquina de costura antiga, é um detalhe que após o espetáculo, durante a visita à instalação-museu, é possível reparar nos diversos acoplamentos ainda não percebidos ao longo do espetáculo. Isso se deve pela genialidade e destreza de Dani Lacourt na confecção do objeto único.



Fotos: Isis Aisha.

Cena 14

Desde as primeiras ideias de estruturação do roteiro para esse trabalho, eu pretendia terminá-lo em festa; em celebração. As primeiras ideias tinham como principal referência um festejo carnavalesco, com participação do público, música e dança. Ao longo de sua elaboração, essa pretensão não parecia caber, de algum modo o desenho dramático pedia um outro caminho. Respeitamos e seguimos em escuta atenta. Um outro desejo era que a estrutura se tornasse um espaço instalativo, para que o público pudesse visitar e conhecer as histórias de outras mulheres presente nos demais objetos contidos no objeto único, e/ou revisitasse as histórias escutadas no espetáculo. Desse modo, acabamos por criar um pequeno museu instalativo. De forma distinta, mas com a força celebrativa carnavalesca, o espetáculo se encerra com a partilha de pequenas outras histórias e com o convite para que todas as pessoas adentrem neste grande quintal e conheça outros relatos. Para mim, é uma bonita celebração às, e com, mulheres que vieram antes de nós. Elas abriram o caminho no canteiro de obras brasileiro, resistiram e permaneceram em luta pela sua existência e pela nossa.

Trechos do roteiro:

Momento - Carnaval

Frase: “carnaval pra mim é tudo” (Ieda - Vila) “tem uma coisa da minha vida que eu gosto mais é isso [mostra foto dela fantasiada no carnaval]” “foi feito por mim” (Chiquinha - Vila)

Impulso: Desejo finalizar o espetáculo com uma celebração, com festa... talvez possa vir pela paixão dessas duas mulheres pelo carnaval. Fiquei com vontade de ter umas saias, ou uns palangolês, algum elemento que eu pudesse entregar ao público para fazer uma “ala” e sairmos em festa.

Sustento poético:

- estandarte e música

- elementos de “participação” da plateia alegorias, figuras brincantes (Francisco Rio)

- confete para o público, fazer um pedido para a festa (Aila)

No espetáculo:

(Vai subindo na cadeira abrindo o museu e falando dos objetos com alguns trechos das histórias, ao chegar lá em cima, bebe água da moringa no copo de alumínio, entra a trilha sonora final, e diz)

- Quando eu reencontrei o sabor da moringa me dei conta que há tempos eu procuro pela minha avó. Nessa busca encontrei essas mulheres que me presentearam com as suas histórias. E elas não me deram só esse presente, elas também me fizeram querer estar aqui para falar uma história que nunca nos contam.

- A história de uma cidade construída por mulheres que tiveram a coragem de resistir e ficar.

- E que hoje elas estão aqui, neste quintal.

- O nome da minha avó era Maria, e esse copo eu roubei da casa dela.

(Maysa emborca o copo na moringa junta em frente ao peito e balança na cadeira. As luzes cênicas se apagam, junto com a retirada da trilha sonora. Fim)

Trilha Sonora:

Cena final (leitmotiv)

<https://on.soundcloud.com/qypxvHxlxcz7c42uvm>

A trilha sonora dessa cena, é a última entrada do *leitmotiv*, cada vez com um arranjo distinto. Ele também encerra o trabalho. Após o término do espetáculo fazemos os agradecimentos e convidamos o público para conhecer a nossa instalação com algumas outras histórias contidas em pedaços de lona fixado próximo aos objetos. Neles estão contidas tanto as histórias contadas no espetáculo quanto diversas outras. Nesse momento, colocamos a canção composta por Fernanda Cabral *Lamparina*, em homenagem a sua avó, para o espetáculo. E assim que finda, deixamos a versão da cena final do *leitmotiv* em volume bem baixo, para que o público faça a visita.



Foto: Sabrina Moura.

E aí eu fiz a minha matrícula num curso de datilografia ali na W3 Sul, só tinha lá. Aí eu fui aprendendo, aprendendo.

Vera
Candangolândia



Trilha Sonora:

Canção

<https://on.soundcloud.com/1cB7rz7oP8fWHKieKK>

Ambiência para a visita ao museu

<https://on.soundcloud.com/pE4u0FmVDPc1Ugy3Mp>

Byung-Chul Han traz uma reflexão sobre o tempo de celebração, que compreendo estar plenamente presente no momento em que o público adentra o quintal inventado, “[...] o tempo como sequencial de momentos passageiros e fugidios é suspenso. Adentramos na celebração da festa como adentramos num espaço onde nos demoramos.” (HAN, 2017, p.109) O museu é um convite para a demora, lá também partilhamos abraços, carinho e diversas outras histórias contadas ao pé do ouvido. Este espetáculo exalta que as histórias contadas pelas mulheres não são apenas delas, elas representam tantas outras que viveram em circunstâncias semelhantes ou passaram por experiências similares, tornado as histórias pessoais em coletivas e políticas. Com esse trabalho, tivemos a

oportunidade de remontar às nossas fontes individuais, às fontes pessoais de cada uma dessas mulheres, e na exposição das fontes não contadas dessa cidade, tal qual uma casa materna, como salienta Bosi:

A casa materna é uma presença constante nas autobiografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. [...] As pessoas, em geral os artistas, guardaram essa possibilidade de remontar às fontes. (BOSI, 1983, p. 356)

Se puder aproximar o objeto único a alguma imagem é a da casa. Inventamos esse lugar para visitar as nossas avós encontradas, é casa avoenga forjada, que guarda as histórias pouco contadas, a de uma e a de muitas. É encontro, é conversa, é quintal: o nosso quintal.



4 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

MEMÓRIAS
COLETIVAS



Inexplicavelmente, as coisas lá desaparecem e não é possível recuperá-las. Coisas perfumadas, brilhantes, reluzentes, maravilhosas: fitas para cabelo, chapéus, perfumes, sinos, esmeraldas, selos, até mesmo rosas e pássaros. As pessoas não sabem mais para que servem todas essas coisas. Com elas, as memórias também desaparecem. [...] Yoko Ogawa descreve em seu romance um regime totalitário que bane coisas e memórias da sociedade [...] a mãe da protagonista, que protege em uma cômoda secreta as coisas ameaçadas de desaparecerem, é perseguida e morta pela polícia da memória. (HAN, 2022, p.7)

O que acontece se roubam nossas memórias? Se roubam nossas coisas? O prefácio do livro de Byung-Chul Han apresenta o romance distópico de Yoko Ogawa, traduzido para o português como *A polícia da memória* (2021). Ogawa exagera a percepção sobre um projeto político de esquecimento social e para isso deposita a memória nos objetos comuns, criando uma polícia para apreendê-los.

Ao converter em documento, o objeto é testemunho de outro momento e condensa em si diferentes narrativas, é um risco revelá-las, já que ele promove ou-

tras perspectivas de um mesmo período. Yoko Ogawa abusa dessa máxima e nos faz refletir sobre a urgência das memórias como arma contra o esquecimento coletivo. Quando exercemos, enquanto sociedade, ações de fortalecimento de uma política da memória, evidenciamos narrativas, contamos outras histórias, denunciemos fatos e apresentamos perspectivas contra hegemônicas, e isso também é um risco. O contexto distópico de Ogawa nos convida a refletir sobre as nossas realidades e suas similaridades. Quem exerce os regimes totalitários? Quem persegue e mata as pessoas que ainda detém histórias não contadas? Quem foge das *polícias da memória*? Essas perguntas podem ser respondidas em múltiplas perspectivas ao pensarmos sobre o Brasil e a diversidade econômica, cultural e social, de dimensão continental, nos distintos aspectos regionais.

O processo de pesquisa e criação em teatro de objetos apresentado nesta tese, teve como objetivo principal contribuir para um fortalecimento das políticas de memória do Distrito Federal. Reconhecendo outros olhares sobre o marco histórico brasileiro com a transferência da capital para o planalto central e todas as suas consequen-



ências. Apresentou uma perspectiva das mulheres idosas comuns, que vieram de suas múltiplas realidades sociais, com a esperança de construir uma vida melhor.

Por meio do dispositivo cooperativo objetual da Barraca de Memórias, conhecemos outras narrativas de uma mesma cidade, histórias de vida despertadas por objetos antigos comuns: bacias, lamparinas, máquinas de costura, facão, rádio, máquina de escrever, bucha, cordel e tantos outros que foram capazes de viajar no tempo e materializar o passado como fonte do presente, e se fez presente ao nosso lado, como um elo. A proposta de um estudo sobre o teatro de objetos, em especial, os objetos documentais, trata dessa característica perigosa das coisas: “O objeto se converte em documento do contexto em que é construído, testemunho de múltiplas interações sociais, políticas e culturais que deixam de pertencer a um tempo linear para tornar-se multi-temporal: o passado é puro presente”⁹⁵ (LARIOS, 2021, p. 252).

As histórias trazidas pelos objetos, também revelaram, no corpo dessas mulheres, infâncias, juventudes, amores, saudades, lutas, resistências, confiança e amizades de um período vivo, presente em cada uma delas. O transporte no tempo não é um caminho distante ao passado, é um reconhecimento presente da trajetória em si, é a demonstração da história de vida que lhe compõe e lhe dá contorno. Faz existir e dá sentido à vida. Reconhece-se a importância dos caminhos traçados, onde também é possível receber forças para os que ainda virão.

O passado não é um mundo paralelo ao do presente, ele não está *atrás de nós*, mas ao *nosso lado*. [...] Ele acompanha nossa vida presente e se forma ao mesmo tempo, não logo depois que o presente tenha deixado de ser, mas ao mesmo tempo, como uma **imagem no espelho**.” (LAPOUJADE, 2017, p. 22)

A vivência coletiva da Barraca de Memórias exaltou essa *imagem no espelho*, não apenas em um âmbito individual, mas espelhou-se mutuamente entre todas as mulheres, e nelas mesmas. A cada pessoa que reconhecia o passado ao lado, vivo e presente, fazia um convite para que outras mulheres também o enxergassem cada vez mais, se encontrassem umas nas outras. Eram as histórias que puxavam outras histórias em uma grande roda de recordações coletivas e comunitárias. “Hoje, a função da memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente. Na aurora da civilização grega ela era vidência e êxtase. O passado revelado desse modo não é o antecedente do presente, é a sua fonte” (BOSI, 1983, p. 48).

A política do esquecimento é um movimento de deslegitimação da nossa fonte viva do presente; da nossa dimensão individual e social que se atualiza constantemente e proporciona novas possibilidades de compreensão e vínculo. Walter Benjamin, ao abordar sobre *o anjo da história*, diz que ele:

voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2012, p. 11)

95. Original: *El objeto se convierte en documento del contexto en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones sociales, políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multi-temporal: el pasado es puro presente.*

Em uma analogia, as *polícias das memórias* de Ogawa geram uma catástrofe de acúmulo do que Benjamin compreende por ruínas. A política do esquecimento enterra a fonte do presente junto aos mortos, em que eles são sinônimos de *fim*: uma vida consumada. Legitimado pela urgência de se olhar para frente, o progresso a qualquer custo dissolve os vestígios de ruína e da possibilidade de reconstrução em seu intenso vendaval. Uma visão contemporânea desse vendaval, interessante às considerações finais dessa tese, é trazida por Han ao dizer que estamos em uma transição da era das *coisas* para a era das *não-coisas*, em que elas deixam de ser palpáveis e tangíveis.

As coisas são polos de **repouso da vida**. Hoje elas estão completamente saturadas por informações. A informação é tudo menos o polo de repouso da vida. [...] A adição e a acumulação suplantam as narrativas. A continuidade narrativa que se estende por longos períodos de tempo é o que distingue a história e a memória. Somente as narrativas criam sentido e contexto. A ordem digital, ou seja, numérica, é sem história e sem memória. Assim, ela fragmenta a vida. [...] As práticas que demandam dedicação de tempo prolongada estão desaparecendo hoje em dia. (HAN, 2022, p. 9-13)

Tanto as ações da *Barraca de Memórias*, quanto o minidocumentário e o espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* trouxeram a visão do *repouso de vida* contida nos *objetos vivos*. No âmbito das coisas, palpáveis e tangíveis, as narrativas apresentaram sentido e contexto para as relações. São ações que ainda estão no âmbito artesanal da existência, exigem tempo prolongado, encontro e envolvimento. Como apresentado por Benjamin em *O Narrador*, contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, ela se perde quando não são mais conservadas, é

uma forma artesanal de comunicação que possui a marca de quem narra, como no barro quando se vê as marcas das mãos de quem deu forma a um vaso em argila (BENJAMIN, 1994, p. 205). É um fio tecido por quem conta e por quem ouve, quando não mais se tece, se perde a possibilidade de trama, a narrativa não é uma informação, mas um mergulho na vida de quem narra, em suas percepções, olhares e vivências: “A desintegração das arquiteturas estabilizadoras de tempo, as quais incluem rituais, torna a vida instável. Para estabilizar a vida, uma *outra política de tempo é necessária*” (HAN, 2022, p. 14)

O encontro intergeracional, com uma escuta atenta, é uma possibilidade *estabilizadora de tempo*. São histórias de vida distintas que convidam a um outro olhar para ambas vivências. No nosso processo, enquanto equipe de criação do trabalho, foi abordado de diversas maneiras o vínculo avoengo, e o espetáculo apresentou a possibilidade desse elo fora do ambiente familiar: no encontro com as diversas mulheres e na escuta de suas histórias. As discussões sobre etarismo, e as diversas iniciativas que rompem com o preconceito têm fortalecido a presença de pessoas idosas em ambientes majoritariamente marcados por jovens e adultos. Um exemplo é o processo seletivo específico para pessoas com mais de 60 anos oferecido pela Universidade de Brasília: *Vestibular 60+*. O encontro entre gerações fora do ambiente familiar possibilita outras experiências, o estabelecimento de novos valores sociais e até uma *outra política de tempo*.

No espetáculo, por trabalharmos com um recorte temporal a partir dos objetos antigos, quase em desuso na sociedade, que marcaram um período de vida dessas mulheres idosas, eles acabam por evocar diferentes perspectivas etárias por meio da *escrita dramaturgica*, como abordado por D’Ávila:

“Era nesse pilão que a gente preparava os temperos. Tudo que tinha que ser moído. Ele tem muita recordação boa da minha infância.”

Gil (in *Memorian*)
Vila Telebrasil



E, apesar de originalmente não serem criados com uma finalidade teatral, os objetos têm a sua própria escritura dramática. [...] [Carrignon] falam para nós e de nós, evocando alguma coisa íntima, um sentimento de familiaridade ou alguma memória, pois o espectador reconhece os objetos por já tê-los possuído, por ter convivido com eles. (D'ÁVILA, 2024, p. 86)

Muitas vezes presenciamos uma aproximação intergeracional entre as pessoas que assistiam ao espetáculo, perceptível em seus pequenos comentários durante a apresentação. Posteriormente, ao convidarmos o público para visitar o objeto único, a instalação-museu, criamos a oportunidade para que esses diálogos pudessem se aprofundar e se expandir. Aos olhares de crianças e de jovens, surge a curiosidade pelo desconhecido, pelo antigo. Aos adultos um vínculo com recordações da infância e aos idosos, longos momentos da vida, desde infância até velhice. A oportunidade de tocar nos objetos – conhecer seu peso, sua textura, sua idade e as diversas histórias evocadas – é um presente que compõe a dramaturgia do trabalho.

Esse trabalho, mais do que buscar categorizações sobre o teatro de objetos ou teatro de objetos documentais, criou uma abertura para a expansão de investigação do assunto, a partir das diversas camadas que envolveram o processo de invenção de *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*. A artesanania do trabalho é apresentada ao longo de sua realização, a partir das tomadas de decisão e possibilidades de encontro. Os estudos de Shaday Larios fundamentaram todas as etapas da pesquisa, já que suas contribuições e difusões acadêmicas, pedagógicas e artísticas são muito relevantes para a nossa área de conhecimento. Aproximei suas reflexões às de outras

autoras e autores, analisando e refletindo sobre o projeto junto às mulheres idosas e comunidades do DF, desde as primeiras ideias passando pela estabilização do devir até o encontro com o público.

Os estudos e experiências criativas em teatro de objetos documentais possuem uma recorrência na realização de museus a partir dos objetos e histórias escutadas junto a uma comunidade. O mesmo ocorreu no processo com o *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*. Desde as primeiras ideias de criação havia a proposta de existir um momento *instalativo* para a visitação do público após a finalização da apresentação, decidimos por ser um pequeno museu. Este formato se deu após o reconhecimento da potência das histórias escutadas. O museu deu a possibilidade de o público ter contato com mais histórias e também de conhecer os objetos deflagradores da maioria delas, podendo tocá-los e podendo ler as histórias disponibilizadas em cada um deles.

Esta tese foi escrita entre apresentações e ensaios, entre a estruturação de projetos já em curso e a invenção de tantos outros que surgiam como possibilidade. Foi escrita também entre avaliações, aprovações e negativas, nos fluxos que a vida cultural e artística impõe, e no atravessamento entre um trabalho realizado e o sonho de outro por vir.

Nas duas temporadas do espetáculo, a primeira realizada em 2024 nas praças públicas das sete regiões em que estivemos com a Barraca de Memórias e escutamos as histórias em 2023 e 2024: Planaltina, Paranoá, Vila Planalto, Núcleo Bandeirante, Candangolândia, Vila Telebrasilândia e Brazlândia. E a segunda em 2025, com apresentações em quatro escolas públicas do campo que atendem público da Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Secretaria de Educação do Distrito Federal e apresentações nos

dois museus que guardam histórias de criação dessa cidade: Museu do Catetinho e Museu Vivo da Memória Candanga. Nesses encontros foi possível sentir e escutar as reverberações do trabalho, por essas andanças reconhecemos a força desse espetáculo para as mulheres idosas: o modo como elas se reconhecem nas histórias motivou a partilha de muitas outras narrativas após as apresentações, especialmente durante a visita à instalação-museu. Como um desdobramento desse trabalho, pretendo um dia relatar alguns desses encontros e as histórias contadas ao pé do meu ouvido durante um abraço de agradecimento. Eu me emociono ao escrever essas palavras, foram momentos de profunda gratidão mútua. Que alegria viver tudo isso! Esses gestos mantêm vivo o trabalho, os desejos e todas as reflexões trazidas neste estudo.

Como um desdobramento desse trabalho, pretendo um dia relatar alguns desses encontros e as histórias contadas ao pé do meu ouvido durante um abraço de agradecimento, me emociono ao escrever essas palavras, foram momentos de profunda gratidão mútua. Que alegria viver tudo isso! Esses gestos mantêm vivo o trabalho, os desejos e todas as reflexões trazidas nesse estudo.

Uma obra de arte, quando nos toca, independentemente do nível de informação contextual da fruição, move-nos interiormente, propulsiona uma abertura, uma nova amplitude de consciência ou de relação com o mundo, e por isso nos movemos com ela, por isso nos (co) movemos. Depois da perturbação inicial, a obra deixa a sua marca em nós, como uma impressão digital na memória do intelecto e dos sentidos: as linhas invisíveis e únicas da experiência estética. E, como veremos, a natureza cúmplice deste movimento conjunto encontra algumas ressonâncias na nossa experiência do mundo. (PAIS, 2016, p. 102)

O teatro, como arte viva, se faz no encontro, na troca. Temos feito teatro desde o momento em que iniciamos a organização das coisas, o carregamento do caminhão para a realização do transporte do material, o descarregamento, a montagem e por fim a apresentação. Fazer teatro em coletivo implica todas as ações que antecedem o momento de encontro com o público e também o posterior. Realizar as duas temporadas de apresentações percorrendo as regiões em que fizemos a escuta das histórias e algumas outras, foi uma alegria regada de muitos desafios, cansaços, mas de muita nutrição. Idealizar um trabalho e vê-lo acontecer acompanhada da cumplicidade de pessoas que admiramos é uma das mais bonitas realizações profissionais e de vida. Sentir que o trabalho encontrou com o público (co)movendo olhares e memórias, justifica a caminhada. É afeto conjunto, retroalimentação de potência poética, em movência conjunta, em elo, em encontro. Durante esses poucos momentos, cada troca, cada abraço de agradecimento sincero por tudo aquilo, alimentou nossa existência, nos fez mais forte e com mais desejo de seguir em invenção, em cena, em troca, em encontro, em teatro.

Escutamos mais de oitenta histórias nas sete ações da Barraca de Memórias, que foram realizadas em duas etapas, a primeira em agosto a outubro de 2023 e a segunda em abril de 2024. As histórias da primeira etapa da Barraca renderam o minidocumentário, exibido pela primeira vez em dezembro de 2023, já o espetáculo, criado simultaneamente à realização da segunda etapa, também apresenta majoritariamente as histórias da primeira etapa. Como resposta à efemeridade do teatro, e a fim apresentar as histórias que não estão presentes nos dois trabalhos citados, há um importante desdobramento desta pesquisa com a realização do *Acervo Poético de Obje-*

*Ela benzia também,
benzia de quebrante, de
costela caída, todas essas
coisas, tudo ela benzia.*

Iracema Rodrigues
Brazlândia



tos. Em outubro de 2025, mês em que é celebrado o dia da pessoa idosa, realizamos uma exposição no Museu Vivo da Memória Candanga (DF) e o lançamento do sítio eletrônico com as histórias registradas em vídeo, com legendas LSE - para o público surdo - e transcritas da oralidade para leitura fluida. O Acervo tem como objetivo disponibilizar as histórias de forma mais permanente, duradoura, acessível e ao mesmo tempo flexível.

No processo de realização da pesquisa, com o desejo de decolonizar nossas memórias, e o encontro com os estudos de Karen Worcman, idealizadora do Museu da Pessoa, posso considerar nosso trabalho junto às comunidades e às mulheres idosas um projeto de memória, com uma metodologia que pode ser replicada. Para Worcman: “estabelecer que o direito à memória significa o direito de que toda pessoa ou grupo tenha a possibilidade de criar, preservar, disseminar e legitimar suas memórias como parte das narrativas históricas da sociedade” (WORCMAN, 2021, p. 244).

Reconhecer esse direito à memória, entretanto, exige olhar para as desigualdades que atravessam a vida das pessoas e impactam diretamente a forma como envelhecem, bem como suas histórias são, ou não, legitimadas socialmente. São inúmeras camadas sociais que nos distanciam da valorização dos tempos de vida, com suas características e qualidades a partir de cada etapa etária. Embora, todo ser humano esteja suscetível ao tempo biológico, é o tempo social e econômico, com seus abismos entre os privilégios e precariedades, que demarcam as possibilidades de prolongamento, com inúmeras oportunidades, ou com privações retratadas no grave encurtamento. As condições de vida na velhice se tornam espelho da existência e do acesso às políticas públicas, expondo também as negligências. Assim, quando boas condições

são minimamente atendidas maiores as chances que as memórias se prolonguem e sejam reconhecidas como parte constitutiva da história coletiva.

As ações realizadas pelo Coletivo Entrevazios apresentadas ao longo da tese são caminhos possíveis de fortalecimento do direito à memória, valorizando a escuta de trajetórias de vida de mulheres idosas invisibilizadas por instituições oficiais. Essas práticas alternativas com perspectiva crítica e participativa podem vir de atividades museais, de organizações não governamentais, emergir por iniciativas das próprias comunidades, ou ainda, por trabalhos estéticos interativos do campo artístico.

Ao reconhecer o potencial do objeto cotidiano como depositário e deflagrador de memórias, escolhemos a materialidade como eixo estético e metodológico de nosso trabalho. Acompanhada pelos estudos e criações de Sandra Vargas e Shaday Larios, esta última diz que “o olhar fixado que este teatro propõe frente ao objeto cotidiano, o qual, transposto como elemento analítico para um contexto objetual, torna-se um centro de informações socioafetivas⁹⁶” (LARIOS, 2021, p. 294). Nesse processo, cada objeto possibilitou recordações individuais, mas também foi veículo de uma memória compartilhada, apresentando um campo de escuta sensível em que as experiências de vida foram legitimadas como parte da história social.

No percurso das temporadas, também refletimos sobre a urgência de integrar a acessibilidade ao processo criativo. Na primeira edição, apesar de termos disponibilizado recursos em Libras e audiodescrição, tivemos pouquíssima participação de pessoas com deficiência, percebemos a necessidade de ampliar as estratégias de inclusão. Então, na segunda temporada, oferecemos transporte e realizamos uma mobilização ativa de público com o apoio de instituições como a Associação de Pais e

96. Original: *la mirada detenida que este teatro propone frente al objeto cotidiano, el cual trasladado como elemento analítico hacia un contexto objetual, se vuelve un resonante centro de informaciones socioafectivas.*

Amigos do Deficiente Auditivos/Surdos – APADA – viabilizada por Luênia Guedes, que tem estudado Libras na instituição e também tem um trabalho de acessibilidade cultural com *Todo Público*⁹⁷ – e da Biblioteca Braille Dorina Nowill, articulado por Valéria Schmitt. Procurando aprimorar a mobilização deste público, previmos no projeto a contratação de uma pessoa com deficiência, para nos auxiliar na articulação, Valéria foi quem esteve nessa função e fez contato com a Biblioteca Braille.

Essa experiência me atravessou, a presença dessas pessoas na plateia me mostrou outras possibilidades cênicas para o trabalho e para o processo de criação. A acessibilidade não deve ser pensada apenas como um recurso posterior, mas como parte da invenção. Vislumbrando a continuidade do trabalho, com um aprofundamento deste estudo, proponho a integração da acessibilidade estética ao pensamento de criação em *dramaturgia de conjunto*.

Vale dizer que realizamos constantes avaliações das ações para compreender de forma mais profunda os alcances e limites do trabalho. Mesmo tendo escolhido praças públicas muito próximas às associações e instituições em que havíamos realizado a Barraca de Memórias, a presença das mulheres participantes não foi efetivada como imaginávamos. Essa ausência nos fez refletir sobre as barreiras de acesso não apenas físico, mas também cultural de participação na atividade. Percebemos que houve maior participação daquelas mulheres em que o encontro da Barraca de Memórias havia ocorrido mais próximo da apresentação. O vínculo temporal das atividades e a mobilização das profissionais que conduziam as atividades para essas mulheres dentro das instituições foram fatores essenciais para a efetiva participação.

Nesse sentido, elaboramos o projeto da expo-

sição *Memória Migrante - Mostra Acervo Poético*, com uma ampla programação que integrou a apresentação do espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*, a exibição do minidocumentário *Barraca de Memórias*, a mostra das histórias de todas as mulheres participantes da pesquisa e outras atividades. Para viabilizar essa presença, realizamos contato com todos os grupos de mulheres envolvidas na pesquisa e as convidamos para a exposição. Com subsídios do projeto, oferecemos transporte gratuito, de modo que todas as participantes da ação Barraca de Memórias pudessem fruir a programação. Essa etapa ocorreu juntamente à finalização da tese, escrita e defesa, e, por isso, não coube a sua análise no corpo do trabalho. Na exposição criamos um ambiente acolhedor, com varal, quintal, redes, colcha de retalhos, cozinha, máquina de costura e outros objetos do cotidiano contado por essas mulheres e que valorizam o sentido de pertencimento. Nesse espaço, as mulheres puderam se reconhecer como parte constituinte da história da cidade e como guardiãs de um patrimônio afetivo e imaterial, cuja força sustenta e atualiza a memória viva do Distrito Federal.

Dessa forma, esta tese e as ações do Coletivo Entrevazios, que não se encerram nos projetos apresentados nesta pesquisa, evidenciam que a luta pelo direito à memória se efetiva ao romper, mesmo que em pequena escala, as estruturas hegemônicas que selecionam e registram as memórias segundo seus interesses. Ao propor a continuidade da Barraca de Memórias, em setembro de 2025, completando o ciclo das nove regiões mais antigas do DF que antecedem à inauguração de Brasília, estivemos nas últimas duas regiões administrativas que ainda não haviam sido contempladas nas etapas anteriores, Fercal e Taguatinga. Com isso, daremos continuidade ao trabalho junto às comunidades com o compromisso de

97. Iniciativa que realiza mediação cultural para projetos e acessibilidade cultural e trabalha na criação de materiais e ferramentas pedagógicas para experiências culturais inclusivas. Saiba mais em: <https://www.instagram.com/todopublico.art/>.

Essa panelinha era da minha avó, que morreu há mais de 60 anos. Ela disse: “Não tenho nada para dar para você, leva essa panelinha.”

Maria de Lourdes
Paranoá



ampliar o Acervo e com a visibilização de narrativas do cotidiano, que, de outro modo, permaneceriam silenciadas. Nos últimos quatro anos, todo esse trabalho criativo e reflexivo desenvolvido que resultou na *Barraca de Memórias*, no minidocumentário de mesmo nome, no espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá* e no *Acervo Poético de Objetos*, possibilitou a valorização e o compartilhamento de histórias de vida de mulheres comuns que também fizeram parte da formação do Distrito Federal. Que essas memórias coletivas se tornem histórias aladas, com urgência de liberdade em pleno voo, que sejam capazes de abrir asas, atravessar fronteiras e se lançarem em outros encontros. Assim, seguiremos abrindo novos caminhos para que a memória coletiva encontre lugar de escuta, de presença e de celebração!

Então eu o guardo como
lembrança. Pra todo lugar
que eu vou, eu o carrego.

Gercina Gomes
Brazlândia



- 71

tempo no poste

“ O tempo só anda de ida
A gente nasce cresce amadurece
envelhece e morre
Pra não morrer tem que
amarrar o tempo no poste
Eis a ciência da poesia:
Amarrar o tempo no poste.”

Manoel de Barros



5 . REFERÊNCIAS

ALBERTIM, Bruno. “O Museu é, desde o início, um roubo”. In: **Revista Continente**. 2023. Entrevista. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-museu-e--desde-o-inicio--um-roubor> Acesso em: 23 set. 2024.

ALVES, Rubens. **Conversas sobre educação**. Organização Raíssa Castro - 12ª edição – Campinas – SP: Verus Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARNEY, Elvira. **Mulheres Pioneiras de Brasília**. Brasília: Thesaurus, 2001.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa** – São Paulo: Leya, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Tradução: Maria Helena Franco Martins. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas Francusci de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T A Queiroz, reimpressão 1983.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

BRASIL. **Estatuto do Idoso**. Lei nº 10.741 de 1 de outubro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.741.htm. Acesso em: 28 nov. 2024.

BRITES et al. **Máquinas de cena – O bando**. Palmela: Campo das Letras, 2005.

Eu nasci e me criei nessa história de morar na fazenda, tendo contato com tudo que Deus botou no mundo da natureza.

Lindalva
Vila Telebrasília



BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista** – São Paulo: Nova Série, vol. 28, 2020, p. 1-30. e1

CAPUTO, Denise. **A saga das candangas invisíveis**. Brasília-DF, 2008. Curta metragem. 15 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yd-j6oWLkfZQ> Acesso: 27 jul. 2024

CÁRITAS BRASILEIRA. **Santuário dos Pajés: símbolo da resistência no Centro-Oeste e espaço sagrado Fulni-ô**. 2020. Entrevista. Disponível em: <https://caritas.org.br/noticias/santuario-dos-pajes-simbolo-da-resistencia-indigena-no-centro-oeste-e-espaco-sagrado-fulni-o>. Acesso em: 25 jul. 2024.

CARTELETA DE TEATRO. Cenart apresenta instalação escênica que participa em la Cuadrienal de Praga. 2016. Disponível em: <https://carteleradeteatro.mx/2016/cenart-presenta-instalacion-escenica-participo-la-cuadrienal-praga/> Acesso: 25 jul. 2025

CODEPLAN. **Distrito Federal em Síntese**: Informações socioeconômicas e geográficas. Brasília, DF: Codeplan, 2012. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/S%C3%ADntese-de-Infoma%C3%A7%C3%B5es-Socioecon%C3%B4micas-e-Geogr%C3%A1ficas-2012.pdf> Acesso em: 15 ago. 2024.

CODEPLAN. **Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD) 2021**. Brasília, DF. Codeplan, 2021. Disponível em: <https://www.codeplan.df.gov.br/pdad-2021-3/> Acesso: 15 mai. 2025

COSTA, Graciete Guerra da. **As Regiões Administrativas do Distrito Federal de 1960 a 2011**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2011.

COSTA, Lúcio. **Brasília Revisitada**. Anexo I Decreto n.10.829 de 14 de outubro de 1987. Diário Oficial do DF, Brasília, sexta-feira, 23 de outubro de 1987.

D'ÁVILA, Flávia. **Um teatro de metamorfoses: Philippe Genty entre o humano e o inanimado**. 2018. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) São Paulo, 2018.

D'ÁVILA, Flávia. Breve itinerário do teatro de objetos: histórias e principais características. In: **Moin-Moin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Florianópolis: UDESC, v. 1 n. 29, 2024.

DIAS, Kenia. **Obras em processo nas artes cênicas**: estudos dos diários de montagem da peça Nós do Grupo Galpão/MG e Prática Aisthesis/DF. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, 2020.

“Se eu fosse trazer
minhas coisas,
enchia essa mesa
aí só de coisa velha.
Nem lembro mais
quando cheguei na
Candangolândia. Só
de associação já tem
uns 50 anos.”

Maria Raimunda
Candangolândia



FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Revista Sala Preta**, 2009 Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373> Acesso em: 17 ago. 2024.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas. Belo Horizonte, 2008.

FREITAS, Conceição. Utopia, suor e sexo: as prostitutas na construção de Brasília. **Metrópolis**, 2023. Disponível: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/utopia-suor-e-sexo-as-prostitutas-na-construcao-de-brasilia> Acesso em: 23 set 2024.

FONTENELE, Tânia; QUARESMA, Tânia; GASPAR, Mônica. **Poeira & Batom no Planalto Central**. Documentário. 58min. son., color. Brasília - Df, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9rxJUc8kbSk> Acesso: 27 ago. 2024

GALEANO, Eduardo. **Livro dos abraços**. [e-book]. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: L&PM, 2002.

GUIMARÃES, Máira Oliveira. **Museus possíveis: histórias do Museu de Arte de Brasília**. 2022. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2ª edição ampliada – Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida**. Tradução de Rafael Rodrigues Garcia - Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2023a.

HAN, Byung-Chul. **Vita contemplativa ou sobre a inatividade**. Tradução de Lucas Machado RJ: Vozes, 2023b.

HEINICH, Nathalie. Os objetos-pessoas. Fetiches, relíquias e obras de arte. Tradução: Artur Valle e Vinícius M. Aguiar. **Revista Universidade Rural**. Série Ciências Humanas, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/38361902/2009_Tradu%C3%A7%C3%A3o_de_HEINICH_Nathalie_Les_objets_personnes_F%C3%A9tiches_reliques_et_%C5%93uvres_d_art Acesso: 15 mar. 2025

HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. [e-book]. São Paulo: Elefante, 2022.

HOREVICH, Tatiana. **Máquinas de cena contemporâneas: Urbitária e materialização da escritura cênica em Cidade dos Outros**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2014.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª edição São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**; pesquisa e organização Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. Tradução: Hortência Santos Lancastre. – 2.ed - São Paulo: n-1 Edições, 2017.

LARIOS, Shaday. **Diário de la Memoria Material**. Video, 8min 36 s. 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/user5584540> Acesso fev. 2021.

LARIOS, Shaday. **Los objetos vivos**: Escenarios de la materia indócil. (Spanish Edition) .Serie Teoría y Técnica. Paso de Gato, Mexico. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.. (Edição do Kindle), 2021.

LARIOS, Shaday. Poética del Muebles. In: **Titeresante: Revista de títeres, sombras y marionetes**. 2013. Disponível em: <https://www.titeresante.es/2013/02/poeticas-del-mueble/> Acesso em 12 mar. 2025.

LARIOS, Shaday. Shaday Larios y el teatro de objetos documentales: práctica, memoria y pensamiento. Entrevista. In: **Titeresante: Revista de títeres, sombras y marionetes**. 2020. Disponível em: <https://www.titeresante.es/2020/07/shaday-larios-y-el-teatro-de-objetos-documentales-practica-memoria-y-pensamiento-entrevista/> Acesso em 15 out. 2023.

LARIOS, Shaday. **Diário de Memoria Material**: 83 voces reunidas para comprender objetos. 2021. Disponível em: https://www.oligorymicroscopia.org/2021/01/22/diario-memoria_virtual/ Acesso 26 out. 2023.

LARIOS, Shaday. Casa e teatro de objetos: intimidade do espaço doméstico em tempos de distanciamento. In: **Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**, [s.l.], 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/07/casa-e-teatro-de-objetos/> Acesso em: 13 mar. 2023.

LARIOS, Shaday. Dramaturgia de los objetos documentales. In: **Moin-Moin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Florianópolis: UDESC, v. 1 n. 29, 2024.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. MAYER, Sandra (tradução). **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 093-099, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012095. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>. Acesso em: 18 set. 2025.

MAGALHÃES, Nancy Alessio. (org). **Mulheres presentes na História de Brasília**: direito à vida. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

MEDEIROS, Jemima Tavares de. **Candangas palavras**: vídeo-narrativas a partir de relatos de experiências de mulheres presentes na construção e consolidação de Brasília e outras Regiões Administrativas do Distrito Federal. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

MONTEIRO, Geovana da Paz. **A medida do tempo**: intuição e inteligência em Bergson. Salvador: Quarteto, 2012.

MOURÃO, Tânia Fontenele; OLIVEIRA, Mônica Ferreira Gaspar de. **Poeira e batom no Planalto Central: 50 mulheres na construção de Brasília**. Brasília: 2010

NERES, Manoel Barbosa. **Quilombo Mesquita: história, cultura e resistência**. Brasília, DF: Gráfica Conquista, 2016.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical na cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

QUEIROZ, Pedro Thomé Quintão. **Patrimônio - Territorial indígena na era urbana latino-americana**: o Santuário dos Pajés, Distrito Federal. TD - n. 78 (2021). – Brasília: Companhia de Planejamento do Distrito Federal, 2021.

RIBEIRO, Diego Lemos. **Poéticas da possibilidade: O museu para fins vitais**. In: MOIN-MOIN – Revistas de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Preservação e conservação de acervos no Teatro de Animação. Florianópolis, v. 2, n.27, p. 18 -45, dez. 2022.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O Capital da Esperança**: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. Narrativas históricas e culturais de Brasília. **Brasília 50+50**: cidade, história e projeto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

SILVA, Joelma Rodrigues da. **Mulher: “pedra preciosa”**: prostituição e relações de gênero em Brasília (1957-1961). 1995. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Brasília, 1995.

“Esse ferro de passar me recorda muito a minha infância. Passei roupa demais pra ganhar dinheiro.”

Rita Vilarindo
Brazlândia



SOBREVENTO, Grupo. **Objetos à mesa:** o teatro de objetos em 3 encontros. [e-book]. 2024. Disponível em: <https://fliphtml5.com/dtwpl/aypd/> Acesso em: 15 out. 2024.

SOBREVENTO, Grupo. **Arquivo do projeto NOITE.** 2019. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnipkcpjpcglclefindmkaj/http://www.sobrevnto.com.br/tec/noi-proj.pdf> Acesso em: 23 out. 2024.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação.** Portugal: Editorial Caminho, 2013.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos do Grupo Sobrevento. **Moin-Moin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.** Florianópolis: UDESC, v. 1 n. 29, 2024

VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas,** Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 425-434, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018425>. Acesso em: 25 fev. 2025.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas,** Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 27-43, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027>. Acesso em: 25 fev. 2025.

VILANOVA, Luciana. **A expansão do espaço cênico: Máquinas de cena como objetos artísticos.** 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, 2011.

WIESER, Luciano; DURIGON, Raquel. **Tem ferrugem no museu?** Canoas: Grupo de Pernas Pro Ar, 2023.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (Coord.). **História Falada: memória, rede e mudança social.** São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.



6 . APÊNDICES

Contrato de autorização de uso de imagem e voz

As pessoas abaixo identificadas

AUTORIZANTE (quem autoriza):

Nome: _____

Nacionalidade: _____

Estado Civil: _____

CPF: _____

RG: _____

Endereço: _____

AUTORIZADA (quem pode usar as imagens e voz):

Nome/Razão Social: Coletivo Entrevazios, ainda sem registro de CNPJ, neste ato representado por Maysa Carvalho Gonçalves, CPF: xxxxxx

Endereço: xxxxx CEP: xxxxxx e Luênia Graciene Silva Guedes, CPF: xxxxxx Endereço: xxxxx CEP: xxxxx

combinam e concordam com o seguinte:

1 - O que está sendo combinado

A pessoa AUTORIZANTE permite que a pessoa AUTORIZADA use sua imagem, sua voz e seu nome em gravações, fotografias, vídeos, apresentações em palco, internet (como YouTube), redes sociais, exposições e outros trabalhos de arte ou cultura.

Essa autorização é para contar histórias, fazer apresentações, divulgar o trabalho artístico e outras atividades ligadas à arte e cultura.

2 - Como a imagem e a voz poderão ser usadas

A AUTORIZADA pode gravar, fotografar, editar e mostrar a imagem e a voz do AUTORIZANTE.

Pode usar esse material no Brasil e em outros países, e também na internet, sem limite de tempo ou quantidade de exibições, desde que seja para fins artísticos, acadêmicos, educacionais e respeitosos. Não é permitido usar a imagem ou a voz para algo que desrespeite, ofenda ou

prejudique a honra e a dignidade da pessoa AUTORIZANTE. Este contrato também autoriza o uso da imagem e som de voz no projeto de pesquisa intitulado CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ: invenção em teatro de objetos a partir das recordações de mulheres migrantes, sob responsabilidade de Maysa Carvalho Gonçalves vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

3 - Valor

Esta autorização é gratuita.

4 - Prazo da autorização

Esta autorização vale por tempo indeterminado. Se o AUTORIZANTE vier a falecer, a autorização continua valendo, apenas para os usos descritos aqui, desde que sejam respeitados a memória e a honra da pessoa falecida. Os herdeiros podem pedir a retirada do material apenas se o uso for ofensivo ou diferente do combinado.

5 - Proteção dos dados pessoais

A AUTORIZADA se compromete a guardar e usar os dados do AUTORIZANTE com segurança, somente para os fins combinados aqui nesse contrato e seguindo todas as leis.

6 - Abertura de CNPJ

Caso o projeto artístico venha a se tornar uma empresa com CNPJ, esta autorização permanece válida e passa automaticamente para a nova empresa, desde que o projeto continue com a mesma finalidade artística e cultural, e o uso da imagem e da voz permaneça igual ao que está descrito neste contrato.

7 - Uso restrito ao grupo

O uso da imagem e da voz do AUTORIZANTE é exclusivo do grupo artístico, e não pode ser cedido, transferido ou vendido a outras pessoas ou empresas sem uma nova autorização por escrito do AUTORIZANTE.

8 - Encerramento

Se alguma das partes não cumprir o que está escrito, o contrato pode ser cancelado a qualquer momento, mas o que já tiver sido usado até o cancelamento continua autorizado.

9 - Questões legais

Se houver algum problema que as partes não consigam resolver conversando, o assunto será tratado na cidade de Brasília/DF.

Por estarem de acordo, assinam este documento em duas vias iguais, junto com duas testemunhas.

Brasília/DF, _____ de _____ de 2025.

AUTORIZANTE:

[Nome completo]

AUTORIZADA:

[Nome completo]

Testemunhas:

1. Nome: _____ CPF: _____

2. Nome: _____ CPF: _____

. 73

Roteiro de audiodescrição

ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO

“CARREGO O QUE POSSO, FAÇO QUINTAL ONDE DÁ”

Coletivo Entrevazios
Roteirista: Lídia Scarabele
Consultoria: Viviane Queiroz

TEMPO SUGESTIVO E OBSERVAÇÕES	UNIDADES DE DESCRIÇÃO	TEMPO SUGESTIVO E OBSERVAÇÕES	UNIDADES DE DESCRIÇÃO
NOTA INTRODUTÓRIA	Quintal de terra, com árvores e vegetação ao fundo. No centro, há uma instalação em formato de pirâmide com uma cadeira de balanço vermelha no topo, gavetas de madeira abaixo e escada metálica à frente.	Momento dinâmico / movimentação da personagem	Se afasta novamente, para, observa. Pega a planta, dá duas voltas pela estrutura, sorri, coloca a planta no centro da estrutura.
O Cenário muda de acordo com o local da apresentação.	Próximo à cadeira, uma manta de tricô alaranjada, uma moringa de barro, com um copo de alumínio emborcado por cima.	3:02	Se afasta, observa, volta, sobe a escada, senta-se na cadeira de balanço, se encosta e suspira.
Somente a estrutura segue igual	Há vários objetos dispostos por toda a estrutura. Plantas e antiguidades como lamparinas, rádio à pilha, ferro à brasa, máquina datilográfica, bacia esmaltada, moedor de carne, livro, roda de bicicleta, máquina de costura, fotos antigas, dentre outros.	3:46	Se balança na cadeira. Pega o copo de alumínio e a moringa, coloca água no copo e bebe um gole, e outro.
2:14	Entra uma jovem, branca, cabelos escuros com coque no alto da cabeça, usa camiseta regata branca, saia calça e avental curto alaranjados e botas cano baixo marrons. Se aproxima e coloca uma lata com planta na estrutura. Se afasta de costas. Para e observa.	4:20 (Momento de interação com público)	Olha para frente e sorri.
	Volta, pega a planta, passa por detrás da estrutura, coloca do outro lado.	7:46	Bebe um gole de água.
		8:00	Bebe outro gole, coloca o copo na estrutura e com a água da moringa rega uma planta.
		8:20	Desce a escada, caminha agarrada à estrutura e rega as plantas.

TEMPO SUGESTIVO E OBSERVAÇÕES	UNIDADES DE DESCRIÇÃO
8:50	Desce, pega o copo, emborca na moringa, coloca na parte baixa da estrutura, olha para frente.
9:00 (A personagem conversa com pessoa da plateia)	Pega uma planta, entrega para alguém do público.
11:19 (Interage com a plateia)	Volta à estrutura, observa, pega outra planta.
11:32	Entrega a uma pessoa.
11:41	Ela se afasta e sorri.
11:54	Pega outra planta e cheira.
12:12 (Conversa com uma pessoa da plateia)	Observa e aponta para frente.
12:37	Entrega a planta a alguém da plateia.
13:00	Toca no ouvido direito, no esquerdo, aponta para cima.
13:11	Volta à estrutura.
13:14	Procura por todos os lados.
13:17	Passa por baixo.
13:30	Pega o caderno.
13:37	Abre o caderno, observa.

TEMPO SUGESTIVO E OBSERVAÇÕES	UNIDADES DE DESCRIÇÃO
13:55 (Foto está dentro do caderno)	Abre o caderno, observa.
16:08	Volta e sobe. Faz vários movimentos acrobáticos com o corpo preso à estrutura, se balança, se deita abraçada aos joelhos, se vira e se levanta.
19:03	Pendura junto ao corpo, 11 lamparinas, presas a uma cinta, tipo bandoleira. Em movimentos acrobáticos desce da estrutura.
20:14 (A narração da audiodescrição é feita devagar, respeitando o tempo da cena)	Ela dança, enquanto acende e coloca as 11 lamparinas no chão, uma a uma e coloca no chão, representando as cidades.
23:25	Retira a bandoleira e pendura na estrutura.
23:29	Abre uma gaveta, retira 4 bacias de alumínio, de diferentes tamanhos, uma dentro da outra.
23:52	Se abaixa, coloca as bacias com água no chão, simula o banho de um bebê.
24:31	Retira as bacias de dentro e se levanta.
25:07	Coloca as bacias no chão, agachada simula o banho de um bebê.
25:33	Pega as bacias, corre, se agacha, simula o banho.
25:48	Retira outra bacia, corre, simula o banho, faz caretas.
26:42	Se levanta, vai à estrutura, pega uma corda, estica e faz um varal.
27:21	Despeja a água de uma bacia em outra, depois em outra. Coloca 2 juntas no chão, pega outra corda, estica, faz outro varal. Muda outra bacia de lugar.

TEMPO SUGESTIVO E OBSERVAÇÕES	UNIDADES DE DESCRIÇÃO
28:17	Gira uma manivela, estica o varal, com várias peças de roupas brancas.
(Momento dinâmico / integrado)	Ela sai de cena, se senta junto ao público.
	Volta à estrutura, abre uma gaveta, retira um vestidinho vermelho e o estende no varal.
	Retira um lençol branco de um balde, sacode, dança pelo quintal fazendo movimentos circulares com o lençol. Faz uma trouxa, coloca na cabeça, sobe a escada da estrutura e se senta na cadeira.
31:40	Estica o lençol, coloca sobre o colo. O lençol sobre o colo simula um longo vestido.
32:05	Com as mãos esfrega o lençol como se o lavasse.
32:44 (Momento em que se lembra que pediu receita a pessoa da plateia)	Enrola o lençol e joga para trás. Se levanta, fica atrás da cadeira apoiada ao encosto. Lentamente olha para um lado e para o outro.
33:52	Desce da estrutura, pega o caderninho e uma caneta.
35:04	Volta à estrutura, pega garrafa térmica, xícara esmaltada e uma muda de hortelã.
	Mulher da plateia vai ao meio do palco. Retira folhas da planta, coloca na xícara, fazem chá.
36:45	Devolve a muda de hortelã, e a garrafa na estrutura. Cobre a xícara com a mão direita.
37:14	Cheira o chá.
37:20	Coloca a xícara na estrutura, abre a gaveta, retira aproximadamente 10 panelas e uma a uma as coloca enfileiradas no chão.
	Ela sai de cena, se senta junto ao público.
40:38	Volta à estrutura, abre uma gaveta, retira um vestidinho vermelho e o estende no varal.
	De cabeça baixa, vai à estrutura, pega uma planta, a moringa e lentamente caminha até a plateia.

TEMPO SUGESTIVO E OBSERVAÇÕES	UNIDADES DE DESCRIÇÃO
41:21 (Momento de tensão, ela diz que a planta precisa de cuidados)	Entrega a moringa a alguém da plateia que rega a planta. Volta e devolve a planta à estrutura.
42:32	Reúne as bacias, do lado direito da estrutura.
43:42	Pega uma lamparina no chão.
44:14	Coloca a lamparina no chão.
44:17	Fecha uma gaveta e pega um dicionário.
44:33 (Ela lê no dicionário- Oportunidade)	Abre o dicionário.
45:22	Fecha o dicionário e guarda.
45:38	Sobe a escada rapidamente.
46:00	Pega uma manta de tricô laranjada embaixo da cadeira.
46:14	Desenrola a manta e começa a tricotar.
47:35	Solta a manta que vai até o chão. Fica de pé.
48:00	Desce da estrutura e se dirige à plateia.
48:32	Retira o degrau de baixo da escada e usa como um banquinho.
48:50 (Momento de interação com o público)	Pega uma bacia esmaltada branca com laranjas, senta-se e descasca.

TEMPO SUGESTIVO E OBSERVAÇÕES	UNIDADES DE DESCRIÇÃO
51:00	Mostra a casca, balança e faz um furinho na laranja.
51:30	Pega a moringa na parte baixa e coloca no alto da estrutura.
52:00	Muda a escada para a lateral esquerda.
53:35	Pega o sabonete e o coloca de volta no lugar, sobe na estrutura, toca no rádio.
54:15	Senta-se na cadeira.
54:50	Pega a moringa, o copo de alumínio e bebe água.
56:16	Bebe água novamente, sorri, emborça o copo na moringa. Segura a moringa junto ao peito. Encosta na cadeira e se balança olhando para cima.
Não se menciona os créditos nas apresentações ao vivo	Créditos.



7. ANEXOS

Programado espetáculo (2024)

Ficha técnica

Realização: Coletivo Entrevazios
 Coordenação Geral: Maysa Carvalho
 Coordenação Administrativa: Pedro Caroca
 Coordenação Técnica: Gabriel Tomé
 Idealização e Atuação: Maysa Carvalho
 Direção: Sandra Vargas
 Assistência de Direção: Luênia Guedes
 Dramaturgia: Sandra Vargas e Maysa Carvalho, a partir das histórias contadas pelas mulheres participantes da ação Barraca de Memórias
 Orientação Coreográfica: Fabiana Marroni
 Tutoria Cenográfica e Máquinas de cena: Grupo DePernasProAr
 Cenografia: Coletivo Entrevazios
 Confeção de Cenografia, Máquinas de cena e Cenotecnia: Daniel Lacourt
 Assistente de Cenografia: Neto Bauer e Vini Martins
 Trilha Sonora Original: Fernanda Cabral
 Figurino: Jéssica Ramos e Ana Clara Neves
 Costureira: Ester Ponte
 Coordenação de Produção: Artur Cavalcante
 Produção: Thay Limeira
 Audiodescrição: Lídia Scarabele
 LIBRAS: Flávia Novaes
 Fotos de Divulgação: Vanessa Acioli
 Fotos do Espetáculo: Sabrina Moura
 Videomaker: Samuel Malta
 Edição de Vídeo: Isis Aisha
 Assessoria de Imprensa e Mídias Digitais: Camila Maxi
 Design Gráfico: Nara Oliveira

Agradecimentos

Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá; Associação dos Idosos Renascer dos Pioneiros da Vila Planalto; Projeto Ginástica nas Quadras - PGINQ Planaltina; Núcleo Bandeirante - Casa dos Pioneiros - Associação de Idosos Rosas Prateadas do Núcleo Bandeirante; Brazlândia - Centro de Convivência COSE; Candangolândia - Associação dos Seniores Candangos; Centro de Artes da Vila Telebrasilândia; Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília; Laboratório de Teatro de Formas Animadas/LATA - UnB, Museu de Arte de Brasília, Mediato, Denise dos Santos, Maria de Lourdes Pereira, João Bosco, Bárbara Santiago, Moacir Franzin, Marcelo Jorge, Arlene von Sohster, Guilherme Brugger, Fabiana Marroni, Fabiana Lazzari, Caísa Tibúrcio e Juçara Dantas.

Agradecemos a todas as mulheres que contribuíram para a construção de Brasília e compartilharam suas histórias conosco.

Saiba mais e acompanhe em
[@entrevazios](#)

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do DF.



apresenta:

CARREGO
 O QUE POSSO
 FAÇO QUINTAL
 ONDE DÁ



"Carrego o que posso, faço quintal onde dá" narra as histórias de mulheres que deixaram suas cidades natais na esperança de construir uma vida melhor. Na nova capital federal, elas tiveram coragem de resistir e ficar.

Criado a partir de uma pesquisa com mulheres que testemunharam a construção da cidade, o espetáculo nos conduz por uma jornada através do tempo e das memórias migrantes evocadas por meio de objetos que guardam essas narrativas.

Bacias, lamparinas, ferros de brasa, máquinas de costura, tricô, pilões, panelas, roupinhas de bebê... Em nosso quintal, cada objeto se mostra como um convite à escuta e à atenção, formando juntos um acervo poético de memórias.

UMA CIDADE CONSTRUÍDA POR MULHERES QUE TIVERAM A CORAGEM DE RESISTIR E FICAR.

Anilda, Terezinha, Juraci, Maria de Lourdes, Maria Silva, Marilda Bezerra, Maria Deides, Otacília Antunes, Ester, Maria Aurelina, Maria de Lourdes, Genilda da Silva, Delsione, Cleo, Sandra, Rosimeire, Almerinda, Delaine, Chiquinha, Denise, Lourdes, Ieda, Neura, Jandira, Meire, Maria Ceci, Beth, Sílvia, Elizete, Cleo, Vânia, Rejane, Rosângela, Creusa, Sidna, Lucilene, Joaquina, Dulcinéia, Sônia, Iria, Josefa, Maria Helena Lorena, Lourdes, Eva, Helena Pires, Graça, Maria Lúcia, Solange Maria, Rita, Teresa, Francelina, Gercina, Nilzeth, Deusdélia, Iracema, Divina Aparecida, Maria Júlia, Maria de Lourdes, Marly, Maria das Dores, Maria Zilda, Maria Casimiro, Ana da Conceição, Iolanda, Maria Antônia, Pedra, Rosélia Maria, Telma, Maria Laura, Maria Soares, Antônia, Francisca Maria, Maria Raimunda, Laura Julia, Ada Lyra, Francisca, Mercedes Maria, Antônia Matias, Luzia, Antônia Alves, Edna, Renata, Lindalva, Antônia, Marilza Luciano, Gildred, Simone, Lídia Henrique e Hilda Áurea.

Mulheres participantes da ação Barraca de Memórias do projeto Acervo Poético de Objetos

"A criação deste espetáculo nasceu a partir da escuta das memórias e histórias pessoais que os objetos de mulheres de diferentes regiões de Brasília carregam em si. Por meio dos objetos, estas mulheres nos presentearam com as suas histórias, delicadas e frágeis, mas que revelam uma força e uma coragem que qualquer mulher sabe reconhecer e identificar. Este espetáculo traz uma Brasília que poucos conhecem, traz a mãe ou a avó, essa mãe e avó que sabemos estar em tantas casas, lutando para existir. Neste espetáculo, as mulheres que resistiram e que ajudaram a construir Brasília. E por que usamos objetos? Por que os objetos nos fazem falar daquilo que parece não ter importância neste mundo tão concreto, nos fazem falar da humanidade escondida num cotidiano que não está nos grandes museus nem nos livros de História, mas que está em nossas casas e parece ser o que faz mais sentido nas nossas vidas."

Sandra Vargas



- 74

clipping da primeira temporada do espetáculo (2024)

CORREIO BRAZILIENSE

Grupo percorre o DF com histórias de mulheres anteriores à capital

Espectáculo do coletivo Entrevistas leva à praça pública histórias de mulheres presentes em cidades do DF antes da construção

Atualizado em 22/06/2024 às 12:27

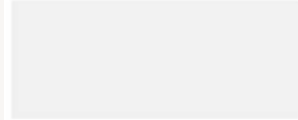
por Náthalia Maciel

Atualizado em 22/06/2024 às 12:27



O coletivo Entrevistas faz espetáculo em uma barraca de mulheres do DF - (André Vazquez/Agência)

Quando deu os primeiros passos para idealizar o espetáculo Carrego o que posso, faço questão desde lá, o coletivo Entrevistas queria mergulhar na escuta de histórias de mulheres presentes no território que hoje é Brasília antes mesmo da cidade surgir. Em 2023, as integrantes do coletivo montaram a Barraca de Memórias, projeto no qual levavam uma barraca com objetos afetivos e pratos de histórias para que mulheres, de preferência aquecidas com mais de 63 anos, contassem suas histórias. Os objetos tinham a finalidade de despertar lembranças e as convidadas podiam levar suas próprias histórias. Eram esculturas, fotos de beijos, maquiagens de escovar, lanças e outras coisas que faziam parte de seus corpos.



- Projeto de dança promove interações entre Brasil e África
- Atre de 'Bebe Fever' explica por que não existe enciclopédia de mulheres que inspirem personagens
- Agropecuária familiar americana mata leão '3x2-3' no Sesc Gama

As barracas visitaram quatro Regiões Administrativas e as histórias contadas serviram de base para o espetáculo em cartaz a partir de sexta-feira em praças públicas de sete cidades do Distrito Federal. As primeiras regiões visitadas foram Planaltina, Núcleo Bandeirante, Páramo e Vila Planalto, ainda em 2023. "A gente escolheu essas quatro RAs por serem mais antigas que a construção da capital, então era um território de uma ocupação, um acampamento para a construção, ou eram territórios ganhos", explica a atriz Maya Oliveira, única em cena durante o espetáculo coordenadora geral do projeto. "Nosso objetivo era encontrar essas mulheres mais velhas que a capital. Era nosso recorte, mas não foi exclusivo."

Mais tarde, o coletivo, formado por cinco mulheres, ampliou a visita das Barracas de Memórias para outras três regiões: Candangolândia, Brasília e Vila Teófiloândia. "Para fechar as regiões mais antigas da capital anteriores a 1960. Com essas sete regiões formamos o levantamento de escutar as mulheres", avisa Maya. Os relatos serviram de base para a dramaturgia do espetáculo, que vai passar pelas 10 RAs visitadas pelas barracas. Sob a direção de Sandra Vargas, especialista em teatro de objetos, Carrego o que posso, faço quintal onde dá é um espetáculo instalação no qual os objetos funcionam como gatilhos de memórias e a cenografia, como espaço para ser visitada após o espetáculo. "Esse espetáculo parte do teatro de objetos, uma linguagem que parte dos objetos para criar uma dramaturgia. Dos objetos vêm as histórias", explica Maya.

MAIS LIDAS

- Muito Preços desabou sobre apartamentos milionários
- Melita: Meio-peso de líquido e exibe tatuagem na região do bumbum
- Relevo Spexas surge de líquido em espelho e corpo chama atenção
- Dianamar Bezerra lanterna mudanças no corpo após engravidar com Cláudio
- Arysha Benediti salta como a filha de Sissy e perde 44kg sem cirurgia

ÚLTIMAS NOTÍCIAS

- Festival CoMa será realizado entre 1 e 11 de agosto em dois finais de semana
- Sixtina Bandeira brilha em novo episódio do Festival Afro Volante: no Brasil
- Alta lamenta morte de fi de 23 anos que tinha câncer: 'Tô sem humor'
- Vera Viel celebra 21 anos de casamento com Rodrigo Faro
- Ex-afilhado confessa que teria filhos com Grayson: 'Tangula a gravidez'

BLOGS

Nosso Parque da Cidade

Tudo sobre o Parque da Cidade

Rico de Notas

Atualizado em 22/06/2024 às 12:27

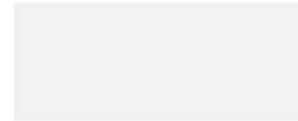
Flora

Atualizado em 22/06/2024 às 12:27



O coletivo Entrevistas faz espetáculo em uma barraca de mulheres do DF - (André Vazquez/Agência)

Quando deu os primeiros passos para idealizar o espetáculo Carrego o que posso, faço questão desde lá, o coletivo Entrevistas queria mergulhar na escuta de histórias de mulheres presentes no território que hoje é Brasília antes mesmo da cidade surgir. Em 2023, as integrantes do coletivo montaram a Barraca de Memórias, projeto no qual levavam uma barraca com objetos afetivos e pratos de histórias para que mulheres, de preferência aquecidas com mais de 63 anos, contassem suas histórias. Os objetos tinham a finalidade de despertar lembranças e as convidadas podiam levar suas próprias histórias. Eram esculturas, fotos de beijos, maquiagens de escovar, lanças e outras coisas que faziam parte de seus corpos.



- Projeto de dança promove interações entre Brasil e África
- Atre de 'Bebe Fever' explica por que não existe enciclopédia de mulheres que inspirem personagens
- Agropecuária familiar americana mata leão '3x2-3' no Sesc Gama

As barracas visitaram quatro Regiões Administrativas e as histórias contadas serviram de base para o espetáculo em cartaz a partir de sexta-feira em praças públicas de sete cidades do Distrito Federal. As primeiras regiões visitadas foram Planaltina, Núcleo Bandeirante, Páramo e Vila Planalto, ainda em 2023. "A gente escolheu essas quatro RAs por serem mais antigas que a construção da capital, então era um território de uma ocupação, um acampamento para a construção, ou eram territórios ganhos", explica a atriz Maya Oliveira, única em cena durante o espetáculo coordenadora geral do projeto. "Nosso objetivo era encontrar essas mulheres mais velhas que a capital. Era nosso recorte, mas não foi exclusivo."

Mais tarde, o coletivo, formado por cinco mulheres, ampliou a visita das Barracas de Memórias para outras três regiões: Candangolândia, Brasília e Vila Teófiloândia. "Para fechar as regiões mais antigas da capital anteriores a 1960. Com essas sete regiões formamos o levantamento de escutar as mulheres", avisa Maya. Os relatos serviram de base para a dramaturgia do espetáculo, que vai passar pelas 10 RAs visitadas pelas barracas. Sob a direção de Sandra Vargas, especialista em teatro de objetos, Carrego o que posso, faço quintal onde dá é um espetáculo instalação no qual os objetos funcionam como gatilhos de memórias e a cenografia, como espaço para ser visitada após o espetáculo. "Esse espetáculo parte do teatro de objetos, uma linguagem que parte dos objetos para criar uma dramaturgia. Dos objetos vêm as histórias", explica Maya.

Durante a pesquisa, não havia momento de entrevista formal para ouvir as mulheres. A ideia era que, a partir dos objetos, as histórias fossem. "O dispositivo são os próprios objetos que estão na cenografia e montamos um texto da história das mulheres. As histórias não contadas na dramaturgia estão no teatro", avisa Maya. Esse processo inclui um período de conversação que acontece com a companhia e desenvolvimento das narrativas e o processo de coleta das histórias.

Serviço

Carrego o que posso, faço quintal onde dá



De sexta-feira (24/3) até 9 de junho, sempre às 17h30, no Planaltina, Núcleo Bandeirante, Páramo, Vila Planalto, Candangolândia, Brasília e Vila Teófiloândia. Entrada gratuita

- Dianamar Bezerra lanterna mudanças no corpo após engravidar com Cláudio
- Arysha Benediti salta como a filha de Sissy e perde 44kg sem cirurgia

ÚLTIMAS NOTÍCIAS

- Festival CoMa será realizado entre 1 e 11 de agosto em dois finais de semana
- Sixtina Bandeira brilha em novo episódio do Festival Afro Volante: no Brasil
- Alta lamenta morte de fi de 23 anos que tinha câncer: 'Tô sem humor'
- Vera Viel celebra 21 anos de casamento com Rodrigo Faro
- Ex-afilhado confessa que teria filhos com Grayson: 'Tangula a gravidez'

BLOGS

Nosso Parque da Cidade

Tudo sobre o Parque da Cidade

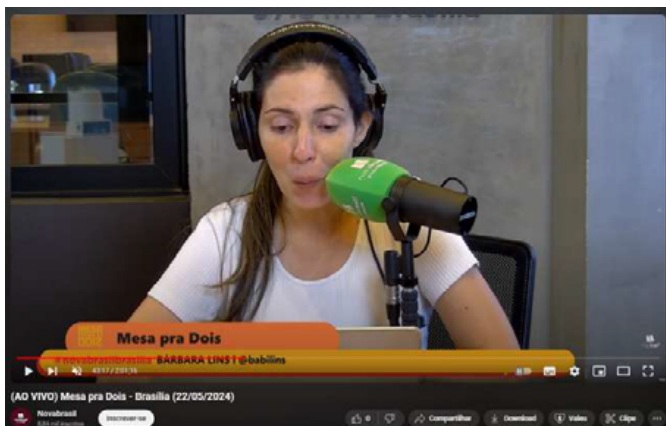
Rico de Notas

Atualizado em 22/06/2024 às 12:27

Flora

Atualizado em 22/06/2024 às 12:27

YOUTUBE - NOVA BRASIL



(AO VIVO) Mesa pra Dois - Brasília (22/05/2024)

Novabrazil
8,73 mil inscritos

Inscrição



Compartilhar

Download



JORNAL DE BRASÍLIA

Espetáculo resgata histórias de mulheres idosas das regiões mais antigas do DF

Feja "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá" tem apresentações gratuitas em praças públicas de sete cidades do Distrito Federal.



Espetáculo Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá, Coletivo Entrevazios, Foto de Vanessa Azevê

O espetáculo-instalação Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá propõe uma jornada pela poética de objetos, utilizando-os como dispositivos para relembrar o tempo e resgatar histórias esquecidas de mulheres que chegaram a Brasília no início de sua construção. Realizado pelo Coletivo Entrevazios, a montagem percorre sete cidades com 10 apresentações gratuitas em praças públicas, sempre às 17h30. O programação começou nesta sexta (24/5) em Planaltina, com apresentação na Praça São Sebastião, em frente à Igreja São Sebastião, e prosseguirá até 9 de junho.

Com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, as apresentações gratuitas acontecem em praças públicas das localidades: Planaltina, Vía Planalto, Paracou, Núcleo Bandeirante, Brazlândia, Vía Telebrasil e Candangolândia. A iniciativa também inclui a realização de bate-papo após as apresentações, permitindo uma troca enriquecedora entre artistas e comunidade. Para incluir a comunidade como um todo, as apresentações na Vía Telebrasil e Candangolândia possuem audiodescrição e intérprete de LIBRAS.

Leia também

- Brasília recebe Origen Week e Chocolate Festival
- Netflix volta a aumentar preço da assinatura no Brasil; saiba valores
- Sesc+Rap com Tibo da Periferia, Funn Festival e primeira edição do festival baiano "Sangue Novo" agitam fim de semana no DF

"É uma experiência que convida o público a mergulhar em um universo onde o tempo se desdobra diante de nossos olhos, e os objetos assumem novos significados e narrativas. Nosso objetivo é promover a inclusão cultural e o acesso à arte, enquanto celebramos a riqueza da memória e a passagem do tempo", comenta Mayra Carvalho, atriz e coordenadora geral do espetáculo.



Espetáculo Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá, Coletivo Entrevazios, Foto de Vanessa Azevê

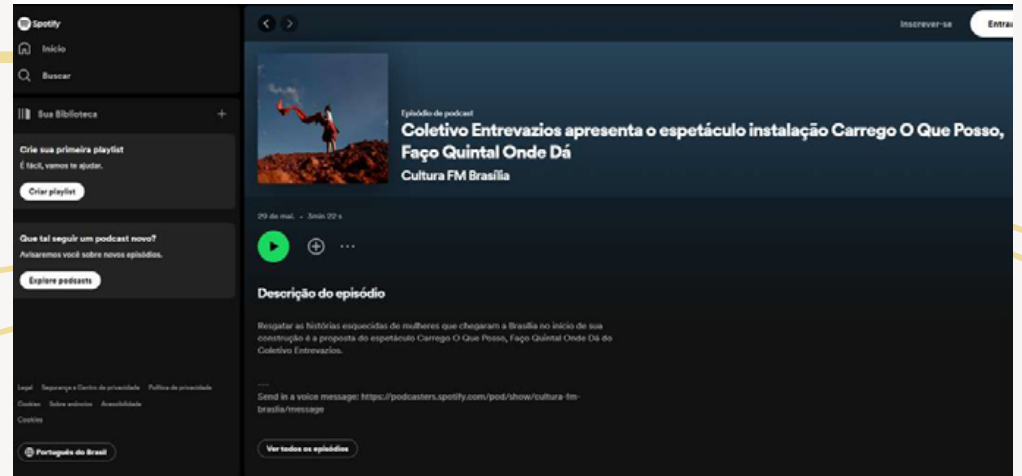
"Esse espetáculo traz uma Brasília que poucos conhecem, traz a mãe ou a avó, que sabemos estar em tantas casas, lutando para existir. E por que usamos objetos? Porque eles nos fazem falar daquilo que parece não ter importância nesse mundo tão concreto. Trazemos a humanidade escondida num cotidiano que não está nos grandes museus nem nos livros de História, mas que está em nossas casas e parece ser o que faz mais sentido nas nossas vidas", explica Sandra Vargas, premiada atriz e fundadora do Grupo Sobrevento, pioneiro em teatro de objetos no Brasil e uma referência na pesquisa de linguagem do teatro de animação dentro e fora do país.

Coletivo Entrevazios

Criado em 2014, o grupo vem propondo reflexões e diálogos contínuos sobre Brasília e suas poéticas, investigando as interseções da cidade com os corpos que a atravessam. Os desdobramentos artísticos do Coletivo incluem trabalhos como: o Livro de Artista ENTREVAZIOS (2014); a intervenção urbana O Estrangeiro (2015); a exposição instalativa De Ver Cidade - Brasília numa caixa de brincar, (2019); a intervenção poética de teatro de animação Lourença (2021); o mini documentário Barraca de Memórias (2023); a exposição Percursos Inventados (2023) e o espetáculo-instalação Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá (2024).



RÁDIO CULTURA FM



DE BOA BRASÍLIA



HOME CULTURAL FESTA-SHOW GASTRONOMIA ONDE CEMER EM BRASÍLIA

Espectáculo: "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá"

CONFIRA AS INFORMAÇÕES COMPLETAS ABAIXO



NÃO PULE!
RECEBA AS PRINCIPAIS
INFORMAÇÕES DE BRASÍLIA

Form fields for email and name, with an 'Enviar' button.

Espectáculo: "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá"

ENTREVISTA

GASTRO



ARTS

TEATRO

MUSICAS

ESPECTACULOS

INGRESSOS

MAIS INFORMACOES

ESPECTACULOS

INGRESSOS

MAIS INFORMACOES

ESPECTACULOS

INGRESSOS

MAIS INFORMACOES

Espectáculo: "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá"

Home > Eventos > espetáculo: "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá"

O espetáculo registra histórias de mulheres idosas das regiões mais antigas do DF e tem apresentações gratuitas em praças públicas de DF. Confira!

O espetáculo-instalação Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá propõe uma jornada pela política de objetos, utilizando-os como dispositivos para relembrar o tempo e registrar histórias específicas de mulheres que chegaram a % Brasília no início de sua construção. Realizado pelo Coletivo Entrevazios, a montagem percorre sete cidades com 10 apresentações gratuitas em praças públicas, de 14 de maio a 09 de junho, com sessões sempre às 17h30.

Com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, as apresentações gratuitas acontecem em praças públicas das localidades Planaltina, Vila Planalto, Paranoá, Núcleo Bandeirante, Brasília, Via Tebravalta e Candangolândia. A iniciativa também inclui a realização de bate-papo após as apresentações, permitindo uma troca enriquecedora entre artistas e comunidade. Para incluir a comunidade como um todo, as apresentações na Via Tebravalta e Candangolândia possuem audiodescrição e intérprete de LIBRAS.

"É uma experiência que convida o público a mergulhar em um universo onde o tempo se desdobra diante de nossos olhos, e os objetos assumem novos significados e narrativas. Nosso objetivo é promover a inclusão cultural e o acesso à arte, enquanto celebramos a riqueza da memória e a passagem do tempo", comenta Mayra Carvalho, arte e coordenadora geral do espetáculo.

Com direção de Sandra Vargas, "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá" narra as histórias de mulheres que deixaram suas cidades natais na esperança de construir uma vida melhor. Na nova % capital federal elas tiveram coragem de resistir e permanecer. Criado a partir de uma pesquisa do coletivo Entrevazios com mulheres que testemunharam a construção de % Brasília, o espetáculo convida o público por uma jornada através do tempo e das memórias evocadas por meio de objetos que guardam essas narrativas.

Baúes, lamparinas, feros de brasa, máquinas de costura, vici, pilões, panelas, moedores de bolo... no quintal, cada item se mostra como um convite à visita do passado, formando juntos um acervo poético de objetos e memórias das mulheres que também contribuíram a história de % Brasília, uma cidade inventada.

"Este espetáculo traz uma Brasília que poucos conhecem, traz a mãe ou a avó, que sabemos estar em tantas casas, falando para existir. É por que usamos objetos? Porque eles nos fazem falar daquilo que parece não ter importância neste mundo tão acelerado. Traçamos a humanidade escondida num cotidiano que não está nos grandes museus nem nos livros de História, mas que está em nossas casas e parece ser o que faz mais sentido nas nossas vidas", explica Sandra Vargas, premiada atriz e fundadora do Grupo Sociedades, pioneira em teatro de objetos no Brasil e uma referência na pesquisa de linguagem do teatro de animação dentro e fora do país.

Coletivo Entrevazios

Criado em 2014, o grupo vem propondo reflexões e diálogos contínuos sobre % Brasília e suas políticas, investigando as interações de cidade com o corpo que a atravessam. Os desdobramentos artísticos do Coletivo incluem trabalhos como o livro de Arista INTERVAZIOS (2014), a intervenção urbana O Bazarangiro (2015), a exposição-instalação De Ver Cidade - % Brasília numa casa de brasa (2018), a intervenção poética de teatro de animação-scenário (2021), o livro documental Brasa de Memórias (2023), a exposição Percurso Inventado (2023) e o espetáculo-instalação Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá (2024).

Programação

- 24/05 - Planaltina - Praça São Sebastião, em frente à Igreja São Sebastião
- 25/05 - Paranoá - Praça Central
- 26/05 - Vila Planalto - Praça da Igreja
- 31/05 - Via Tebravalta - Praça da Residência (audiodescrição ao vivo)
- 01/06 - Via Tebravalta - Praça da Residência (intérprete de LIBRAS)
- 02/06 - Candangolândia - Praça do Bosque (apresentação com audiodescrição ao vivo e intérprete de LIBRAS)
- 03/06 - Candangolândia - Praça do Bosque
- 07 e 08/06 - Brasília - Anfiteatro às margens do Lago Veredinha
- 09/06 - Núcleo Bandeirante - Praça Padre Roque, em frente à Biblioteca VO Phoenix

Ingressos

- Entrada gratuita!

Mais informações

Espectáculo Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá

Data: De 14 de maio a 09 de junho de 2024

Horário: Sempre às 17h30

Local: ver programação!

VISITE BRASÍLIA



Última semana da peça "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá"

Por meio de objetos, a montagem promove a valorização das histórias pessoais de mulheres idosas das regiões mais antigas do DF

Publicado em 21 de Junho de 2023



Foto: Daniela Viana

O espetáculo-teatrologia **Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá** entra em sua última semana de apresentações. A peça propõe uma jornada pela política de objetos, utilizando-os como dispositivos para relembrar o tempo e resgatar histórias esquecidas de mulheres que chegaram a Brasília no início de sua construção. Realizado pelo Coletivo Entrevistas, a montagem está em cartaz até 08 de junho, com apresentações gratuitas em Brasília e Núcleo Bandeirante, com sessões sempre às 17h30.

Com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, as apresentações gratuitas acontecem em espaços públicos das localidades: Jil Passou por Planaltina, Vila Planalto, Planaltina, Vila Teobaldina e Candangolândia. A iniciativa também inclui a realização de bate-papo após as apresentações, permitindo uma troca empolgante entre artistas e comunidade.

É uma experiência que convite o público a mergulhar em um universo onde o tempo se desdobra diante de nossas idosas, e as objetos assumem novos significados e narrativas. Nesse objeto é promovido a inclusão cultural e o acesso à arte, enquanto celebramos a riqueza da memória e a passagem do tempo, comenta Mayra Carneiro, arte e coordenadora geral do espetáculo.

Com direção de Sandra Vargas, "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá" narra as histórias de mulheres que deixaram suas cidades natais na esperança de construir uma vida melhor. Na nova capital federal elas tiveram coragem de realçar e permanecer. Criado a partir de uma pesquisa do coletivo Entrevistas com mulheres que testemunharam a construção de Brasília, o espetáculo convida o público por uma jornada através do tempo e das memórias e evocadas por meio de objetos que guardam essas narrativas.

Salas, lamparinas, fendas de brasa, máquinas de costura, trôco, pilões, panelas, roupinhas de bebê... no quintal, cada item se mostra como um convite à escuta do passado, formando juntos um acervo poético de objetos e memórias das mulheres que também constroem a história de Brasília, uma cidade inventada.

"Esta espetáculo nos traz uma Brasília que pouco conhecemos, traz a mãe cu e a avó, que sabemos estar em nossas casas, tentando para existir. É por que sabemos objetos? Porque elas nos fazem falar daquilo que parece não ter importância neste mundo tão moderno. Trazemos a humanidade escondida num cotidiano que não está nas grandes músicas nem nos filmes de história, mas que está em nossas casas e garças brancas que faz mais sentido nas nossas vidas", explica Sandra Vargas, premiada arte e fundadora do Grupo Desbravando, que atua em teatro de objetos no Brasil e uma referência na pesquisa de linguagem do teatro de animação dentro e fora do país.



Foto: Daniela Viana

O espetáculo-teatrologia **Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá** entra em sua última semana de apresentações. A peça propõe uma jornada pela política de objetos, utilizando-os como dispositivos para relembrar o tempo e resgatar histórias esquecidas de mulheres que chegaram a Brasília no início de sua construção. Realizado pelo Coletivo Entrevistas, a montagem está em cartaz até 08 de junho, com apresentações gratuitas em Brasília e Núcleo Bandeirante, com sessões sempre às 17h30.

Com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, as apresentações gratuitas acontecem em espaços públicos das localidades: Jil Passou por Planaltina, Vila Planalto, Planaltina, Vila Teobaldina e Candangolândia. A iniciativa também inclui a realização de bate-papo após as apresentações, permitindo uma troca empolgante entre artistas e comunidade.

É uma experiência que convite o público a mergulhar em um universo onde o tempo se desdobra diante de nossas idosas, e as objetos assumem novos significados e narrativas. Nesse objeto é promovido a inclusão cultural e o acesso à arte, enquanto celebramos a riqueza da memória e a passagem do tempo, comenta Mayra Carneiro, arte e coordenadora geral do espetáculo.

Com direção de Sandra Vargas, "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá" narra as histórias de mulheres que deixaram suas cidades natais na esperança de construir uma vida melhor. Na nova capital federal elas tiveram coragem de realçar e permanecer. Criado a partir de uma pesquisa do coletivo Entrevistas com mulheres que testemunharam a construção de Brasília, o espetáculo convida o público por uma jornada através do tempo e das memórias e evocadas por meio de objetos que guardam essas narrativas.

Salas, lamparinas, fendas de brasa, máquinas de costura, trôco, pilões, panelas, roupinhas de bebê... no quintal, cada item se mostra como um convite à escuta do passado, formando juntos um acervo poético de objetos e memórias das mulheres que também constroem a história de Brasília, uma cidade inventada.

"Esta espetáculo nos traz uma Brasília que pouco conhecemos, traz a mãe cu e a avó, que sabemos estar em nossas casas, tentando para existir. É por que sabemos objetos? Porque elas nos fazem falar daquilo que parece não ter importância neste mundo tão moderno. Trazemos a humanidade escondida num cotidiano que não está nas grandes músicas nem nos filmes de história, mas que está em nossas casas e garças brancas que faz mais sentido nas nossas vidas", explica Sandra Vargas, premiada arte e fundadora do Grupo Desbravando, que atua em teatro de objetos no Brasil e uma referência na pesquisa de linguagem do teatro de animação dentro e fora do país.

Coletivo Entrevistas
Criado em 2014, o grupo vem propondo reflexões e diálogos pontuais sobre Brasília e suas políticas. Interessando as interações de cidade com o corpo que a atravessam. Os desdobramentos anteriores do coletivo incluem trabalhos como o livro de Jurema de Castro (2016), a intervenção urbana **O Sambaqui** (2017), a exposição **Instalação De/Ver Cidade - Brasília** numa casa de brasa (2018), a intervenção política de teatro de animação **Louçãria** (2021) e mini documentário **Sereno de Memórias** (2022), a exposição **Percurso Inventado** (2022) e o espetáculo-teatrologia **Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá** (2023).

Programação
07 e 08/06 - Brasília - Anfiátrio de margem do Lago Veneza
08/06 - Núcleo Bandeirante - Praça Padre Roque, em frente à Biblioteca Vó Poliana

2023/06
Espetáculo **Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá**

Data: 07 de junho
Horário: sempre às 17h30
Informações e locais: gratuitas
Idosos: gratuito

Forma: São Comunicação Integrada

PORTAL CONTEXTO

Espectáculo resgata histórias de mulheres idosas das regiões mais antigas do DF

Por meio de objetos, a montagem promove a valorização das histórias pessoais de mulheres idosas das regiões mais antigas do DF

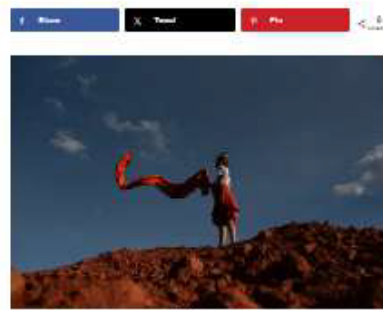


Foto: Daniela Viana

Por meio de objetos, a montagem promove a valorização das histórias pessoais de mulheres idosas das regiões mais antigas do DF

O espetáculo-teatrologia **Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá** propõe uma jornada pela política de objetos, utilizando-os como dispositivos para relembrar o tempo e resgatar histórias esquecidas de mulheres que chegaram a Brasília no início de sua construção. Realizado pelo Coletivo Entrevistas, a montagem percorre as localidades com 10 apresentações gratuitas em espaços públicos, até 08 de junho, com sessões sempre às 17h30.

Com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, as apresentações gratuitas acontecem em espaços públicos das localidades: Planaltina, Vila Planalto, Planaltina, Núcleo Bandeirante, Brasília, Vila Teobaldina e Candangolândia. A iniciativa também inclui a realização de bate-papo após as apresentações, permitindo uma troca empolgante entre artistas e comunidade. Para incluir a comunidade como um todo, as apresentações na Vila Teobaldina e Candangolândia possuem autoescrita e interação com o público.

É uma experiência que convite o público a mergulhar em um universo onde o tempo se desdobra diante de nossas idosas, e as objetos assumem novos significados e narrativas. Nesse objeto é promovido a inclusão cultural e o acesso à arte, enquanto celebramos a riqueza da memória e a passagem do tempo, comenta Mayra Carneiro, arte e coordenadora geral do espetáculo.

Com direção de Sandra Vargas, "Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá" narra as histórias de mulheres que deixaram suas cidades natais na esperança de construir uma vida melhor. Na nova capital federal elas tiveram coragem de realçar e permanecer. Criado a partir de uma pesquisa do coletivo Entrevistas com mulheres que testemunharam a construção de Brasília, o espetáculo convida o público por uma jornada através do tempo e das memórias e evocadas por meio de objetos que guardam essas narrativas.

Salas, lamparinas, fendas de brasa, máquinas de costura, trôco, pilões, panelas, roupinhas de bebê... no quintal, cada item se mostra como um convite à escuta do passado, formando juntos um acervo poético de objetos e memórias das mulheres que também constroem a história de Brasília, uma cidade inventada.

"Esta espetáculo nos traz uma Brasília que pouco conhecemos, traz a mãe cu e a avó, que sabemos estar em nossas casas, tentando para existir. É por que sabemos objetos? Porque elas nos fazem falar daquilo que parece não ter importância neste mundo tão moderno. Trazemos a humanidade escondida num cotidiano que não está nas grandes músicas nem nos filmes de história, mas que está em nossas casas e garças brancas que faz mais sentido nas nossas vidas", explica Sandra Vargas, premiada arte e fundadora do Grupo Desbravando, que atua em teatro de objetos no Brasil e uma referência na pesquisa de linguagem do teatro de animação dentro e fora do país.

PREVISÃO

24/05 - Planaltina - Praça São Sebastião, em frente à Igreja São Sebastião
25/05 - Planaltina - Praça Central
26/05 - Vila Planalto - Praça da Igreja
30/05 - Vila Teobaldina - Praça da Santíssima Trindade (local de vídeo)
01/06 - Vila Teobaldina - Praça da Santíssima Trindade (Integração de LIBRAS)
02/06 - Candangolândia - Praça do Saco (apresentação com autoescrita ao vivo e Integração de LIBRAS)
03/06 - Candangolândia - Praça do Saco
07 e 08/06 - Brasília - Anfiátrio de margem do Lago Veneza
08/06 - Núcleo Bandeirante - Praça Padre Roque, em frente à Biblioteca Vó Poliana

Ficha técnica do espetáculo **Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá**

Realização: Coletivo Entrevistas

Coordenação Geral: Mayra Carneiro

Coordenação Administrativa: Pedro Castro
Coordenação Técnica: Gabriel Tomé

Localização e Abitação: Mayra Carneiro

Direção: Sandra Vargas

Assistência de Direção: Luíza Siqueira
Coordenação: Sandra Vargas e Mayra Carneiro, a partir das histórias contadas pelas mulheres participantes da ação **Sereno de Memórias**

Orientação: Conaegráfica: Patrícia Honorato

Tatara: Conaegráfica e Histórias de Cenas: Grupo Desbravando

Design: Coletivo Entrevistas

Colaboração de Conaegráfica: Histórias de Cenas e Conaegráfica: Daria Luciani

Assistência de Conaegráfica: Nêli Soares e Vini Martins

Trilha Sonora Original: Fernanda Castro

Figurino: Jéssica Ramos e Ana Carolina
Cenário: Ester Pontes

Coordenação de Produção: Arthur Cavalcanti

Produção: Thy Uchida

Autoescrita: Luíza Siqueira

LIBRAS: Patrícia Soares

Filme de Divulgação: Histórias de Cenas
Filme de Registro: Daniela Viana

Integração: Daniela Viana

Edição de Vídeos: Alana
Assessoria de imprensa: Vídeos Digitais: Carla Inácio

Design Gráfico: Nara Oliveira

SERVIÇO

Espectáculo **Carrego O Que Posso, Faço Quintal Onde Dá**

Data: De 24 de maio a 08 de junho

Horário: sempre às 17h30

Informações e locais: gratuitas

Idosos: gratuito