

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio De Mesquita Filho”

Instituto De Artes - Campus Barra Funda

BEATRIZ NAUALI DO NASCIMENTO ALVES

DRAMATURGIAS FURIOSAS:

O corpo-dramaturgia de mulheres pretas e o Teatro Performativo

São Paulo

2024

BEATRIZ NAUALI DO NASCIMENTO ALVES

DRAMATURGIAS FURIOSAS:

O corpo-dramaturgia de mulheres pretas e o Teatro Performativo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marianna F. M. Monteiro

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A474d Alves, Beatriz Nauali do Nascimento (Beatriz Nauali), 1997-

Dramaturgias furiosas : o corpo-dramaturgia de mulheres pretas e o teatro
performativo / Beatriz Nauali do Nascimento Alves. -- São Paulo, 2024.
164 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marianna Francisca Martins Monteiro.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Performance (Arte). 4. Corpo humano. 5. Negros nas
artes cênicas. 6. Negras. I. Monteiro, Marianna F. M. (Marianna Francisca Martins). II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

BEATRIZ NAUALI DO NASCIMENTO ALVES

**DRAMATURGIAS FURIOSAS:
O corpo-dramaturgia de mulheres pretas e o Teatro Performativo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas Cênicas.

Dissertação aprovada em: 18 / 04 / 2024

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Marianna F. M. Monteiro
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof^ª. Dr^ª. Soraya Martins Patrocínio
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof^ª. Dr^ª. Lucienne Guedes Fahrer
Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

Registro aqui meus mais sinceros agradecimentos,

À minha amada família: minha mãe Rosemary Pereira do Nascimento Alves, meu pai Neurisvaldo Francisco Alves, minhas irmãs Artemis Dalali do Nascimento Alves e Heloísa Elali do Nascimento Alves, e meu irmão Julio Cesar do Nascimento Alves.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Marianna Francisca Martins Monteiro.

À banca examinadora de qualificação e defesa.

Aos meus amigos Ana Mota e Didio Gonçalves.

Aos meus amigos Paloma Rodrigues e Renan Novais.

À Gleiziane Pinheiro e à TT82.

À todas e a todos artistas negres que resistiram e seguem resistindo na arte.

Comecei a escrever sobre poder porque era algo que eu tinha muito pouco.

(Octavia E. Butler)

Uma das melhores maneiras de você se proteger para não ser enganado é criar o hábito de sempre olhar as coisas por si mesmo, ouvir as coisas por si mesmo, pensar por si mesmo, antes de tentar chegar a qualquer julgamento. Nunca baseie sua impressão de alguém no que outra pessoa disse. Ou no que outra pessoa escreveu. Ou no que você leu sobre alguém, escrito por outra pessoa. Nunca baseie seu julgamento em coisas assim. Especialmente neste tipo de país e neste tipo de sociedade que domina a arte de retratar de forma muito negativa pessoas de quem não gostam, criando uma imagem da qual sabem que você não vai gostar. Desse modo, você acaba odiando seus amigos e amando os inimigos deles.

(Malik el-Shabazz / Malcolm X)

RESUMO

O corpo é um documento, pode ele ser uma dramaturgia? Partindo da noção depreendida da obra de Beatriz Nascimento sobre o **corpo-documento**, esta pesquisa visa compreender os modos pelos quais as camadas de significação física, simbólica e performativa do corpo de mulheres negras passam por um processo de transcrição à cena, paralelo à concepção de “orquestração sinfônica da raiva” de Audre Lorde (2021), revelando-se **corpo-dramaturgia**, ou ainda, **Dramaturgia Furiosa**. Buscamos ainda tecer relações entre estas corporeidades dramáticas e as teorias sobre o Teatro Performativo de Josette Féral (2008; 2009) aplicando uma perspectiva racializada e genderizada. Para tanto, revisitamos os conceitos de “corpo” e “dramaturgia”, e realizamos a análise da obra de três artistas-autoras negras, a saber: Grace Passô em *Vaga Carne* (2016), Roberta Estrela D’Alva em *Vai Te Catar!* (2008), e a dramaturgia de minha autoria *Desova: uma reza pro sol* (2023). Transcorrendo sobre presença, performatividade, mulheridades e negritudes em cena, esta pesquisa investiga e evidencia o lugar cultural, social e político do corpo preto feminino enquanto dramaturgia cênica.

Palavras-chave: corpo; dramaturgia; Teatro Performativo; mulheridade; negritude.

ABSTRACT

The body is a document, can it be a dramaturgy? Starting from the notion gleaned from the work of Beatriz Nascimento, on the "**body-document**", this research aims to understand the ways in which the layers of physical, symbolic, and performative significance of the body of black women go through a process of transcreation into the scene, parallel to the conception of "symphonic orchestration of anger" by Audre Lorde (2021), revealing itself as "**body-dramaturgy**", or even "**Furious Dramaturgy**". We also seek to weave relationships between these dramaturgical corporealities and the theories on Performative Theater by Josette Féral (2008; 2009) applying a racialized and gendered perspective. To this end, we revisited the concepts of "body" and "dramaturgy" and analyzed the work of three black artists-authors, namely: Grace Passô in *Vaga Carne* (2016), Roberta Estrela D'Alva in *Vai Te Catar!* (2008), and the dramaturgy written by me, *Desova: uma reza pro sol* (2023). Focusing on presence, performativity, womanhood, and blackness on stage, this research investigates and highlights the cultural, social, and political place of the black female body as a scenic dramaturgy.

Keywords: body; dramaturgy; Performative Theater; womanhood; blackness.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: “Figuras”	100
Imagem 2: “pic, pinga, gota”	101
Imagem 3: “BALA/MORTE”	101
Imagem 4: “e cada corpo é mais um, dez, cem, mil...”	102
Imagem 5: “E O MORRO DESCE”	102
Imagem 6: “ESCOMBROS”	103
Imagem 7: “Rubrica 1”	104
Imagem 8: “Rubrica 2”	108
Imagem 9: “Ladainha de Nossa Senhora adaptada”	110
Imagem 10: “Matemática Básica”	111
Imagem 11: “A Mulher oferece café”	112

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO - UMA “SINFONIA” DA RAIVA.....	10
2	CORPO-DOCUMENTO!.....	20
3	CORPO-DRAMATURGIA!.....	35
4	ANÁLISES CORPÓREO-CÊNICO-DRAMATÚRGICAS.....	47
4.1	Grace Passô em VAGA CARNE (2016).....	47
4.2	Roberta Estrela D’Alva em VAI TE CATAR! (2008).....	71
4.3	Beatriz Nauali em DESOVA:UMA REZA PRO SOL (2023).....	93
5	DRAMATURGIAS FURIOSAS.....	120
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
	REFERÊNCIAS.....	138
	APÊNDICE A - ENTREVISTA DE ROBERTA ESTRELA D’ALVA.....	144
	APÊNDICE B - ENTREVISTA DE GLEIZIANE PINHEIRO.....	159

1 INTRODUÇÃO - UMA “SINFONIA” DA RAIVA

*E nessa dor que me pela
Só meu ódio não é podre
Tenho séculos de espera
Nas contas das minhas costelas*

*Tenho nos olhos quimeras
Com brilho de trinta velas*

E daí? E daí? E daí?

Milton Nascimento
E daí? (A Queda), 1978

Tive a possibilidade, nesta minha curta-longa trajetória, de entrar em contato com os escritos da enorme e fundamental escritora, poeta e ativista pelos direitos civis, Audre Lorde. Em *Os usos da raiva: As mulheres reagem ao racismo* (2021), Lorde apresentou a legitimidade da minha própria raiva, até então calada, como a de inúmeras mulheres negras, pela invisibilização e indiferença interpretada, paradoxalmente, de forma sublime e dilacerante, por Milton Nascimento, na canção *E daí?*.

Mas o que a raiva tem a ver com esta pesquisa? Alerto que, num primeiro momento, as proposições que lhe apresento nesta investigação parecem um tanto utópicas. Entendendo por “utopia” as circunstâncias ideais criadas a partir de uma imaginação daquilo que acreditamos ser o melhor cenário para que possamos viver, não apenas um sonho ou uma fantasia, mas um projeto, um objetivo, uma prática e uma ética que nos parecem justas e concretas. Tenho consciência desta “utopia”, mas hoje a defenderei com unhas e dentes. E foi de minha orientadora que ouvi que “o delírio dá estofo ao resultado”!

James Baldwin, no filme *I'm Not Your Negro* (2016) de Raoul Peck, fala sobre a necessidade das pessoas viverem fantasias, uma vez que a realidade é dura demais. Entendo a fala de Baldwin não apenas como uma fuga, mas como uma projeção daquilo que desejamos ser e viver na realidade. O sonho é necessário ao corpo negro. Se pudéssemos resumir as problemáticas das pessoas negras, poderíamos dizer que é tudo uma questão de imaginário, o imaginário da branquitude sobre o mundo. O sonho só é possível à pessoa branca, e isso, historicamente, tem nos colocado, a nós negros, em um constante pesadelo.

Talvez eu diga o óbvio para muitas irmãs e irmãos; mas, infelizmente, há coisas, muitas vezes óbvias, que precisam ser ditas novamente, repisadas, na tentativa de movê-las,

transformá-las, acreditamos, para o melhor. Hoje não vivemos sequer perto do ideal... A reclamação das obviedades também nos colocam, de acordo com Neusa Santos Souza, que:

A descoberta de ser negra é mais do que a constatação do óbvio. [...] Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (Souza, 2021b, p.46, grifo meu).

Assim, falamos do óbvio, mas entendemos também as complexidades desta questão tão premente em nossas vidas, e vamos além dele, num compromisso de resgate e recriação de imaginários ligados à corporeidade e sobrevivência do negro e suas narrativas. Se o racismo é uma problemática assim tão óbvia, por que não está, então, extinto? Frente à indignação que as possíveis respostas nos causam, lidamos com uma intensa raiva. Lorde diz que:

Mulheres de cor na América [nas Américas] cresceram em meio a uma sinfonia de raiva, de serem silenciadas, de serem derrotadas, sabendo que, ao sobrevivermos, fazemos isso apesar de um mundo que toma como certa a nossa falta de humanidade, e um mundo que odeia o simples fato de existirmos quando não estamos a seu serviço. E chamo de *sinfonia* em vez de *cacofonia* porque tivemos que aprender a orquestrar essas fúrias para elas não nos destruírem. Tivemos que aprender a nos operar entre elas e a usá-las como força, e potência, e clareza no dia a dia. Aquelas de nós que não aprenderam essa difícil lição não sobreviveram. E parte da minha raiva é sempre uma saudação às minhas irmãs que se foram. (Lorde, 2021, p. 162, grifos do original).

Há dois pontos importantíssimos a esta pesquisa na fala de Lorde: primeiro, a distinção que faz sobre a sinfonia e a cacofonia da raiva, o que pressupõe a organização de um caos, as escolhas estéticas e harmônicas, composições vivas de sonoridades diversas; e segundo, a utilização do verbo “orquestrar”, que remete não somente à orquestração mas também ao planejamento, maquinação, articulação das fúrias para evitar a autodestruição do corpo negro, passando por técnicas, estratégias, negociações e tecnologias relacionadas às vivências das mulheres negras.

A metáfora nos serve bem para realizar neste trabalho a reflexão sobre os modos de organização do corpo, da voz, das escolhas estéticas e discursivas de mulheres negras, tanto em sua interpretação cênica como em suas dramaturgias: a orquestração da cena. A sinfonia da cena. Se em nosso cotidiano aprendemos, na prática, como sobreviver com nossas raivas de modo a permanecermos vivas, como fazemos isso em cena, num exercício artístico que prevê não só a consciência de sua individualidade como também o diálogo com os outros?

Para Lorde (2021), “[...] a raiva é repleta de informação e energia” (p. 160), e uma “[...] fonte importante de empoderamento” (p. 162) para a qual devemos olhar de forma criativa e construtiva, sem pudores, medo ou culpa. Muitas mulheres negras tachadas de “barraqueiras” sob o estereótipo da rispidez, agressividade e selvageria, deixam de compartilhar suas vivências, reivindicações e indignações com medo de incomodar, perturbar ou amedrontar a branquitude. Docilizamos e culpamos nossos corpos em nome de sermos ouvidas; essa é, por exemplo, uma das ações que aprendemos a **performar** para que nos aceitem socialmente.

Rejeitar a raiva das mulheres negras com desculpas e pretextos de intimidação é não conceder poder a ninguém [ninguém NEGRO] – é apenas outra forma de preservar a cegueira racial, o poder de um privilégio incontestado, inviolado, intacto. A culpa é apenas outra forma de objetificação. Povos oprimidos são sempre solicitados a serem um pouco mais flexíveis, a preencherem a lacuna entre a cegueira e a humanidade. (Lorde, 2021, p. 165)

Por que insisto nos usos da raiva, como propõe Lorde? Pois, a partir de suas proposições, podemos ver a raiva como um motor de transformação, a organização de reações genuínas de indignação frente a cenários opressivos; a orquestração sinfônica das ações raivosas, ou melhor dizendo, das reações raivosas, a que se refere Lorde, me parece um paralelo potente ao trabalho dramaturgicamente organizado a partir de seus corpos em processo de autoconsciência. Em nossas vidas, fora da cena, orquestramos – fazemos escolhas – nossas ações cotidianas para sobreviver. Dentro da cena, orquestramos – fazemos escolhas – quais ações cotidianas serão reelaboradas esteticamente para compor nossa obra artística. Existindo em uma retroalimentação arte-vida, realidade-ficção, a partir das transformações que queremos operar em nós e no mundo.

Inspirada em Lorde, gosto de chamar as dramaturgias de mulheres negras de “**Dramaturgias Furiosas**”, pois apesar de não serem movidas conscientemente pela raiva, ou se expressarem a partir do entendimento de sua própria raiva, são sempre escritas movidas pela indignação, pela vontade de mudança, pela criação de novos imaginários, pela transfiguração de seus contextos, pela expressão de suas ideias, pela compreensão de si e principalmente, no que diz respeito à matéria deste estudo, pela modificação da realidade de seus próprios corpos. Mesmo aquelas que dentre nós não passaram por um processo de letramento racial, e por vezes seguem moldes e referências ocidentocêntricas, possuem escritas furiosas, simplesmente pelo fato de orquestrarem suas emoções e expressarem seus pontos de vista. Isso, em si, já consiste em um ato furioso, por subverter a lógica do

silenciamento imposto a essas mulheres. Vejo a raiva, neste sentido, quase como um sinônimo de ação, e ação é basicamente o cerne do que conhecemos como dramaturgia! Logo, a raiva aqui é um importante subtexto para esta pesquisa, que também é uma escrita da ação!

O projeto desta dissertação teve início no segundo semestre de 2021, momento de processo de finalização da graduação em Artes Cênicas pela Unicamp, onde fui uma das 4 alunas negras da turma de 2018, beneficiada pelo sistema de cotas, do total de 29 alunos ingressantes. Uma parte significativa de meu letramento racial se deu na participação em coletivos negros e pequenos aquilombamentos na universidade, a despeito deste ser um local em que, de acordo com Grada Kilomba: “[...] somos capturadas/os em uma ordem violenta colonial”, compreendendo que “[...] a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a” (2019, p. 51).

Em meu último ano – após já ter cursado três com uma grade curricular majoritariamente embranquecida, no que concerne à representatividade entre os docentes, e nas referências teóricas e artísticas –, durante a escrita do Memorial, que construí em forma de dramaturgia, e a realização do trabalho de finalização do curso – em modelo remoto devido ao período pandêmico da Covid-19 –, uma das docentes me apresentou algumas das referências que vieram a ser pontos nevrálgicos desta pesquisa: os trabalhos do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos com o Teatro Hip-Hop a partir do livro de Roberta Estrela D’Alva; o filme *Ôrí* (1989) de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento; e a perspectiva literária da mestra Conceição Evaristo e seu conceito de “Escrevivências”.

Desta forma, já na construção do projeto inicial, eu sabia, então, que gostaria de investigar três potências: dramaturgia, mulher preta e corpo. Não necessariamente numa ordem específica, na verdade, sua amálgama.

DRAMATURGIA

PRETA

CORPO

Como um quebra-cabeça, eu me perguntava onde as peças se encaixavam.

DRAMATURGIA PRETA CORPO

CORPO DRAMATURGIA PRETA

PRETA CORPO DRAMATURGIA

E a primeira pergunta ocorre:

o corpo pode ser uma dramaturgia?

não-não

o corpo da MULHER-PRETA pode ser uma dramaturgia?

Esta é a pergunta inicial.

O conceito de “Teatro Performativo” só se junta à pergunta depois, quando revejo meus cadernos de estudos sobre linguagem cênica e nas experimentações realizadas no percurso de minha iniciação científica, intitulada *Dramaturgia, intérprete e espaço: A poesia concreta como dramaturgia para a construção do espaço cênico mediada pelo intérprete*¹, em que, a partir do uso do livro-objeto *Viva Vaia: Poesia 1949-1979* (1979) do poeta concretista, Augusto de Campos, investigo a transcriação dos signos literário-performativos do design poético-concretista em signos cênico-performativos, do intérprete no espaço; em suma, o livro-objeto como dramaturgia performativa² (Kopelman; Alves, 2023).

Houve, durante o percurso de minha iniciação científica, uma inquietação que se iniciou como uma pequena coceira, e que quando a finalizei era já uma ferida de dor aguda: o repertório de minha iniciação científica se alicerçava na teoria do “Teatro Performativo” pelas proposições de Josette Féral em seu artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), como um teatro que recusa a mimese e a representação e frisa a ação e a presença dos intérpretes/performers enquanto estética, e o grupo que dirigi e com quem desenvolvi minhas investigações era composto, a despeito de serem grande amizades, de pessoas brancas. Então, todo o referencial poético, desde as poesias de Augusto de Campos, ao referencial teórico sobre a performatividade, e os corpos em cena, não tinham a minha cor. Junto a outras indagações sobre o meu corpo em cena, passei a me questionar qual era o Teatro Performativo que eu estava estudando. Foco na ação, e na presença, mas de quem? As qualidades de presença de corpos negros e brancos em cena, são equivalentes? De repente as teorias de Féral me pareceram distantes: ela analisava Robert Le Page e Marianne Weems, grandes encenadores norte-americanos, com vastos recursos para realizar suas produções. Mas eu sou uma mulher negra, latinoamericana, periférica, certamente o Teatro Performativo

¹ Pesquisa de Iniciação Científica orientada pela Profª. Drª. Isa Etel Kopelman, financiada pelo PIBIC/SAE UNICAMP, de 2020 a 2021, ganhadora de menção honrosa no XXIX Congresso de Iniciação Científica da Unicamp (2021).

² Alguns pontos sobre esta pesquisa anterior serão aprofundados no Capítulo 3, onde abordo alguns aspectos de processos criativos pelos quais passei. No entanto, para saber mais, é possível consultar o artigo resultante da pesquisa: *Poesia concreta, dramaturgia e performance: Reflexões para a materialização de palavras e presenças*, escrito em colaboração com a Profª. Drª. Isa Etel Kopelman, disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/41364>>. Acesso em: Set. 2023.

que eles propõem não é o mesmo que o meu. Então para me aproximar realmente da teoria, passei a me questionar como isto se daria a partir de uma perspectiva racializada e localizada no Brasil. Ainda, a partir do trabalho de Féral me atento que a performance é na verdade um campo vasto de estudos, que vai além da compreensão da performance art, com implicações tanto nos campos artísticos quanto na antropologia e ciências sociais – ela mesma se embasa nas proposições de Richard Schechner –, e isso muito me interessa. Do que tanto esses pesquisadores falam? Presença, repetição, cultura... Isso pode dar um bom caldo...

De forma geral, os estudos da performance e do performativo nos parecem caros por tratarem do mesmo elemento que a dramaturgia: a ação. Féral coloca que:

[...] se a performance é definida como ‘ação’, processo de um campo artístico dado, então os *Performance Studies* consistem em ‘estudar as ações’. Essa nova disciplina engloba quatro campos de exploração: 1) o comportamento humano; 2) a prática artística; 3) o trabalho de exploração de campo (fieldwork) e; 4) o engajamento social. (Féral, 2009, p. 52).

Ou seja, se afigura que a performance, os Estudos da Performance, podem significar um modo de ampliação do que se compreende por dramaturgia, no que se refere à ação; performance e dramaturgia oferecem, então, aproximações que podem ser muito prolíficas sobre o estudo do corpo.

Então a pergunta se atualiza:

Quais as relações entre o CORPO da MULHER PRETA e a DRAMATURGIA PERFORMATIVA?

ou ainda

Como o CORPO da MULHER PRETA se manifesta em DRAMATURGIAS PERFORMATIVAS?

Até aqui se peneiramos as palavras, o que quero que lembre, de mais importante para continuarmos, numa espécie de mapa mental é:

ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA DA RAIVA é sobrevivência da MULHER PRETA

ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA DA RAIVA é PERFORMANCE DA MULHER PRETA

ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA DA RAIVA como paralelo ao PROCESSO DRAMATÚRGICO

ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA DA RAIVA como ESCRITA DA AÇÃO

DRAMATURGIA como ESCRITA DA AÇÃO

ESTUDOS DA PERFORMANCE como ESTUDOS DA AÇÃO

A partir disso, imagine:

Uma mulher preta no palco.

O que isso significa? O que isso afeta? O que isso comunica? O que isso move? Sua presença é dramaturgia? O que a performance tem a ver com isso? O que a raiva tem a ver com isso? Como isso é orquestrado, organizado, estetizado?

Na tentativa de encontrar e criar respostas, estruturei esta dissertação de modo que pudéssemos partir dos mesmos pressupostos, e para que a minha perspectiva inicial, processo de investigação e conclusões tenham uma lógica de raciocínio e discurso bem delineadas.

Partimos dos seguintes objetivos: 1) Construir uma tessitura a partir de articulações entre dramaturgias negras e dramaturgias performativas/Teatro Performativo, colocando o corpo da mulher preta como foco e linha de costura; e 2) Estudar o corpo, dentro dos processos criativos em artes cênicas, principalmente em processos dramatúrgicos, como documento, dramaturgia e matéria-prima cênica, observando recorte étnico-racial e de gênero.

Das três palavras iniciais, elejo a palavra corpo como ponto de partida.

Corpo. Qual corpo?

Esta pergunta me surge a partir de uma das disciplinas do Mestrado, “Estudos do Corpo”, e da memória de, em uma aula, ter relatado que a cor de minhas mãos, naquele momento, era a principal característica delas, ou a primeira que me saltava aos olhos e ao coração, e no fundo me perguntei: o que isso diz sobre mim, ou o que eu tenho a dizer sobre isso? Será que só vejo raça? Há um problema em só ver raça? Situada nesta pesquisa, essa pergunta se delineia melhor da seguinte forma:

O que desse corpo-cor-raça que sou é orquestrado e vai pra cena?

De modo geral, intuo que nossos conhecimentos corporais e nossa performance social influenciam a construção de nossa performance artística, em específico das dramaturgias cênicas, mas em que pontos e de que forma? Principalmente, se levarmos em consideração todas as implicações de um corpo que performa negritude e se encontra traumatizado pelo racismo, com leituras sociopolíticas impregnadas de estereótipos, silenciamentos e limitações.

No Capítulo 1 então, abordo a noção de **corpo-documento** depreendida da obra da historiadora e poeta Beatriz Nascimento, para que possamos vislumbrar como o corpo negro é visto, lido, tratado e vivido, fora de cena. O que este **corpo-documento** nos traz de informação sobre o mundo em que vivemos?

Conversando, um dia, durante o período desta pesquisa, com uma grande amiga, ouvi dela que a vida é um processo constante de construção de conhecimento. Eu não havia abordado profundamente com ela sobre este trabalho, mas ela me deu uma das confirmações de muita coisa que vinha lendo, argumentando e articulando. Todo dia a gente cria conhecimento, toda hora a gente cria conhecimento, nós, seres humanos, corpos vivos, somos pesquisas ambulantes, em trânsito, um órgão resiliente, adaptável, testando hipóteses e observando resultados, entrando em crises e estudando casos, revendo referências e assumindo riscos. Podemos dizer que “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins, 2021, p.23). E todo esse conhecimento é inscrito, gestado, mediado, praticado, mastigado, digerido, sofrido, aproveitado e sonhado pelo corpo! O **corpo-documento**, signo, texto, conteúdo, continente, mapa, intérprete, mídia e matéria relacional.

No Capítulo 2, questiono de que modo este **corpo-documento** pode ser elaborado para a experiência estética, a escrita teatral e cênica. Pode este corpo ser também uma dramaturgia? Um **corpo-dramaturgia**? Para tal, discuto o conceito de dramaturgia e o relaciono com a performatividade do corpo da mulher negra, na busca de elementos que possam melhor servir ao seu processo de transcrição em **corpo-dramaturgia**.

Questiono-me se quando falamos em um **corpo-dramaturgia** ele não poderia estar dividido em duas, ou três camadas: a primeira como a trajetória do/a intérprete/performer, em constante construção e permanente desconstrução e criação; a segunda como a presença real de seu corpo em cena, abrangendo desde sua imagem física, até suas implicações simbólicas, em âmbito social e político; e a terceira, os elementos ficcionais a partir da representação/performance/mediação possíveis pelo seu corpo. Em suma: como o/a intérprete se vê, como os espectadores a/o veem, e a cena a ser interpretada, sendo que cada uma destas “camadas corpóreo-dramatúrgicas” modifica uma a outra.

Analiso, no Capítulo 3, enquanto exemplos concretos, a obra de três mulheres negras contemporâneas, de modo a perceber como a escrita, o corpo, a negritude e a mulheridade estão inseridos nos processos criativos e experiências cênicas da mulher preta. Abordo então, as obras: *Vaga Carne* (2016; 2020) de Grace Passô, *Vai Te Catar!* (2008) de Roberta Estrela D’Alva, e analiso minha obra *Desova: uma reza pro sol* (2023).

Por fim, chegamos ao momento das encruzadas, o Capítulo 4, em que, baseada nas questões anteriores, discuto a tessitura realizada, elucidando todos os aspectos observados, aproximações e afastamentos entre as potências iniciais: dramaturgia, preta e corpo, e as obras analisadas.

Gostaria de sublinhar que, à parte das referências citadas diretamente nesta pesquisa, que valem por si só, as argumentações e assimilações aqui escritas são realizadas a partir do meu ponto de vista situado: uma mulher cisgênero, preta de pele não retinta, hoje com 27 anos, natural e residente de Francisco Morato, uma cidade periférica do estado de São Paulo; uma afro-brasileira, latino-americana. Nascida em família descendente de migrantes nordestinos, influências cristãs na infância, escola pública da pré-escola ao ensino médio, cotista, bolsista. Artista; atriz, dramaturga, produtora e ex-técnica de luz. Estas são algumas das informações que compõem rubricas dramáticas do meu corpo. E elas não são limitantes, elas são contextualizantes.

Esta dissertação se inspira nas propostas de Kilomba (2019), que por sua vez se apoia em bell hooks, e nos fala sobre a escrita enquanto dever moral, ato político e de descolonização; para quem escrever é uma maneira de apropriação e transformação histórica, externa e de si mesma, no processo de descobrir-se e tornar-se sujeito. E por acreditar, assim como Neusa Santos Souza (2021b) que: “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade” (p. 45). Faço questão de sublinhar este ponto de vista situado porque, uma vez que a pesquisa se debruça sobre os saberes inscritos no corpo, as epistemologias corporais, as escritas e performatividade deste corpo, não há como as respostas virem de outro lugar que não ele.

Da mesma forma, sublinho o ponto de vista racializado, partindo do entendimento profundo de que o teatro não está isento de reproduzir as lógicas opressoras – ocidentocêntricas, patriarcais e capitalistas –, pelo contrário, ele está inserido neste contexto, e como bem o coloca Julianna Souza (2021), muitas vezes se pretende neutro, quando em realidade é um “Teatro Branco”³ se colocando como universal.

Por outro lado, não é meu objetivo, com essa dissertação, essencializar o teatro, dizendo que ele deve ser isso ou aquilo, ou essencializar as práticas cênicas negras do mesmo

³ “[...] teatro branco é o teatro lido apenas como teatro. É aquele que não precisa ser justificado, não precisa resistir, é aquele cujo a história oficial é narrada por diversas vezes, em modos distintos, em diversos lugares, por múltiplas pessoas, é aquele cuja história é tão repetida que não há necessidade de lutar por um espaço, pois ele em si já ocupa o lugar de poder. Este teatro que tem o privilégio de se ausentar do debate quando o assunto é racismo e ao mesmo tempo de invisibilizar outras histórias é, para mim [...] teatro branco” (Souza, 2021a, p. 140).

modo, até porque ser negro é muito mais complexo do que aquilo que se vê na cor da pele. Buscarei, outrossim, explorar como o teatro tem sido feito por estas mulheres pretas, e como isso se liga às dramaturgias performativas. Busco entender, como dito lá no início, resgatando Lorde: de que forma estas mulheres estão orquestrando suas sinfonias, suas teatralidades e performatividades, suas reações criativas à opressão? Como as organizam de forma estética? Como operam as camadas dramatúrgicas em seus corpos, e como isso tem reverberado em seu contexto atual?

2 CORPO-DOCUMENTO!

A memória são conteúdos de um continente: da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo.

Beatriz Nascimento
ÔRÍ, 1989

Em 1986, a historiadora, poeta e ativista pelos direitos das pessoas negras, Beatriz Nascimento, roteirizou o filme *Ôrí*, cuja direção é assinada por Raquel Gerber. Nesta obra, nos apresenta de forma indireta a ideia de um **corpo-documento**, que podemos compreender ser a guarda das memórias, história e vida de um continente. Um corpo que traz informações, indícios, não somente das circunstâncias em que vive, mas também sobre as que viveram, antes de si, seus ancestrais.

Com sua pesquisa centrada nas corporeidades negras, na imagem e no território, Nascimento (2022) apresenta sua investigação historiográfica sobre os quilombos e a atuação dos povos bantos no Brasil, cruzando passado e futuro, relacionando estes agentes históricos à efervescência do Movimento Negro brasileiro na década de 70, na busca pela afirmação de Zumbi dos Palmares como um herói fundador e a fundamentação de um ethos negro. Neste filme, acompanha o “[...] processo, que refletia a ‘tomada de consciência’ por vastos segmentos da população negra do sudeste, de sua origem, sua história e seu lugar na nossa sociedade atual.” (Nascimento, 2022, p. 81).

Grande parte desta “tomada de consciência” sobre a qual reflete a autora, se baseia na compreensão do racismo nas formas como se apresenta no corpo; incorporada/corporificada, ou representada no corpo. Na antologia de Nascimento, *O negro visto por ele mesmo* (2022), organizada por Alex Ratts, constam alguns textos em que ela tece análises e críticas a obras audiovisuais que reproduzem estereótipos impostos à corporeidade negra e simbologias racistas epidermizadas, tais como: o seriado “Sítio do Picapau Amarelo” (1977-1986) e o filme “Xica da Silva” (1976), que retratam pessoas negras como dóceis e animalizadas.

Nascimento utiliza ainda em *Ôrí* o termo **corpo-mapa**, sobre o qual Ratts diz ser o corpo

[...] africano, antigo, portador da memória das organizações políticas de Kongo, Ndongo, Matamba, Benguela (área Congo-Angola), Oyó e Dahomey (Nigéria e Benin). Pode ser o corpo amefricano que traz inscrições de quilombos (*cimarrónes*,

maroons, cumbes, palanques) e de várias expressões culturais: *blues, jazz, jongo, congado, samba, tambor de crioula, marabaixo, reggae, vogue, funk e rap*. (Nascimento, 2022, p. 30),

e completa ainda: “[...] o corpo negro é o corpo que aglutina política e culturalmente. Esse corpo marcado por inscrições feitas nos espaços negro-africanos se reconstitui e se fortalece como indivíduo-território, movendo-se na cartografia da diáspora.” (Nascimento, 2022, p. 30).

Dito isto, é possível visualizar esse **corpo-documento** como uma matéria aglutinadora, múltipla, cheia de camadas que articulam memórias, informações, gestos e ações performativas que nos fornecem indícios e informações sobre nossa realidade sociocultural. O corpo negro é um **corpo-documento** especialmente potente e expressivo em nosso contexto brasileiro e, no entanto, é relegado à condição social de invisibilização e genocídio, ao esquecimento e apagamento histórico. Por isso, friso a importância do recorte étnico-racial desta pesquisa, e na “tomada de consciência” retratada por Nascimento; não à toa seu filme se chama “Ôrí”, este

[...] vocábulo de origem africana, da língua yorubá, concernente aos povos chamados de nagôs (África Equatorial e Ocidental), significa cabeça. Quando de posse de um orixá (força cósmica que sustenta e dinamiza o universo), o indivíduo através do procedimento iniciante-religioso invoca os espíritos dos ancestrais, traduzindo-os em funções cerebrais: “fazer a cabeça” vem ser a apreensão da consciência amadurecida do que existe no mundo externo, concomitante ao autoconhecimento. (Nascimento, 2022, p. 80).

Acredito que para este autoconhecimento, para esta apreensão consciente do corpo negro e o espaço que ele ocupa e que o cerca, é necessário se deixar atravessar por uma percepção outra do que é, do que revela, e do que pode este corpo. Por um ângulo filosófico, Eleonora Fabião (2008) embasada nas proposições de Baruch Spinoza, coloca que o corpo não deve ser compreendido como forma ou função, mas sim como força e interação em diversos níveis e sentidos, o “corpo é movimento e mobilidade” (p. 238), e ao mesmo tempo algo que é capaz de afetar e de ser afetado; “o corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar.” (Fabião, 2008, p. 238).

Em diálogo com Fabião, observamos no artigo *Performer* (2009) de Richard Schechner, considerações importantes a esse entendimento outro sobre o que é o corpo:

[...] Quando eu falo de espírito, ou mente, ou sentimento, ou psiquê, eu estou me referindo a dimensões do corpo. O corpo é um organismo de adaptabilidade infinita. Um joelho pode pensar, um dedo pode rir, uma barriga chorar, um cérebro caminhar, e as nádegas podem ouvir. Todas as funções sensoriais, intelectuais e emocionais do

corpo podem ser executadas por diversos órgãos. Mudanças de humor se refletem em mudanças de química, pressão sanguínea, respiração, pulsação, dilatação vascular, suor, e assim por diante, e muitas das chamadas atividades involuntárias podem ser treinadas e controladas conscientemente. Isso não é uma novidade para os yogis, cujos sistemas se baseiam no conhecimento de que o corpo é um ser integral e interconectado. Além disso, o corpo não termina na pele. A ideia que as pessoas geram “auras” de vários tipos é verdade. Além disso, a energia de um grupo é maior do que, e diferente da energia de um indivíduo, ou do que a soma das energias dos indivíduos que constituem o grupo (Schechner, 2009, p. 338).

Schechner vê o corpo como uma matéria inteligente, múltipla, adaptável, energética, interconectada, um organismo que se relaciona consigo mesmo e com o mundo. Um organismo complexo onde tudo pensa. O corpo não é separado da mente, o cérebro não está apartado do corpo, pelo contrário, os pensamentos são o corpo, pensamos com o corpo, trocamos com o mundo por meio do corpo. (Zumthor, 1997).

Fabião (2008) nos apresenta ainda, em suas reflexões sobre a performance, alguns questionamentos fundamentais para compreensão do corpo:

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política). (2008, p. 368).

Recontextualizado suas perguntas enquanto mulher negra, o que meu corpo é? O que o move? O quê ele pode mover? Ele pode mover? Muitas ideias me atravessam para tentar apenas começar a responder tais perguntas, e provavelmente essas ideias compõem a matéria bruta daquilo que pode se tornar uma ou mais dramaturgias cênicas. As inúmeras possibilidades performativas, dramáticas deste corpo, residem provavelmente nas investigações de respostas para conhecê-lo melhor, para a “tomada de consciência” – Nascimento (1989).

Daí torna-se necessária a compreensão contracartesiana do corpo, em que este é não apenas um suporte, uma “casca” que contém uma “essência”, mas sim uma totalidade⁴, uma matéria-ser inteiriça, detentora e produtora de saberes. Um corpo não universalizado, não bipartido entre alma e receptáculo, mas sim um corpo vivo, histórico e político. Um corpo que sente, somatiza e nos guia. E se penso no corpo de uma mulher preta, aquele sobre o qual tenho conhecimento de causa, por ser e me reaprender constantemente como uma, penso neste corpo-memória-ancestralidade. Um corpo que performa negritudes, um corpo traumatizado

⁴ Essa percepção de uma totalidade corporal já é parte das crenças dos povos originários, e da noção oriental de corporeidade, enquanto práticas milenares (Pizarro, 2021).

pelo racismo, um corpo de resistência, um corpo de luta e processo de libertação, um corpo que busca cicatrizar suas feridas e se adornar de suas alegrias, de seus afetos.

Em *Filosofias Africanas*, li a seguinte frase de K. Kia Bunseki Fu-Kiau citada por Lopes e Simas (2022, p.34):

“O nascimento de um novo ser é a alvorada de um ‘sol vivo’”

Esta é uma das metáforas mais belas sobre o corpo, das quais durante anos fomos privadas, enquanto pessoas negras, sobre nossos próprios corpos. Em seu lugar, muitos de nós, assim como eu, cresceu ouvindo que somos consequências do pecado original de Eva, e nossa matéria é símbolo do pecado, por isso estamos em constante sacrifício para alcançar a redenção e para honrar o sacrifício do grande salvador Jesus Cristo. Para não entrar demasiado em detalhes, enfatizo que as metáforas, as mitologias, as referências que carregamos social e culturalmente, e que parecem inicialmente parecem inofensivas podem dizer muito sobre a forma como vemos e vivemos em nossos corpos. Esta é inclusive uma das matérias de investigação da Sociologia do Corpo, que consiste na teoria de que a corporeidade é socialmente construída.

[...] compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários. Sugere que as ações que tecem a trama da vida quotidiana, das mais fúteis ou das menos concretas até aquelas que ocorrem na cena pública, envolvem a mediação da corporeidade. (Le Breton, 2012, p. 7).

A diáspora causada pelo sequestro e escravização de corpos africanos no período colonial, produziu corpos separados de seu corpo coletivo, rompidos de seu território originário. Corpos partidos, cortados, cheios de banzo, impedidos de afetos, privados de identidades, pertencimento, origens, referências e histórias. Apesar disso, muitos ancestrais africanos e posteriormente afro-brasileiros ressignificaram, e fizeram perdurar suas memórias, práticas corporais, oralidades e identidade. Grande parte daquilo que sobreviveu e se manteve, só foi possível pelo corpo, por práticas incorporadas.

As práticas incorporadas possuem função fundamental na preservação memorial e construção de identidades em sociedades em que a escrita não é o eixo transversal da modernidade (Taylor, 2013), como é o caso dos povos africanos trazidos, cuja oralidade consistia no modelo principal de transmissão de saberes; neste modo de transmissão o corpo é o meio fundamental. Nas culturas africanas, e tradições descendentes, se cultua o Verbo, a

palavra como força do corpo, a oralização, a Voz viva que cria, transmite e modifica; a Voz, a oralidade é também memória viva, individual e coletiva (Zumthor, 1997).

Podemos analisar o **corpo-documento** pela ótica dos estudos da performance, na qual a performance está posta como uma

[...] lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. (Taylor, 2013, p. 27).

Deste modo, o **corpo-documento** pode ser visto como um conjunto de práticas incorporadas, saberes apreendidos por atos performativos, um arquivo de saberes oralizados e transmitidos em ações cotidianas. Tais práticas incorporadas ao **corpo-documento** se aproximam do que Taylor nomeia como “repertório”, constituído de “[...] performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero não reproduzível” (Taylor, 2013, p. 27). Coloco um ponto de atenção àquilo que a autora discorre sobre o “repertório” com relação ao fator presença: “O repertório requer presença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao ‘estar lá’, sendo parte da transmissão [...] O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma coreografias de sentido” (Taylor, 2013, p. 49-50).

Quando falamos de práticas incorporadas, ou ainda performances incorporadas, levamos em consideração uma vasta gama de conceitos aprofundados na área dos *Performance Studies*. Cabe-nos tratar de alguns deles para prosseguir. Como vimos na introdução desta dissertação, Féral (2009) coloca que os Estudos da Performance são os estudos das **ações** do comportamento humano, das práticas artísticas e do engajamento social. As ações corporais, para tornarem-se performances, devem ser repetidas, “re-encenadas”, e a isso Richard Schechner – um dos precursores dos Estudos da Performance –, nomeia como “comportamentos restaurados”, ações marcadas, acentuadas e refeitas de acordo com convenções sociais, culturais e/ou estéticas, como, por exemplo: ritos, cerimônias, práticas esportivas, experiências artísticas, performances de gênero, etc (Schechner *apud* Martins, 2021).

Nessa concepção antropológica ampla, qualquer ação poderia ser considerada performance; assim, o que ditaria seus limites seria o contexto sociocultural em que ela está inserida. Neste contexto, a ação a ser considerada performance teria de sofrer uma repetição;

esta repetição, os “comportamentos restaurados”, são preponderantes para a compreensão de uma ação como performance e do corpo na cena performativa.

Na arte a ideia de repetição – e, portanto, de preparação (consciente) para a performance – é clara. Na vida cotidiana, o treinamento ou a preparação para desempenhá-la se estabelece, a longo prazo, de maneira às vezes imposta, às vezes não consciente através da educação, pelo peso das convenções sociais e tradições. O conceito de repetição também salienta que a forma como o ser humano se comporta não é jamais inato, mas sempre aprendido, construído, instruído (naturalmente de modos diferentes em cada cultura). (Féral, 2009, p. 75-76).

Féral (2009) aborda que o comportamento repetível na vida cotidiana pode ser realizado de forma inconsciente e sob influência de convenções sociais. Utilizo este ponto para recuperar a “sociologia do corpo” de Le Breton (2012): esta “repetição” quando analisada de forma a dar ênfase na racialidade, pode estar implicada, nas ausências de representatividade, nos reforços de estereótipos, nos episódios de violência física e simbólica que perpetuam o trauma sobre corpos negros; a performance como construção da racialidade, e do racismo. Ser negra como performance, social e cultural, antes de entrar em cena.

Nessa esteira, memória e identidade são instâncias incorporadas no **corpo-documento**, e estão manifestas em sua simples-complexa presença. Da mesma forma, podemos compreender que este corpo está submetido à lógica dos processos e relações culturais, assim, seu repertório – imagem, gestos, coreografias e saberes – tem significados orientados pelo imaginário coletivo. Da mesma forma, o gênero e a raça deste **corpo-documento** são resultados de um conjunto de aprendizados impostos socialmente que constroem a identidade do indivíduo, em um processo performativo (Judith Butler *apud* Féral, 2009).

O corpo, como afirma Le Breton, “[...] é uma ficção; mas, ficção culturalmente eficiente e viva [...]” (2012, p. 32). Para além de um conjunto fisiológico de sistemas orgânicos, de sua anatomia, é também uma matéria viva sobre a qual se inscrevem símbolos, hábitos e saberes mutáveis de uma sociedade para outra. Le Breton, orienta-se pelos estudos de Marcel Mauss, sobre as técnicas corporais, expondo que muitas de nossas ações cotidianas são muitas vezes condicionadas pela idade, sexo, rendimento/habilidade, formas de transmissão e etc. Cada técnica⁵ corporal se adapta de acordo com cada sociedade em que é desenvolvida; e vai desde

⁵ Entende-se aqui por técnica uma ação eficaz de uma tradição que “[...] atinge seu melhor nível quando se torna a somatória de reflexos e se impõe imediatamente ao ator sem esforço de adaptação ou de preparação de sua parte.” (Le Breton, 2012, p. 43).

[...] os modos à mesa até as condutas de micção; da maneira de nadar à de dar à luz; do lançamento do martelo ao lançamento do Bumerangue; dos gestos da lavagem da roupa até aos do tricotar; da destreza do malabarista à condução do automóvel; da maneira de andar à posição no sono; as técnicas da caça ou da pesca [...] (Le Breton, 2012, p. 43).

Ou ainda:

[...] ritual de saudação ou de despedida (sinal de mão, aceno de cabeça, aperto de mão, abraços, beijos no rosto, na boca, mímicas, etc.), maneiras de consentir ou de negar, movimentos da face e do corpo que acompanham a emissão da palavra, direcionamento do olhar, variação da distância que separa os atores, maneiras de tocar ou de evitar o contato, etc. (Le Breton, 2012, p. 44).

Todas estas relações com o mundo, ou entre si, envolvem códigos e convenções. Em áreas de variadas ordens, como a etiqueta social, a sensorialidade, a higienização e saúde, os modos de expressão dos sentimentos e da dor, a gestualidade, as técnicas artísticas, e as inscrições corporais. Cada modo de agir em determinada circunstância, maneiras de agir corporalmente, evidenciam a sociedade em que este corpo se encontra. Da mesma forma, as relações e trocas com outros corpos, também criam corporeidades, seja por questões como identidade e pertencimentos culturais, como para relações de poder, e em todas elas a corporeidade se encontra em permanente adaptabilidade e trânsito.

Assim, podemos considerar que o corpo negro está socialmente condicionado como qualquer outro corpo ao contexto social que o modula. No entanto, aqui está um ponto chave: os moldes que pesam sobre os corpos na sociedade ocidental estão pautados num imaginário, ficção, sistema de códigos e convenções de uma branquitude hegemônica alicerçada na produção e reprodução do racismo, que é também uma ferramenta de controle corporal. De acordo com Le Breton

o racismo repousa, entre outras coisas, sobre uma relação imaginária com o corpo. [...] O racismo é derivado do imaginário do corpo. A "raça" é uma espécie de clone gigantesco que, na imaginação do racismo, faz de cada um dos membros fictícios que a compõem um eco incansavelmente repetido. A história individual, a cultura, a diferença são neutralizadas, apagadas, em prol do imaginado corpo coletivo, subsumido sob o nome de raça (2012, p. 72).

Logo, o corpo racializado da pessoa negra, nesta sociedade, é resumido a um detalhe anatômico, sobre o qual são atribuídos inúmeros significados sociais que são epidermizados pelos indivíduos, e modificam sua corporeidade e seu modo de ser e estar no mundo. Na lógica racista o corpo nada mais é que sua forma física, sua anatomia, um corpo imaginado para finalidades ideológicas.

Falemos um tanto mais sobre este corpo racializado como o resultado de um imaginário da branquitude, o fruto de uma ficção sociocultural. Mas antes, gostaria de frisar que, apesar de refletir sobre a corporeidade negra como resultado de uma ficção branca racista, não acredito que ela se resuma a isso; a corporeidade negra, a negritude em si, é muito mais do que aquilo que os olhos brancos enxergam nela, é muito mais do que o racismo a reduz, é para além dos estereótipos, preconceitos e violências que sofre. No entanto, neste momento, penso ser importante partir desta imagem do corpo ficcionado para uma maior compreensão das propostas desta pesquisa.

Peço para que nos atentemos à palavra **ficção** neste contexto. **Ficção** aqui é uma palavra profundamente importante. O corpo negro dentro do sistema e lógicas racistas é uma **ficção**. Afinal, raça não é um conceito biológico. Cientificamente, entre os humanos, não existe, somos uma raça só, por isso não se sustenta como argumento da realidade empírica, por isso é uma **ficção**.

Nesta ficção, o corpo negro é o “outro”, o antagonista do “eu”; sendo o “eu” o sujeito branco, e o “outro” o sujeito negro. O “eu” branco, por um recurso de sua psique, nega aquilo que em si considera ruim, e a projeta no “outro” negro. O “eu” branco se divide internamente; uma divisão maniqueísta, em que uma parte de seu ego é “boa”, e a outra é “ruim”, sendo a parte maléfica projetada no “outro” – o negro –, para que não seja reconhecida em si mesmo (Kilomba, 2019).

É como rima Kendrick Lamar:

“You hate me don't you? / I know you hate me just as much as you hate yourself”⁶.

Os imaginários da branquitude estão diretamente atrelados a uma questão psicanalítica, em que o corpo negro passa a representar para o sujeito branco aquilo que se deseja reprimir, como, por exemplo, a sexualidade e a agressividade, aspectos que são socialmente tabus. O corpo negro é então a representação do erótico, do perigo, da indecência, da violência, do primitivismo, da selvageria, e da maldade, em oposição ao corpo branco que é a representação da civilidade, da moralidade, da segurança, do pudor e da benevolência. Nós negros, somos vistos como aquilo que o branco não quer ser, e por isso somos o “outro” (Kilomba, 2019).

⁶ “Você me odeia não é? / Eu sei que você me odeia tanto quanto você odeia a si mesmo”, canta o rapper estadunidense, Kendrick Lamar, na música “The Blacker The Berry” de 2015.

Esta “Outridade” que se dá devido à negritude é ainda agravada quando a percebemos interseccionada com a “Outridade” causada pela distinção de gênero; um racismo genderizado. A mulher negra habita “[...] um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da ‘raça’ e do ‘gênero’, o chamado ‘terceiro espaço’” (Heidi Safia Mirza, 1997 *apud* Kilomba, 2019, p. 97).

Torna-se imperativo entender que, mesmo o corpo negro sendo lido como “Outro”, a negritude não pode ser lida como o oposto à branquitude. Primeiro, pois como já dissemos, nesta lógica, o corpo negro é uma ficção; e segundo, pois isso pressupõe que em algum ponto há uma equidade social, que no entanto, é inexistente, já que a branquitude se valoriza na desvalorização da negritude (Liv Sovik *apud* Souza, 2021a).

Esta ficção branca narcísica constitui ainda um “teatro do racismo” cuja ferramenta principal é uma típica constelação triangular, ou “triangulação” do racismo. Chama-se triangular pois normalmente está composta de três personagens: a primeira, o sujeito branco racista; a segunda, o sujeito negro, vítima da agressão racista; e a terceira, a plateia branca conivente à conduta do sujeito branco (Kilomba, 2019). Submetido a esta lógica, muitas vezes o sujeito negro é obrigado a “performar” a negritude, ou seja, agradar o consenso da plateia branca. Isso acontece geralmente em espaços onde o sujeito negro é a única pessoa racializada em meio a uma maioria branca. Nessas circunstâncias, o sujeito negro se vê obrigado a “performar” a raça, a representar todas as pessoas negras que não tiveram o mesmo acesso que ele. Isto configura um processo de essencialização da figura negra, em que se nega a ela a subjetividade; o sujeito negro sempre será “a raça”, o que para Frantz Fanon caracteriza um “Esquema Epidérmico Racial”, o fenômeno em que o sujeito negro é dividido em três instâncias: o corpo, a raça e a história. Neste fenômeno, a pele é não só um fator biológico/anatômico, mas também uma superfície sobre a qual se inscrevem histórias, comentários, piadas, insultos e regras de conduta. (Frantz Fanon *apud* Kilomba, 2019).

A imagem da brancura, a corporeidade branca, torna-se então o referencial estético e moral, um “padrão”, como ouvimos dizer cotidianamente. Este “padrão” é disseminado como universal e, como parte desta ficção, deste imaginário, todos os corpos aspiram a ser brancos. Digo “aspiram a ser brancos” pois o intento de corporeidades não brancas em nossa sociedade, quando alienadas, é chegar o mais próximo do ideal da brancura. É assim, por exemplo, quando pessoas negras alisam seus cabelos, quando buscam produtos de beleza que clareiam a pele, quando só se relacionam afetivamente com pessoas brancas, entre outros comportamentos.

Aspirar a ser branco é ainda uma pilastra mercadológica. O racismo é mercadológico. Achille Mbembe, em *Crítica da Razão Negra* (2014), expõe que o projeto colonial branco europeu inventou a “raça” e o “negro” para sustentar o sistema capitalista, tornando o corpo daqueles a serem escravizados um objeto de exploração e mercadoria. O racismo está diretamente atrelado ao acúmulo de capital, sendo “justificado” por um projeto de civilização.

A aliança entre o sistema capitalista e a ordem política é imposta pela violência e coerção corporal, ela “[...] impõe a dominação moral e material sobre os usos sociais do corpo e favorece a alienação” (Jean-Marie Brohm *apud* Le Breton, 2012, p. 79). De certa forma, podemos recuperar aqui os estudos de Michel Foucault sobre as sociedades disciplinares e a supremacia do Estado que exercita seu poder por meio de um sistema de obediência e subserviência ao qual o corpo é subjugado.

Há séculos o corpo negro é submetido às circunstâncias que o adoecem: desde o sequestro colonial, a escravização, a tortura, o estupro, que são formas de violência explícitas, até a negligência, invisibilização, rejeição e omissão, implícitas nas condutas e práticas racistas estruturais e cotidianas.

O racismo causou e continua causando traumas ao corpo negro.

Os traumas raciais resultam da retirada violenta e cirúrgica da identidade negra do sujeito negro. Este sujeito sente dores físicas, não se sente capaz de sorrir e se deprecia (Fanon, 1967 *apud* Kilomba, 2019). O trauma é a transferência de uma experiência psicológica do racismo para o corpo, a somatização da dor por ser desumanizado e a dor por não compreender o sentido desta desumanização, uma vez que o racismo não pode ser compreendido cognitivamente. Kilomba (2019) expressa que “[...] geralmente, ficamos sem palavras, emudecidas/os. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo – o soma – pode ser vista como uma forma de proteção do eu ao empurrar a dor para fora (somatização)” (p. 161) e completa: “A agonia do racismo é, portanto, expressa através de sensações corporais expelidas para o exterior e inscritas no corpo” (p. 162).

O racismo é ainda mais atroz quando determina também o modo como esses corpos devem lidar com essas experiências traumáticas, com as dores, no momento em que condena a fraqueza, a vulnerabilidade e a fragilidade. Pessoas negras não podem ter tempo para chorar, estão muito ocupadas tentando sobreviver. Muitas vezes, as pessoas negras não compreendem seu próprio estado psicológico e corporal e como isso está atrelado à sua condição social e histórica.

Falo disso e me recordo do quão doloroso foi ler *Amada* de Toni Morrison, inspirada na história real da escravizada Margaret Garner que mata sua própria filha para que ela não seja também escravizada, para que não tenha que sofrer as agruras da escravização.

Você já parou para pensar como lida com suas dores?

Será que herdamos nossas dores?

Taylor (2013) questiona se a memória traumática pode ser transmitida como uma performance, expondo que o trauma, assim como a performance, se determina por suas repetições, e ambos situam o sujeito no presente – **presença**, uma vez mais – de maneira intensa e visceral. Assim, a memória traumática é transmitida “ao vivo” como um testemunho em processo.

Para não reduzirmos a negritude, como mencionado anteriormente, apenas à ficção criada pelo imaginário branco, podemos discutir como este testemunho em processo está também ligado à ancestralidade. Como neste afeto que me causa o livro “Amada”, este aperto no coração: será que temos dores ancestrais? Esta questão pode afastar os mais céticos, mas é inegável a influência daqueles que vieram antes em nossas vidas. Joseph Roach (1996), por exemplo, fala sobre vivermos uma simultaneidade entre a presença e a ausência dos mortos; para ele, os mortos se fazem presentes em nossas ações. Não apenas a nossa árvore genealógica, linhagem direta, mas também a nossa ancestralidade, raiz coletiva, enquanto pessoas negras, se manifesta no modo como nosso corpo se relaciona com o mundo. O corpo que vivemos é um corpo atravessado pelo passado de um coletivo. Nossa performance invoca e evoca as memórias de outros corpos, criando sentido para aquilo que vemos como “eu” e comunidade (Taylor, 2012).

A ancestralidade é um dos fundamentos das religiões e filosofias de matrizes africanas, uma concepção que reúne a natureza, os mortos, os vivos e aqueles que estão por vir, num “[...] contínuo processo de transformação e de devir” (Martins, 2003, p.75). A ancestralidade representa a tradição como uma estrutura dinâmica, que se modifica de acordo com o tempo, as circunstâncias e os corpos que a praticam, e recriam o mundo tendo como referência a experiência de seus ancestrais. A ancestralidade é fundamental para a cultura!

A percepção da cultura, neste caso, refere-se à maneira como um grupo cria ou reelabora formas de [re]invenção da vida e estabelece significados complexos sobre a realidade que o cerca. As formas de falar, vestir, comer, rezar, punir, matar, nascer, enterrar os mortos, chorar, festejar, envelhecer, dançar, não dançar, fazer música, silenciar, gritar. Tudo isso é componente da cultura de um grupo e, para os africanos,

dialoga necessariamente – no campo simbólico e ritual – com a ancestralidade. (Lopes; Simas, 2022, p. 75).

O fato de este corpo carregar e manifestar esta ancestralidade de modo intenso e inato faz com que vivencie o tempo – e, por consequência, o mundo – de outra forma; uma forma “espiralar”, conforme as proposições de Leda Maria Martins (2021). Trata-se de uma temporalidade experimentada em oposição à linearidade progressiva, propondo descontinuidade e simultaneidade entre as instâncias do presente, do passado e do futuro.

Para Martins (2021), a experiência do tempo está relacionada à experiência cultural. Por exemplo, a forma como apreendemos o tempo no padrão ocidental, inspirado nas fabulações gregas do deus Cronos, fundamenta uma determinada visão de mundo, a eurocentrada. Nas concepções tradicionais do tempo em África, observamos uma percepção mais cíclica e espiralada, na qual o passado, o presente e o futuro estão interligados e influenciam-se mutuamente. Essa concepção não linear do tempo está enraizada nas práticas culturais e espirituais das comunidades africanas e afrodescendentes, refletindo uma compreensão mais interconectada da existência. Essa temporalidade espiralada é vivenciada de forma intensa pelos corpos negros, que carregam consigo as memórias e os legados de seus ancestrais. Em vez de uma progressão linear, os eventos do passado continuam a ecoar no presente, moldando as experiências individuais e coletivas. Da mesma forma, as ações e decisões do presente reverberam no futuro, criando um ciclo contínuo de influência e interação entre os diferentes momentos temporais.

Esse outro modo de vivenciar o tempo revela, para Martins (2021), outras formas de criar e experimentar a linguagem. **"Poesia é tempo" (Martins, 2021, p. 30)**. Isso significa que ao relacionarmos o tempo - em sua apreensão não eurocentrada - e a linguagem, pressupomos, nas poéticas, operações com a temporalidade: ritornelos, ciclos, simultaneidades, recorrências, entre outros. E todas essas operações são mediadas pelo corpo.

As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como *locus* de expressão da experiência temporal mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem.(Martins, 2021, p. 31-32, grifo do original).

O tempo atravessa o corpo - individual e coletivo - pelas instâncias do passado (ancestralidade) e do presente, manifestando-se enquanto linguagem através da palavra e da oralidade. Este corpo, articulador de ancestralidade, tempo e linguagem, foi conceituado por Leda Maria Martins em *Performances da oralitura: corpo lugar da memória* (2003), onde a

autora disserta sobre o corpo em performance como local de inscrição de conhecimento. O gesto corporal, o movimento, a coreografia e a oralidade são entendidos como ação performativa que realiza o procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, entre outros (Martins, 2003, p. 66). A estas ações performativas, Martins nomeia "oralituras" e apresenta, nesta lógica da linguagem, o corpo como uma textualidade, ao mesmo tempo signo e intérprete.

Utilizando as culturas afro-americanas como ponto de partida, Martins exemplifica como "modo de escrita do corpo" (2021, p. 106) os povos que utilizam ornamentos em suas peles e cabelos, como pulseiras, brincos e colares feitos de sementes, contas e conchas, que podem ser lidos como “[...] morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo narrativas, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente” (p. 106, 2021).

A leitura deste **corpo-documento**, por meio de sua performatividade, então, não se dá apenas de forma física/biológica; ela é também uma leitura simbólica. Este corpo, enquanto texto, imagem e performance, possui diversas camadas de significado que são praticadas e reproduzidas em ações cotidianas e, por conseguinte, também nas práticas artísticas. Portanto, se uma mulher negra orquestra sinfonicamente suas raivas, suas indignações, e performa estratégias, técnicas e tecnologias para se conhecer e sobreviver fora de cena, ela certamente o fará dentro da cena.

Se por um lado este corpo de mulher negra é uma ficção branca fundamentada no racismo, patriarcado e colonialismo, por outro lado é também potência e devir da negritude, da mulheridade e da ancestralidade.

Por um lado:

Corpo-estereótipo

Corpo-mercadoria-escravizado

Corpo-dor

Corpo-hiperprodutivo-explorado-subempregado

Corpo-ameaçado-de-morte

Corpo-imaginário-branco

Corpo-trauma-do-racismo

Corpo-indigente-sem-identidade

Corpo-disciplinado-controlado

Corpo-morto

Por outro:

Corpo-documento

Corpo-identidade-*ethos*-negro

Corpo-cor-pele

Corpo-testemunho

Corpo-espiralar

Corpo-articulador-de-tempos-passado-presente-futuro

Corpo-legado-ancestral-tradição-viva

Corpo-força-interação-afeto-movimento

Corpo-vivo-sempre-vivo

Corpo-oralidade

Corpo-mapa

Corpo-repertório

Corpo-humano

Corpo-em-trânsito-em-processo-em-transformação

Corpo-em-cicatrização

Corpo-em-busca-da-consciência-de-si

O **corpo-documento** é o RG do negro, é como sua carteira de identidade. Me diga: quem é o negro brasileiro, a mulher negra brasileira? Não são números, mas sim um conjunto de camadas significantes que delineiam não só inúmeras subjetividades, mas também um coletivo, uma performance social. Quando uma mulher negra entra em cena, antes de encenar qualquer coisa, de proferir palavra, de gesticular ou de se movimentar pelo espaço, seu corpo entra com ela. Ela é o seu corpo. E ele se comunica. Portanto, antes de abordarmos uma dramaturgia cênica, é necessário ter em mente toda a bagagem que esse corpo carrega, toda a sua dramaturgia de vida, toda a sua narrativa social, pois isso se torna o subtexto em cena – veremos como, mais adiante.

Quando Beatriz Nascimento (1989) menciona que o **corpo-documento** carrega as memórias, a história, os indícios da vida de um continente, isso não é meramente uma ideia. É uma realidade. Uma mulher negra no palco carrega consigo seus ancestrais, carrega consigo um arsenal de raiva, carrega consigo uma responsabilidade, carrega consigo palavras e mais

palavras que precisam ser ditas – apesar do que possa parecer óbvio –, carrega em si a vontade de se conhecer, carrega as marcas do trauma de ter sua identidade e origens arrancadas, e assim, quando entra em cena, abre a boca como uma leoa que vai arrancar cabeças para proteger seus filhotes. Sua cor-presença não pode ser ignorada.

3 CORPO-DRAMATURGIA!

Certo, mas afinal o que estou chamando de dramaturgia?

Tem sido constante, para pesquisadores e autores, a discussão sobre o conceito de dramaturgia e o que ele engloba. Longe de conclusões essencialistas e limitantes, quando debatemos esse conceito, “dramaturgia”, estamos implicitamente cavando um terreno da forma-linguagem-estética, do processo de criação, da historicidade, do diálogo com o tempo, da relação com interlocutores e dos meios de produção.

O termo é menos reto e fixo, e mais sinuoso e dinâmico. Pouco se fala em fórmulas e métodos, e mais em experimentações e expansões. Comporta desde escritas individuais a escritas coletivas e escritas colaborativas. Escritas clássicas, modernas, contemporâneas. Escritas mais dramáticas, mais épicas, ou mais líricas, ou simultaneamente as três. Escritas de tradição, escritas de vanguarda. Mas, acredito eu, sempre escritas do corpo. Em maior ou menor grau de evidência. Perpassa pelas palavras, e suportes/superfícies – desde o papel ao tempo real –, mas primeiramente vem do corpo.

Sem corpo não se há de escrever nada...

Kil Abreu nos provoca dizendo que:

A dramaturgia não existe. [...] Trata-se hoje, pois, mais que os outros, de um gênero ‘não-gênero’, feito por deslizamentos formais que visitam as tradições do texto enquanto a reinventam. [...] Mas essa inexistência simbólica é por sua vez uma maneira própria de existência. (Abreu *et al.*, 2019, p. 251).

Obviamente, este é um ponto de vista contemporâneo sobre essa palavra-prática que ao longo da história foi sendo modificada e ressignificada de acordo com as produções artísticas e escolas literário-culturais; isto, logicamente, na chave de compreensão da dramaturgia como literatura escrita, que ainda hoje é bastante relegada, pouco publicada e reconhecida enquanto literatura – a despeito do conhecimento livresco ser parte do sistema hegemônico.

Numa possível definição, a dramaturga contemporânea, Dione Carlos, nos apresenta a dramaturgia enquanto um complexo “[...] de técnicas e teorias que moldam um conjunto de signos expressivos e ações que são regidas para criar a tessitura de uma performance. [...] Logo, dramaturgia, o ofício de criação, texto, tessitura.” (Dramaturgia Pluriversal II, 2021,

n.p.). Esta definição se afigura expandida em relação ao sentido clássico da palavra; etimologicamente a palavra “dramaturgia”, derivada do grego “drâma”, significa “ação”, “escrita da ação”. Ou ainda, uma arte de compor peças de teatro, um texto que prevê, ou dá suporte à encenação, a passagem do texto à cena e sua relação com o espectador (Ryngaert, 2013).

A primeira acepção de dramaturgia, é então – com o perdão da redundância –, uma dramaturgia dramática. Para Brecht, aristotélica: fundada na composição e unificação da ação em torno de um conflito e um desfecho, de acordo com um modelo rigoroso de espacialidade e temporalidade cênica, a serviço da ilusão e identificação por parte do público (Ryngaert, 2013).

“[...] a serviço da ILUSÃO [...]”. No capítulo anterior falamos sobre FICÇÃO.

Quais aproximações já conseguimos fazer entre essas duas palavras e os contextos em que as estamos aplicando?

O fato é que esta dramaturgia “inaugural”⁷ estabelece convenções, assim como as que se seguem ao longo das décadas; convenções estas que Ryngaert (2013) coloca como preponderante a toda dramaturgia, ainda que as contemporâneas estejam mais interessadas em se apropriar delas para rompê-las:

Toda dramaturgia repousa em convenções, em um conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos que permitem ao espectador receber a representação. As novas dramaturgias se opõem às convenções e implicitamente criam outras, sem as quais toda comunicação teatral seria impossível. Seguem-se períodos em que a leitura e a recepção das obras teatrais são mais delicadas, quando os públicos ainda vivem com antigas convenções e se declaram incapazes de admitir as novas. (p. 224).

E que convenções eram estas difundidas nas ditas primeiras dramaturgias, as dramaturgias gregas? A moral aristocrática, a beleza, a simetria, o tempo cronológico, os ideais apolíneos – a despeito da essência dionisíaca do ritual teatral grego –, a condenação da *húbris* e a provocação à catarse para alcance de uma ética. Em suma, o ideal de perfeição.⁸

⁷ Inaugural entre aspas pois, após inúmeras descobertas de rituais repletos de teatralidades em outros territórios do mundo, não se pode mais afirmar que o berço do teatro – e por consequência, da dramaturgia – é realmente grego. Vide, por exemplo, a descoberta do Papiro Dramático de Ramesseum, uma “proto-dramaturgia” que data de aproximadamente 1980 a.C., e que teria inspirado as encenações gregas, enquanto a Grécia possui suas primeiras expressões teatrais por volta de 550 a.C.

⁸ É importante, no entanto, ponderar que muitos dos aspectos deste padrão estético vinculado à cultura grega foram recriados a partir de um ideal também estético – e político – propagado durante o período do Renascimento, após o final do século XV. A ênfase no pilar apolíneo, em detrimento do dionisíaco, era um fundamento do neoclássico para a valorização de uma arte dita civilizada, sofisticada e superior. Tais motivações

Uma vez que a dramaturgia segue determinadas convenções sociais, de um modelo de sociedade específica, podemos dizer que sua proposta é construída para estar a serviço da estrutura social, ainda que depois, artistas e autores possam trabalhar com a negação destas convenções em um exercício contracultural.

O modelo grego foi disseminado em diversos territórios e séculos depois retomado na idade moderna, como uma escola neoclássica, que se apropria da moral grega aristocrática para transformá-la na moral europeia burguesa. Isso para não citarmos nesse entremeio o teatro com propósitos de conversão e doutrinação cristã que se alastrou durante a idade média e perpetuou por anos após a colonização. Ou seja, um teatro “a serviço de”, uma dramaturgia “a serviço de”.

A partir da colonização europeia, se estabelece uma “[...] ‘forma dramática de perceber’ o mundo empírico”, como diz Stephan Baumgartel (2009, p. 131), defendendo que o modo como percebemos o mundo habitualmente possui pressupostos epistemológicos e éticos que devem ser analisados criticamente, como parte de uma tarefa política depreendida das teorias de Bertolt Brecht. As novas dramaturgias devem e fazem a reconfiguração da teatralidade/performatividade, de modo a romper com essa percepção dramática do mundo.

São extremamente necessárias as reflexões e práticas realizadas a partir da crise do drama. É sintomático, no entanto, que Brecht seja citado muitas vezes como um dos precursores sem a consciência de que seu modelo teatral se baseava – assim como os de Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Peter Brook, Eugenio Barba e etc., que do mesmo modo buscavam novas teatralidades –, em apropriações de performatividades não ocidentais, ou seja, em práticas e percepções de mundo não dramáticas por natureza e invisibilizadas pela lógica universalista do drama. Julianna Souza reitera que:

[...] ao tomar como recortes o texto dramático e os parâmetros europeus de teatro, exclui-se a possibilidade de compreender a teatralidade e a performatividade das práticas e manifestações indígenas e afro-diaspóricas, pois muitas delas estão baseadas na oralidade e no corpo como elemento e força actancial de suas narrativas. (2021, p. 107)

Portanto, não nos parece que a dramaturgia dramática/aristotélica, grega e clássica, seja aquela que melhor serviria ao propósito de transcrição do **corpo-documento** ao

foram o que levaram, por exemplo, à difusão de que as estátuas gregas sempre foram todas brancas, quando na realidade eram coloridas devido à fortes influências de trocas culturais com o Egito. Mais informações podem ser encontradas na matéria da BBC News, *Como mito de estátuas gregas brancas alimentou falsa ideia de superioridade europeia*, disponível em:

<<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825#:~:text=O%20mito%20de%20que%20suas,da%20superioridade%20de%20brancos%20europeus.>> Acesso em: Mar. 2024.

corpo-dramaturgia, já que busca, por meio das práticas ilusionistas, reafirmar ficções eurocêntricas.

Podemos assegurar que, devido a esta sistematização dramatúrgica clássica, reflexo de um modelo de pensamento, filosofia, práticas e convenções ético-estéticas hegemônicas do Ocidente branco, o teatro foi mais um espaço em que se empreendeu – e continua-se empreendendo de novas maneiras – a ausência e violência sobre corpos negros. Consequentemente, como parte da luta por direitos, sendo a cultura um deles, o povo negro cria, resgata e nomeia suas próprias práticas; daí temos o que atualmente se discute enquanto Teatro Negro, ou Teatros NegroS, em valorização à sua múltipla diversidade de manifestações cênicas.

Lima (2010) teoriza o Teatro Negro como “[...] aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra” (p. 43); e o divide em três diferentes categorias:

[...] uma primeira que, genericamente, denominaremos **performance negra**, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda categoria (também circunstancialmente definida), **teatro de presença negra** estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, **teatro engajado negro**, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política (Lima, 2010, p. 43, grifos do original).

Logo, a busca por um espaço de ação da negritude nas práticas teatrais se desenrola para além das propostas da militância, compreendendo o ser negro fora dos discursos de engajamento e em sua multiplicidade de possibilidades poéticas. Como já dissemos, a pessoa negra pode falar de tudo. Nessa esteira, Julianna Souza (2021a), em seus estudos sobre dramaturgia propõe a utilização do termo “dramaturgia de autoria negra” em lugar de apenas “dramaturgia negra”, uma vez que compreende como “[...] uma armadilha do racismo essencializar e/ou determinar as produções artísticas de pessoas negras, reduzindo sua técnica, criatividade e estética à categoria racial” (p. 26). Desta forma, não se realiza a imposição sobre autores e autoras negras de que seu trabalho artístico tenha um fator que o pré-determina, controla e restringe.

Souza (2021a) observa ainda, nas dramaturgias de autoria negra, a fundamentação de discursos-manifesto, com implicações estéticas e políticas que podem ser vistas como estratégias de resistência e reivindicação de mudanças frente às violências racistas e hegemonia branca na prática das artes cênicas. Desta forma, nos é deveras pertinente a análise

que a autora faz sobre o funcionamento do racismo no campo teatral, para a compreensão do corpo negro não só em sua representação dramática literária, mas também sobre sua dramaturgia/performance cênica. Em uma determinada passagem, Souza enfatiza

o modo como o conceito de raça é operacionalizado no teatro, pois, como ainda vivemos em um sistema social que perpetua a lógica das raças, negros são racializados a todo instante, enquanto brancos, por privilégio simbólico, não são racializados constantemente como brancos (2021, p. 103).

E acrescenta:

Assim, negros, racializados e identificados em sua especificidade e que fazem teatro, fazem teatro negro (às vezes pode aparecer até como obrigação, ou seja, negros e negras devem fazer teatro negro e se engajar na questão). Enquanto brancos, embora estejam dentro do sistema racial, são vistos como universais, o padrão. Assim, brancos fazendo teatro, estão fazendo apenas teatro (2021, p. 103).

Nos atentemos a um fato: o negro em cena sempre terá sua cor como um dado significativo, enquanto a cor da pessoa branca em cena é vista como um elemento neutro. A partir disso, podemos presumir que, em nosso contexto sociocultural, a cor, a raça, é um importante elemento dramático.

Vamos mais a fundo! Evani Lima, em uma breve análise histórica do negro no teatro brasileiro – ou do teatro negro brasileiro –, nos apresenta um período, por volta do século XVI, em que, com a queda do prestígio do teatro, a prática cênica, por ser considerada profana, passa a ser “coisa de preto”; desta forma, muitos elencos eram compostos majoritariamente por pessoas negras, que para interpretar personagens brancas se pintavam de branco (Cacciaglia, 1986 *apud* Lima, 2015). Sem equiparações, e situados nos devidos contextos, podemos relacionar a partir deste acontecimento os casos de *blackface*⁹ praticados por inúmeros atores brancos, antes, durante e após o período das “leis Jim Crow” nos EUA. O fato de atores negros se pintarem de branco, ou brancos se pintarem de negro, nos oferecem, ainda que de maneira questionável, o elemento da raça como preponderante à narrativa, à dramaturgia.

Na segunda metade do século XIX, a presença do negro em cena se torna ínfima, e sempre como representação de personagens símbolos de escória social, estereotipados e

⁹ No Brasil mesmo esse tipo de prática já ocorreu inúmeras vezes. O próprio Abdias Nascimento faz crítica ao evento da encenação de “Anjo Negro” de Nelson Rodrigues, onde a personagem “Ismael” que é dramaturgicamente escrita como um homem negro, é representada por um homem branco fazendo *blackface*. (Nascimento, 2004). Embora a peça de Nelson seja também uma obra problemática do ponto de vista racial, serve de exemplo, mais uma vez, para se pensar o fator racial como elemento dramático.

ridicularizados; muitos aparecem apenas como figuras ilustrativas e para compor cenários. Apesar disso, é possível encontrar alguns poucos autores que iniciaram a escrita de personagens negras mais bem delineadas, como: Castro Alves, Arthur Azevedo e Agrário Menezes. No final do século XIX, e início do século XX, o Teatro de Revista possibilita a retomada de artistas negros à cena, mas não sem o ônus de ceder aos estereótipos da mulata, do malandro, da baiana, do sambista, e etc (Lima, 2015).

O exercício de rompimento destes estereótipos será amplamente disseminado durante o século XX, com companhias como o Teatro Experimental do Negro (TEN), cujo fundador, Abdias Nascimento, declarava fundar-se numa proposta de valorização do povo negro em âmbito não só cultural, mas também social, artístico e educacional, buscando representar dramaticamente, de forma complexa e intensa, a realidade da população afro-brasileira (Nascimento, 2004).

Observados os riscos de anacronismo, não é, porém, sem negociações/concessões com o sistema dramático da branquitude ocidental que o TEN realiza suas encenações. Em 1945, a companhia estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde nunca antes haviam pisado negros, com uma encenação do drama de Eugene O'Neill.

O pioneiro, o TEN, apesar de não ter proposto rupturas nas convenções mais comumente utilizadas pelo ator ocidental, conseguiu erguer um teatro feito por negros, num contexto político que nem ao menos reconhecia o problema da questão racial no Brasil. Experiência que se destacou pelo nível de articulação com as comunidades artística, intelectual e política, mas que, possivelmente, por conta do desejo de inserir num universo teatral hegemônico, acabou reproduzindo em suas produções a visão branca sobre o negro: exotismo, primitivismo e ingenuidade. Um teatro que apesar de explorar e erigir o negro como seu emblema maior, acabou não conseguindo cooptar seu principal público alvo, a comunidade negra (Lima, 2010, p. 261).

Embora seja possível estabelecer uma visão crítica sobre o trabalho do TEN, é indiscutível o legado e a importância de seus feitos para o povo negro, tanto social quanto artisticamente. No entanto, o que gostaria de enfatizar é que a percepção e a produção dramática se colocam de forma tão arraigada nas práticas e imaginários sociais que os corpos negros precisam fazer diversas "negociações" para serem legitimados. O processo de rompimento com esse tipo de dramaturgia e narrativa ocorre a passos curtos. Utilizo o termo "negociações" sem, contudo, afirmar que as pessoas negras compactuam com os propósitos de uma sociedade racista. Pelo contrário, reconheço nos esforços do TEN aproximações com as propostas de Lorde (2021), que abordei em nossa introdução: a orquestração sinfônica da raiva.

Insatisfeitos com a situação do negro na sociedade e dentro das práticas cênicas, indignados com o fato do teatro reproduzir as lógicas de um sistema opressivo, um grupo de pessoas negras, liderados por um homem negro, articulam-se em prol da criação de novas dramaturgias e da possibilidade de novos protagonismos em cena para a transformação do panorama social em que viviam. Sim, foram necessárias, num primeiro momento, a utilização de estruturas dramáticas clássicas como as de O'Neill e a ocupação de espaços hegemônicos como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como mecanismos de "aceitação" de novos discursos pela branquitude. É lógico que a branquitude não precisa aceitar nada, o racismo precisa acabar e ponto. No entanto, vejo os esforços do TEN como uma investigação das possibilidades de ação do negro no campo artístico e social. Conseguiram empretecer muita coisa!

Com o teatro feito para e pelo negro, o TEN buscou combater a discriminação social, buscando formas de integração e de melhoria econômica para o negro brasileiro. Entre os atores que atuaram e passaram pelo TEN se destacam, entre outros, além de Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo, Haroldo Costa, Lea Garcia e Ruth Souza (Alexandre, 2017, p. 31).

O legado do TEN e as figuras reveladas abriram caminhos para ações posteriores. Ainda hoje, esses precursores influenciam a caminhada de muitos/as artistas negros/as. Essas organizações anteriores, dessas pessoas que aos poucos vão se tornando também nossos ancestrais, são importantes para que possamos compreender nossas próprias orquestrações sinfônicas frente às lógicas opressivas pesadas sobre nossos corpos. São necessárias para a concepção de uma dramaturgia de autoria negra, referenciada nas performances negras da diáspora, e estimando aspectos não só estéticos, como também culturais, filosóficos, ancestrais, espirituais, sociais e performativos provenientes de África; tudo aquilo que compõe a nossa descendência, nossa vivência enquanto corpos negros.

Há um conceito, desenvolvido no âmbito da literatura, pela escritora Conceição Evaristo, ao qual ela denomina "Escrevivências", e que nos é muito caro para pensarmos essas dramaturgias de autorias negras, pois diz respeito a um modo de criação alicerçado às experiências e memórias da autora enquanto mulher negra. Sua prática se baseia em "escrever a partir de dentro" (Leituras Brasileiras, s.n., 2020), e mesmo quando não escreve sobre uma experiência particular, escreve a partir de uma experiência histórica, uma experiência coletiva, uma vez que se irmana de outras pessoas pretas por vivências semelhantes em decorrência de sua realidade em comum. Podemos depreender que estas "Escrevivências" estão em curso mesmo antes de serem colocadas sobre o papel, e que, portanto, enquanto realiza suas ações e

performa em seu cotidiano, o corpo negro escreve e inscreve conhecimento: em suas repetições, na formação de seu comportamento, nas imposições que sofre devido às violências às quais é submetido e aos significados que lhe são atribuídos socialmente.

Por meio das "Escrevivências" se apresenta uma potente fresta em que podemos trazer à baila o conceito de dramaturgia performativa. Falamos, no Capítulo 1, brevemente sobre a ideia de "Oralituras" apresentada por Martins (2003) como as ações performativas construídas a partir da oralidade, do gesto corporal, da coreografia e do movimento, inscrevendo conhecimento no corpo; o corpo em performance como produtor de episteme. Nos parece que "Oralituras" e "Escrevivências" trabalham com o mesmo material, o corpo, para a construção de narrativas, de performances, de conhecimento.

As "Escrevivências" podem demarcar, quando aplicadas na cena, um lugar de confluência entre o teatro e a performance. Sobre a intersecção teatro-performance, temos a origem daquilo que Josette Féral (2008) chama de "Teatro Performativo", no qual a autora verifica uma substituição da representação e ilusionismo pelo foco total na ação cênica e na presença. Logo, cenas em que testemunhamos o corpo negro construindo narrativas pautadas em suas vivências cotidianas e nos modos como seu corpo é lido fora de cena podem ser vistas como cenas performativas. Este é o caso, por exemplo, de Grace Passô em *Vaga Carne* e Roberta Estrela D'Alva em *Vai Te Catar!*, e de minha escrita para *Desova: uma reza para o sol*, como veremos no próximo capítulo.

Mas podemos adiantar que as três obras, em suas ocorrências textuais e cênicas, demonstram os pressupostos fundamentais das teorias abordadas por Féral (2009) com base em Richard Schechner, para quem o ponto nevrálgico da performance está no "fazer" e seria o resultado de quatro ações:

- 1) ser (*being*), ou seja comportar-se (*to behave*). Ser, diz Schechner, é a própria existência;
- 2) fazer (*doing*), é a atividade de tudo o que existe, desde os quarks até os seres humanos;
- 3) mostrar fazendo (*showing doing*), ligado à natureza dos comportamentos humanos. 'Mostrar o que se faz' consiste em 'performar' (*to perform*), em dar-se em espetáculo, a exhibir (ou exhibir-se), em sublinhar a ação;
- 4) explicar essa 'exposição' do fazer (*explaining showing doing*). Tal ação (*explaining showing doing*) é o campo dos pesquisadores e dos críticos e consiste em refletir sobre o mundo da performance e do mundo como performance (performatividade). Ela define o trabalho, o campo de ação dos *Performance Studies*. (Schechner *apud* Féral, 2009, p. 62-63, grifos do original).

Chamo atenção aqui, primeiramente, para a primeira ação, o "ser"; *a priori* pode causar questionamentos por não aparentar ser uma ação concreta, mas de acordo com Féral

(2009), quando falamos em performance, o ser está diretamente ligado a um “fazer”, ou ainda, ousado complementar, a um “agir”. Certo, mas aqui está um dos primeiros pontos de meu questionamento com relação à neutralidade ou universalidade dessas proposições. “Ser” negra, “ser” branca, “ser” mulher, “ser” homem, “ser” cis, “ser” trans, diferenciam e qualificam a condição do “ser” – como vimos no capítulo anterior sobre a Sociologia dos Corpos. Se isto está diretamente ligado a um “fazer”, como propõe a autora, logo: o modo como nós mulheres negras “somos” e “fazemos” possui uma especificidade, uma distinção, e então, me pergunto:

Quais as qualidades e especificidades do Teatro Performativo protagonizado pelo ser-fazer corpo-dramaturgia-mulher-negra?

Outro dado sobre o qual coloco um ponto de atenção para a posterior análise das obras é que, conforme Schechner (2009), o performer seria aquele que está em processo de descobertas e investigações; é alguém que canta, dança, fala, movimenta-se corporalmente e tem a capacidade de centrar-se ao mesmo tempo em que se relaciona com os outros. Um aspecto expressivo na obra de Schechner nos é apresentado quando ele fala sobre o treinamento do performer em suas práticas no "Teatro Ambiental" (*Environmental Theater*):

Existem quatro etapas no processo do performer. Essas etapas não são como uma escada, que se sobe degrau a degrau. Elas acontecem simultaneamente, uma alimentando a outra. As quatro etapas são ritmos vitais – como respirar, comer, dormir, elas sustentam um performer sem exauri-lo. As quatro etapas são:

1. **Entrar em contato consigo mesmo.**
2. **Entrar em contato consigo mesmo diante de outros.**
3. Relacionar-se com os outros sem uma história e sem uma estrutura formal elaborada.
4. Relacionar-se com os outros dentro de uma história ou estrutura formal elaborada. (Schechner, 2009, p. 336, grifos meus).

As duas primeiras etapas deste processo descrito por Schechner em seu artigo me saltam aos olhos, pois os conecto diretamente com o processo de "tomada de consciência" que descrevi no início desta dissertação, pelas palavras de Beatriz Nascimento (1989). Se coloco este processo de "entrar em contato consigo mesmo" e "entrar em contato consigo mesmo diante de outros" situado em um viés que considera o corpo negro, o corpo da mulher negra, acredito que para além de uma subjetividade, está implicada também a desconstrução, interna e externa, de padrões limitantes para o processo que envolve este corpo em cena. Isto aparece ainda como fator essencial para a qualidade do que ele vem a descrever nas etapas 3 e 4, pois a natureza das relações a serem estabelecidas depende de como estes corpos se veem uns aos

outros e como se comunicam. Para Zumthor (2007), a performance está relacionada às condições de expressão, de percepção que designam um ato de comunicação no presente, sendo o comunicar este ato que "[...] não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação" (p. 52).

A associação entre os conceitos de performance e dramaturgia implica também a possibilidade de apreensão de uma expansão do conceito, ou de uma dramaturgia expandida. Ana Pais (*apud* Caldas; Gadelha, 2016) discorre sobre a expansão do conceito, que deixa de se tratar apenas de uma obra literária dramática e passa a recobrir áreas como as artes visuais, seminários, curadoria, exposições, práticas discursivas, entre outros; a dramaturgia como "campo expandido". Para ela, este "campo expandido" se dá enquanto espaço de mediação entre o teatro e circunstâncias sociais e políticas, e exige dos criadores o exercício de reflexão sobre os processos, metodologias e procedimentos para criação de sentidos em sistemas dramatúrgicos para novos formatos e discursos.

Nestas práticas, a dramaturgia afigura-se, explícita ou implicitamente, uma ferramenta essencial para circunscrever o lugar de onde se fala e o campo para o qual se fala, na medida em que esta circunscrição decorre de escolhas estruturais sobre o modo como se atravessam diferentes campos, onde se insere o discurso produzido e como estes gestos reconfiguram os campos tradicionais, quer da arte, quer da sua relação com os aspectos sociais e políticos (Ana Pais *apud* Caldas; Gadelha, 2016, p.29).

A dramaturgia como campo expandido leva em consideração que a performatividade e a teatralidade, apesar de suas diferenças, manifestam-se não só na cena em si, mas também nos corpos, objetos, espaços, relações, entre outros; todos estes emanando presença (Caballero, 2010).

Tendo todo este panorama em vista, entendo a dramaturgia como um "recorte", a escolha de uma parte da "vida real" que vai para a cena a ser performada, já que a cena não é a vida em si, por mais que busque se assemelhar, estranhar, friccionar, satirizar; não é a vida, é um trecho da vida. A poesia é a síntese. É uma pílula de vida concentrada. A/O dramaturga/o é como um cientista que pesquisa fórmulas para essa pílula, sabendo que nem toda fórmula funciona para todos, e aí está a graça; cada dramaturgo/a pesquisa suas próprias fórmulas, que podem ou não funcionar ao longo do tempo para os/as espectadores/as e para eles/as mesmos/as.

Caldas e Gadelha (2016) colocam a dramaturgia como parte de uma construção teatral que está sempre relacionada a um exercício de composição, a dramaturgia como

[...] **operações de escolha, seleção, enquadramento e composição.** Cada espetáculo resulta de um conjunto de opções que são feitas em função do material que se seleciona, do enquadramento através do qual se dá a ver esse material (ponto de vista) e da estruturação dos seus sentidos (composição). Aqui, entende-se estruturação como uma **tomada de consciência** em relação ao modo como se dá a ver o espetáculo determina os seus efeitos perante um público. Ao escolher materiais cênicos e articulá-los na cena, o olhar artístico estrutura-os também dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espetáculo (p. 36, grifos meus).

Se levamos em consideração esse exercício de composição baseado em escolhas, numa tomada de consciência sobre os efeitos dessas escolhas perante uma interlocução, podemos, uma vez mais, resgatar as propostas de Lorde (2021) sobre as orquestrações sinfônicas da raiva. A dramaturgia está relacionada ao discurso de alguém, ou de "alguéns", sobre algum aspecto da realidade empírica; é então um ponto de vista da realidade, uma perspectiva – por isso, enquanto mulheres negras temos proposto pontos de vista alternativos aos viés hegemônicos sobre a realidade, pois os discursos historicamente propostos são: dramáticos, racistas, patriarcais, racionalistas em demasia, imperialistas e genocidas. A dramaturgia é um meio, mas qual a qualidade desta mediação se um determinado grupo está fadado à subalternidade, e o outro permanece mantendo seus privilégios?

A dramaturgia deve funcionar como uma prática aberta de questionamento e produção de pensamento, uma escrita crítica; assim, teria não somente o sentido de composição de peças teatrais, mas também de construção de um pensamento que leva a um processo de transcrição da textualidade para a cena (Joseph Dana *apud* Caldas; Gadelha, 2016). Muitas vezes a construção desse pensamento e o processo de transcrição texto-cena, que refletem um determinado discurso ou escolhas estético-políticas feitas pelo/a autor/a, só se tornam explícitas quando materializadas na experiência do espectador. Ana Pais (*apud* Caldas; Gadelha, 2016) nos fala, nesse sentido, sobre uma "alteridade" presente na figura-autora, uma vez que ela cria a dramaturgia e depois se torna invisível; realiza escolhas na criação de um discurso que estrutura e se indissocia do espetáculo:

Simultaneamente dramático e performativo, este discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. Tal como uma fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espetáculo, que é uno. Por isso, quando tentamos individualizar a dramaturgia num espetáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma, todas as escolhas reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção. Adjetivamos, muitas vezes, essas escolhas com qualidades dramáticas e isso nos mostra, por um lado, a sua

onipresença em cada opção, e, por outro, a invisibilidade dessa presença. A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, e as múltiplas leituras do espectador. (Pais *apud* Caldas; Gadelha, 2016, p. 42)

É importante nos atermos sobre esta questão da "invisibilidade" da dramaturgia, das escolhas dramático-discursivas feitas pelo/a autor/a da dramaturgia e da própria presença desta figura. Para Pais (*apud* Caldas; Gadelha, 2016), é justamente o dado da "invisibilidade" que confere à dramaturgia um poder singular. Esse poder se manifesta durante o ato performativo, nas palavras, nos gestos, que realizam um movimento discursivo; um simples gesto em cena pode simbolizar toda uma estrutura social e suas convenções. Nessa associação, torna-se possível dizer que a dramaturgia se move e se constrói em discursos performativos, discursos que agem pelo corpo, tempo e espaço em performance.

Logo, a condição de "implicitude" coloca a dramaturgia num lugar ambíguo, até mesmo paradoxal, em que podemos e não podemos vê-la; assim, com suas escolhas invisíveis, movimenta as estruturas visíveis, criando um território semântico que pode reafirmar ou contrapor discursos sociais já existentes, sem, no entanto, se revelar completamente.

Somando-se a esta "invisibilidade", Pais (*apud* Caldas; Gadelha, 2016) acrescenta ainda que em seu processo de criação, o/a criador/a da dramaturgia possui um tipo de participação única que envolve o exercício de "intuir" ou ainda "[...] ver com os olhos do espírito" (p. 41); a intuição como um modo de acessar seu repertório de conhecimento e organizar uma experiência como um quebra-cabeça, tendo em vista a construção de relações humanas. Desta forma, a compreensão tradicional de teatro – "o lugar de onde se vê"¹⁰ – também é colocada em xeque, já que o/a dramaturgo/a e a dramaturgia movem exatamente aquilo que não está visível em cena a partir do invisível. A dramaturgia é uma ferramenta política que, a depender de seu uso, possibilita ao/a dramaturgo/a a transformação da realidade tal qual a percebemos, a criação de novos imaginários e a nossa própria capacidade de percepção.

¹⁰ A visibilidade aqui é tida como um critério para distinguir aquilo que é real do que é irreal, a vidência, o "dom" de ver, a visualidade muitas vezes é colocada, em nossa sociedade, como fator legitimador de uma experiência.

4 ANÁLISES CORPÓREO-CÊNICO-DRAMATÚRGICAS

Para melhor compreensão do conceito de **corpo-documento** e investigação das possibilidades e processos de transcrição de sua performance social e de sua dimensão simbólica à cena, a um **corpo-dramaturgia** – levando em consideração as reflexões sobre o conceito de “dramaturgia” abordadas anteriormente –, realizo a seguir a análise de três experiências corpóreas, cênicas e dramatúrgicas de três mulheres negras atuantes no cenário contemporâneo. São elas: Grace Passô em *Vaga Carne* (2016; 2019), Roberta Estrela D’Alva em *Vai Te Catar* (2008), e a minha própria experiência em *Desova: uma reza pro sol* (2023).

A priori, o que se assemelha entre essas autoras-artistas reside justamente no recorte étnico-racial e de gênero; são todas mulheres cisgêneras e negras. No panorama, são mulheres sudestinas, provenientes de zonas periféricas de seus estados, com envolvimento em múltiplas áreas do fazer teatral e bastante atuantes no tempo presente. Com relação à D’Alva e Passô, podemos frisar suas carreiras já consolidadas, cada uma com mais de 20 anos de trajetória no teatro, e reconhecimento em âmbito nacional e internacional.

A despeito de se irmanarem no recorte étnico-racial e de gênero, podemos já enfatizar, de saída, que as autoras-artistas revelam uma pluralidade entre si, tanto em trajetória como em suas obras; cada uma possui pesquisas e processos criativos distintos: Passô com suas criações de novas línguas e linguagens, D’Alva com o Teatro Hip-hop e o Poetry Slam, Nauali com a pesquisa da relação entre corpo, dramaturgia e performatividade; assim, revelam uma multiplicidade de fazeres artísticos de mulheres negras.

As avaliações a seguir são realizadas com base nas textualidades teatrais publicadas – em livros, formato físico –, nos registros videográficos das experiências, em entrevistas cedidas pelas autoras-artistas e materiais midiáticos de crítica e recepção das obras.

4.1 Grace Passô em *VAGA CARNE* (2016)

Iniciamos com Grace Passô! Atualmente com 43 anos, Passô nasceu em 20 de maio de 1980, no interior de Minas Gerais, no município de Pirapora. Na adolescência, mudou-se para a capital do Estado, Belo Horizonte, onde iniciou, aos 13 anos, sua jornada no teatro.

No ano de 2005, Passô participa da fundação do grupo de teatro Espanca!, onde atuou em várias funções da cena – atriz, dramaturga e diretora –, e no qual permaneceu até 2013 quando decidiu seguir sem o grupo; a construção e encenação de *Vaga Carne* acontece em

2016, alguns anos após o início dessa trajetória solo. Antes disso, Passô já havia se destacado por dramaturgias como "Por Elise", "Amores Surdos", "Congresso Internacional do Medo" – todas com o Grupo Espanca! –, "Marcha para Zenturo" com o Grupo XIX de Teatro, "Os Bem-Intencionados" com o Lume Teatro e "Carne Moída" com os alunos da Escola de Artes Dramáticas da USP.

"Por Elise", a peça de estreia do Grupo Espanca!, rendeu a Passô inúmeras indicações a prêmios, como Shell e APCA, dos quais foi vencedora entre 2005 e 2006. Depois disso, passou a acumular prêmios de melhor dramaturgia/roteiro e melhor atuação – tanto no teatro como no audiovisual. Com *Vaga Carne*, Passô vence novamente o Prêmio Shell, e conquista ainda o Cesgranrio de Teatro e o Prêmio Questão de Crítica. Segundo Carnieri do jornal Gazeta do Povo, aos 35 anos de idade, e em evidência pela circulação de *Vaga Carne*, a despeito de não ser conhecida pelo grande público, Passô se tornou a revelação de melhor atriz brasileira pela crítica especializada (Carnieri, 2016). No entanto, ela não se deixa deslumbrar por tal título, em matéria do El País, reconhece a importância e grandiosidade de seu trabalho, mas alerta para a tendência de nomearem heróis e heroínas para representarem determinados grupos sociais, sendo ela uma mulher negra, Passô se vê como mais uma representante do coletivo, mas atenta para o fato de existirem inúmeras mulheres negras célebres no campo das artes (Passô *apud* Oliveira, 2019).

Para falar dessa peça que é sucesso de crítica, e que exponenciou a genialidade de Passô, creio ser importante falar inicialmente sobre a relação da autora com o teatro e sua ideia sobre a dramaturgia. Em entrevista ao Nexo Jornal, em 2020, Passô é convidada a falar sobre o lançamento do filme, também intitulado *Vaga Carne*, que dirigiu junto a Ricardo Alves Jr., e nessa ocasião discorre sobre o teatro como um exercício de cidadania e preponderantemente como uma arte da convivência entre as pessoas. Situado no contexto brasileiro, o teatro, para ela, não deve narrar o Brasil pelo ponto de vista das elites, seguindo o imaginário patriarcal e racista; desta forma, sente a necessidade da construção de enredos e seres mais complexos, menos estereotipados, instigando a consciência da identidade. Segundo Passô, *Vaga Carne* trata exatamente de uma metáfora para falar de uma identidade em movimento, transitória, que se modifica ao longo da vida (Nexo Jornal, 2020).

As reflexões sobre identidade na obra de Passô são fruto de um processo de letramento e amadurecimento de sua própria identidade enquanto mulher negra. Durante o período que criou junto ao Grupo Espanca!, por exemplo, as obras não tinham essas reflexões como motores orientadores. A partir de *Por Elise*, a primeira dramaturgia que escreveu junto ao grupo, o Espanca! visualizou sua pesquisa mais orientada pelo que chamam de "poética da

violência" (Espanca!, s.d., s.n.), onde buscavam entender a violência como uma "[...] característica humana por vezes tão bárbara e a partir disso promover uma reflexão" (Globo Teatro, 2015, s.n.). Em outras palavras, a "poética da violência" investigada nos processos criativos do grupo partiam de um panorama mais amplo, e não necessariamente da aplicação de um recorte étnico-racial, ou de gênero aos trabalhos.

O Espanca! foi um dos grupos em que Passô se aproximou da escrita dramaturgica; segundo a autora, os Processos Colaborativos foram um dos procedimentos de criação que a instigaram a construir novas narrativas e linguagens:

Os Processos Colaborativos (aqui escrito no plural porque cada coletivo entende essa prática de uma forma) aproximam atores da concepção da obra teatral e, como vinha há alguns anos de experiências colaborativas, interessei-me por compreender a fundo as práticas da direção e da dramaturgia. (Passô, 2015, p. 102).

Romagnolli, em artigo para a Folha de São Paulo (2017), cita que a diretora editorial da Cobogó, Isabel Diegues, afirma que foi na experiência com o Espanca! que a artista teria encontrado sua condição de mulher e negra em sua escrita. Quanto a essa dimensão da identidade de Grace Passô ter emergido à consciência da autora devido ao Espanca!, não posso afirmar, mas sem sombra de dúvidas, as pesquisas de linguagem realizadas nos processos criativos e espetáculos do grupo legaram muito às futuras obras da artista.

No prefácio de *Por Elise*, espetáculo estreado no ano de 2005, por exemplo, Passô nos fala um tanto sobre as motivações e questões que a levaram a escrever a peça em colaboração com o grupo Espanca!:

Por Elise é um susto. Palavras de uma pessoa assustada com esse edifício que se chama teatro. Quis um dia dirigir uma obra teatral. Pensei: "Vou escrever, é o jeito." Catei rascunhos do meu computador. No primeiro havia essas palavras: "Eu sou forte como um cavalo novo, com fogo nas patas, correndo em direção ao mar." Deu um treco, lembrei dos lixeiros correndo, danei a escrever, e o demo foi se apoderando das letrinhas, e o demo foi negociando com o silêncio, o demo foi fazendo calo nos dedinhos, teclinha por teclinha. Olhei pro palco e pensei: "E esse tablado, gente? Pra que esse nível de cima? O que fazer com isso? E esses panos pretos? Tapando o quê? Pra quê? E essas pessoas, assentadas, olhando? Por que ninguém grita? Por que ficam em silêncio? Que formalidade barata! E esse buraco na parte de cima, que máquina antiga, cordas e cordas de uma nau de um outro tempo. E essas palmas no final, pra quê? Não é pra bater palma pra ninguém, há que se haver uma palma interna, pra si! E essas pessoas em cima do tablado fingindo que ninguém olha?" E o espanto foi tanto que o que me restava era assumir isso tudo, e dizer pras pessoas assentadas que eu sabia de todo aquele fingimento. Daí a ciranda poética com os códigos teatrais: a narradora que inicia a peça dizendo que tudo naquela história acontecerá tecnicamente, sem envolvimento, mas ela própria diz chorando; as coxias serem usadas como eclipse do tempo, os abacates que caem da nau do tempo de Cabral, as palmas finais, que convidam o leitor a entoar um mantra. Pois foi no espanto de uma jovem que pensa que toda aquela tradição precisava fazer sentido, ora bolas, precisava

ser honesta, que as palavras foram nascendo. Ai, que fresca é a brisa da manhã, que fresco é esse primeiro sopro, juventude pura, inocência bonita. (Passô, 2012b, p. 8-9).

Vemos aqui que as provocações realizadas por Passô neste texto já provinham de descontentamentos com certas convenções extremamente formais de uma estética teatral que há muito perpetuam e que estão ligadas a um ideal de colonização – “[...] abacates que caem da nau do tempo de Cabral”. Passô não sentia pertencer à forma convencional de fazer teatro, pois esteve sempre movida por “[...] elucidar o ato, o encontro (com o público, com os atores, com o Espanca!) [...]” (Passô, 2012b, p. 9), e assim propõe rupturas para que pudesse se expressar naquele espaço. Extremamente poética, a peça *Por Elise* não trata especificamente de problemáticas raciais – a despeito da autoria negra, não figura como obra incluída nas práticas de Teatros Negros –, mas de assuntos de caráter daquilo que há de humano: o medo, a violência, a fé, o amor, o sonho, a solidão. No entanto, as personagens nomeadas para trazer tais temas à baila são tipos cotidianos, diretamente ligados a um repertório marcado por demarcadores de classe social – o lixeiro, a dona de casa, o funcionário –, demonstrando prováveis inquietações da autora com tais questões.

Vejo o processo de “empretecimento” das obras de Passô como um processo natural de conscientização de sua condição racial, que acontece ao longo do tempo aliado ao exercício de descolonização de si. Passô nos fala um pouco sobre esse processo na seguinte passagem:

Encontrar formas de dizer sobre as questões, sobre o fato de ser uma mulher negra. Claro que a escrita vai ficando mais preta. Não tenho saída. Não tenho saída por quê? O que é o caminho de uma pessoa que faz arte? É o caminho de reconhecimento da sua identidade. É um caminho em que você vai escolhendo o que você quer ser e como você quer estar no mundo. Obviamente é claro que o fato de ser negra sempre foi uma questão na minha vida. É possível enxergar nos textos mais antigos uma poética que se relaciona com um cotidiano mais pobre. (Passô *apud* Diegues *et al.*, 2019, p. 107-108).

Desta forma, a autora coloca que a questão racial sempre esteve presente em suas narrativas, ainda que não totalmente consciente e explícita, mas sim exteriorizada pela articulação com a lógica das relações de classe social.

[...] todo mundo sabe: o teatro brasileiro é muito elitizado e, como é elitizado, é racista. Como é racista, se você é uma pessoa negra, obviamente vai encontrar na sua vida estratégias para ser aceita nesse lugar. Não que você faça coisas para ser aceita. A Leda Maria fala que, quando você é uma pessoa negra, você é poliglota, nasce poliglota, porque você nasce com a dimensão do outro. (Passô *apud* Diegues *et al.*, 2019, p. 109).

Esse processo de alteridade forçada ao qual o corpo negro é submetido foi também vivido por Passô enquanto mulher negra, e isso se reflete nas escolhas que fez e faz na construção de seus trabalhos. Quando falamos acima, por exemplo, da nomeação das personagens a partir do lugar social das classes baixas e das periferias, estamos falando de uma das ferramentas da orquestração sinfônica dessa artista. A orquestração é o conjunto de escolhas, com um propósito: a sinfonia. Tudo precisa estar bem arranjado, afinado, ritmado. Cada instrumento é escolhido a dedo. Não há nenhuma nota fora do lugar. Todas as pausas foram calculadas. Toda a sinfonia foi milimetricamente criada. Tudo significa. Não é diferente na sinfonia de Grace. A mera escolha das personagens parece pouco à primeira vista, mas, na realidade, é bastante complexa. Imagine, em cena:

um lixeiro conversa com uma dona de casa

A partir de quais repertórios essa cena poderia ter surgido? O que isso diz sobre identificação? Muito! O fato de Passô colocar em cena dois tipos sociais extremamente comuns em nossa sociedade, e ao mesmo tempo, desenhar todo um arco de complexidade para essas personagens – ainda que explicitamente não trate de pautas de cunho ou engajamento social – demonstra a tentativa de construir um diálogo com o público a partir da representatividade de um coletivo em que a própria autora se vê inserida. Ela vai falar dos seus, vai falar do povo, pois ela mesma quer se ver representada em cena. E como isso é possível se em cena sempre estão os grandes heróis, os grandes vilões, os feitos históricos, e as pautas de uma branquitude colonizadora?

As narrativas de um lixeiro e de uma dona de casa no Brasil importam? Importam, de verdade? Pra quem importa? Importa pra você?

Definitivamente, importa para Passô. E é exatamente na esteira de um teatro que valoriza essas narrativas, que rompem os limites impostos a determinados tipos sociais, que a autora passou a perceber as experimentações da escrita dramatúrgica como reflexo das experiências de seu corpo em cena, como atriz. Ela diz:

Essa perspectiva de um corpo no *front*, que é o corpo que atua. A minha relação com a dramaturgia nasce daí, da minha experiência do meu corpo em cena, e também da experiência social do meu corpo na cena. Tudo isso pode dizer respeito a subjetividades e também ao meu corpo enquanto construção social. Isso é muito determinante na minha relação com a dramaturgia. Ela nasce dos limites que eu,

enquanto ser subjetivo, me dei em cena, e dos limites que a sociedade também me impõe, me impunha (Passô *apud* Diegues *et al.*, 2019, p. 104, grifo do original).

E é exatamente sobre a vivência deste corpo no *front* que trata *Vaga Carne*. Para o Canal Arte 1, Passô revela que, apesar de a peça ter estreado em 2016, sua escrita foi iniciada em 2013, e neste momento não pensava que seria ela a atuar como protagonista. Sintetiza a ideia da peça em poucas palavras, dizendo tratar-se de uma figura principal, uma “Voz” que penetra matérias e as descreve, e em algum momento penetra o corpo de uma mulher que está sem ação no mundo; ao tentar descrevê-la por dentro, chega aos olhos e percebe que além de observar, é observada; então, a “Voz” passa a descrever o corpo dessa mulher enquanto construção social e tenta fazê-la agir (Canal Arte 1, 2020). Sobre a criação de *Vaga Carne*, Passô discorre na seguinte fala:

A primeira ideia, o primeiro *insight* que me veio tinha a ver com o desejo de construir um corpo estranho em cena. A ideia de estranhamento, para mim, é extremamente preciosa. De como encontrar estratégias na escrita para dar forma a uma situação onde o gesto, a ação ou o movimento não estão em harmonia com a fala. A partir dessa ideia, de imaginar um corpo, que nem seria eu quem faria, de imaginar um corpo onde a fala, a ação e os movimentos conviveriam numa espécie de disritmia entre si, eu comecei a escrever. (Passô *apud* Diegues *et al.*, 2019, p. 113, grifo do original).

Na dramaturgia textual, após páginas vazias em papel preto simbolizando o “breu” em que a peça se inicia, a primeira rubrica diz:

“Quem: uma voz.

Onde: um corpo de uma mulher” (Passô, 2018, p. 13)

Depois disso, a “Voz” começa em *off* a descrever matérias que outrora ela invadiu.

Já nesse primeiro momento, é interessante notar que Passô coloca o corpo como o espaço em que acontecerá a cena e, no entanto, não menciona características específicas com relação a este corpo. A princípio, não há um dado racial, por exemplo; há apenas o dado de gênero, o que daria abertura, inicialmente, para que qualquer atriz, independente da raça, interpretasse o “Onde”.

No início, é só a “Voz” no breu, o som que invade matérias, e de fato, invade os espectadores num exercício de escuta sem auxílio de visualidade; uma “Voz” que enquanto fala, modifica e modula intenções, alturas, velocidades e intensidades. A “Voz” se faz **presença** no escuro. Zumthor diz que “[...] a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que

nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria” (Zumthor, 1997, p. 11), e de fato, a “Voz” que Grace escreve reclama sua existência: **“Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias”** (Passô, 2018, p. 15-16); isso se demonstra ainda, quando mais adiante diz:

[...] Sei também que vocês têm dificuldades de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar:

Sou uma voz, apenas isso.

[...]

Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim. E invadem matérias. E são vorazes pelas matérias. (Passô, 2018, p. 17).

A “Voz” reclama sua existência e significação em si, sem a necessidade de se adaptar ao que “vocês” não compreendem. O “vocês” aqui estabelece o primeiro entendimento de interlocução na peça: o/a leitor/a, no texto teatral, e o/a espectador/a no acontecimento teatral. Numa primeira camada de entendimento, o “vocês” pode ser compreendido como “vocês, humanos”, como aqueles que não compreendem outras formas de vida, por limitações de percepção e relação com o mundo. No entanto, me adianto, já provocando aqui, que esse “vocês”, essa interlocução, ganha novos recortes ao longo do texto/cena, quando mais à frente, entendemos melhor a quem pertence o corpo da mulher que a voz invade.

Ontem entrei em você, coisa. É possível. Mas você não lembra. Lembra? Lembra sim... [...]

O corpo da mulher é visto. (Passô, 2018, p. 17).

Pela primeira vez vemos o “onde”, o corpo da mulher. E aqui inicia, de forma mais acentuada, a diferenciação da experiência da leitura da dramaturgia textual e da experiência da dramaturgia cênica, pois enquanto leitor/a, permanecemos sem dados específicos sobre essa mulher. Ela poderia ser qualquer uma. No entanto, na encenação, é uma mulher negra. Então, quando o corpo é visto, não vemos “qualquer” corpo de mulher, mas sim um determinado corpo, um corpo negro, e o dado racial fará toda a diferença à metáfora da peça. Por exemplo, pela experiência cênica, já poderíamos retornar ao “vocês”, aos possíveis interlocutores, e especular que o “humanos” poderia se afunilar em um “humanos brancos”, já que a

informação sobre a raça do corpo da mulher pode se manifestar como um dado dramático, um dado semiotizável.

Pense comigo:

“O corpo da mulher é visto.”

E vemos um corpo BRANCO.

“O corpo da mulher é visto.”

E vemos um corpo NEGRO.

Sente diferença?

Não há nenhuma informação explícita relacionada à raça no texto, mas no espetáculo, ela já passa a ser cogitada a partir do momento em que o corpo é visto. Ainda que no espetáculo esse dado não venha a ser aprofundado, ou que não seja consciente ao/à espectador/a neste primeiro momento, esse dado concreto da realidade, ligado ao corpo da atriz que interpreta o “Onde”, já é passível de significações; como dito acima, um dado dramático. Para Soraya Martins (2023), quando Passô utiliza a cor, sua cor como texto, encena-a como “[...] discurso plural que, em suas articulações, produz efeitos de linguagem” (p. 182). Mas vejamos como isso se desenrola...

Após o corpo da mulher ser revelado, a “Voz” passa a falar pelo corpo, não é mais uma “Voz” em off, externa ao corpo. Este corpo não age, está inerte, e pelo que a “Voz” descreve, é um corpo todo escuro por dentro. Se ela o pudesse virar do avesso, veríamos:

[...] se eu virasse este corpo ao avesso, teria que encarar a fera lá fora...

[...]

Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos! Sabem que nome tem esse bicho? Sabem como se denomina esse bicho? Sabem que nome tem?

O olhar dos outros. (Passô, 2018, p. 18).

Pelas proposições da rubrica, o corpo permanece sem ação ainda por um tempo. Friso aqui que no caso, refere-se à ação física, pois até este ponto, a atriz desenvolve uma sequência invejável de ações vocais, que requer uma habilidade técnica e versatilidade ímpar desenvolvida por Passô. A dissonância entre a ação física e ação vocal torna-se mais avultosa quando a “Voz” passa a tentar mexer o corpo fisicamente, experimentando o movimento.

Primeiro, faz um braço se erguer lentamente, depois a cabeça se mexer, e então os olhos abrirem e fecharem. Passô estabelece um jogo interessante na cena, em que os movimentos e gestos corporais não conversam com as ações vocais, criando ruídos por vezes cômicos; desta forma, compreendemos aquilo que Martins (2023) afirma sobre a obra de Passô revelar uma ironia crítica-criativa que se manifesta por excelência na performance da “Voz” e nos não-ditos da cena.

A “Voz” busca compreender esta nova matéria que invadiu, mas a acha complexa:

Se virássemos o corpo desta mulher ao avesso, a pele desta mulher que vocês estão vendo, ela é que entenderia seu escuro de dentro, não vocês que ficam espiando, coitadinhos. Quem é você, mulher? O pato, a mostarda, as estalactites, a hélice do avião eu entendi imediatamente quando entrei, mas você... (Passô, 2018, p. 19)

Esse trecho, se temos a raça como dado significativo, retoma parte do processo de tomada de consciência pelas proposições de Beatriz Nascimento, que discutimos no Capítulo 1 e 2, relacionado ao corpo negro; a “Voz” gostaria que essa mulher entendesse seu escuro de dentro, uma compreensão interna e não externa ou vinda a partir do olhar do outro sobre ela. Do mesmo modo, explicita que esta mulher é uma existência complexa, diferente das outras matérias que ela invadiu, é uma existência que ela não consegue compreender rapidamente, e desta forma a questiona sobre quem ela é. A articulação entre a raça como dado dramático e a tomada de consciência, aplicada à cena, é importante neste caso, para começarmos a compreender a performatividade neste espetáculo, sua proposta performativa. Por quê? Porque se nos recordarmos, no Capítulo 2, tratei da relação entre o processo de consciência e a função do performer de acordo com Schechner (2009); o performer como aquele que se conecta consigo mesmo, e ainda, o faz diante dos outros. Quando a voz pergunta “Quem é você mulher?”, não é só uma pergunta coerente na ficção, é também uma pergunta coerente dentro do contexto de vida da atriz, quem é esta mulher negra que performa no palco diante do público?

No exame que a “Voz” vai realizando deste corpo, podemos compreender um pouco mais sobre quem é, ou quem poderia ser essa mulher. A “Voz” encontra uma bala alojada no corpo. Esta mulher não age por que está morta? E por que ela estaria morta? São perguntas que passam pela cabeça, mas sobre as quais Passô não se atém; o projétil alojado é falado apenas por um breve momento e a “Voz” já passa à próxima pista, como se aquilo não fosse

nada. Uma das possibilidades de interpretação dessa passagem sobre a bala alojada remete a uma tentativa de homicídio contra essa mulher.

Num panorama geral, pelo dado dramático do gênero, poderíamos conjecturar que Passô evoca aqui um elemento da realidade das mulheres relacionado à violência que sofrem socialmente, e que por ser simbolizada na peça por uma “bala alojada”, pode fazer menções à violência doméstica e ao feminicídio. Esse elemento da realidade, utilizado para a compreensão da corporeidade desse corpo, desse “Onde”, já se apresenta bastante grave, se pela linha da dramaturgia textual, consideramos apenas o gênero, uma vez que no amplo cenário vemos que as estatísticas só se agravam; por exemplo, entre 2017 e 2022, os casos de feminicídio no Brasil aumentaram em 37%¹¹. Agora, se seguimos pela lógica da dramaturgia cênica, a “bala alojada” num corpo de mulher negra representa não somente a violência de gênero, como também a violência racial, já que entre os casos de feminicídio no Brasil, as mulheres negras figuram na maioria, sendo 67% do total, em 2022¹².

No País, entre 2017 e 2021, a taxa de morte de mulheres pretas ou pardas sempre foi maior do que aquela de mulheres brancas, tanto no domicílio quanto fora dele. Não obstante, as taxas de homicídios ocorridos fora da residência de vítimas pretas ou pardas foram o dobro daquelas de vítimas brancas. (Instituto Brasileiro De Geografia E Estatística, 2024, p. 15).

E não é só nos índices de homicídio que as mulheres negras figuram como maiores vítimas, elas são ainda

[...] mais afetadas pelas desigualdades na educação, no mercado de trabalho, na renda e na representatividade política do que as brancas. Elas dedicam mais tempo aos afazeres domésticos e cuidados de pessoas, têm menor taxa de participação no mercado de trabalho e menor percentual entre as ocupantes de cargos políticos. Além disso, as pretas ou pardas representam a maior parte das vítimas de homicídios contra mulheres praticados fora do domicílio e têm maior percentual de pessoas em situação de pobreza. (Agência Ibge Notícias, 2024, n.p.).

Temo então que, a partir do repertório ligado a este corpo, fundamentado também pelas estatísticas, tanto as condições do gênero quanto as condições da raça – esta, com maior evidência – somam-se enquanto signos com camadas que representam o descaso, a violência,

¹¹ Dados retirados de notícia no portal G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/03/08/aumento-dos-feminicidios-no-brasil-mostra-que-mulheres-ainda-nao-conquistaram-o-direito-a-vida.ghml>>. Acesso em: Set. 2023.

¹² Dados retirados de notícia no portal G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/03/28/mulheres-negras-representam-62percent-das-vitimas-d-e-feminicidio-no-brasil-aponta-anistia-internacional.ghml>>. Acesso em: Set. 2023.

a opressão, a omissão, o silenciamento e a morte; como subtextos que trazem às palavras ditas pelo corpo em cena, maior peso e contundência, na construção de uma denúncia.

Neste ponto notamos que a cor da pele da atriz – e por consequência da figura interpretada –, se coloca como informação imperativa na criação de diferenças no discurso; tal fato só se torna evidente na encenação. No texto dramático o dado racial só se apresenta na última página, no fim da peça. Até lá, para o/a leitor/a, esse não é um fator de conhecimento e portanto não modifica as significações e o discurso; todas as relações raciais vêm *à posteriori*, depois de já ter lido a peça inteira. Duas experiências distintas de fruição e discurso.

Após encontrar o projétil, a “Voz” encontra também um “pino” que sustenta um osso da perna. Seria a representação de um acidente, uma queda? Ou um reforço à questão da violência sofrida por esse corpo? **“Que tombo foi esse, mulher?”** (Passô, 2018, p. 20). Visto que a “Voz” não é uma existência humana, de certa forma parece ignorar os significados daquilo, numa espécie de brincadeira inocente que cria um ar denso e incômodo, ela faz o barulho do osso ao encostar no pino, e o repete. Pessoalmente, este é um dos momentos em que o som, me causa uma sensação que pode se aproximar da experiência da mulher; o som incômodo das batidas me invade, e não é uma experiência prazerosa, para dizer o mínimo.

Na experimentação de movimento que a “Voz” conduz com este corpo inerte, começa a perceber que os gestos podem se ligar às palavras e que podem expressar ideias, tal qual as palavras: a “Voz” aprende o gesto de “apontar”, e começa a fazê-lo para a plateia, enquanto compreende a dimensão simbólica de si mesma:

[...] posso mudar a procedência dessa carne: Tu é um bostica de nada, seu cabra da peste! Dá pra mudar também a nacionalidade dessa carne: *Tu es bete, ou quoi?* (Passô, 2018, p. 21, grifos do original).

A Voz, o Verbo, é demonstrado não apenas como ondas sonoras, um elemento físico, concreto, mas também como um fenômeno de dimensões abstratas, uma manifestação cultural, uma ação simbólica. É nessa esteira das ações simbólicas que a “Voz” propõe uma interação mais direta com o público, pedindo ajuda para atravessar e preencher o corpo da mulher com palavras. O público se manifesta com palavras diversas, e a “Voz” as experimenta, repete, verifica como reverberam no corpo, testa formas de dizer essas palavras propostas.

Neste momento, verificamos outras características da linguagem performativa: a presentificação, a *Liveness* pelas palavras de Féral (2009) e o “fazer” e “mostrar fazendo”.

“No horizonte desse paradoxo em que cada performance, mesmo repetida, é única, visto que portadora de uma vida (*Liveness*) singular e efêmera, a ação se inscreve na imediatização do presente.” (2009, p.76, grifo do original). Este caráter da experiência profunda do tempo presente, do ao vivo, do agora, do efêmero, do evanescente quando falamos de um teatro performativo, coloca o espectador numa atenção extrema à ação, o que para Féral (2008) instaura uma “*estética da presença*” (p. 209, grifo do original).

Aqui, a operação é bastante complexa, pois o jogo está no campo ficcional – um ser estranho, uma “Voz” invade um corpo humano, e experimenta suas possibilidades, quase como um experimento alienígena –, mas ao mesmo tempo que reverbera no plano real, utiliza o real como matéria para sacudir a linguagem. Por partes: a “Voz” no campo ficcional, está compreendendo a linguagem, o sistema simbólico humano, e ao mesmo tempo, essa investigação que ela faz se torna também uma investigação da atriz; Passô, enquanto atriz, se coloca em risco, improvisa com palavras que ela não ensaiou, com intenções e propostas inesperadas que surgem no momento, num exercício liminar, entre a ficção e o real; ela brinca com a linguagem, ao vivo, no momento presente, em cada apresentação de forma diferente, com cada conjunto de espectadores. Para tal, a autora recorre à sua experiência enquanto artista, enquanto atriz: na ativação de sua memória, repertório e imaginação; na concentração e atenção plena ao jogo, à proposta da cena; e na total disponibilidade vocal e física de um corpo ativado, aquecido, treinado e ensaiado. Essa brincadeira, esse improviso, demonstra ainda aquilo que Féral (2008) coloca como o elemento lúdico na experiência performativa, para além do risco em que a atriz se coloca, que também é um aspecto da performance. A própria artista declara a consciência das camadas performativas em sua obra:

Sinto que, de alguma forma, com o tempo, a minha escrita tem caminhado paralelamente à minha noção de atuação enquanto performance. Isso tudo não vem como resultado, sendo bem sincera, de uma racionalização do que faço. Isso vem de uma experiência do **meu corpo vivo na cena**, atuando cada vez mais. (Passô *In Diegues et al.*, 2019, p. 106, grifo meu).

meu corpo VIVO na cena meu corpo VIVO na cena meu corpo VIVO na cena

Desta forma, explicita o desejo pela vivacidade de seu corpo em cena, que ao meu ver se consolida pela pulsação, pela vibração, pela tensão, pela força, pela troca de energia que emana. Esta vontade de Passô, de estar viva em cena, manifesta-se também como ato político; se recorrermos novamente aos dados estatísticos supracitados, em que o corpo da mulher

negra figura como signo da morte, aqui, a atriz sugere um outro caminho, um rompimento com este significado, um devir, a possibilidade de seu corpo ser, na realidade, um signo da vida.

meu corpo VIVO.

Outrossim, tal vivacidade, este corpo pulsante e presente, reflete uma vez mais o caráter do acontecimento teatral como literalmente teatro; não se almeja o ilusionismo, e o público deve estar ciente disso, pois é convocado a participar, atento ao fato de que a atriz se coloca em risco mas segura com maestria as rédeas da performance.

Eu me lembro de que se trata de mim mesma em cena, de que não existe nada, absolutamente nada, nenhuma pele entre mim e as pessoas. [...] Tentar, de alguma forma, com algumas estratégias específicas – posso tentar pensar em algumas delas –, inscrever uma experiência. Arquitetar ou encontrar através de códigos da tela, do papel, reconstituir através daqueles códigos a vibração de um tempo, de uma experiência. Para mim, ela [sua obra] tem ficado mais performática nesse sentido. (Passô *In Diegues et al.*, 2019, p. 106).

Podemos inferir que esse rompimento com a lógica dramático-ilusionista na obra de Passô se deve a influências que a autora tem das obras de Bertolt Brecht. Souza (2021a), ao analisar a dramaturgia da autora, expõe um artifício brechtiano utilizado por Passô na nomeação das personagens enquanto papéis sociais; isso fica mais evidente em obras como *Por Elise* – que citamos no início desta análise –, mas aqui em *Vaga Carne* pode ser observado na nomeação do “Onde”, no caso “uma mulher”; ela não tem nome, portanto não tem um tom subjetivo pautado numa história individual, ela representa um grupo social, no caso, um coletivo que se identifica por uma performance de gênero que implica camadas de significação em todas as esferas sociais – cultural, econômica, histórica, filosófica, metafísica, etc.

A autora, durante sua fala na Maratona de Dramaturgia, discorre sobre essa influência:

Meu contato com Brecht, desde o início, me tirou de um certo terreno alienígena em que me sentia como artista de teatro, e foi muito determinante. Primeiro, pela possibilidade de ler sobre um artista que tentou colocar o pensamento em ação na obra [...]. (Passô *In Diegues et al.*, 2019, p. 114).

E completa, citando-o como uma referência fundamental de seu trabalho:

Brecht sempre foi o que me disparou a vontade de pensar sobre o teatro, de pensar sobre a dimensão social do teatro e, sobretudo, de pensar uma atuação radicalmente distanciada ao longo da vida. Isso foi o que molhou minha vida o tempo inteiro.

Minha relação com as obras de Brecht, com o pensamento dele. (Passô *In Diegues et al.*, 2019, p. 114).

A atuação distanciada sobre a qual disserta está embasada nas teorias de Brecht sobre o estranhamento, que ocorre quando o drama é rompido e os espectadores são impelidos a se envolver no jogo cênico. Seus corpos, repertórios e contextos sociais passam a preencher as lacunas da obra teatral. Sobre este distanciamento, Passô afirma que:

[...] quando nos distanciamos de algo, criamos uma relação entre dois pontos, entre ator e público, entre ator e espaço, entre a imaginação do ator e a realização de formas cênicas, entre técnica e estilo, entre dramaturgia e texto teatral, dentre vários outros “entres”. O diretor que trabalha nesse “entre” é aquele que se atenta ao fato de que tudo está “em relação a” [...]” (Passô, 2015, p.100).

No fundo, ela não quer que o público realmente acredite que o corpo foi invadido; este é o pretexto, a metáfora. A peça fala de outra coisa, e é função do público compreender isso, relacionar-se com isso. Em uma matéria da Folha de São Paulo, Passô expressa um princípio: "Não deixar a ficção se sobrepor à consciência de que estou presente diante do público" (Passô *apud* Romagnolli, 2017, s.n.). Assim, ela coloca em xeque as convenções teatrais dramáticas e prioriza a dimensão relacional, o encontro com as pessoas.

[...] Já nem sei mais como é o corpo desta mulher por fora. Quem ela é? Faz o quê? Está aqui, agora, por quê? Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí? Ela fuma? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? [...] Alguém a ama? [...] Vocês se identificam com ela? Ei, mulher, você quer falar alguma coisa? (Passô, 2018, p. 21)

Tais perguntas compõem mais um momento de interação que demandam do público reflexão e posicionamento ativo, ao mesmo tempo em que jogam mais uma vez com a linha tênue entre o real e a ficção. As perguntas só podem ser respondidas a partir da apreensão do público do que é e de quem é aquele corpo. E a significação não vai desconsiderar um dado da concretude, um dado visível aos olhos, marcado na pele da atriz/performer: **a raça**. O/A espectador/a recorre a uma informação real, não fictícia, para responder perguntas feitas no contexto ficcional, e nesse processo, acaba tornando as perguntas reais.

Se é uma mulher branca em cena, as perguntas serão situadas num panorama geral sobre o gênero, uma vez que mulheres brancas não são racializadas e representam um padrão hegemônico do que é ser mulher. Acentuo aqui ainda, para além da branquitude, o fator da

cisgenderidade, do peso “ideal”, da inexistência de deficiências, como parte do padrão. Qualquer outra corporeidade feminina que seja dissidente com relação a este padrão terá suas características dissidentes como um fator significativo para o discurso.

No caso da encenação de *Vaga Carne*, Grace é a atriz. Ela é uma mulher cisgênero, negra, gorda, de baixa estatura com cabelos curtos e encaracolados; pela visão hegemônica, sua feminilidade é questionada por vários fatores dissidentes. Logo, quando a “Voz” questiona quem é essa mulher, se ela é amada, se ela concorda, se se identificam com ela, todo o **corpo-documento** desta atriz aparece em cena, sobrepondo o contexto ficcional, na orientação de uma resposta. Aqui, temos um vislumbre de seu **corpo-documento** agindo como um **corpo-dramaturgia**.

A “Voz” questiona por que essa mulher não fala, ela pede para que ela fale a fim de ser respeitada pelos “bichos ferozes” que a espiam. Pergunto-me se a inação dessa mulher não é um impedimento da ação por ser quem ela é, um silenciamento de sua voz real. Talvez ela já até tentou falar, mas é possível que não tenha havido escuta. Há uma dissonância entre a intenção da fala e a movimentação - a “Voz” invasora ordena que a mulher fale, mas move o corpo em expressão de desinteresse, olha as unhas, rói as unhas.

Já se aproximando do fim da peça, a “Voz” percebe que não consegue encontrar a saída deste corpo e que está se tornando uma mera representação dele. Ela se recusa a ser “[...] **a imagem que o outro quer ver**” (Passô, 2018, p. 23), mas se apegando ao corpo, principalmente depois que, ao vasculhá-lo, encontra um feto. A mulher está grávida.

Nós vamos ter um filho!

Silêncio.

Quer dizer, você vai ter um filho, me desculpa...

Silêncio.

E como vai se chamar? É, como vamos chamar essas carinha? [...]

[...]

[...] É menina? É menino? É menine? (Passô, 2018, p. 47).

Neste momento, vemos a “Voz” se acomodando no corpo, gostando de estar presente ali, criando laços com essa matéria que adentrou. Ao mesmo tempo, neste fragmento, podemos confirmar mais uma vez o discurso e as camadas simbólicas sociais permeando a cena: tanto no fato de ter de nomear, dar um nome ao futuro bebê, quanto de ter de saber seu gênero antes mesmo dele nascer. Quando Passô utiliza a palavra “menine”, causa justamente o

ruído necessário para reflexões sobre a binariedade compulsória imposta aos corpos, uma construção social que desemboca nas performances de gênero. Esses questionamentos aparecem também posteriormente, quando a "Voz" questiona o que deve ser ensinado a esta futura criança: **"Ensinar que isto é um homem? Que isto é uma mulher? É assim?"** (Passô, 2018, p. 48), frisando a corporeidade como um fenômeno social e cultural, tal qual vimos na teoria da Sociologia do Corpo de Le Breton.

A complexidade e contradição encontradas na linguagem humana causam um estopim de nervos na "Voz":

Explode, deseja definir alguma verdade. **Que se eu levanto a mão, eu sou responsável, se eu balanço a mão, eu sou responsável, se eu grito, eu sou responsável, se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir o seu corpo, e que se alguma coisa invadir o seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença, que lhe peça licença!** (Passô, 2018, p. 49).

Este é um dos momentos em que uma "tensão performática" (Martins, 2023) se mostra latente. O corpo e a voz entram em sintonia, quase como se parecesse que a mulher se identifica e ressoa nas palavras da "Voz" que sai de sua boca. Aqui, a indignação, que até então a "Voz" só havia manifestado por querer sair do corpo e não conseguir, aparece na repreensão da invasão deste corpo. Tal repreensão parece vir de outro lugar que não da "Voz", já que ela mesma é uma invasora. Este momento pode ser visto como mais um em que o espectro real-ficção se estremece, se borra, ao mesmo tempo sendo dito pela "Voz" e pela atriz. A reverberação da ficção numa esfera real sugere que este corpo, no caso, o corpo negro coletivo, representado pelo corpo da atriz, é um corpo que historicamente sofre diversos tipos de invasões: a colonização, os estereótipos, as incontáveis violências racistas traumáticas. Uma pessoa que coloca a mão no seu cabelo sem permissão, ou lhe questiona como você o lava; alguém que lhe confunde como funcionária de uma loja da qual você é também uma cliente; alguém que faz um elogio descabido e sem contexto, que na verdade é uma forma de te sexualizar; são todos invasores.

Talvez por não saber lidar com esta indignação, por se desesperar com tantas incertezas, ou ainda por, a despeito de toda angústia guardada nesse corpo, se ver capaz de acreditar, de ter esperanças, a "Voz", na tentativa de sair do corpo, chega às últimas consequências e, enfiando um objeto no estômago da mulher, vão ambas, aos poucos, sumindo, morrendo.

[...] aqui a gente se agarra nas paredes, aqui... [...] já estou imaginando o futuro e o futuro nem existe ainda [...] (Passô, 2018, p. 49)

Antes de desaparecerem por completo, a “Voz” parece finalmente se conectar com a mulher:

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei quem ela é! Eu já sei!

Ela é uma mulher, ela é negra...

Breu.

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei! Ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...

Breu. (Passô, 2018, p. 52).

Na dramaturgia textual, este é o primeiro e único momento em que uma característica específica deste corpo é nomeada diretamente: a raça. É o único dado que temos sobre ela, sendo, junto ao gênero, o único aspecto signifiante que Passô nos fornece para a compreensão dessa mulher, vasculhada e especulada durante toda a peça, e sobre a qual tínhamos poucas pistas. O "ela é negra..." colore todo o texto lido anteriormente pelo/a leitor/a com outra tinta, paradoxalmente, afinilando e expandindo o discurso. Já na experiência cênica, já sabíamos que a mulher era negra desde o momento em que o corpo da mulher, ao mesmo tempo o corpo da atriz, é iluminado; essa rubrica interna na fala da "Voz" apenas corrobora, destaca, nomeia algo do qual já suspeitávamos e que veio significando até este momento final.

No entanto, precisamente no momento em que a voz verdadeira da mulher tem a possibilidade de vir ao mundo, a peça acaba. Mas o discurso do espetáculo continua, transbordando o palco.

Um dos pontos mais singulares desta obra de Passô, tanto textual como cenicamente, é o uso que ela faz dos silêncios; ele age em contraponto e evidencia a presença da "Voz" como experiência sonora, e cria significados que se constroem exatamente na ausência; ausência comunica. Quando no livro, os silêncios são marcados por páginas em branco, a percepção

do/a leitor/a se altera; uma página em branco, outra, outra... Quase um apagamento, uma disfunção no livro, na dramaturgia. De que serve um livro com páginas em branco? É quase como se Passô quisesse criar a falta, a urgência... **"E olha, esse silêncio que fiz agora foi pra que sentisse falta de mim"** (Passô, 2018, p. 45).

O silêncio na obra não figura só a ausência, como também o esquecimento; se a ausência causa a falta, o esquecimento causa o vazio.

Eu te amo, esquecimento. [...] esquecer é gostoso demais [...] Como não estive antes em ti, esquecimento? (Passô, 2018, p. 37).

Por que o corpo dessa mulher é o "Onde", o lugar em que essa "Voz" experimenta o esquecimento? Parece-me que o "esquecer" neste corpo espelha não só o vazio em que este corpo é colocado, o "terceiro espaço" fundamentado na "Outridade", como vimos em Kilomba (2019), mas também a possibilidade de isenção da branquitude: o esquecimento não causa angústia, não causa culpa, não tem responsabilidade ou reparação, por outro lado a consciência exige posicionamento, reflexão, ação, e muitas vezes isso é acompanhado de certa angústia e incômodo. É curioso que neste espetáculo se questione a inação da mulher – na encenação, negra – quando vivemos, todos os dias sem exceção, agindo, em nosso orquestramento sinfônico de nossas indignações, de nossas raivas (Lorde, 2021), para nossa própria sobrevivência. Nós mulheres negras estamos agindo o tempo todo. A ação, na realidade, deveria ser cobrada das pessoas brancas, já que o racismo foi criado por elas em primeiro lugar. É muito fácil pedir para que as pessoas negras, vítimas do racismo, lidem com ele, mas como as pessoas brancas estão lidando com o racismo? Elas estão lidando com o racismo? Afinal, não é uma problemática que concerne somente ao negro resolver, é uma problemática que todos devem resolver.

Por isso, a participação ativa do/a espectador/a se mostra como um elemento preponderante, tanto no texto quanto no evento, o que potencializa a performatividade envolvida na linguagem e na experiência. Em entrevista à Revista Cardamomo (2016), Passô revela que uma das intenções da peça era que a "Voz" invadisse todos os corpos presentes no acontecimento, para compreendê-los e dialogar verdadeiramente com o público. Durante a peça, há um momento em que Passô transita entre os espectadores, no exercício radical de rompimento da lógica palco-plateia. Já que a peça fala de um corpo, nada parece mais coerente do que desenvolver a discussão no modo como os corpos se relacionam entre si; o corpo em cena e o corpo fruidor. Este lugar, que não é só de interlocução, mas também

relacional, se manifesta de formas diferentes na proposta da peça e do filme, por exemplo; aquele "vocês" de que falamos no início da análise, que poderia ser um "humanos" ou "humanos brancos", no filme se manifesta de outra forma: quando o corpo se dirige à plateia, vemos acomodadas nos assentos apenas pessoas negras. Logo, toda a desconstrução, reflexão e ação solicitada aos espectadores não está relacionada à desconstrução de um privilégio da branquitude, mas sim, ao que me parece, ao processo de consciência de si. As características que diferenciam os públicos se mostram então também como um dado significativo da experiência. A obra de Passô tem um sentido para pessoas racializadas como negras, e outro sentido, diverso, a pessoas brancas, que também devem ser racializadas.

A interpretação e técnica de Passô são também fatores decisivos para a construção da cena. Uma vez que a "Voz" faz testes enquanto vasculha o "Onde" que é este corpo, a disposição e consciência corporal e vocal tornam-se o foco e eixo transversal da cena. A atriz demonstra uma versatilidade e um domínio técnico e detalhado sobre cada palavra do texto, e a forma de interpretá-lo: jogos com a prosódia, ritmos, intenções, são algumas das ferramentas utilizadas para a sustentação do monólogo. Da mesma forma, o espetáculo é avivado por quebras de expectativas, idas e voltas que tornam a experiência cada vez mais instigante; o/a espectador/a não se enfada com meras palavras saindo de forma contínua, insípida e desinteressante, pelo contrário, há só espanto. Martins reconhece a maestria de Passô, chamando atenção para os

vibratos que realiza, nos quais exercita e leva ao extremo os deslimes da performance vocal, as vocalizações da fala e do silêncio, construindo no corpo feixes de sons, intervalados de silêncios, gritos, arrulhos, cantos, gestos ruídos, interjeições, frases laminares, rascantes, flechantes, *vocalises* e sonoridades múltiplas, como podemos fluir em suas exímias performances em *Preto* e em *Vaga Carne*, para citar algumas. (Martins, 2021, p. 177, grifos do original).

Junto ao conjunto de ferramentas vocais e físicas que Passô desempenha por meio de seu corpo, há outro fator que podemos considerar elucidativo desta experiência performativa: a aplicação do conceito de "campo expandido" à dramaturgia; esta extrapola o texto e passa a se manifestar na luz, nas sonoridades, na cenografia, na maquiagem. Por exemplo, o "breu" no espaço é imprescindível para a experiência do silêncio, da ausência, do esquecimento, do vazio; logo, a iluminação do espetáculo, realizada em muitas cenas com luz baixa, penumbra, pequenos focos recortados e sombras, criam a atmosfera de mistério e densidade que requer a camada ficcional. Por outro lado, cenas com luz aberta, difusa, e que engloba a plateia,

revelam a área de cena vazia, o aparato cênico, num exercício brechtiano de distanciamento: não há cenografia, pois o corpo é a cenografia. E a luz auxilia no desenho deste espaço.

Dramaturgicamente, figurino e maquiagem são básicos, sem muita ornamentação, de modo que o corpo seja a evidência. Um corpo invadido em seu cotidiano, num "ontem" qualquer, num dia comum. Já as sonoridades são mais complexas: a batida do pino no osso, o som de máquinas, os barulhos rascantes e estranhos que vez ou outra servem de cama sonora para a "Voz", servem ao mesmo tempo para causar as sensações propostas nas rubricas de Passô, como para acentuar os momentos de silêncio, que, como vimos, são determinantes na construção dramatúrgica da obra.

Outra parte constituinte na pesquisa de Passô, que se revela performativa, se apresenta naquilo que ela chama de "poética do movimento" (2015), sobre a qual discorre a partir da experiência de direção dos alunos da Turma 63 da Escola de Artes Dramáticas da USP, junto a Kenia Dias. Nesta ocasião, Passô percebeu que junto à relação corpo-espaço e seu desinteresse em delimitar fronteiras de linguagem, as propostas dos alunos-artistas para construção de cenas do espetáculo assemelhavam-se ao processo de criação de artistas da dança:

Essa e algumas outras experiências que tive me auxiliam no direcionamento de atores a uma espécie de **poética do movimento**, em que os limites da ilustração ou simples repetição de gestos cotidianos restringem o universo da teatralidade. E há ainda outra questão: é comum em minhas práticas dramatúrgicas o uso de situações, objetos e até personagens camuflados de "realidade cotidiana". No entanto, como se trata de simples camuflagem, anseio por direcionar atores para expressões muitas vezes absurdas e, por isso, determinados exercícios típicos de práticas da dança dilatam as possibilidades expressivas dos intérpretes. (Passô, 2015 p. 107, grifo meu).

Essa articulação com a dança durante o processo criativo corrobora a prática performativa de Passô, na medida em que demonstra o borramento de fronteiras entre linguagens artísticas, ou mesmo o hibridismo entre linguagens diversas. Notamos esse borramento específico, teatro-dança, em *Vaga Carne*, quando vemos o corpo em movimento, seus gestos, suas partituras corporais que podem ser lidas como coreografias, são colocadas em foco; as "oralituras", como propõe Leda Maria Martins (2003).

A própria Passô reconhece a potência performativa em sua obra, a relação performance-teatro e o cruzamento de linguagens:

Reconheço uma tentativa de radicalização do teatro enquanto performance, da atuação enquanto performance. Reconheço uma busca intencional por um teatro borrado em relação às linguagens artísticas, onde você não sabe muito, até consegue reconhecer pressupostos técnicos da dança ali dentro, mas é algo que existe justamente num certo

borramento dos limites entre as linguagens. Reconheço uma busca, uma obsessão em criar novos imaginários para a cena. Imaginários que consigam, de alguma forma, agregar realidades atuais que precisam de novas formas para acontecer. (Passô *In Diegues et al.*, 2019, p. 115).

Vejo essa busca pela criação de novos imaginários, alicerçados em novas linguagens e novas formas de percepção, justamente para a transformação do mundo empírico, tal qual Baumgartel (2009), sobre a desconstrução da percepção dramática do mundo real e a criação de um posicionamento ético e estético desvinculado da lógica burguesa eurocêntrica. Novos imaginários são imprescindíveis precisamente porque necessitamos de uma reorganização social e histórica do teatro, por uma perspectiva consciente da racialidade.

Desta forma, a dramaturgia cênica e o **corpo-dramaturgia** de Grace Passô associam a compreensão do conceito de dramaturgia como aquela que estrutura um discurso, que explicita um processo de construção de pensamento. Quando Passô diz que *Vaga Carne* é

[...] o resultado de uma miragem da experiência daquele corpo em cena. Olhando para aquele corpo e entendendo o que posso sugerir enquanto potência para que ele esteja em movimento, para que ele **coloque o pensamento em movimento**, para que ele **gere algumas ações**, para que ele **gere movimento** em uma relação teatral. (Passô *In Diegues et al.*, 2019, p. 113-114, grifos meus),

notamos que as escolhas que ela faz e que coloca em cena são orientadas pela tomada de consciência deste corpo, que tanto repisamos ao longo destes capítulos, e também da consciência de seu poder de gerar afetos e ações transformadoras de suas realidades. Isso é especialmente importante quando consideramos o recorte étnico-racial, pois, como vimos, a raça é o resultado de uma ficção sobre os corpos negros, portanto, uma forma de destruição deste imaginário da branquitude reside na compreensão das identidades do corpo negro, de seus pertencimentos, que tanto Passô busca em seus trabalhos. Além de uma necessidade coletiva, nasce também de uma necessidade pessoal da autora-artista, de se reconhecer:

Nasce também do lugar onde nunca me colocaram, e que tive que criar para existir. Então nasce da necessidade de ampliar o imaginário simbólico que meu corpo expressa no mundo. Nasce da necessidade de reduzir a vinculação da minha imagem. Quando falo ‘eu’, estou partindo da perspectiva de atriz para começar a escrever. **Nasce da tentativa de desvincular minha imagem, enquanto construção social também, de determinados estereótipos.** Nasce de uma resistência, nasce de um reclame poético, de uma resposta poética a um imaginário que, em determinadas situações como atriz, poderia ter sido muito limitado. **Nasce de uma extrema necessidade de existir. Escrever, para mim, é uma necessidade de existir.** No fim, também, enquanto exercício da libido. Escrever, para mim, está ligado obviamente à ideia de criar uma língua no mundo, não a uma bondade. (Passô *In Diegues et al.*, p. 104, grifos meus).

Falamos anteriormente sobre a vivacidade que a artista busca em seu corpo quando está em cena, e aqui tal condição se torna ainda mais evidente quando Passô nos diz que conduz seu exercício de criação por uma necessidade, a de existir. Aqui recuperamos mais uma vez o tom de performatividade que há em sua obra, uma vez que se potencializa no trabalho a busca do **ser**, do **fazer**, numa intensa relação com o "eu". A urgência de existir para além dos imaginários impostos, a necessidade de recriar e sonhar seu próprio corpo, são algumas das motivações que movem a escrita de Passô, e que culminam em

um corpo-vida que, ao mesmo tempo, é espetáculo, teatro e dramaturgia tecida por várias dobras discursivas. É, sobretudo, um corpo performance que aponta, entre outras coisas, para a reflexão das identidades negras enquanto identidades em devir, identidades em fabulação. (Martins, 2023, p. 182).

Outro aspecto pungente em sua obra é que a performatividade não está apenas no evento cênico, mas também em sua dramaturgia textual. Acredito que essa conversa texto-cena se apresenta mais coerente quando o texto já propõe ao leitor de teatro a relação que estará em cena; esta é a minha pesquisa enquanto dramaturga, que abordarei com mais profundidade na terceira análise. O design dramático de Grace Passô demonstra ferramentas performativas, por exemplo, quando se serve de jogos de palavras característicos da escrita de poesias e poemas, como podemos ver na seguinte passagem: **“Peço que me escutem para que tenham consciência de si mesmos, é tudo escuro dentro de ti, ti, ti e ti e ti. E também não são objetos, não, é uma vegetação, ou... uma... máquina, tudo move, move, move, percebem?”** (Passô, 2018, p. 18).

A repetição das palavras, a cadência, o ritmo e a velocidade criam a própria sensação de movimento das engrenagens de uma máquina, deste corpo que é uma máquina por dentro. Esse tipo de artifício é utilizado com recorrência por Passô, para além da metáfora transversal e das pequenas metáforas que vai criando ao longo do texto. A escrita poética da autora rompe com a estrutura padrão da escrita dramática clássica, organizada entre rubricas externas e diálogos entre personagens demarcados. É uma característica do performativo, o rompimento da lógica dramática, e esta tem sido uma experimentação de diversos autores pós-modernos e contemporâneos.

Outra característica que corrobora a performatividade de sua textualidade é aquilo que comentamos acima, sobre Passô simbolizar os silêncios, as ausências, em páginas em branco, construindo a experiência cênica também na fruição da leitura. E, de acordo com Souza (2021), suas rubricas, muitas vezes, participam da cena; realizando comentários externos,

muitas vezes do posicionamento da autora, que, a depender das escolhas de encenação, só são possíveis na leitura da peça e não no evento teatral.

Sobre estas rubricas, Baumgartel (2009) as nomeia como "rubricas analíticas" e expressa que rompem a lógica dramática e textocêntrica justamente por seu teor não realista e não prescritivo de representações miméticas. A partir de outra obra de Passô, *Por Elise*, o autor explana que as rubricas da dramaturgia propõem procedimentos de encenação que não sejam analógicos, ou seja, sugerem uma estética não representacional; são "[...] estímulos semióticos, mais poéticos que referenciais [...]" (p. 141), e dentro da estética textual enfatizam a presença do/a interlocutor/a como co-produtor/a da obra.

Baumgartel (2009) demonstra ainda que tais "rubricas analíticas" desvelam um teatro que possui também uma função analítica, que realiza uma espécie de "autorreflexão", o que aponta sua proximidade com o sistema performativo, ou seja, enquanto o drama se define pela intraficcionalidade, o performativo se define pela extraficcionalidade.

Pergunto-me se o exercício performativo de fuga na ficção, a extraficcionalidade, não seria cara aos brancos dispostos a reverem a construção narcísica de si, de seus próprios dramas e privilégios. E por uma perspectiva racial, creio que essa é também uma das proposições de Grace Passô em sua obra, a criação de novos imaginários para a negritude, para além da ficção branca, afinal para a autora, a invenção de novas possibilidades de vida é a matéria técnica e sensível da arte (Canal Arte 1, 2020).

No entanto, observadas as tessituras raciais e construção de um discurso aliado à causa negra realizado em *Vaga Carne*, como está posicionada a obra de Passô em relação ao conceito-prática de Teatros Negros?

Durante as investigações desta pesquisa, não foi possível o contato direto com a autora para sanar perguntas como essa. Em nenhuma das entrevistas e falas públicas analisadas neste trabalho, Passô nomeia sua prática como Teatro Negro. Da mesma forma, nunca foi membro de um grupo que se nomeasse dessa maneira; o Grupo Espanca!, por exemplo, que foi um dos momentos propulsores de sua carreira, teve em seu início apenas Passô como pessoa negra, sendo o grupo composto por maioria branca. Da mesma forma, as temáticas dos espetáculos não estavam necessariamente relacionadas às demandas específicas da comunidade negra, dentro e fora de cena.

Contudo, certamente pela análise do discurso em *Vaga Carne*, podemos observar o envolvimento de Passô com um fazer teatral que se alicerça numa consciência racial que, sem dúvida, se deflagra na obra e se estende a outros trabalhos posteriores, como *Preto*, espetáculo estreado junto à Cia. Brasileira de Teatro, no qual Passô assina a dramaturgia junto a Márcio

Abreu e Nadja Naira. *Preto* é criado a partir do referencial de Leda Maria Martins com os conceitos de **negrura** e **pretura** e constrói a trama de uma mulher negra lésbica que nos apresenta uma conferência sobre a condição de ser negro no Brasil e sobre **ENEGRECER** (Passô *et al.*, 2019).

Podemos perceber que ao longo do tempo a obra de muitos artistas vai ganhando novos delineamentos, amadurecendo e se transformando; assim o é também com a obra de Passô, que, como vimos, trazia inquietações inicialmente com relação a convenções e normas coloniais no âmbito da cena teatral e da dramaturgia que, ao seu ver, não retratavam as pessoas reais, a sociedade brasileira, os tipos cotidianos que figuram nas margens do sistema. Ainda que de forma implícita, Passô já carregava em suas palavras incômodos da opressão de um corpo negro, mesmo que a pauta racial não se manifestasse de forma direta em sua produção. Creio que *Por Elise* e *Amores Surdos*, por exemplo, algumas de suas dramaturgias iniciais, na ocasião de sua escrita e primeiras encenações, não se enquadrariam como práticas teatrais negras – tendo por base a categorização de Lima (2010) citada anteriormente, e a despeito da autoria e presença de Passô nos trabalhos – pois não trazem consigo provocações da ordem da raça, afrorreferenciamento ou explicitam no discurso a consciência e consideração da racialização dos corpos como camada de significação para a apreensão da obra. Entretanto, nada exclui a possibilidade de que tais obras possam ser encenadas como Teatros Negros, se algum artista ou grupo realizar o intento de experimentá-las de um ponto de vista racializado.

Já em *Preto* e *Vaga Carne*, trabalhos mais recentes, Passô demonstra interesse pela nomeação e ênfase no dado racial como parte preponderante na criação das obras, sem as quais os trabalhos seriam descaracterizados. No prefácio de *Preto*, conseguimos notar o posicionamento mais acirrado em relação à questão racial:

Estamos falando daqui, de um país preto que se aquilomba cada vez mais e de formas distintas; daqui, de um lugar em que militâncias negras e negros em movimento têm ensinado à nossa sociedade alfabetizar-se; daqui, de onde nós, mulheres negras, estamos cada vez mais **conscientes** de nossa fertilidade (no sentido mais amplo da palavra) indomável.” (Passô *In* Passô *et al.*, 2019, p. 9, grifo meu).

É importante, contudo, frisar que não buscamos um juízo de valor, ou uma espécie de linha “evolutiva”, em que se legitimam apenas as peças da autora em que se identificam discursos raciais. Pelo contrário, os processos vividos pela artista, refletidos em suas obras, demonstram a complexidade dos processos vividos pelas próprias mulheres negras na apreensão e descolonização de si próprias. Obras como *Por Elise* e *Amores Surdos*,

extremamente poéticas e filosóficas, tratando de questões tão profundas da ordem do humano, demonstram o quão multifacetada é Passô, e já são feitos louváveis por colocarem em cena as expressões e inquietações de uma mulher negra. Devemos considerar que para além de operacionalizar e transcriar camadas de seu **corpo-documento** para a criação de camadas simbólicas na cena, enquanto **corpo-dramaturgia**, Passô realiza prolífica pesquisa e criação com o deslizamento de linguagem, colocando em xeque a ideia de que o corpo negro só pode falar de raça. Suas obras se tornam complexas não somente no campo do conteúdo, como também no campo da forma, algo que intensifica suas escolhas de orquestração sinfônica enquanto mulher negra.

4.2 Roberta Estrela D’Alva em *VAI TE CATAR!* (2008)

Seguimos com Roberta Estrela D’Alva! Paulista, nascida em Diadema no estado de São Paulo, em 18 de fevereiro de 1978. Atualmente, com 45 anos, D’Alva soma mais de 20 anos de carreira com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, grupo que ajudou a fundar, sendo com ele precursora do Teatro Hip-Hop e do *Poetry Slam* no Brasil.

Em sua entrevista no programa *Provocações*, o jornalista Antônio Abujamra cita um elogio tecido pelo encenador Antunes Filho à D’Alva, no qual dizia: “Roberta é absolutamente extraordinária” (TV Cultura, s.n., 2016); na ocasião, a atriz e poeta já contava com o bronze da Copa do Mundo de Slam (Paris, 2011) e com o Prêmio Shell (2012) de melhor atriz por *Orfeu Mestiço, Uma Hip-hopera Brasileira* do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

A participação de D’Alva no teatro de grupo paulista se dá com a estreia do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos em São Paulo no ano 2000, com a peça *Bartolomeu, que será que nele deu*, idealizada e dramaturgizada por Claudia Schapira, inspirada na obra *Bartleby, o escrivão* de Herman Melville. A proposta inaugural do grupo se baseava na mescla entre os fundamentos do Teatro Épico de Bertolt Brecht e os elementos da cultura Hip-hop, por considerarem que ambos se assemelham na criação de expressões urgentes ligadas ao contexto urbano, da luta de classes, da reivindicação de corpos marginalizados e da criação de estéticas indissociáveis da política.

Em seu livro *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*, fruto de sua dissertação de mestrado, D’Alva apresenta a pesquisa do grupo, com relação à apreensão da cultura Hip-hop para a criação de uma linguagem teatral; a hibridização do/a ator/atriz com a

figura do Mestre de Cerimônias, o/a MC; as aproximações desta linguagem com o movimento dos *Poetry Slams*, e a importância de uma linguagem fundada na autorrepresentação.

D’Alva relata que no início os artistas que compunham o Núcleo estavam tateando a linguagem, no decorrer do processo e das investigações é que a linguagem foi nascendo e se desenvolvendo, mais alicerçada numa necessidade de expressar, de falar, do que na maquinação consciente e mental de ter um resultado.

[...] você não pensa primeiro, “ah, vou fazer Hip-hop, vai chamar assim, vai ter os elementos” e ele acontece, você vai fazendo, você ‘tá procurando uma coisa que te ajude a se expressar, que não existe ainda, fala: “como é que eu vou expressar isso? não tem ainda...” então, eu acho que eu descrevo lá no livro, a Claudia fala, eu ‘tava falando da rua, da urbanidade, mas quando eu vejo a Unidade Móvel, que era o grupo do Eugênio na época, dançando, “eu reconheço” – a Claudia falando né – quando a Claudia vê, eu até falo isso no Teatro Hip-hop, no meu livro... a Unidade Móvel dançando... ela reconhece naquele pulso, naquela frequência, não é no passo da dança, mas que aquela frequência tem uma coisa que ela precisa ali, não era a dança que ela tava vendo exatamente, ela tava vendo todo o arcabouço, ela tava vendo a frequência do Hip-hop, e eu acho que isso, essa procura insana assim nossa, de artistas por uma uma forma... por uma linguagem que dê forma pra gente conseguir se expressar, é, acabam surgindo coisas, as companhias criam as suas linguagens assim, e a gente criou a nossa linguagem assim. E o *Slam* veio nessa esteira, e ele se espalha porque daí não é uma coisa do teatro é uma coisa que é das pessoas, então ele é diferente um pouco, ele era uma plataforma pra pessoas... ele é um parlamento nesse sentido do "parlar", do "falar", ele é uma plataforma pra que pessoas falem [...]. (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

Desde sua estreia, o processo criativo do Núcleo Bartolomeu de Depoimento vem se embasando no que D’Alva chama de “Método do Depoimento” (D’Alva, 2014) no qual os atuentes se colocam diante de um “tribunal” composto pelo elenco e, ao serem questionados, criam argumentos para defesa de seu ponto de vista ou do ponto de vista de uma personagem que representam. Nesses momentos de “arguições”, o grupo captura os *gestus* – aspectos do corpo e do discurso – e os relaciona com recortes ou *samples* – de outros referenciais, como músicas, filmes, obras visuais, livros, etc., para a criação das cenas.

De acordo com D’Alva, o *sampling*, também chamado de sampleagem ou sampleamento, mais comum no meio musical entre DJs e produtores musicais, consiste no procedimento de extração de trechos de uma música para criação de uma nova, em suma, uma espécie de colagem sonora. No entanto, no Teatro Hip-hop, o sampleamento é utilizado não apenas como aspecto presente nas sonoridades, mas também nas visualidades e dramaturgia. Ou seja, o sampleamento é também um processo dramático, no qual o grupo radicaliza o conceito de montagem; os pedaços de dramaturgia espalhados em depoimentos pessoais, gestos sociais, referências musicais, bibliográficas, iconográficas, são dispostos, rearranjados

e colados numa nova obra teatral de modo a criar novos significados e sensações (D’Alva, 2014).

Já sobre a figura do/a ator-MC/atriz-MC, a autora diz ser o resultado das “[...] características narrativas do ator épico (o distanciamento, o anti-ilusionismo, o gestus, a determinação do pensar social), mixado ao autodidatismo, à contundência e ao estilo inclusor, libertário e veemente do MC” (D’Alva, 2014, p. 75-76). Ele/ela é aquele/a que constrói, organiza e presentifica a dramaturgia baseada no método dos depoimentos, e em sua performance estética, transforma os gestos de sua performance social em *gestus*, possibilitando a identificação da comunidade que o assiste. Mesmo quando o depoimento é feito a partir de uma personagem de uma dramaturgia já existente, a vivência do/a ator-MC/atriz-MC, seu **corpo-documento** é material da cena; “[...] seu estado antes de entrar em cena, a voz, a respiração, a caracterização, a postura corporal que se torna gestus social, o ritmo, o encadeamento das ideias, a função social representada, a consciência de classe” (D’Alva, 2014, p. 87).

Sobre o gesto, elemento substancial na linguagem épica, e que é matéria-bruta no Teatro Hip-hop, Martins (2021) afirma ser o movimento com código cultural e significado social:

Como todo signo, em seu estado simbólico, o gesto, independentemente de sua natureza, é convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social estético, filosófico etc. (Martins, 2021, p. 84-85).

Martins (2021) defende ainda o gesto como uma “*poiesis* do movimento” que não é meramente mimética, narrativa ou descritiva, mas sim performativa. Portanto, o/a ator-MC/atriz-MC atualizam, materializam e dramaturgizam sua performance social, seus gestos-movimentos codificados e simbólicos cotidianos, as vivências de seu **corpo-documento**, para um acontecimento estético, transcribando-se em **corpos-dramaturgias**. A performance do/a ator-MC/atriz-MC, aliada ao método de criação por depoimentos, fortifica exatamente a questão da autorrepresentação defendida pelo grupo, na qual, cada membro fornece sua visão de mundo e narrativa de sua trajetória para a criação de uma obra coletiva.

Vejo a autorrepresentação aqui, exatamente como um dos elementos de performatividade pungente no Teatro Hip-hop; “auto” + “representação”, “auto” de “si mesmo/a”, ação dirigida a “si próprio/a”, representar-se a si mesmo/a, ora, não é justamente

isso um dos aspectos apresentados por Féral (2009) sobre a performance? Ser, fazer, mostrar fazendo e explicar o processo? Ser – o indivíduo, a identidade, o/a ator-MC/atriz-MC; Fazer – criar e apresentar o espetáculo criado a partir de seus depoimentos; Mostrar fazendo – utilizar as ferramentas formais do teatro épico, os *gestus*, a anti-ilusão, demonstrar a cisão entre o “eu-real” e a personagem, ou o “eu-ficção”; Explicar o processo, explicar a exposição do fazer – tecer “comentários” em cena, a partir de sua trajetória, de seu posicionamento ético, impregnar a cena de subtextos, de “implícitos” que delineiam o discurso. Só assim, o/a ator-MC/atriz-MC cumpre seu papel de defender um ponto de vista a partir de seu testemunho e “[...] consciência de seu papel social e político, aliada ao exercício do intransferível direito de contar sua própria história e da sociedade na qual está inserido que consiste na autorrepresentação.” (D’Alva, 2014, p. 76).

Uma vez que para esta pesquisa, estamos orientados por um recorte étnico-racial e de gênero, o espetáculo selecionado para análise advém de um projeto do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos mas não é um espetáculo interpretado por todo o coletivo. Trata-se de um solo de Roberta Estrela D’Alva, única mulher negra do coletivo¹³, estreado em 2008, chamado *Vai Te Catar!*, como parte do projeto *5x4 Particularidades Coletivas*, em que cada membro do Núcleo idealizaria individualmente um espetáculo, e um quinto espetáculo seria organizado em conjunto. *Vai Te Catar!* foi o espetáculo idealizado por D’Alva, e segundo a artista a proposta era “[...] investigar a atuação do ator-MC tendo como ponto de partida a realização de um espetáculo integral de poesia falada, com referência do universo *spoken word* e dos *poetry slams*” (D’Alva, 2014, p. 122, grifos da autora), construindo a cena a partir de uma radicalização dos usos da palavra, da oralidade, da voz e do processo autoral – onde atuava não só como atriz-MC, mas também esteve coordenando várias outras funções de construção da performance, tais como dramaturgia, direção, direção musical e etc.

D’Alva revela que com *Vai Te Catar!* tinha a necessidade de entender suas próprias ideias e como elas contribuía para o coletivo:

Eu quero fazer uma coisa. Separada. Eu. Eu preciso me entender nesse coletivo, Bartolomeu, que eu tô em todos esses anos, eu preciso dar uma afastada para entender, assim, o quê que eu, Roberta, tenho de ideia na minha cabeça. O que EU. Quero dizer, o coletivo é maravilhoso, é muito bom, porque ele... todo mundo traz ideias, você tem ótimas ideias, só que elas são desmembradas e transformadas. É muito difícil você trazer uma ideia e ela ficar sem ser profanada no bom sentido, né, sem ser atravessada por outras ideias. Você abre mão, outro abre mão e no fim, é um mosaico da ideia de todos, e eu queria experimentar fazer uma ideia minha do começo ao fim. Não é uma ideia... queria falar de coisas que, sei lá, é o *Vai Te Catar!*, uma

¹³ O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos é fundado e composto por quatro integrantes: Roberta Estrela D’Alva, mulher cis negra, Eugênio Lima, homem cis negro, Claudia Schapira e Luaa Gabanini, mulheres cis brancas.

peessoa indo atrás de catar ela mesma. ‘Tá falando da minha vida ali, minha avó é a narradora. ‘Tô falando da morte da minha irmã. ‘Tá falando de quando eu perdi a voz, sabe? Então [...] era isso, particularidades, que eram *Particularidades Coletivas*. O meu ficou particularidades particulares (risos). (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

O resultado de sua idealização foi uma peça sem contornos dramáticos clássicos, e sim um conjunto de textos diversos e independentes entre si que ela chama de “Cacos de Cena”, costurados pelo eixo transversal do “catar a si mesma”; são 13 “Cacos de Cena” antecidos por um prólogo. Na dramaturgia textual, a primeira rubrica diz: ***“No palco vemos um grande tapete. Sobre ele, uma poltrona. Sobre a poltrona, uma atriz que, “zapeando” entediada, assiste televisão como se estivesse ali há dias. Outras televisões mostram ao público o que ela está assistindo”*** (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 293). Essa rubrica é oralizada por D’Alva durante o início do espetáculo, direcionada aos espectadores. Enquanto vai descrevendo o espaço, as luzes se acendem recortadas, uma a uma, materializando as imagens. O tapete é um foco de luz, a poltrona outro, e então luz sobre a atriz, que está sobre um pequeno praticável quadrado de madeira junto a um microfone no pedestal e pedais mixadores de som. A figura – nessa altura não sabemos ainda se a atriz/performer ou a personagem – está de colete e calças, ambos pretos, e com uma sapatilha de balé de cor clara.

A rubrica oralizada em cena já remonta às influências de Brecht, cujas obras dramáticas contêm inúmeros exemplos de rubricas que mais parecem comentários do autor do que orientações para a representação realista; tal como vimos nas rubricas de Passô, são analíticas e poéticas, e no caso de D’Alva já estabelecem a lógica distanciada do teatro épico, veja: esta rubrica que a atriz fala ao microfone narra uma cena que não acontece no momento – uma atriz sentada numa poltrona, zapeando entediada uma televisão –, pois a atriz está exatamente narrando a cena; a rubrica sugere uma cena dramática, mas a cena executada não é.

Dando prosseguimento a esta cena, o prólogo, D’Alva inicia uma sequência de alternância entre a oralização das rubricas e a execução das ações que ela mesma narra; o zapear da televisão que acontece na cena imaginária e o questionamento que se desenrola no corpo da atriz no momento da cena.

Você? ZAP! Sabe? ZAP! Quem? ZAP! É? ZAP! Você? ZAP!

Você sabe quem é você? (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 294).

A rubrica descreve que a atriz vê na TV a imagem de uma “[...] velha curandeira, uma xamã, uma preta velha, uma velha lavadeira, uma retirante ou até mesmo uma simples avó” (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 294), e essa velha senhora estaria disposta a “[...] ajudá-la a se encontrar [...]” (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 294). Nesse trecho, chamo atenção para dois pontos: primeiro, mais uma vez aparece na dramaturgia analisada a questão da tomada de consciência de si, o “saber sobre si mesma”, o “se encontrar”, manifesta-se aqui como um objetivo da atriz em cena.

Poderei a quem devo pedir o perdão

Poderei finalmente aceitar o perdão

Poderei calmamente aceitar quem eu sou

Quem eu fui, quem virá, e saber pra onde vou. (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 307).

Em segundo lugar, a presença de um elemento real/documental em cena, a avó da atriz – não uma personagem, mas a avó real –, que logo em seguida se materializa pelo som de sua voz em off, dizendo “Vai te catar!!!”. A atriz passa então a vasculhar embaixo do “Grande Tapete da Memória” que ela descreveu no início do prólogo, e lá encontra diversos fragmentos de sua vida. Dá-se início aos “Cacos de Cena”.

A evocação deste “Grande Tapete da Memória” se relaciona profundamente com o “Método dos Depoimentos” praticado pelo Núcleo, primeiro por trazer traços do discurso pessoal à cena, e segundo por evidenciar um ponto nevrálgico da performance poética e autorrepresentação do/a ator-MC/atriz-MC, a memória que manifesta na oralidade. D’Alva defende que na performance do/a ator-MC/atriz-MC, a memória individual auxilia na criação de um repertório de memórias comuns, de forma a tornar o depoimento individual em um “macro-depoimento” (D’Alva, 2014), um eixo transversal para a obra.

A metáfora dos “cacos” cabe bem à escolha dramatúrgica, que como já dissemos, se constitui da costura de cenas independentes: poemas de ações dramáticas¹⁴, depoimentos, memórias e histórias, com aquele objetivo de “se encontrar”, se reconhecer em suas próprias memórias, compreender a si mesma a partir de sua trajetória. Desta forma, *Vai Te Catar!* se

¹⁴ É assim que, na ocasião de uma “Desmontagem” do espetáculo “Antígona Recortada: Cantos que contam sobre pousos pássaros” (Sesc Pompéia, 2013), a artista-autora chama as cenas independentes da dramaturgia de Cláudia Schapira, escrita em forma de poemas. D’Alva fala brevemente sobre o processo de tomar o poema dramático e transformá-lo em cena, de “abri-lo” e ver o que há nele, e adicionar coisas a ele, no feitiço de sampleamento tão comum ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

estabelece, já em seu princípio, como uma peça autobiográfica. De saída, esse fator já suscitava questões à D’Alva durante o processo, com relação à forma como se daria em cena:

Entrar em uma narrativa psicológica, autorreferente em demasia, era um risco, já que se tratava de um espetáculo autobiográfico onde a matéria-prima do tecido narrativo era a minha própria vida. Por isso, todo material levantado foi todo elaborado buscando elementos que trouxesse estranhamento e teatralidade, buscando formas inusitadas a um conteúdo já tão introjetado, ‘trabalhando a matéria-prima da experiência’ [...] (D’Alva, 2014, p.127).

Essa preocupação da autora, de que suas “particularidades” fossem coletivas, de que suas demandas transbordassem ela mesma e afetassem outras pessoas, mais uma vez se articula com as proposições de Brecht, e com a própria pesquisa do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, com uma autorrepresentação que seja também uma representação da voz de um coletivo, que busca ser motor de ações sociais. O distanciamento se dava na metrificação de todo o espetáculo, tanto com influências do Hip-hop, com o RAP¹⁵, como com base na pesquisa das performances de *Spoken Word*, que com o ritmo, a musicalidade e a presença não permitiam os efeitos psicologizantes e ilusionistas do drama.

O *Spoken Word*, conceito imprescindível para a pesquisa deste espetáculo, significa, de acordo com a artista-autora, “poesia falada”, e é um termo que se tornou comum na década de 90 para designação de performances em que pessoas recitam textos autorais com foco na oralidade. “O termo spoken word está relacionado com diversos universos, como o da poesia beatnik, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do hip-hop e o das performances literárias contemporâneas” (D’Alva, 2014, p. 112). Podemos presenciar essas recitas, essas performances de “poesias faladas” em *Poetry Slams*, ou simplesmente *Slams*, encontros de performers-poetas para compartilhamento de suas poesias ou em formato de competição. Tais encontros são ainda, de acordo com a artista, para além de um espaço de expressão poética, um movimento social em expansão e realizado a partir da compreensão de uma comunidade; um “*slammer*” pertence a uma comunidade, um artista solo apenas pratica *Spoken Word* (D’Alva, 2014).

Logo, a oralidade, metrificação, processo autoral e senso coletivo do *Spoken Word* são utilizados na esteira da recusa de ferramentas dramáticas que se mostra uma preocupação constante nos trabalhos de D’Alva:

¹⁵ “[...] a fala-canto indócil, rápida, metrificada, repleta de gírias e neologismos, de crueza poética, agressiva e ao mesmo tempo inocente, bem-humorada, celebrativa, sofisticada, irônica e diversa.” (D’Alva, 2014, p. 4).

[...] a gente está vivo ali! Então isso é performance? É! Está estetizada? É! Mas ela está em relação à: lugar, o tempo, a qualquer coisa. O grande “X”, a grande característica, eu acho, a mais importante do teatro épico pra gente que é ator, atriz, entender, é: você está sempre “em relação a”, a coisa nunca é “em si”. A coisa “em si”, “ai o meu sofrimento!” é o drama. É o drama! Não é? É sempre “em relação a” uma estrutura social [...] E isso eu fico repetindo, eu falo, eu falava, “pô, vamos lá, repitam comigo!”, para todo coletivo, pra todo ator negro que eu dirijo, atriz: “eu abro mão do drama burguês e de todos os seus artifícios [...]”. (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

Desde o início do espetáculo, podemos notar que o foco na ação, elemento central do Teatro Performativo, está em voga. Enquanto espectadores, nossa atenção é totalmente dirigida à movimentação corporal e vocal da atriz/performer, que vai trançando palavras num jogo poético. D’Alva relembra que durante o processo de construção do espetáculo, a criação da movimentação, das partituras corporais, se deu a partir da precariedade, das ausências:

Eu tinha um microfone e lembro que tinha dia que eu colocava o microfone, ligava ele... e ficava improvisando com o microfone, ia lá, falava “[a atriz verbaliza uma blablação]”, ficava andando em volta do microfone, deitava o microfone no chão e deitava do lado. Abaixava, deixava ele bem baixo, bem alto, colocava o microfone do lado do pedestal, assim... lidar com o mínimo! Isso daí me trouxe muita movimentação. A escassez te faz ter... “de onde que eu vou tirar coisa daqui?” (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

A partir da ausência de parceiros de cena, de recursos cenográficos e de uma textualidade pronta, a artista-autora recorre ao corpo, às suas movimentações, gestos e vocalidades. Para este espetáculo, sua preparação e treinamento corporal perpassaram por técnicas como as do Método Feldenkrais, da Yoga, do Balé e da *House Dance*, colocando em cena um corpo não apenas consciente de si, mas também versátil e dotado de um repertório múltiplo de possibilidades corporais.

As técnicas de *House Dance* aparecem, por exemplo, quando a atriz/performer literalmente dança ao som entrecortado de cacos quebrando. É uma demonstração de fazer e mostrar-se fazendo, de foco na ação, no caso “dançar”, que amalgama a dança no teatro. Essa amalgama de linguagens não se restringe ao teatro com a dança. Como já percebemos, a poética proposta por D’Alva se revela performativa por misturar também a poesia, a *performance art* e a música.

As experimentações musicais são evidentes em diversos momentos do espetáculo. Por exemplo, em um dos “Cacos de Cena”, a rubrica indica: “***Depois, entra ‘Parker’s Mood’ de Charlie ‘Bird’ Parker. O próximo texto é feito na ‘prosódia-bop’ do saxofone de Bird.***” (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 301). D’Alva passa a “cantar” o texto no mesmo ritmo do saxofone. Outro exemplo é quando ela canta um rap autoral enquanto cria o

beat ao vivo com os pedais mixadores. Além disso, na transição de uma cena para outra, ouvimos uma colagem de trechos/*samples* de músicas de 1979 a 1991, que a artista-autora chama em sua rubrica de "viagem sonora".

Alguns desses efeitos sonoros são possíveis graças à utilização de tecnologias como um pedal sequenciador *loop station*, um processador de efeitos e um *sampler* MPC. Esses dispositivos possibilitam a gravação de sons para repetições em *looping*, criando padrões rítmicos de vozes e ruídos, e a criação de alterações e efeitos vocais. O uso da tecnologia em cena caracteriza uma poética da performatividade baseada em modos próprios de percepção a partir das tecnologias, ou ainda de colocar as tecnologias a serviço da cena, expandindo suas fronteiras.

Em *Vai Te Catar!*, além do pedal mixador, D'Alva utiliza desde o começo o microfone não apenas como amplificador da voz, mas também como comentário épico, revelador da teatralidade e como instrumento de poder da atriz-MC. O microfone não amplifica a voz apenas fisicamente; ele simboliza o alcance, a potência e o poder da autorrepresentação, de dizer e ser ouvida, de representatividade daquele corpo em relação ao coletivo.

Essa tecnologia de sonorização cria uma assinatura única para o espetáculo, jogando com sonoridades compostas de ruídos, sons distorcidos, mixagens e sampleamento de músicas do repertório popular. Isso constrói um espaço-tempo de identificação com o espectador, ao mesmo tempo em que possibilita os distanciamentos necessários à lógica brechtiana. Muitas vezes, ao longo do espetáculo, as sonoridades se unem às tecnologias de iluminação, produzindo movimentos conjuntos de composição cênica. Luzes recortadas representam os estilhaços cortados que ouvimos, efeitos estroboscópicos, pequenos focos, ou ainda luzes de um globo de disco, ditam diferentes atmosferas para cada memória daquele corpo presente em cena.

Além das tecnologias de maquinários e eletrônicos, podemos reconhecer na performance de D'Alva a utilização de uma potente tecnologia ancestral: a oralidade. A poesia oral, fundamento da interpretação de D'Alva para este espetáculo, demonstra a utilização de um método ancestral, uma tecnologia tradicional de transmissão de saberes, sobre a qual poderíamos refletir como uma ampliação do entendimento do uso de tecnologias cênicas que caracterizam o Teatro Performativo teorizado por Féral. As poéticas negras se utilizam de técnicas e tecnologias incorporadas que são passadas de geração em geração e que podem se aliar às tecnologias de maquinários e eletrônicos, numa fusão performática ancestral-futurista.

A performatividade é ainda impulsionada pelo limiar entre o real e o fictício, que aparece em determinados momentos como uma fresta em que se manifesta o performativo. Esta questão pode se tornar um tanto complexa, já que estamos lidando com um espetáculo "autobiográfico". Questões como: se é autobiográfico, então não é a própria Roberta Estrela D'Alva em cena? Não há atuação? Qual a força do elemento teatral neste caso? A tensão causada nesse limiar é reforçada pelas próprias palavras proferidas pela atriz/performer durante a cena:

E ao andar

do lugar não me movi.

E descobri que muitas vezes menti

Minto agora? (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 296)

Ela pergunta olhando para o público. Ela está mentindo no palco? Está contando fatos reais ou está inventando sua própria história? Essas fricções se estabelecem na medida em que D'Alva se utiliza durante o espetáculo de arquivos pessoais, depoimentos e narração de experiências de forma poética. Num costurar de episódios, testemunhos e memórias, ela cria aproximações com o público que se identifica com as “Escrevivências” de seu **corpo-documento**, em cena disposto como **corpo-dramaturgia**. A linha tênue que se desenha entre realidade e ficção nesta experiência performativa, se torna mais fina pelo fato de ser um espetáculo autobiográfico; neste caso, o **corpo-documento** se sobrepõe ao **corpo-dramaturgia**, quase que numa fusão, e torna-se mais complexo o processo de indissociação entre o real e o fictício. Entretanto, podemos enfatizar que o **corpo-dramaturgia**, além de se articular às camadas de performance social do **corpo-documento**, carrega também elementos que são preponderantes ao evento cênico, tais como: a capacidade e técnica de repetição das palavras e das ações cênicas – afinal é teatro e não performance –, a partituração de movimentos, a articulação com outros elementos cênicos como figurino, cenografia, iluminação, sonoridade e etc.

Quando o apelo de sua avó se manifesta em off, dizendo “**Por favor. Seja mais direta, você não é direta como você quer, não seja indireta... não. Pelo amor de Deus, seja uma pessoa digna de si mesma, você precisa ser você mesma... Pronto, cabô. Chega. Ah, e o que mais?**” (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 304), a atriz é cobrada e instigada a explicitar seus posicionamentos, a dizer o que pensa, a colocar-se enquanto voz e corpo detentor e defensor de um discurso. Assim reverbera em nós, mulheres negras.

Logo após essa chamada de sua avó para o front, D’Alva se coloca de forma mais incisiva; no oitavo “Caco de Cena”, nomeado como “Direito de Resposta”, a atriz canta um rap, “umas palavrinhas” em resposta a outro rap em que notara a depreciação da mulher como tema. Em sua música, critica o teor machista/patriarcal e o tom capitalista neoliberal presentes nos discursos de alguns rappers; questiona se ainda existe a cultura de rua, o amor, e o próprio Hip-hop, num questionamento que abrange pautas de gênero, classe, afetividades e cidadania.

Soma-se ao inventário de reflexões da peça as memórias do processo de consciência da negritude da atriz-performer. No terceiro “Caco de Cena”, que ela dá o nome de “A Imagem da Besta”, D’Alva conta que em alguns anos de sua infância quis ser paqueta:

Quais as minhas chances?

[...]

Só tinha um problema... o cabelo. E... a cor também, né. (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, p. 298).

Ao perguntar quais eram suas chances de ser paqueta, D’Alva demonstra a mesma ironia presente em Passô em *Vaga Carne*. Uma vez que o público a vê, testemunha seu corpo, em dimensão física e simbólica, rapidamente entra no jogo das significações e se revela corpo-dramaturgia. D’Alva é uma mulher negra, de pele não retinta, alta, esguia, e na ocasião da peça, usava dreadlocks. Mesmo uma leitura superficial do corpo desta mulher revelaria a resposta para a pergunta. Não. Pelas informações que temos sobre as mulheres que foram paquetas, as chances de que ela fosse uma eram quase nulas.

Ainda nesta cena, em determinado momento, ela coloca uma tarja preta nos olhos e surge um efeito de distorção em sua voz, como em entrevistas de menores de idade que não podem ser reveladas:

Por que será que eles não escolhem nenhuma menina de cabelo preto, nem marrom? (pensa) Ah... porque não ia combinar, né?... Câ acha... a rainha tão branquinha daquele jeito com umas meninas, assim, mais escuras, né... mó nadavê...

Putz, será que se eu não tomar sol eu fico mais clarinha? E o nariz... um dia eu coloquei um pregador assim pra ver como é que é que ficava e acho que ia ficar muito bom mais fino. Será que eles fazem aquele negócio de plástica em criança? E o cabelo?? Ah... ué, alisa e pinta de loiro... Putz, minha mãe tinha que estragar

tudo! Porque ela casou com o meu pai? O cabelo dela é tão lisinho e ela é tão branquinha. Eu queria ter o cabelo igual o dela, e ser da cor da Catuxita, e ter um olho bem azulzinho, (sai o efeito) igual o da rainha. (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 298-299).

Penso que o efeito sonoro de distorção na voz da atriz, que atualiza a voz da criança que ela era, representa também uma distorção nos pensamentos da criança e na forma como ela entende sua imagem enquanto pessoa negra. Ela não possui figuras de identificação, todas as mídias ecoavam “rainhas” brancas: Xuxa, Angélica, Eliana, etc. Meninas negras não poderiam se reconhecer como rainhas, tampouco como ajudantes de rainhas: as paquitas. O esforço de embranquecimento do corpo demonstra uma profunda insatisfação em ser quem se é, a criança quer mudar tudo, os olhos, o nariz, o cabelo, quer deixar de ser “eu” para ser o “outro”, sem se dar conta de que ela já é o “outro”, o “objeto” negro em relação ao “sujeito” branco.

Quando ela fala do cabelo, toda mulher negra se estremece, já que grande parte de nós já ouviu comentários, dirigidos a nós, sobre nossos cabelos serem “cabelos ruins”. O alisamento de cabelos negros, tal qual a menina sugere para ser aceita, são

[...] formas de controle e apagamento dos chamados ‘sinais repulsivos’ da *negritude*. Nesse contexto, o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora. Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou ‘black’ e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. (Kilomba, 2019, p. 127).

A criança não sabe do poder de seus cabelos naturais para construção de sua imagem, os vê de forma deturpada e como um resultado de uma “inaceitável” relação interracial de seus pais: a mãe como perfeição, o pai como defeito. A tarja preta e a distorção da voz agem como a expressão de uma identidade perdida, desconhecida, distorcida, que ecoa um discurso baseado no padrão da branquitude, impedindo o desenvolvimento de uma consciência e orgulho da negritude. A imagem e voz deste corpo foram perdidas ainda quando era criança.

Em “VOCIGRAFIAS”, sua tese de doutorado defendida em 2019, D’Alva apresenta sua pesquisa das vocalidades individuais que abrangem seu contexto sociocultural; as vocigrafias como variações da voz de uma pessoa, como “mapas afetivos de vozes” (Nascimento, 2019, p. 24). Inspirada neste termo criado por sua orientadora, a ensaísta Jerusa Pires, D’Alva concebe a vocigrafia como um “ativismo limiar”, vocalidades que possuem engajamento político; a voz matéria e história – baseada nas teorias de Paul Zumthor –, e a

voz discurso e opinião – das teorias de Mikhail Bakhtin. Nesse entendimento da voz, *Vai Te Catar!* busca “catar” para si, encontrar novamente a voz da identidade, do discurso e da história que se perdeu ainda na infância.

No sétimo “Caco de Cena”, “Garganta”, D’Alva poetiza um processo pelo qual passou, de perda de sua voz; “não ter voz” como uma perda simbólica para além de biológica.

A garganta é a gruta que guarda o som

A garganta está entre a voz e o coração.

Vem coisa de cima, vem coisa de baixo e de repente um nó

E o que eu quero dizer...

Às vezes acontece um negócio esquisito: Quando eu quero falar, eu grito.

Quando quero gritar eu falo.

O resultado?

Calo.

Camadas e camadas de medo e amor recolhido.

Fendas, rachaduras, suco, bolsas, adenoides, esfenoides, mariposas, borboletas.

[...]

Dando a Deus

[...]

Por que será que eu ainda fico assim, só, sem Vós? Se o que sempre quis era estar com Vós. Porque Vós é quem me dá tudo. É quem me dá a vida e o sustento e a alegria de cantar. Por isso um dia pedi que Vós sempre comigo estivesse. E um pensamento veio em resposta:

“Duvidar de que dentro de mim há voz, não é o mesmo que duvidar de Vós?”¹⁶

(Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p.304).

Aqui, a voz se manifesta na potência de expressão do ser, “quando eu quero falar, eu grito”, o corpo quer manifestar seus desejos, suas demandas, suas indignações, mas quando quer gritar, fala, e neste paradoxo, acaba ficando em silêncio. “Calo”. E foi exatamente um cisto nas pregas vocais que levou D’Alva a uma cirurgia, e durante a recuperação, a 10 dias de absoluto silêncio. Em sua tese, a artista-autora fala sobre a voz e os gritos silenciados de

¹⁶ “Garganta”, este poema dramático presente na peça “Vai Te Catar!” foi posteriormente musicado pela cantora Xênia França, em seu álbum “Xenia” de 2017. É possível ouvir o poema-música declamado-cantado por Roberta Estrela D’Alva em: <<https://www.youtube.com/watch?v=stNh5WtMezk>>. Acesso em: Set. 2023.

mulheres, majoritariamente negras, em trabalho de parto, sofrendo com diversas violências obstétricas, quando não podem gritar suas dores; D’Alva especula se a perda de sua voz não teria algum tipo de relação com a violência que sua mãe sofreu ao ter a voz, o grito, reprimido no momento em que lhe dava à luz (Nascimento, 2019). Defende ainda que o grito não simboliza somente dor ou medo, mas também a expressão de emoções primitivas e ancestrais.

Assim como os gritos do parto, D’Alva fala sobre os uivos da morte, o “grito da Tragédia”, que testemunhou saírem da garganta de sua própria mãe, quando sua irmã, Caroline, faleceu em decorrência de um câncer no ano de 1997¹⁷ – acontecimento presente no décimo “Caco de Cena” em *Vai Te Catar!*, intitulado “Quando ‘Não Sei Quem’ Morreu...”, no qual D’Alva relata como as mortes de pessoas famosas e influentes, familiares, personagens e plantas reverberaram nela, ouvimos sua irmã, Caroline Nascimento, cantando “A Paz” de Gilberto Gil, após a atriz recitar um trecho do poema de Manuel Bandeira:

Quando minha irmã morreu,

[Devia ter sido assim]

Um anjo moreno, violento e bom, brasileiro,

Veio ficar ao pé de mim.

O meu anjo da guarda sorriu

E voltou para junto do Senhor. [Manuel Bandeira] (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 308)

D’Alva sampleia no mesmo trecho uma poesia, um arquivo pessoal – a gravação do áudio de sua irmã –, uma música e sua própria experiência de luto. E justamente aqui se revela um ponto de tensão entre realidade e ficção/performance, no momento em que a atriz-performer se depara com o fato de “emocionar-se” em cena sem que aquilo se torne parte de um jogo dramático; questão sobre a qual a artista discorreu em entrevista:

[...] a gente foi ensaiando, ensaiando, ensaiando. Repeti 1, 2, 3. Fiquei um mês em cartaz, dois. Era sempre emocionante! Ai eu passei a fazer a mimese da emoção que eu sentia, porque eu não sentia mais o que eu sentia quando eu senti. Então eu entendi, “**o poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente**”, entendi esse poema. Então, não é que eu não ligo para minha irmã... eu sei a forma que é aquela dor, então reproduzi a forma daquilo muitas vezes, foi muito louco esse processo. Então, eu não sou a irmã da minha irmã? Eu não sinto? Eu sinto! Mas eu sinto diferente, eu não preciso evocar o sentimento, real, a vida. O teatro me dá essa possibilidade de eu entender qual que é o rosto, a

¹⁷ A agonia presente no “ai de mim” típico das tragédias gregas, ali presente em sua memória, no corpo de sua mãe, faria parte do repertório da atriz futuramente para a releitura da tragédia de “Antígona” em “Antígona Recortada: Contos que cantam sobre pousos pássaros” de Claudia Schapira.

frequência das mãos, a frequência da voz que eu tenho que fazer para evocar aquela mesma sensação. E eu repito aquilo. Eu acho que os atores... eu ia falar os bons, as boas atrizes... eu acho que as pessoas que a gente se impressiona, vão refinando essa capacidade de reproduzir uma frequência, sem ter que necessariamente entrar naquilo. (D’Alva, 2023, n.p., entrevista, grifo meu).

Em resumo, a atriz/performer defende que estar em cena, a repetição, a técnica são “[...] um treino que a gente tem para transformar a vivência, a sua vida em estética, em poesia, em forma” (D’Alva, 2023, n.p., entrevista), e isso a coloca num lugar “entre”. É real, mas, ao mesmo tempo, é ficção, é teatro.

Já no sexto “Caco de Cena”, chamado “Mente”, a metalinguagem se revela como mais um elemento performativo na orquestração poética de D’Alva; na cena, a atriz verbaliza um enorme fluxo de pensamentos que são ecoados com auxílio do pedal mixador, criando um caos sonoro. Neste fluxo de pensamentos estão presentes referências da vida da atriz, de seu cotidiano extracênico, e em determinado momento são tecidos pensamentos-comentários sobre a própria cena que acontece naquele momento diante dos espectadores:

Nossa, preciso fazer a prestação de contas do fomento. Imagina se eles sabem que o dinheiro público esta sendo gasto com essa merda. Ô, peraí, isso aqui não é merda não! Shhhhhhhhhhhh! Silêncio! Daí eles vão falar: “Ai, que merda essa cena! Que truque véio! Fluxo de pensamento! Um monte de palavra falada rapidinho! Que truqueira!” Shhhhhhhhhhhhhh! “Aaaai, pior ainda! Truque mais véio ainda! Fala fala fala e faz shhhhhhhhhhhhhh no meio pra quebrar o ritmo. Shhhhhhhhhhhhhh é tudo forma, cadê o conteúdo?” (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 303).

Ela comenta a cena ao mesmo tempo em que a está fazendo, falando sobre como executar uma forma que já está executando. Este exercício metalinguístico demonstra o “fazer” e “mostrar fazendo” da performance. No movimento de pensar e tentar silenciar seus próprios pensamentos, tentando se calar, os “shhhhhhhhhhhh” vão ficando mais insistentes e longos, até fazerem de fato a atriz se calar: **“Silêncio. Um minuto ou quanto a atriz achar necessário. Ou aguentar”** (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 303).

A rubrica que informa o silêncio da atriz também serve como um programa de ação performativa, na medida em que o silêncio evidencia sua presença viva ali. O corpo da atriz, o silêncio e os corpos dos espectadores. O momento presente. Nada mais acontece. E ao mesmo tempo, muita coisa acontece, pois minutos antes ela estava jorrando pensamentos

supostamente improvisados – todas as palavras proferidas estão na dramaturgia – no público, e agora, em silêncio, o público se defronta com os gritos de seus próprios pensamentos. O caráter performativo é inflado quando a atriz é quem decidirá quando romper o silêncio, ela se coloca em jogo, presentificada, a duração do momento de suspensão deve durar o quanto ela achar necessário ou aguentar, são sensações reais de um corpo real, que brincam com o sentido de duração, ritmo, pausa e expectativa. D’Alva se coloca em risco:

[...] o meu primeiro professor de teatro falava assim: “o público... [em] teatro... [em] circo... o público está torcendo pra você errar, pro malabarista cair, pro leão comer o domador. E quando ele não cai, ele aplaude, ele está torcendo para ele morrer, mas [ao mesmo tempo] para ele viver”. Ele está torcendo pra ele cair, mas a função nossa é lutar pra não cair, e sobreviver no final, não é? (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

Para não ser engolida pelo público, ela precisa sustentar o silêncio que propõe. E o silêncio só se romperá quando ela sentir, no corpo, que aquilo já durou o tempo que precisava durar. Este é um dos momentos em que se evidencia a necessidade de D’Alva em deixar a experiência viva.

[...] eu acho que os espetáculos – falando como público –, os espetáculos que mais chegam são esses em que eu tô vendo que tem seres humanos ali, que tem um grupo ou um ator que está caçando alguma coisa, que arrumou uma sarna pra se coçar, que não tá num lugar confortável. Você vê a pessoa ali buscando o tempo inteiro. Você vê a pessoa ali incomodada com alguma coisa. Afetada, né, com o conteúdo que ela está falando. Você vê que aquilo ali é a vida. (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

E completa falando sobre a questão do processo, da processualidade enquanto princípio desta vivacidade cênica que engaja o público:

Eu acho que estar vivo, pesquisando, em processo sempre, nunca apresentar um negócio acabado. O negócio estar em processo sempre faz com que as pessoas que também estão em processo sempre... nós, humanos, estamos... o que deixa chapado, o que faz com que eu não preste atenção e eu sinto que o que o público não presta atenção é um negócio pronto, fechado, chapado, que se repete todo dia igual. (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

Além do foco na presença, o teatro performativo, e por consequência sua dramaturgia, colocam foco também sobre o **processo**, uma vez que não estamos lidando com um espetáculo representativo, a partir de ferramentas e composições dramáticas ilusionistas. O que está em cena não mostra uma realidade concreta finalizada, mas sim a construção ou reconstrução de algo (Féral, 2009). Essa propriedade processual cria ainda um “aspecto lúdico”, no qual os performers envolvidos correm riscos reais diante de seus espectadores

(Féral, 2008). Isto fica explícito numa das passagens de *O Performer* de Richard Schechner (2009):

Processo – um termo muito usado no teatro ambiental – significa “chegar lá”, e não “chegar *lá*”, a ênfase está no fazer, não naquilo que é feito. As diferenças entre o processo e o produto, porém, não são absolutas. Para o espectador, a peça é um produto. A tarefa do teatro ambiental é tornar o processo parte de cada performance. A grande maioria do trabalho diário do performer é processo. Se ele soubesse para onde estava indo e como chegar lá, seria impossível inventar e descobrir soluções em resposta aos obstáculos, conhecidos ou desconhecidos. Um performer profundamente envolvido com o processo se satisfaz com *qualquer ponto* do seu trabalho, desde que ele esteja em contato com aquele ponto. O ultimato do seu trabalho é idêntico a sua imediaticidade: estar vivo no aqui e agora, expressar-se aqui e agora. Isso é um risco enorme! (p. 337-338, grifos do original).

A performatividade, então, é o aspecto que confere à cena a construção de múltiplos significados, jogando com a simultaneidade, a instabilidade, os deslizamentos e a fluidez desses significados, em vez de jogar com signos, como faz a teatralidade. O performativo foge ao linear, ao único e à homogeneidade (Féral, 2009), e faz isso por meio do corpo do/a performer em processo na cena, o que deixa sua presença viva.

Outro momento em que a presença salta aos olhos com maior intensidade ocorre já no final da peça, quando D’Alva contracena com uma presença invisível, Flora, uma pequena bailarina que se presentifica pela voz. Tal como uma amiga imaginária, D’Alva dialoga com a presença-ausência de Flora, que a incentiva a dançar balé. E é assim que a peça finaliza: D’Alva com o corpo ocupa o espaço com movimentos de balé. Aos poucos vai misturando-os com dança de rua e depois tomando a figura de uma palhaça. A palhaça traz um televisor em que vemos a figura de sua avó, D. Rosa, que mais uma vez brada o bordão da peça *Vai Te Catar!*.

Para a artista-autora, *Vai Te Catar!* se configurou como uma experiência do ator-MC nos limites da performance, do show, da intervenção, mas sempre em profunda relação com a raiz que a criou, ou seja, o teatro hip-hop, e, em última instância, o teatro [...]” (D’Alva, 2014, p.128). Nos apresenta a fala de Jerusa Pires sobre a corporeidade como um grande texto, como uma complexa colagem de acontecimentos mediadas pela nossa pele, nos transformando em textos de cultura (Pires *apud* Nascimento, 2019). Podemos ver o **corpo-documento** da atriz-performer agindo como um não-dito, um subtexto dramático que ganha novas proporções discursivas em cena, tornando suas memórias individuais em disparadores de demandas coletivas. As particularidades daquele **corpo-documento** extrapolam quando colocado em cena enquanto **corpo-dramaturgia** e passam a revelar significados sobre todas as corporeidades que se identificam com suas vivências. Articula em

si, na qualidade de mulher negra, a própria mulheridade e a própria negritude, num exercício performativo de consciência de si, que estimula ações semelhantes naqueles que compartilham com ela a experiência.

Sobre a recepção deste espetáculo, creio que seu discurso mais direto, a despeito de toda poesia presente, age numa esteira de formação de público e letramento racial. Questionei sobre este processo na trajetória de D'Alva, ao qual ela me retornou dizendo ter iniciado após a finalização de sua graduação, e ulteriormente com sua cofundação e contribuição na Frente 3 de Fevereiro (D'Alva, 2023, n.p., entrevista). A Frente 3 de Fevereiro é

[...] coletivo transdisciplinar, formado no ano de 2004 em resposta ao assassinato do dentista negro Flávio Ferreira de Santana no ano de 2000, que desenvolvia ações simbólicas, produção de livros, documentários e investigações colaborativas sobre o racismo na sociedade brasileira. (D'Alva, 2014, p. 105).

Foi também na Frente 3 de Fevereiro que D'Alva teve contato com importantes referências para seus trabalhos: os filmes *Slam Nation* (1998), de Paul Devlin, e a peça-filme *The Huey P. Newton Story* (2001), dirigido por Spike Lee e com atuação de Robert Guenveur Smith. Para ela, a formação do/a MC, e por consequência do/a ator-MC/atriz-MC, se dão não apenas no nível ideológico, mas também nas cadências retóricas e poéticas das falas de figuras como Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis, líderes dos Panteras Negras, participantes do Movimento *Black Power* e do *Black Arts Movement*; em suma, figuras à frente da luta por direitos civis das pessoas negras.

É ainda alicerçada nas pesquisas da Frente 3 de Fevereiro e inspirada na lógica "one man show" do filme *The Huey P. Newton Story* de Spike Lee, que D'Alva lança em 2014, um trabalho chamado *Herói Tombado*, no qual se explicita o caráter das investigações e produções antirracistas realizadas pela artista, e que terminaram por influenciar a produção de *Vai Te Catar!.* Em *Herói Tombado* vemos a articulação entre linguagens – característica performativa – entre o teatro e o cinema, a construção de uma peça-filme, realizada na ocasião do Festival Varzeanas - Cultura de Futebol do Goethe Institut São Paulo, em que D'Alva foi convidada a escrever e recitar um poema, e acabou criando uma peça.

[...] o Instituto Goethe me chamou pra fazer um texto sobre os heróis tombados. O quê que era isso? Era na época da Copa do Mundo, e todo mundo fala do herói... Falando não, a gente quer falar sobre o... sabe o Baggio que perdeu o pênalti? O Barbosa... os que ficaram marcados pela desgraça. Os que eram heróis e foram... Os que foram responsáveis pela desgraça de um povo, não é? Porque quando você perde uma copa, aí é por culpa sua. Você vira um herói tombado, você vira um carrasco do povo, você vira um... você fica marcado para sempre pelo fracasso, não é? [...]. Eles deram uma verba, que era mínima, então tinha isso também, a precariedade... o

pouco recurso que tinha me obrigava a fazer uma coisa simples. Eu fiquei pensando, “eu vou fazer como? Como?”, aí eu falei assim: sou eu, sentada, preto e branco. E eu gosto muito disso! Muito! Por causa desse “Huey P. Newton”. O “Huey P. Newton” foi uma... é uma influência... Eu vou até assistir de novo essa peça, falando nisso. Porque eu estou longe dela, eu acho que vai me inspirar a fazer outras coisas. Que é uma é uma peça que eu sempre assisto quando eu...[...] É maravilhoso. É maravilhoso! Posso falar, é maravilhoso, cara! [...] É um trunfo! É secreto! [...] Ninguém sabe! O que me impressionou quando eu vi isso daí era... tanto que a gente fazia no “Futebol”... a gente copiava, *sampleava* vai, se inspirava... que era uma pessoa sentada numa cadeira, o tempo todo, sem nada, sem cenário... No filme, ainda tem projeção porque o Spike Lee ia projetando. Bom, e aí, esse filme influenciou tudo depois que eu ia fazer e foi muito marcante! Muito marcante. E é uma peça de teatro filmada, né, isso que é interessante: como o teatro... como mesmo “Herói Tombado” sendo filme... ela influenciou! Influenciou *Vai Te Catar!* também! Isso é muito popular nos Estados Unidos, que é essa... eles chamam de “*one man show*”, que é esses shows geralmente de uma pessoa. (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

D’Alva relata que a temática proposta pela instituição para a escrita da obra a instigou pela possibilidade de abordá-la sob a perspectiva da raça, algo que já estava sendo explorado junto à Frente 3 de Fevereiro, onde realizava um trabalho com temática semelhante.

[...] [N]o *Herói Tombado* aconteceu um fenômeno, eles me pediram um texto, só que eu me engajei... Quando eu entendi que eu poderia falar de uma questão que já ‘tava me afetando, que era essa questão racial... ‘cê vê, não é só um homem qualquer que perdeu. Ali é um texto sobre racismo. Eu tô falando do Barbosa, eu tô falando do Obina. Eu tô falando sobre racismo porque eu estava imersa também nesse... na coisa do futebol, que era o espetáculo da Frente 3 de Fevereiro, do racismo no futebol. Não parava de acontecer casos. Não parava, então, foi uma provocação que eu peguei para mim, como uma oportunidade de de... me instigou pra fazer o *Spoken Word*. (D’Alva, 2023, n.p., entrevista).

A peça-filme inicia com D’Alva verbalizando a seguinte frase:

Sou um homem, afirmo.

Acima de tudo

Apesar de tudo

E por causa de tudo, um homem.

(Herói Tombado, 2014, n.p.).

Acreditamos então que a dramaturgia se inicia assim porque por meio de seu corpo de mulher negra, ela narrará em primeira pessoa as agruras de um homem negro, um jogador de futebol, que perde um pênalti e é completamente tomado pela figura do fracasso. No entanto, ao longo dos 15 minutos de experiência, percebemos que aquilo que menos D’Alva pretende é o ilusionismo. A rítmica utilizada durante todo o texto se assemelha à de *Vai Te Catar!*, embasada nas técnicas do *Spoken Word*, e diversas vezes ocorrem quebras da linha de

narração que vão construindo um repertório sobre a personagem narrada na dramaturgia: o jogador negro que perdeu o pênalti.

Por vezes, as quebras ocorrem pela menção ou inserção de músicas representativas de um acervo de musicalidades negras, tais como: *Todo Menino é um Rei* de Roberto Ribeiro, *Nego Drama* dos Racionais MCs, *Charles Anjo 45* de Jorge Ben Jor e uma batida de funk; o samba, o rap e o funk figuram como subtextos nesta narrativa. A performatividade negra é exercida pelas músicas que atravessam o corpo da atriz-performer pela dança; D’Alva dança as batidas do funk e canta sobre as batidas do funk. Aqui, reconhecemos aproximações com aquilo que teoriza Ligiéro (2011), baseado na expressão “cantar-dançar-batucar” de Fu-Kiau, sobre as performances africanas e que podem ser aplicadas às performances afro-brasileiras.

Em outro rompimento da narrativa, uma quebra épica, D’Alva descreve o ocorrido no ano de 2010 com o jogador Obina, que durante um treinamento foi chamado pela torcida adversária de “Macaco”, e durante o jogo oficial, marcou vários gols em resposta.

A peça finaliza do mesmo jeito que iniciou:

Sou um homem, afirmo.

Acima de tudo

Apesar de tudo

E por causa de tudo, um homem.

(Herói Tombado, 2014, n.p.).

E dessa vez compreendemos que a fala é feita no reclame da humanidade para o corpo deste homem. A necessidade de não ser penalizado por um erro, de ser compreendido e acolhido. E principalmente a materialização da indignação frente à utilização da raça como pretexto para humilhação, repressão e condenação.

Em ambos, *Vai Te Catar!* e *Herói Tombado*, observamos o caráter combativo que carrega a poética, a orquestração sinfônica proposta por D’Alva – o Teatro Hip-hop –, contendo um discurso de pautas antirracistas bem demarcado. Indaguei então se a partir da compreensão da negritude, de sua trajetória e processo de letramento racial e suas vivências com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, considerava ser o Teatro Hip-hop também um Teatro Negro, ao qual respondeu:

Eu acho que não, porque o nosso grupo, o Núcleo Bartolomeu, é formado meio a meio. Ele não é um grupo de Teatro Negro, porque ele não é... é assim... O quê que é um grupo de Teatro Negro? Que tem pessoas negras? Que os autores [são] negros? Nós temos a Luaa, a Cláudia, que são brancas, eu e o Eugênio que somos negros, então a gente tinha um grupo, multirracial, birracial, sei lá. E a gente usa muitos procedimentos, músicas e temáticas que passam por isso. Mas não é um grupo de Teatro Negro, muito embora muitos grupos de Teatros Negros tenham se influenciado, eu acho... tenham sido influenciados, porque muitos tiveram uma parte da sua formação dentro do Bartolomeu ou tiveram integrantes do Bartolomeu trabalhando nos seus grupos, como é o caso do Eugênio no Os Crespos, como é o caso meu... Como é o caso do Coletivo Negro, o Jé passou um tempo lá no Bartolomeu, né? Como é o caso d'O Bonde... o que eu levo para eles é Teatro Hip-hop. Então o Teatro Hip-hop cai como uma luva pra coletivos negros, né? (D'Alva, 2023, n.p., entrevista).

Desta forma, a artista-autora compreende o Teatro Negro a partir da presença majoritária de artistas negros em cena, mas, ao mesmo tempo, se pergunta, ou provoca, se é isso que limita o Teatro Negro. Entendo essa indignação tendo em vista que a própria cultura Hip-hop, matéria bruta da linguagem do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, é uma cultura de rua pautada e fundamentada nas vivências periféricas de pessoas negras. Assim sendo, mesmo que a artista-autora não veja a prática do grupo dessa forma, por ser ele composto por mais de uma raça, um grupo interracial, acredito ser possível afirmar que o Núcleo Bartolomeu se orienta e cria a partir de uma prática/poética/estética negra: ora, a cultura/filosofia Hip-hop, a oralidade, as influências ideológicas, as musicalidades, são todas negras, e propiciam um afrorreferenciamento à poética. Um Teatro Hip-hop jamais poderia, em essência, ser branco ou reproduzir a lógica universalista do Teatro Branco. O Hip-hop é contra cultura, contra-hegemônico por excelência.

Há sim o referenciamento em uma forma de criação ocidental, o Teatro Épico de Brecht, mas pelo modo como é praticado pelo Núcleo Bartolomeu, articulado ao Hip-hop com as demandas de autorrepresentação, a cultura da rua, as linguagens da periferia, os discursos racializados, a presença de corpos negros e sua raça como dado significativo na dramaturgia, podemos ler as obras como parte dos Teatros Negros. É como teoriza Martins (2021) quando afirma que as cenas negras estão impregnadas de uma função ética, e retratam um agrupamento de saberes e ancestralidades que só o corpo negro poderia carregar em suas afrografias, memória afetiva, histórias individuais e coletivas.

Acho interessante, no entanto, que a despeito de se afrorreferenciarem, ainda assim não adjetivem sua prática como “Negra”, pela presença de corpos brancos na mesma prática. Acredito que tal fator não anula todo o arcabouço construído pela linguagem; as corporeidades brancas presentes no grupo não são imperativas ao ponto de impedir a nomeação da prática. Não poderia ser mais simples: se nós negros fizemos Teatro Branco por

tanto tempo, por que é que brancos não podem fazer Teatro Negro? Logicamente, que é preciso compreender este questionamento como uma provocação, não estou afirmando que pessoas brancas devem sair por aí se apropriando das poéticas e tecnologias de criação negra – como já fizeram com diversos dos nossos saberes –, e fazer Teatro Negro em benefício próprio, sem qualquer crítica ou sem a presença de pessoas negras. O ponto em que quero chegar é: vejo o Núcleo Bartolomeu como um grupo interracial que faz Teatro Negro.

Nessa lógica de trabalho, observo que dividem – guardadas as proporções – a consciência e racialização presentes nos discursos de seus espetáculos. Em *Terror e Miséria no Terceiro Milênio: Improvisando Utopias*, de 2019, temos uma dramaturgia e elenco da encenação compostos por negros e brancos; na dramaturgia, a racialização está presente na nomeação das figuras “ATOR-MC NEGRO”, “ATRIZ-MC NEGRA”, “ATRIZ-MC BRANCA” (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022), colocando pautas raciais em cena, de modo a nomear as responsabilidades também das pessoas brancas na luta antirracista, sejam os artistas ou os espectadores. Logo, vemos a presença de pessoas brancas auxiliando na criação de uma peça com discursos que favorecem a causa negra, assim se posicionando como aliadas.

Este é um ponto complexo de discussão sobre a aliança de pessoas brancas com a causa negra, uma vez que o famoso “antirracismo” tem sido utilizado por muitas pessoas brancas somente da boca pra fora, para alívio da culpa branca, ou para assumir a postura de ser alguém politicamente correto/a.

Podemos falar sobre esses/as “aliados/as” a partir das propostas da filósofa e ativista Sueli Carneiro, que, no lançamento de seu livro *Dispositivo de Racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser*, no Sesc Vila Mariana em 2023, traz à baila o termo de brancos “não-signatários”. O termo, de acordo com Carneiro, refere-se à teoria do “Contrato Racial” nomeada por Charles Mills em 1997, na qual o mundo está pautado por um sistema político de supremacia branca e todas as pessoas “que contam” – pessoas brancas – assinam um contrato de “superioridade” (Charles Mills *apud* Carneiro, 2023).

A especificidade do contrato racial consistiria no fato de ser um contrato restrito aos racialmente homogêneos, no qual a violência racial em relação aos racialmente diferentes é um elemento de sustentação do próprio contrato, que desloca os diferentes para o estado de natureza. Ou seja, o contrato racial é um contrato firmado entre iguais “que contam”, no qual os instituídos como desiguais se inserem como objetos de subjugação, daí ser a violência o seu elemento de sustentação. (Carneiro, 2023, p. 35).

Pactuados pela lógica deste contrato, toda pessoa branca é beneficiada pelo racismo. Portanto, os “não-signatários” seriam aqueles que se opõem ao contrato racial e passam a renunciar os privilégios concedidos pela sua cor e pela reprodução do racismo. Ou seja, o/a branco/a “não-signatário/a” não figura como protagonista na luta, se coloca a serviço de outros discursos, abre a escuta sem reatividade, revê posicionamentos e comportamentos, abre mão de posições de poder em benefício das pessoas racializadas, entre outras ações que o/a colocam numa posição bastante incômoda e dolorosa, já que passa a não ser mais a centralidade das estruturas.

UM/A BRANCO/A NÃO-SIGNATÁRIO/A É RARO/A.

Logo, acredito ser possível que haja pessoas brancas colaborando dentro das práticas de Teatros Negros, desde que saibam criticamente como se comportar e desempenhar suas ações sem protagonizar, descaracterizar, se apropriar indevidamente ou desrespeitar o trabalho.

se há brancos que estão genuína e sinceramente fartos da condição em que se encontram os negros na América [nas Américas, no mundo], então eles têm que se posicionar, mas não numa posição conciliatória, não numa posição irônica, não numa posição de não violência. (Malcolm X, 2021, p. 107).

4.3 Beatriz Nauali em *DESOVA: UMA REZA PRO SOL* (2023)

*Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu **ibiri**, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu uma porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. Oxalá criou o homem, o modelou no barro. Com o sopro de Olorum ele caminhou. Com a ajuda dos orixás povoou a Terra. Mas tem um dia que o homem morre e seu corpo tem que retornar à terra, voltar à natureza de Nanã Burucu. Nanã deu a matéria no começo mas quer de volta no final tudo que é seu.*

Itan de Nanã

In: PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás, 2001

Eu só entendi o *Desova* realmente quando ele estava no mundo. A verbalização, a materialização do pensamento na escrita funcionou para mim como um modo de entender. Há coisas que só entendemos quando estão fora de nós, quando falamos, quando parimos – não são estas as tais “aporias”, o parto das ideias?

O *Itan* de Nanã nunca passou pela minha cabeça durante o processo de escrita. O barro e a lama que compõem a personagem principal, “**a mulherilhada * a mulher de lama * a mulher de lágrimas evaporadas**” (Nauali, 2023, p. 12), não tiveram, em nenhum momento, algum tipo de simbolização da vida. A dor aguda que eu buscava manifestar no corpo da mulher em cena permitiu que eu visse o barro apenas como símbolo de morte, e assim o foi, até o momento desta análise, quando passo a encontrar outros significados naquilo que eu mesma escrevi, que eu mesma criei. Eu não sabia que a poderosa orixá Nanã era ela mesma a Rainha da Lama, aquela que seria matéria para vida humana, emanando o Axé, a energia vital para viver este mundo. Quando li este *Itan*, eu conheci outra faceta de mim mesma e outra faceta da obra que entreguei ao coletivo. A minha ideia se tornou maior que eu mesma.

Conceber esta dramaturgia foi uma experiência violenta. “A gênese do mundo é, em larga medida, violenta. Neste sentido, a violência é vital e vista como uma necessidade cosmogônica criadora.” (Lopes; Simas, 2022, p. 100). Foi violenta no sentido de movimentar tanto em tão pouco tempo, transformar, quebrar, mudar sem pedir licença e sem tempo pra pensar. E às vezes a gente precisa desses chacoalhões senão a gente fica no mesmo lugar, a vida não anda.

Desova: uma reza pro sol começou como um pequeno “poema dramático” – tomando emprestado as palavras de Roberta Estrela D’Alva –, inicialmente chamado apenas *Desova*, no ano de 2021, durante a finalização de minha graduação. Naquela época, vivemos e testemunhamos um dos eventos mais difíceis dos últimos tempos: a pandemia de Covid-19.

Em decorrência do distanciamento social, fui uma das estudantes que se formou em “teatro virtual”; assim foi a montagem final proposta pela orientadora. Não haviam muitas saídas, estávamos tentando descobrir um modo de continuar fazendo, continuar agindo pela arte. A provocação da orientação propunha que para nosso exercício de criação cênica dirigíssemos nossos olhares aos territórios em que estávamos – muitos dos alunos haviam voltado às suas cidades de origem, muitos para a casa de seus pais –, e a partir destas paisagens criássemos um pequeno esboço, em palavras, em imagens, etc. Eu escrevi.

Escrevi aquilo que via de minha janela: um bairro em formato de vale, cuja casa em que moro fica no topo de uma das encostas. Uma grande “tigela”, cortada no meio por um

grande córrego, que transborda toda vez que chove. Quando criança, muitas vezes eu pulei o “riozinho” para ir pra escola. O poema dramático que escrevi em 2021, num desses exercícios criativos para a disciplina da graduação, não virou resultado cênico naquele momento. Pela natureza imprevisível dos processos criativos, a peça-virtual foi para outros caminhos. E o poema que chamei *Desova* foi parar na gaveta.

Contudo, de alguma forma, a escrita daquelas palavras havia me proporcionado algum tipo de satisfação, e também de insatisfação. A pandemia, que me fez retornar à minha cidade natal, Francisco Morato, evidenciou, por uma crise econômica – que se estabeleceu concomitante à crise sanitária –, a pergunta que ronda a cabeça de todo artista independente:

como pagar as contas fazendo arte?

Entre os auxílios financeiros governamentais, as bolsas estudantis e as escritas de projetos às leis emergenciais da cultura, atentei-me às carências de meu território, de minha cidade, de meus contrerrâneos. Quem fazia arte no território? Do que estavam falando? Como eu, enquanto artista, contribuiria com isso? Daí, então, nasce a vontade de retomar “Desova”. Meses depois, contemplada pelo Edital ProAC (do Governo do Estado de São Paulo) de realização e publicação de dramaturgia, no ano de 2022, recomeço a pesquisa e construo, na lógica da “escrita de gabinete”, a dramaturgia que vim a publicar no ano de 2023. No projeto de lançamento desta obra, foram realizadas leituras dramáticas em três cidades da bacia do Juquery no Estado de São Paulo: Francisco Morato, Franco da Rocha e Caieiras. A performance foi interpretada por Beatriz Nauali, Paloma Rodrigues¹⁸ e Renan Novais¹⁹, artistas com forte atuação em ações locais artísticas e formativas.

Desova: uma reza pro sol conta a trama de uma mulher [REDACTED], que após ter sua casa e vida afetada por mais uma forte chuva e enchentes, relembra de um corpo que foi resgatado da água barrenta. Ela não sabe se a pessoa morreu afogada, ou se foi “desovada”. Durante a peça, tenta lembrar de quem se tratava e especula a possibilidade de serem pessoas de seu

¹⁸ Atriz, diretora e produtora cultural. Cocriadora da Romã Atômica, onde assumiu a direção de produção de diversos projetos. Bacharela e licenciada em teatro pela Universidade Anhembi Morumbi desde 2016, mas deu início aos estudos em Minas Gerais em 2009.

¹⁹ Ator, dramaturgo e arte-educador formado pela Universidade Anhembi Morumbi (2019) e em Dramaturgia pela SP Escola de Teatro (2016). Indicado ao prêmio de melhor dramaturgia em 2016 pelo texto *Volvere Vento* do grupo Talvez Elizabeth no Festival Nacional de Teatro de Teófilo Otoni - FESTTO 2016. Autor dos espetáculos *O Cabra que Varreu a Lua*, *O Menino que Roubou o Mundo* e *FESTA!*.

convívio no bairro, 7 figuras conhecidas de vista: o vapor²⁰, o alibã²¹, o trabalhador, a professora, a babá e as gêmeas. A dramaturgia diz respeito ao racismo ambiental²²; as enchentes como desastres naturais influenciados por ações e negligências humanas, com implicações políticas e ideológicas na vida da população periférica, principalmente no recorte étnico-racial de pessoas [REDACTED]. A escrita desta obra propõe o protagonismo da comunidade [REDACTED], pelo ponto de vista da mulher [REDACTED], articulando relatos, depoimentos e notícias de acontecimentos reais, com elementos ficcionais.

A despeito da linearidade narrativa, a dramaturgia está longe de propor um formato dramático para o acontecimento cênico. Minha proposta estética foi impregnada de uma pesquisa anterior que realizei também durante a graduação em minha iniciação científica: *Dramaturgia, intérprete e espaço: A poesia concreta como dramaturgia para a construção do espaço cênico mediada pelo intérprete*, orientada pela Profa. Dra. Isa Etel Kopelman, com quem redigi o artigo resultante: *Poesia concreta, dramaturgia e performance: Reflexões para a materialização de palavras e presenças* (2023). Nela, investigamos a dramaturgia, espacialização e materialização cênica dos signos textuais e poéticos do livro-objeto "Viva-Vaia: Poesia 1949-1979 – antologia poética de Augusto de Campos –", em signos performativos.

Com base na linguagem literária da Poesia Concreta e do movimento de vanguarda Concretista, conduzi, com supervisão de Kopelman, experimentações de cena construídas a partir dos poemas, que, como sabemos, constituem um material não dramático. Percebemos no material base uma performatividade provinda da não linearidade, jogos com a forma e sonoridade das palavras, o uso de cores, tipografias e imagens e o gerenciamento espacial do suporte – no caso, as folhas de papel, com diferentes texturas, dobraduras, e etc (Kopelman; Alves, 2023). Deste modo, o livro-objeto *Viva-Vaia* se revelava uma potente dramaturgia performativa, motora de ações também performáticas, sem que seus direcionamentos estivessem descritos por rubricas, ou numa estrutura dramática comum.

O *design* dramatúrgico inspirado na poesia concreta materializa a tendência pós-moderna que Josette Féral (2009) aborda, sobre uma escrita que aciona o repertório,

²⁰ Dentro da hierarquia do narcotráfico, o “vapor” é o responsável pela venda de entorpecentes no varejo, tendo contato direto com o/a usuário/a.

²¹ Termo do Pajubá – linguagem de comunicação utilizada pela comunidade LGBTQIAPN+, com origem iorubá e nagô – utilizado para designar os “policiais”. Mais sobre o Pajubá pode ser lido em: <<https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt>>. Acesso em: Out. 2023.

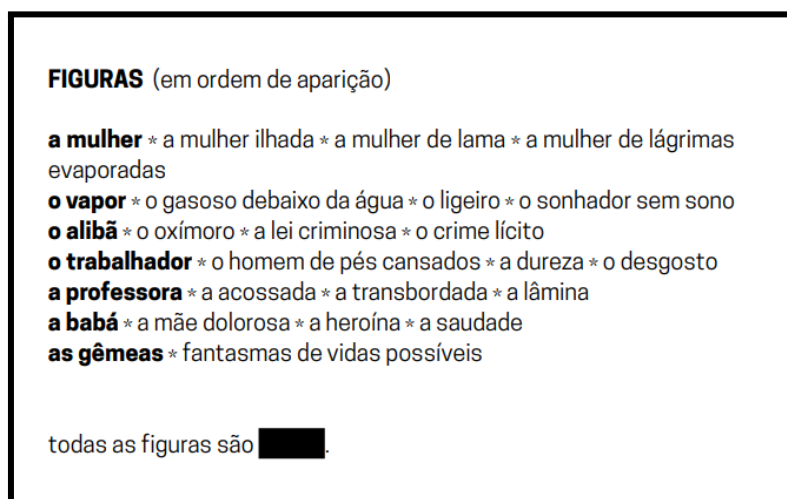
²² Conceito utilizado pela primeira vez na década de 80, pelo jornalista e ativista pelos direitos civis da população negra, Benjamin Chavis, denominando a prática discriminatória de minorias e grupos raciais com base na degradação ambiental e exposição às catástrofes naturais.

vivências, saberes e expectativas dos/as leitores/as, ao provocá-lo “[...] com buracos, com zonas de sombra, com contradições, com enigmas, que cada um poderá preencher ou resolver à sua maneira, enriquecendo assim a rede de significados” (p. 73). A própria escrita é atravessada pela performatividade, em seu apelo “[...] à fragmentação, aos paradoxos, à colagem-montagem, que preconiza as associações de ideias ao invés de pensamento racional. A escrita cênica já não é hierárquica e ordenada: ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, reconhece o risco” (p. 74).

Exatamente nessa esteira, de uma estética textual que propusesse, de outro modo, possibilidades de enunciação e encenação do texto, recorrendo a elementos e estímulos do *design*, das artes visuais e da performance, é que o aspecto formal de Desova foi construído.

Já na lista de personagens/figuras, por exemplo, me utilizo de um estímulo visual:

Imagem 1: “Figuras”



Fonte: Nauali (2023, p.12)

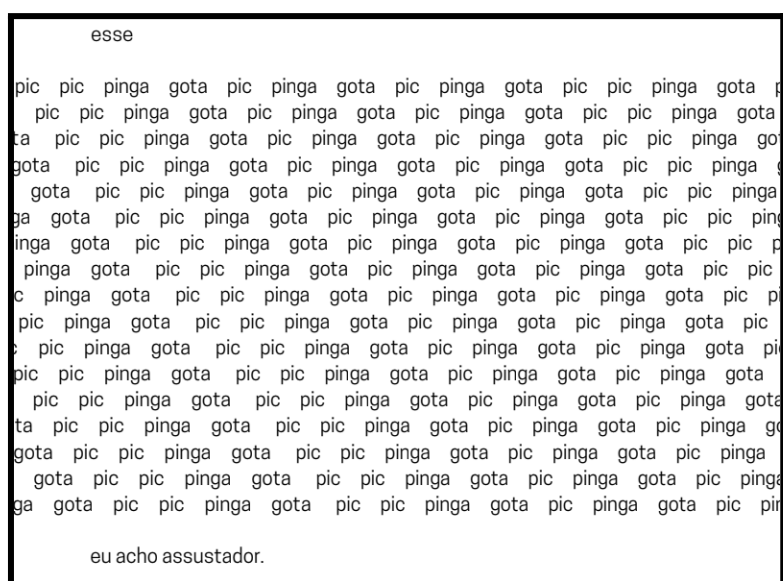
A utilização do pequeno retângulo preto em lugar da palavra cria ambiguidades sobre quem são essas figuras. Como na lógica livresca priorizamos a palavra, aqui sentimos a necessidade dela para descrever quem são estas figuras. A definição destas figuras pode vir da cor do retângulo, ou ainda, o tal retângulo pode remeter a uma espécie de censura. Este retângulo é um dos elementos que permanecem presentes durante toda a dramaturgia em todas as ocorrências das palavras [REDACTED], [REDACTED] e de [REDACTED].

Aqui temos também a primeira menção à raça como dado dramático, partindo do modo como o retângulo [REDACTED] é entendido como característica das figuras. De saída então, já nomeamos que a semiose da peça não funcionaria do mesmo modo se as figuras fossem

interpretadas por atuantes /as. A descrição das figuras, segue ainda proposições semelhantes às que identificamos na escrita de Grace Passô, de acordo com Baumgartel (2009), sobre as “rubricas analíticas”.

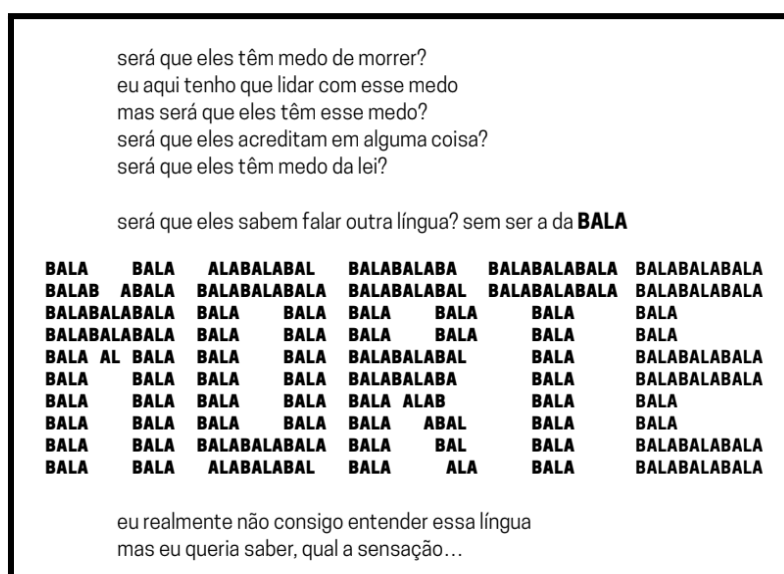
Mais exemplos das experimentações com base no referencial da Poesia Concreta brasileira podem ser observados nos seguintes recortes:

Imagem 2: “pic, pinga, gota”



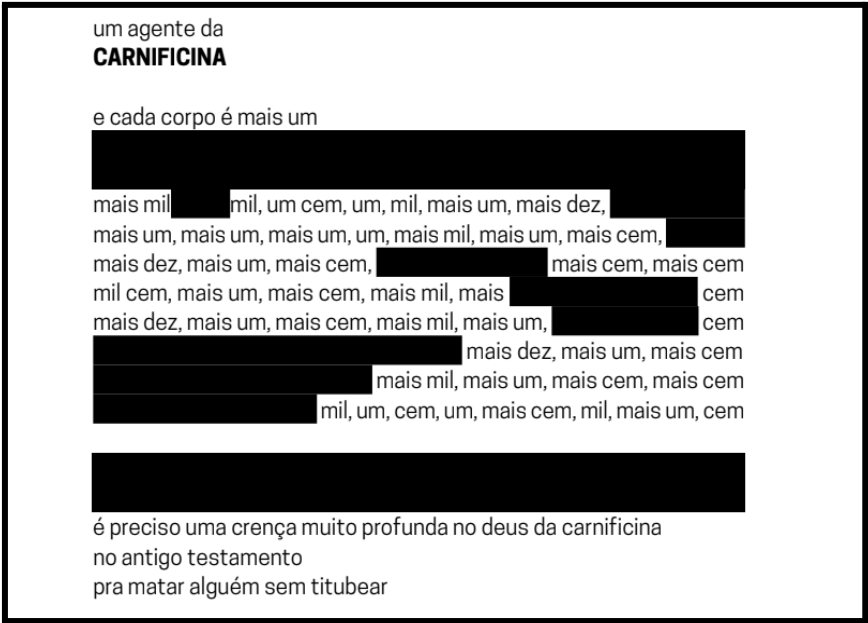
Fonte: Nauali (2023, p. 20)

Imagem 3: “BALA/MORTE”



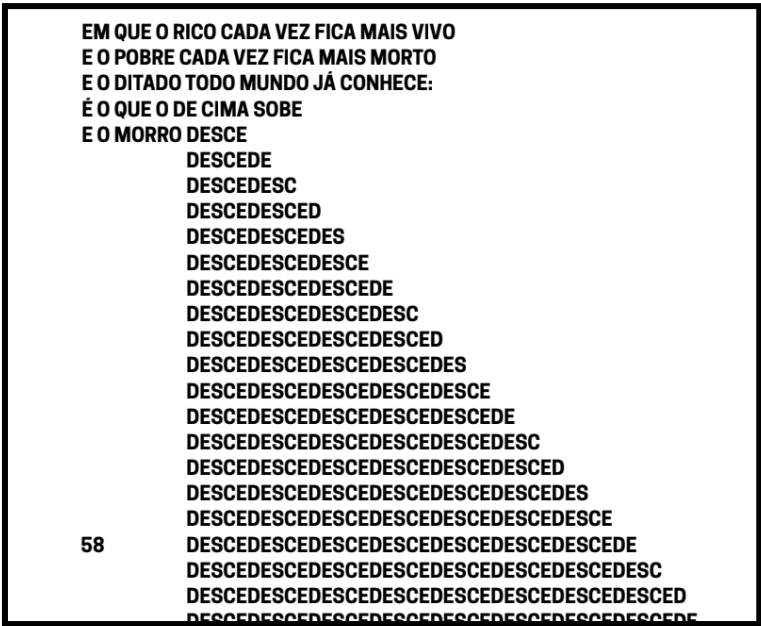
Fonte: Nauali (2023, p. 37)

Imagem 4: “e cada corpo é mais um, dez, cem, mil...”



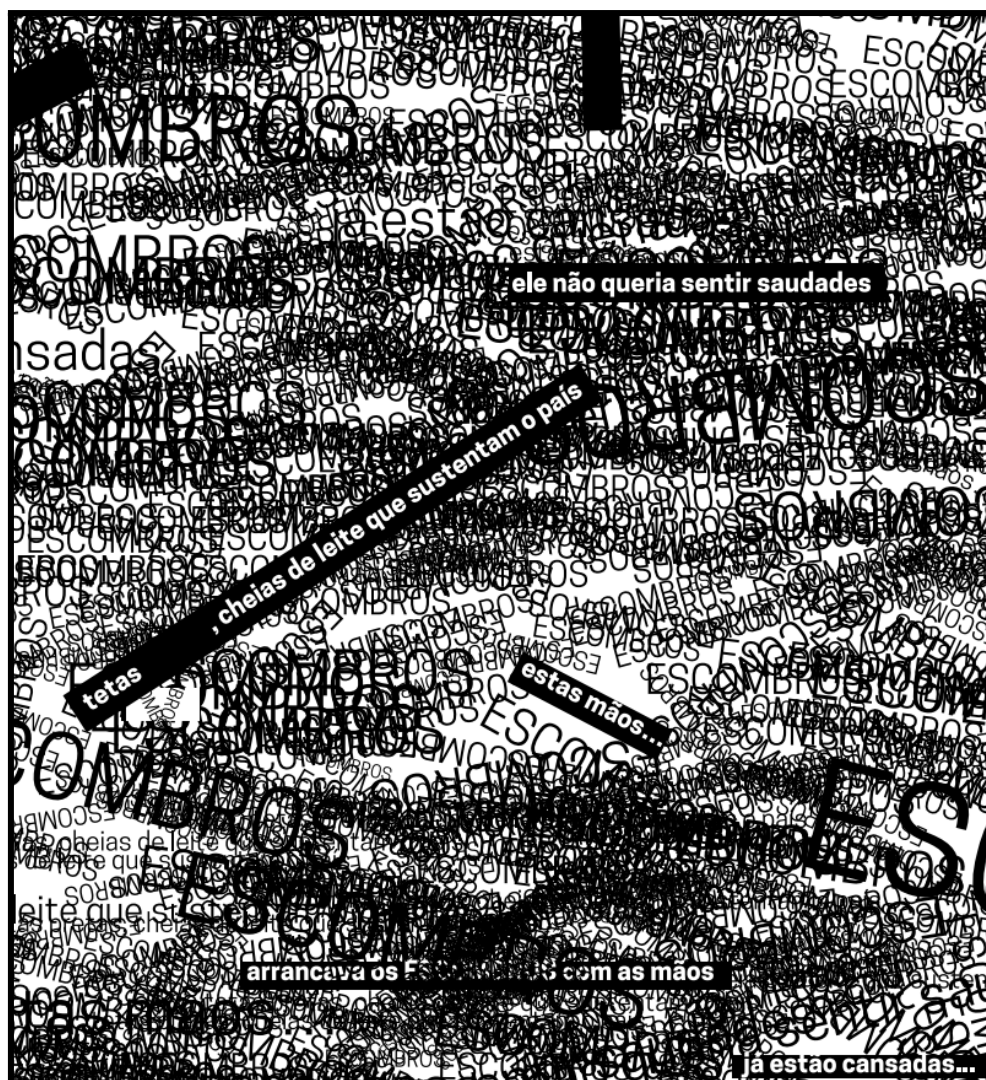
Fonte: Nauali (2023, p. 38)

Imagem 5: “E O MORRO DESCE”



Fonte: Nauali (2023, p. 58)

Imagem 6: “ESCOMBROS”



Fonte: Nauali (2023, p. 62)

Muitas das imagens construídas pelas palavras, aliadas às ilustrações – assinadas pelo artista Uberê Guelé²³ – produz uma rede imagética que se coloca como motor de sensações para o/a leitor/a, ator/atriz, encenador/a, preenchendo os espaços não verbais do texto. A concepção gráfica traz a dureza, a crueza, a pretura como bases visuais para a dramaturgia.

Nesta abordagem, que recorre à performatividade da palavra, da imagem, do livro-objeto, pressupõe-se um elemento provocativo ao/a leitor/a, ator/atriz, encenador/a, pois instiga a maquinação dos modos de transcrição de elementos não verbais e não dramáticos à

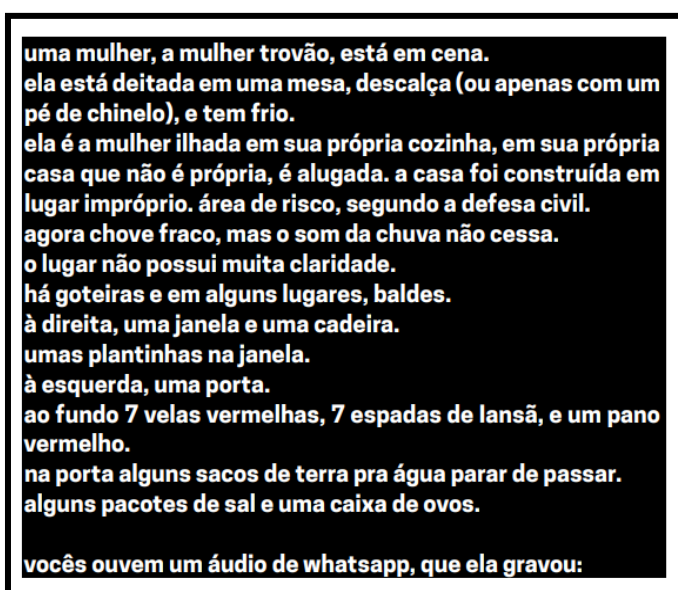
²³ Uberê Guelé é multiartista de formação popular e autodidata. Se desenvolve nos movimentos culturais da zona sul de São Paulo. Artista plástico independente, tem a ancestralidade, e o corpo como território como principal eixo de pesquisa, trabalhando com pintura, colagem, gravuras, máscaras e bonecos. Também transita pelo teatro e pela literatura.

cena. Portanto, a transcrição não se daria apenas no conteúdo da dramaturgia – o que está sendo dito pelos corpos – mas também em sua forma – como isso está grafado no suporte textual-imagético.

Logo a transcrição da dramaturgia-texto à dramaturgia-cena presume uma prática de “tradução” na qual se torna necessária uma “recriação” com base em analogias, e na qual o resultado possuirá “[...] algo que sempre escapa” (Gessner, 2016, p. 147). O desafio proposto é a tradução do intraduzível, do indizível, do indomável. Assim, nunca seria uma tradução total, e ao passo que revelaria suas perdas, estaria tomada de um aspecto crítico (Gessner, 2016), instigando a imaginação e posicionamento do/a ator/atriz-performer. O/A tradutor/a, enquanto intérprete, então, filtra o material, na busca de sua essência formal – de sua forma –, e a traduz deixando um pouco de si mesmo/a no resultado final. Mas, quanto de si, de sua bagagem, de suas escolhas criativas influenciam seu processo? Quanto de seu projeto artístico e posicionamento no mundo se amalgamam a esse trabalho? Esse envolvimento subjetivo já reforça por si só o caráter performativo envolvido nesse processo de compreensão do livro-objeto como dramaturgia e sua materialização (Kopelman; Alves, 2023, p. 340).

Início a trama com uma rubrica supostamente dramática, não fosse um pequeno detalhe: o “vocês” na última frase, o direcionamento direto a uma interlocução.

Imagem 7: “Rubrica 1”



Fonte: Nauali (2023, p.17)

A voz que “conta a história” se manifesta para além da cena, como aquelas narrações oniscientes comuns em romances. A proposta era que, de alguma forma, minha voz como dramaturga estivesse marcada, escancarada na cena. Essa foi uma das estratégias que utilizei para ironizar as críticas que normalmente são tecidas aos espetáculos tachados de “panfletários”. A minha dramaturgia é completamente panfletária; eu não queria deixar dúvidas de meu posicionamento frente às problemáticas que estava levantando.

Após ouvirmos o áudio do WhatsApp, que ela mesma gravou e não se lembra, a mulher se dá conta de que os espectadores entraram em sua casa. Na ocasião da leitura dramática desta obra, na Casa de Cultura Marielle Franco, em Franco da Rocha, em julho de 2023, “a cozinha da mulher” era uma sala de exposições, de um prédio tombado que já fora inúmeras vezes alagado em decorrência dos transbordamentos do rio que corre em sua frente. Um espaço com grandes janelas pelas quais o sol entrava. A escolha deste espaço para a leitura do texto se revelou simbólica, por mesclar ficção e realidade; aquele era um lugar que conhecia os fenômenos dos quais a peça tratava. Na semana seguinte, realizada no Galpão da Cultura de Francisco Morato, também em julho de 2023, a leitura ganha um novo espaço: “a cozinha da mulher” era agora um teatro improvisado, de telhas de metal, espelhos típicos de salas de dança nas laterais, cadeiras de plástico e um palco de madeira, coberto de linóleo. A diferença entre estes espaços não foi mascarada para a realização das leituras, pelo contrário, elas contribuíam para a criação do discurso que estava sendo performado em cena; o espaço performava junto com a atriz-dramaturga.

Sobre esta performatividade do espaço, recorro à teoria do dramaturgo e pesquisador Ngũgĩ Wa Thiong’o, na qual afirma que a espacialidade de uma performance carrega consigo um papel decisivo dentro das estruturas de poder de uma sociedade; e que, junto ao conteúdo, público, tempo e “objetivo” – instrução e/ou entretenimento –, o espaço é um dos principais elementos de uma performance (Thiong’o, 1997). Ele analisa o espaço da performance sob três aspectos: 1) Interno, que diz respeito à arquitetura teatral e encenação; 2) Externo, segundo à relação entre o espaço da performance e o lugar onde está localizado, sobre o qual o autor questiona

Where are they all located, relative to each other? Who accesses these centers and how frequently? It matters, in other words, whether, say, the artist’s space is located in a working-class district, in a bourgeois residential neighbourhood, in the ghettos, or in the glossy sections of our cities²⁴ (Thiong’o, 1997, p.13);

²⁴ “Onde estão todos localizados, em relação uns aos outros? Quem acessa esses espaços e com que frequência? Importa, em outras palavras, digamos, se o espaço artístico está localizado num bairro da classe trabalhadora, num bairro residencial burguês, nos guetos, ou nas áreas elegantes das nossas cidades” (Tradução minha).

E 3) Interno-Externo, relativo ao tempo de um determinado espaço; qual sua memória e história.

Para além disso, Thiong'o diz ainda que o Estado usa o poder como performance, e o artista por sua vez usa a performance como poder; por isso ambos lutam pelo espaço. O Estado, desta forma, intervém na arte por censura, ou por estreitamento do espaço da performance; por definição, delimitação ou regulamentação do espaço concedido à performance artística. Acrescenta também que politicamente, o espaço é mais do que o edifício teatral, mais do que um lugar físico, pois envolve, em seu contexto e estrutura, relações de poder (Thiong'o, 1997).

Desta forma, quando Thiong'o questiona: "Is a performance site ever empty, as in the title of Brook's book?"²⁵ (1997, p.12), ele questiona o que o encenador Peter Brook entende por "vazio"; diz que deve-se haver uma distinção entre "*empty*"/"vazio" e "*bare*"/"nu", assim, o espaço pode estar "nu", mas que nunca está "vazio". Está, na realidade, "cheio" de significados e valores simbólicos.

Sejamos menos abstratos: os grandes teatros de palco italiano, referência em arquitetura teatral hegemônica no nosso país, onde estão localizados? Quais corpos têm acesso a eles? Quais corpos apresentam suas obras neles? Quais políticas de ocupação esses espaços praticam? São públicos? Privados? Quais obras, de quais linguagens, de que formatos e conteúdos são apresentados neles? O que isso diz sobre o bairro? Sobre a cidade? Sobre o estado e país em que esses teatros estão inseridos?

Por que este exemplo do espaço da performance como elemento performativo é pertinente? Pois a forma como o espaço está organizado reflete o mesmo modo pelo qual o corpo o perceberá. Em suma, o espaço é a materialização de como o corpo percebe o mundo. Enquanto naturalizada e cidadã moratense, cresci sob a constante afirmação de que Francisco Morato era uma "cidade-dormitório" que vivia em função da malha ferroviária, o que significava que a população que vivia aqui pegava o trem para trabalhar na capital de São Paulo, e voltava apenas para dormir, para no outro dia ir novamente trabalhar. Como se supõe criar uma identidade local assim? Numa região em que a população vive apenas em função do trabalho, sem acesso à cultura e ao lazer em seu próprio território.

²⁵ "Um local de performance está sempre vazio, como no título do livro de Brook?" (Tradução minha). A teoria de Thiong'o constrói um contraponto à teoria de Peter Brook sobre o "Espaço Vazio" apresentada no livro homônimo, *O Espaço Vazio*.

Se mudamos o espaço, mudamos a percepção. Eu escrevi esta dramaturgia sobre este território, sobre as vivências nesta região, e os espaços que receberam a leitura dramática desta obra estavam profundamente marcados por essa vivência.

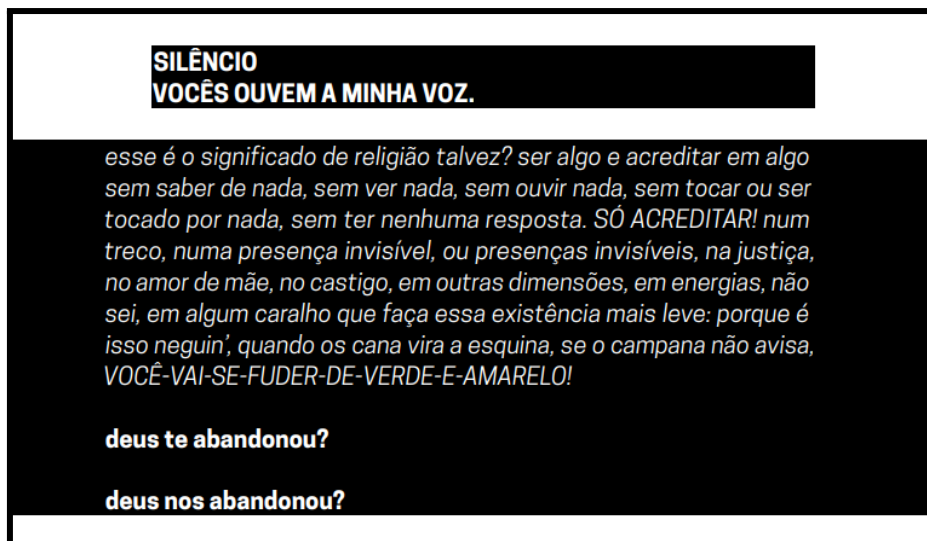
A bacia do Juquery, território em que esta peça nasce, possui um histórico alarmante de ocorrências desses desastres [alagamentos, deslizamentos, etc.] desde a década de 80, com eventos mais graves em 1987, 2011, 2016 e em janeiro de 2022, no qual foram anunciadas, 18 mortes em Franco da Rocha e 4 em Francisco Morato, com mais de 3500 famílias desabrigadas, e perdas materiais e patrimoniais em diversos pontos da cidade, como residências, comércios, escolas, bibliotecas, teatros, centros culturais e etc, deixando as cidades em situação de calamidade pública. (Nauali, 2023, p. 75)

Os espaços não me deixavam “mentir”; eles possuíam discursos que se alinhavam com o meu e ainda o expandiam em performatividade. Sem uma lógica representacional, de caixas [REDACTED], quartas paredes e ilusionismos cenográficos, o que aquele espaço dizia sobre o descaso governamental frente às chuvas e ao racismo ambiental?

A escolha cenográfica para compor este espaço trazia elementos que não visavam criar um espaço realista. Foram utilizados baldes, tal qual as indicações da rubrica, um pequeno banco, uma mesa e um cubo forrados com um pano vermelho onde se montavam o altar em que a “mulher” rezava para o sol, “**seu deus-amigo – desaparecido**”, e fazia simpatias, “**magias para parar de chover**” (Nauali, p. 19, 2023). A cor vermelha que utilizamos na cenografia remetia à tragicidade, criando um ponto de cor nos espaços, geralmente neutralizados pelas cores [REDACTED] ou [REDACTED].

O elemento trágico nesta dramaturgia se apresenta no modo como a personagem da “mulher” manifesta suas emoções. Ela mostra-se uma mulher de ironia, desgosto e fúria constante, que explode nos momentos em que se revolta com o sol por desaparecer. Chega a ser ácida por vezes, e sua acidez transborda nas rubricas da “voz onisciente”. Ou vice-versa?

Imagem 8: “Rubrica 2”



Fonte: Nauali (2023, p.28)

Após especular sobre a possibilidade do corpo pertencer à primeira figura “O Vapor”, a “Mulher” questiona a fé: **“no que você acredita? / você acredita em alguma coisa?”** (Nauali, 2023, p. 27-28). As dúvidas em relação à fé, à religião são em “Desova” um eixo temático. Quando a “Mulher” reza pro sol, age na tentativa desesperada de recorrer a qualquer instância que possa lhe prover um pouco de conforto e segurança. Ao longo de todo texto, ela invoca toda sorte de recursos metafísicos para solucionar sua angústia: simpatias para Santa Clara – o ovo na janela –, o sol de sal, as espadas de Iansã e o pano vermelho para a orixá, a oração da ladainha de Nossa Senhora, e as próprias súplicas que dirige ao sol desaparecido.

Como nada parece dar conta de resolver sua condição, a mulher se irrita. Ela sabe que a saída não são **“DIVINAS providências / são HUMANAS providências”** (Nauali, 2023, p. 60). Sua insatisfação com deus, ou qualquer que seja a força regente do mundo, se expressa numa espécie de *hubris* trágica, em que ao especular a quinta figura, “A Babá”, toma a voz do marido que fica viúvo:

ELE GRITAVA:

se eu sei que vai acontecer

eu tenho que fazer alguma coisa!

o herói não é quem desafia o destino?

aqui a gente vive desafiando o destino!

não é quem tem a arrogância de desafiar deus?

DEUS, ESSA NATUREZA!

mas se o herói não faz milagre, quem faz?

o prefeito?

o governador?

o deputado?

o senador?

o presidente?

quem ‘tá presente pra construir a casa do pobre?

se não a fé, e o próprio pobre?

SE DEUS É O PASTOR E NADA FALTARÁ, PORQUE TUDO TÁ FALTANDO?

(Nauali, 2023, p. 60).

Essa questão da religião, se revelou para mim, a partir de um recorte da negritude, no descontentamento com a retirada de minhas possibilidades de escolha daquilo em que eu poderia acreditar enquanto espiritualidade. Nascida em lar cristão, fiz catequese e fui crismada, participei até boa parte da minha adolescência de rituais cristãos, mas não me sentia contemplada, e nem sabia o porquê. Esta vivência não se apresenta como um caso particular, pelo contrário, enquanto vivência periférica se pode observar a crescente disseminação dos dogmas cristãos – por religiões diversas, católica, protestantes, pentecostais e neopentecostais –, na criação de inúmeras igrejas construídas em pequenos salões e garagens nos bairros pobres. Às vezes, numa mesma rua, você pode ver três ou quatro igrejas diferentes. A mesma expansão não acontece com os terreiros de culto a religiões de matrizes africanas, por exemplo.

Após a entrada no ensino médio e em contato com teorias críticas com relação ao cristianismo, e posteriormente com o processo de letramento racial, passei a me conscientizar de muitas filosofias que me foram retiradas. Essa visão crítica é colocada em cena, ainda outras vezes, como, por exemplo, na sequência em que a “Mulher” reza a ladainha de nossa senhora, adaptada dramaturgicamente:

Imagem 9: “Ladainha de Nossa Senhora adaptada”

Rainha dos Mártires,
~~Rainha dos confessores da fé,~~
 Rainha das Virgens,
 Rainha de todos os Santos,
 Rainha concebida sem pecado original,
 Rainha assunta ao céu,
 Rainha do santo Rosário,
 Rainha da paz.
~~Cordeiro de deus, que tirais os pecados do mundo, perdoai-nos, Senhor.~~
~~Cordeiro de deus, que tirais os pecados do mundo, ouvi-nos, Senhor.~~
~~Cordeiro de deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.~~
 Rogai por nós, santa Mãe de deus.
 Para que sejamos dignos das promessas de [REDACTED].”

a babá reza
 é aquela que reza todos os dias pra espantar a **tragédia**
 a mãe [REDACTED] reza pra espantar a **tragédia**
 ela reza pra [REDACTED]
 porque [REDACTED] foi mãe de um homem [REDACTED]
 ela entenderia

Fonte: Nauali (2023, p.57)

Neste trecho, no aspecto da linguagem, as riscas sobrescritas utilizadas possuem uma conotação diversa dos retângulos [REDACTED]; numa primeira sensação podem parecer significar as mesmas coisas, mas idealmente possuem sentidos diferentes, apesar de ambos representarem comentários externos à ficção; comentários performativos.

Estas rubricas-comentários eram também oralizadas durante a leitura dramática pela atriz Paloma Rodrigues, posicionada “fora de cena” – na lateral ou às costas do público – com sua voz materializando a rubrica-voz-onisciente. A presença dessa voz-comentário à parte do monólogo da “mulher” rompia qualquer possibilidade de percepção dramática da cena, assim como a manipulação de objetos sonoros ao vivo, realizada por Renan Novais, criando também comentários “sonoplásticos”.

Por sua estética não representativa e pela discussão social presente no texto, verifico uma grande aproximação tanto com a ferramenta do “distanciamento” do Teatro Épico de Brecht, quanto com seu “didatismo”. Verifico que em “Desova: uma reza pro sol”, o tom didático é radicalizado, no momento em que, especulando se o corpo encontrado é o da “Professora”, a “mulher” diz que aprendeu matemática básica e busca provar que um salário mínimo não cobre os custos básicos de vida do/a cidadã/o periférico:

Imagem 10: “Matemática Básica”

MATEMÁTICA BÁSICA!

ela bota na ponta do lápis.

o salário mínimo é **R\$1.302,00**

no cenário mais favorável, você paga um aluguel de 600 **- R\$600,00**

o gás de cozinha 'tá uns 110 reais **- R\$110,00**

se o seu patrão não paga sua condução, você paga do bolso
e tem lugar aí que só a passagem de ônibus custa CINCO REAIS. 10
reais ida e volta. só de ônibus!

se você trabalha cinco dias por semana ('tô sendo boazinha), quanto
você gasta no mês?

**pede pra algum de vocês fazer as contas. pode ser de cabeça
ou na calculadora.**

então de passagem de ônibus uns 200 conto **- R\$200,00**

se você não tem gato em casa, vai pagar conta de luz
e a conta de luz geralmente é um rim... **- 1 rim**

Fonte: Nauali (2023, p.49)

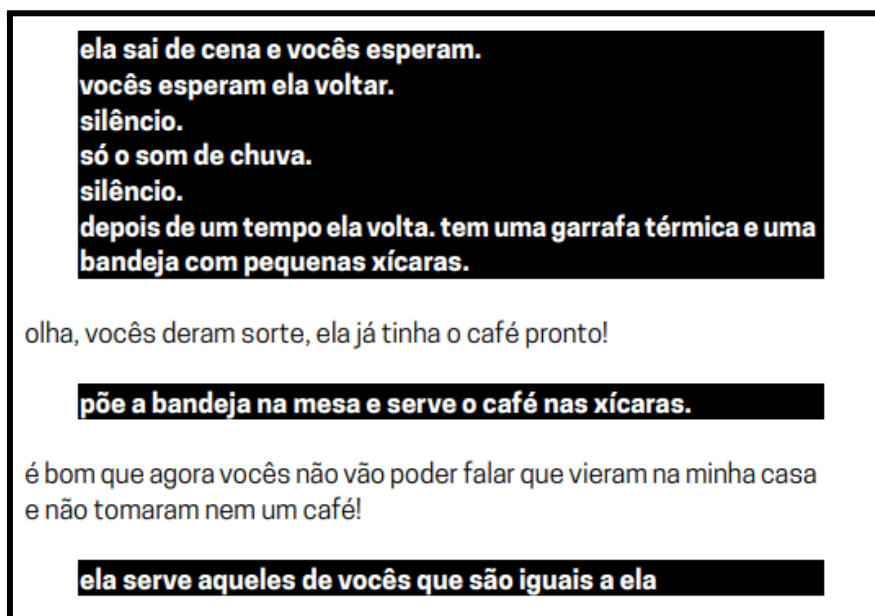
O rompimento da quarta parede e a participação ativa do público nesse momento também podem ser observados quando a atriz dirige perguntas aos espectadores, que lhe devolvem respostas com números, pequenos comentários irônicos e outras contribuições que expressam suas indignações com o “salário mínimo” e com todo o contexto que ele representa em seu cotidiano.

Desta forma, o teor “didático” de Brecht se manifesta no potencial formativo da cena, o pedagógico narrado pela “mulher” sobre a professora e um pedagógico da própria forma de organização de classe que a “mulher” propõe em cena. Aqui, um aspecto comunitário do teatro e também da negritude, um aquilombamento pelo compartilhamento de saberes na tentativa de minar uma alienação imposta aos menos alfabetizados e iletrados politicamente.

O momento em que conversa com o público sobre os gastos que possuem para colocar na ponta do lápis constitui um dos momentos performativos, em que a atriz-performer se coloca em risco na troca, podendo os comentários desviar o curso da cena. Outro momento em que vemos o corpo da atriz-performer diretamente em relação com os espectadores

acontece quando ela finalmente consegue oferecer café às visitas – espectadores –, mas o faz apenas aos seus pares.

Imagem 11: “A Mulher oferece café”



Fonte: Nauali (2023, p.64)

Neste momento, notamos mais uma vez a raça como dado dramático, uma vez que na ocasião da encenação, a “Mulher” interpretada por uma atriz [REDACTED] – conforme a indicação da primeira rubrica –, serve café apenas àqueles/as com quem se identifica. Esse caminho de interpretação só é possível a partir da semiotização da raça no corpo desta mulher e pela identificação que pode ser gerada entre ela e as pessoas presentes no acontecimento cênico.

Outra forma pela qual a performatividade, do "Teatro Performativo" (2008) de J. Féral se manifesta nesta peça, se dá pelo cruzamento da fala dramatizada e da fala poética; teatro e poesia se mesclam num encadeamento de palavras que ora trazem o sentido comum da fala, do diálogo, e ora parecem mais a declamação de poemas. Nos momentos em que ela reza para o sol, durante a leitura dramática, um microfone foi utilizado, amplificando as palavras ditas na reza, marcando o momento da "poesia", paradoxalmente, fora e dentro da cena.

Alexandre (2017) afirma que: "Nas instâncias de performatividade, a ligação com os elementos da natureza é fundamental, pois passam a ser representados corporalmente nas danças, festejos, nos rituais e nas cenas e performances artísticas." (p. 40). O autor pontua os elementos naturais da água e da terra; a água, o mar como representação da diáspora, e a terra como elo antropomórfico e base de sustentação para o corpo (Alexandre, 2017). Vejo essa

ligação performativa entre corpo e natureza nas palavras de *Desova: uma reza pro sol*; na figura de uma mulher que reclama a identidade do corpo ligada ao território, ligada à terra, não apenas de forma simbólica, mas também como um dado concreto, da natureza.

A "mulher de lama" está conectada com as águas, as chuvas, que lhe atravessam com a ambiguidade da vida e da morte; do mesmo modo está conectada à terra, está "com os pés no chão", tendo um senso apurado de realidade, está "aterrada" no medo e na crueza, ela quer sua própria terra, sua casa própria de laje, sua "terra prometida". Esta é também a aspiração de muitos e muitas periféricas, possuírem seu pedaço de terra, a segurança de um lar; muitos passam a vida trabalhando para a construção de suas casas, que aos poucos vão crescendo, tijolo por tijolo, para que sejam passadas como o legado em suas famílias. A periferia está em construção, vive em construção. Enquanto [REDACTED], a ligação com a terra é também simbólica pelo banzo, a conexão que perdemos com a terra de origem, com o continente de onde vieram nossos/as ancestrais; a busca pela terra, pelo território é também a busca pela história de um povo, é assim que ela manifesta, já quase no final da peça:

[...] a gente se levanta num jardim de frente pro rio

tem capim guiné

gérberas

alecrim

louro

açafrão

arruda

girassóis

anis-estrelado

sândalo

artemísia

verbena

babosa

levante

alfazema

e espadas de Iansã

e o sol brilha na nossa pele

faz brilhar nossa pele

o calor suave é como um beijo quente

eu vejo as crianças crescendo como as plantas do jardim

uma fonte de afeto que transborda

o movimento, e a brincadeira

o brincar de vida

a gente se olha e sorri

a gente tem a nossa terra

a nossa história

a água pode correr sem medo [...]

(Nauali, 2023, p. 65-66)

Apesar de suas demonstrações de vulnerabilidade e fragilidade, uma das primeiras devolutivas que tive sobre a dramaturgia, quando ela ainda não estava publicada, em reuniões criativas para a construção das ilustrações que comporiam a obra, a figura da Mulher foi comparada à imagem das carrancas²⁶, por possuir um discurso bastante ácido, irônico e furioso. Isso me lembrou o questionamento de James Baldwin, em *I'm not your negro*, sobre o porquê de as pessoas [] ainda não terem sucumbido a uma fúria paranóica, ele diz que o acham amargo; eu mesma já ouvi inúmeras vezes ter “cara de brava” e me pergunto o quanto isso tem a ver com minha negritude, e por consequência com o discurso de *Desova: uma reza pro sol*.

A despeito do receio que tinha em construir mais uma vez uma personagem [] estereotipada de raivosa, reconheço que o discurso que sai da boca da “mulher de lágrimas evaporadas” reflete um processo pelo qual eu mesma venho passando ao longo dos últimos anos: o processo de compreender minha negritude, e minha própria raiva; por isso os escritos e proposições de Lorde (2021) me são tão caros, e caros também a essa pesquisa. Estou eu mesma compreendendo minhas orquestrações sinfônicas.

Estruturalmente, de forma a traçar um arco desta figura, “a mulher”, podemos perceber suas contradições, suas modificações de estado durante a peça, e que ela termina diferente de como começou. No entanto, seu monólogo por vezes – a depender de como seria

²⁶ São esculturas de madeira que representam faces humanas ou animais de olhos arregalados e boca aberta com dentes à mostra, originadas no vale do Rio São Francisco, em embarcações ou amuletos para proteção contra o “mau olhado”.

interpretado –, corre o risco de ser monocórdico. Numa outra devolutiva que tive, das primeiras leituras da dramaturgia, uma amiga, atriz e professora, [REDACTED] como eu, advertiu que eu tivesse cuidado para que a personagem não soasse “histórica”, pois assim ela seria facilmente deslegitimada. Não que as pessoas [REDACTED] precisem de muita coisa para serem e terem seus discursos deslegitimados, mas compreendi seu aconselhamento como uma maneira de fortalecer a expressão consciente da figura da mulher, ela está bastante lúcida de sua condição.

Outrossim, hoje acredito que, mesmo que a obra seja vista como uma espécie de Afrosurto²⁷, reconheço nela sua legitimidade para a tomada de consciência da população [REDACTED] e periférica com relação aos sistemas que as oprimem. Nessa percepção, vejo minha orquestração sinfônica, na escolha literária/poética/cênica de cada figura, de cada pauta, de cada palavra: sei exatamente os momentos em que gostaria de incomodar, cutucar, acolher, provocar, instigar, enfurecer, emocionar. Além disso a orquestração acontece também, numa camada anterior, quando em vez de implodir com minha raiva no peito – como fiz durante muito tempo, antes de ser orientada num processo terapêutico a organizá-la criativamente – ou tomar qualquer decisão que colaborasse para minha autodestruição, decidi expressar poeticamente, em linguagem, em cena.

Compreendendo a escrita de *Desova: uma reza pro sol* como uma porta para a escrita de outras dramaturgias, vejo um amadurecimento no meu próprio entendimento tanto do conceito de “dramaturgia” como da “negritude”. *Desova: uma reza pro sol* foi como um grande vômito, e não o digo de maneira pejorativa, e sim com a alegria de quem limpa suas feridas, toma um remédio e vê as chagas cicatrizarem. Entendendo o poder da palavra a partir da tecnologia ancestral da oralidade, sinto as palavras de *Desova: uma reza pro sol* como a palavra-verbo-magia que expurga, que cura, já que a palavra

[...] detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os inquices, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o dever, o som que emite, transmite, esconde, escurece ou ilumina. (Martins, 2021, p. 93)

Do mesmo modo como propõe Evaristo, “‘escrever é uma maneira de sangrar’, acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...” (Evaristo, 2016, p.109), e neste sangrar ir

²⁷ De acordo com a pesquisadora Aza Njeri, o termo "Afrosurto", o qual categorizou a partir de sua utilização por membros de redes sociais, designa "o estado de ódio pelo Ocidente, corporificado pelo 'morte aos brancos', oriundo do processo de ganho de consciência racial. É como se, de repente, ficassemos lúcidos das falácias, assimilações, amarras e alienações causadas pelo discurso hegemônico de universalidade e democracia racial e precisássemos extravasar essa angústia tanto pela rejeição violenta à branquitude e tudo que ela representa, quanto pelos textos e hashtags das mídias sociais, encampando a ilusão de se fazer ouvir" (Njeri, 2020, p. 191).

deixando sair aquilo que não lhe pertence. A “mulher de lama” e eu, deixamos sair nas palavras aquilo que não nos pertence mais.

fazer teatro é também uma maneira de sangrar

Provavelmente, esse "vazamento" de minhas demandas subjetivas e sociais enquanto mulher ■ se fortalece nos modos pelos quais conduzo o processo criativo, a partir da escrita de cadernos, diários e folhas soltas de pensamentos, que em determinado momento são organizados, rearranjados, reescritos, até começarem a revelar uma estrutura. Nestes cadernos-diários-de-bordo, são desenhadas palavras avulsas, ideias, desabafos, imagens, rabiscos, mapas mentais, conversas, letras de músicas, teorias, perguntas, trechos de livros, sonhos, poesias, uma grande miscelânea de materiais e disparadores. Tenho essa prática desde 2018/2019, a partir de uma vivência de "escrita performativa"; desde então, tenho feito esses registros constantes, num exercício de valorização dos registros e da artesanania com as palavras e pensamentos. A conexão entre mão e mente também se enriqueceu a partir de outra vivência de aprendizado e ludicidade no uso da técnica do "Kirigami"²⁸ para a feitura de meus próprios cadernos, que me trouxe a possibilidade de "esculturação" da dramaturgia, que me parecia muito semelhante aos esforços dos Concretistas com uma pesquisa que muito me interessa; uma "corporificação" do texto em matéria concreta. De outro modo, é também a reivindicação de minhas próprias contradições e indignações, inspirada nas teorias de Mombaça (2021), que nos fazem pensar: como quebrar as correntes que nos prendem, sem fazer força, sem raiva, de forma pacífica?

Se não pudermos ser violentas, não seremos capazes de desfazer as prisões e os limites impostos à nossa experiência por efeitos da distribuição social heteronormativa, branca, sexista e cissupremacista da violência. Se não pudermos ser violentas, nossas comunidades estarão fadadas ao assalto reiterado de nossas forças, saúdes, liberdades e potências. Se não pudermos ser violentas, seguiremos assombradas pela política do medo instituída como norma contra nós. Se não pudermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora. E para aprendermos a performar nossa violência, precisaremos também ser capazes de imaginá-la e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo. (Mombaça, 2021, p. 78).

Vejo a retomada de nossas potências furiosas – observando as emoções humanas sem aprisionamentos morais – como aquilo que Cidinha da Silva descreve no prefácio de

²⁸ Kirigami é uma técnica japonesa semelhante ao origami, no entanto, com uso de recortes e colagens; é conhecido como um “origami arquitetônico”, por ter uma potência de escultura.

"Desova", "[...] um chamado para nos humanizarmos." (Silva *In* Nauali, 2023, p. 7). Outrossim, percebo que há outro chamado que pode ser lido na obra, o de nos organizarmos. A dramaturgia possui um discurso racial e de classe extremamente explícito, declarando sem delongas seu caráter combativo. A combatividade evidencia, por sua vez, algo que Zumthor (1997) reconhece como demandas da performance: a presença manifesta, a comunhão/forma abertamente coletiva e a ação engajada.

Suspensa nas tensões de onde lateja a energia social, ela [a performance] ancora a obra vocal no agôn político ou na violência militar. Animadora, exaltante ou deploratória, a voz poética então dá forma a paixões já maduras, mas ainda em busca delas mesmas, e a precipita ao seu termo. (Zumthor, 1997, p. 283).

Desova: uma reza pro sol é uma textualidade cujas palavras não cessam. Um monólogo extenso em que a fúria coletiva é instigada, onde os nervos são expostos e as reflexões que, como pessoas [REDACTED] e periféricas, somos obrigadas a reprimir em nós mesmos, seja pelo cansaço, para não adoecer, ou pelo medo, para não morrer.

Lembro de minha mãe – também uma mulher [REDACTED] –, ficar preocupada de eu lançar um livro que expõe problemas de gestão pública, do âmbito governamental. Ela me perguntou: “Você não vai arranjar problema com ninguém não, né!?”. A minha situação nem era tão drástica quanto a de muitos/as de nossos/as representantes políticos e da militância que possuem suas vidas ameaçadas constantemente por denunciar e combater a estrutura racista, mas lembro de sentir medo de publicar o livro. Como artista emergente, tinha medo da minha carreira afundar antes mesmo de começar a decolar. No final, fui com medo mesmo. Um tempo depois de lançar *Desova: uma reza pro sol*, reli *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus como referência para a produção de um projeto de encenação de minha peça, e encontrei a seguinte frase: “Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a verdade.” (Jesus, 2014, p. 197). Carolina me confirmou que o medo não pode nos privar de botar no mundo nossas escritas furiosas.

A presença dos espectadores como coletivo é fundamental para a experiência cênica, especialmente para diminuir o medo. Quando você denuncia algo e tem testemunhas, há um

grupo que concorda e denuncia junto, o que fortalece a ação. Quando os espectadores se posicionam diante do que está sendo abordado no palco, na experiência cênica, o coletivo avança junto, tornando a ação social mais contundente e sólida, menos suscetível a enfraquecimentos ou destruição. A experiência teatral funciona como articuladora do coletivo.

Essa questão da coletividade se tornou mais evidente para mim no momento em que tive a oportunidade de assistir à montagem da dramaturgia realizada por um coletivo. *Desova: uma reza pro sol*, foi encenado em dezembro de 2023 pelos alunos da turma 82 (TT82) do Técnico em Teatro do Senac Lapa Scipião em São Paulo, como trabalho para conclusão de curso, sob orientação e direção de Gleiziane Pinheiro²⁹. A montagem realizada pelos artistas em formação revela algumas ideias expressivas do que pode a obra. Pinheiro, em entrevista, nos expõe que no início do processo foram apresentadas diversas dramaturgias aos alunos – estes, podiam também sugerir materiais para construção do trabalho –, dentre elas, textualidades de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Sarah Kane, Aldri Anunciação, Grace Passô e a obra em questão, *Desova: uma reza pro sol*. Para a eleição da dramaturgia a ser encenada, os alunos realizaram alguns exercícios de improvisação com trechos dos textos, e a despeito de *Desova* lhes ter causado um estranhamento a princípio – por seu aspecto formal, linguagem não convencional e por ser um monólogo – a experimentação de cenas improvisadas com a obra criou uma aproximação, uma identificação, a partir das temáticas levantadas pela dramaturgia:

[...] Então, já passei por enchentes. É uma coisa que estava muito presente ali. O texto é muito próximo para mim, né? Não é uma história inusitada, né? Nem para mim, nem para você. E, para algumas pessoas da turma também, que também foi um pouco da escolha, foi isso, né? Alguns... Nós tínhamos dois moradores, um de Franco³⁰ e um de Francisco Morato, que perderam suas casas. Teve um dos alunos, **[Gleiziane cita o nome do aluno]**, que não foi só uma vez, perdeu duas vezes, perdeu tudo, aí mudou de lugar, foi para o segundo lugar e perdeu de novo. É... Então, já tinha uma história ali. E aí eu falei que gostaria muito de retratar, de trazer enchente para dentro da sala. (Pinheiro, 2024, n.p., entrevista).

Após a escolha do texto, um dos maiores desafios certamente seria o número de alunos em relação à proposta do texto, de um corpo sozinho em cena, e para além disso, um corpo de mulher [REDACTED]. A TT82 era composta por 23 alunos, dentre os quais havia pessoas [REDACTED] e pessoas [REDACTED], em sua maioria adolescentes e jovens adultos, alguns moradores de periferia e outros com considerável poder aquisitivo. O intento era conceber a peça sem

²⁹ Gleiziane Pinheiro é mestrandia em Artes na UNESP, pós-graduada em Docência do Ensino Superior, graduada em Artes Cênicas, graduada em Fonoaudiologia e formada em Música com habilitação em canto popular e regência. Atua como diretora, regente, fonoaudióloga, docente, palestrante, cantora, atriz e parecerista cultural. Atualmente trabalha como docente no Senac SP nas áreas de teatro, música, dublagem, TV, locução e rádio.

³⁰ Franco da Rocha/SP.

descaracterizar seu discurso – preponderantemente pautado na questão da racialidade e da classe social – e simultaneamente cumprir o propósito pedagógico de formação artística de todos os corpos ali presentes.

O caráter pedagógico, neste processo com *Desova*, cumpria não só seus propósitos com relação ao teatro, como também em relação à pesquisa e conscientização das questões sociais levantadas no texto³¹; em certo momento, por exemplo, o coletivo se propôs a realizar um estudo de observação numa das cidades da região da bacia do Juquery – região que inspirou a criação da dramaturgia –, para que pudessem fugir dos estereótipos de representação dos corpos mencionados no texto:

Aí, depois, pensamos no figurino. Ficou, primeiro, uma coisa meio estereotipada de: aí, vamos todos com umas blusas rasgadas, com uma coisa assim. Falei, gente... Aí foi todo o entendimento do que era ser de uma comunidade ou de um bairro da periferia, né? Acho que você percebeu que dentro da turma tem uma diversidade muito grande. Tem gente que é bolsista, tem gente com grana, gente sem grana. Então, muita gente simplesmente não tinha noção desse universo de periferia, né? Tem gente que mora em supercasas, a família é rica e nunca passou por perrengue nenhum, né? Então, primeiro, foi toda uma construção em cima disso. Eles fizeram uma espécie de... eles chamaram de laboratório, mas todos eles foram lá para Francisco Morato conhecer o bairro do [mesmo aluno citado anteriormente]. Foram pra lá conhecer, se não me engano, é no Parque 120 que ele mora. Foi a sala toda para lá, eles foram até um jornal lá em Francisco Morato atrás de reportagens. A pesquisa foi muito bonita. (Pinheiro, 2024, n.p., entrevista).

No contexto da forma, a performatividade da dramaturgia textual se revelou em algumas escolhas realizadas pela direção e pelos alunos, para a materialização do texto. Primeiramente, no modo como o discurso se carregava de novas camadas, de acordo com o corpo presente em cena, ou uma coralidade presente em cena:

A gente foi pegando essas cenas e transformando em quadros. E aí nesses quadros a gente pensava sempre em alguns espelhos. Então acho que você percebeu isso assistindo, né? Que tinham alguns espelhos, então duas professoras, dois narradores... Que tem uma parte de narração, né? Que a gente chamou ali de narração... Então a gente foi trazendo sempre esses múltiplos, ou duos, ou às vezes a gente fazia com quatro, às vezes oito... (Pinheiro, 2024, n.p., entrevista).

O fato de ter no palco 23 alunos – um número de artistas em cena que não estamos acostumados a ver contemporaneamente –, compartilhando as palavras, as ideias, as pulsações e as energias, construía de fato a percepção de um coletivo reivindicador que a **mulher de**

³¹ Durante o início do processo, após receber a notícia de que haviam escolhido minha dramaturgia para a realização de seu trabalho, fui convidada pela docente pelo coletivo a participar de uma roda de conversa sobre a dramaturgia, em que discutimos múltiplas questões sobre a obra, desde seu campo temático às escolhas estéticas realizadas em sua criação.

lama tanto clama em suas demandas. A polifonia de vozes praticada nesta montagem, onde cada figura se tornava uma cor, presenteia *Desova* com outras proporções.

Ainda sobre a presença deste grande coro em cena, podemos falar sobre o modo como as corporeidades, o trabalho com o corpo, foram essenciais para a construção das cenas; Pinheiro nos conta que a dramaturgia se mostrava muito propositiva a uma abordagem corporal no trabalho do ator, por seu aspecto formal e pela escassez de rubricas analógicas e diretivas:

[...] a sua dramaturgia deu muitas possibilidades para a gente sair da caixinha. Para sair daquela encenação do senso comum, né? Tive que pensar muito, nós tivemos que pensar muito, junto com a turma, em como é que a gente costuraria e como é que a gente traz... Porque no texto, na hora que a gente lê a sua dramaturgia, tem uma diagramação que ajuda o pensamento a organizar, né? Que leva a gente para alguns olhares. Então, quando você constrói na sua dramaturgia “mais um, mais cem, mais mil”, fazendo aquela diagramação de uma poesia concreta, aquilo tudo, aquele *design*, né? Aquele visual que você escolhe na diagramação para o livro, também fez com que a gente tivesse ideias para a encenação. [...] Experimentar várias coisas. Assim que a gente começou, eu falei que esse texto exige muito corpo. Eu queria ter feito muito mais coisa corporalmente, né? É um texto que é importante ter a palavra, mas é importante ter o físico. Então, no momento que a gente pensa naquela cena indo para o final, né? Que a gente tem uma atriz surda saindo daquele meio, colocando só a cabeça para cima, como se estivessem ali sufocando dentro daquela água, né? E aquele monte de aluno junto, aquele monte de ator e atriz fazendo essa gira, né? Esse abraço humano. Foi muito bonito! E isso partiu da construção do seu texto, né? E como você foi trazendo isso para a gente. Essa cena é importante, a cena do tiro, né? A cena no qual vai levando os tiros. A gente foi tirando também de momentos que a gente pensava em coreografias mesmo, né? Isso a gente pensou o tempo todo. Coreografias, os gestos. Como é que o texto cabia nesse corpo. Então, isso também foi importante pra gente. (Pinheiro, 2024, n.p., entrevista).

Uma vez que se propuseram a realizar um trabalho bastante marcado pelas vivências e corporeidades, Pinheiro nos conta ainda a necessidade que tiveram de repensar e propor novos momentos para a dramaturgia que incluíssem outras formas de percepção ao discurso: dentre os alunos da TT82 haviam duas pessoas surdas, assim, era imprescindível que também pudessem colocar as especificidades de seus corpos nos modos como realizariam as cenas. Para tal, focaram tanto no trabalho corporal, de acordo com o mencionado acima, como também construíram novas cenas em que esses alunos traziam suas narrativas:

É uma cena que não está no seu livro, que é a cena que a [Gleiziane cita o nome da aluna], que é a aluna surda, propôs para a gente. Ela escreveu esse trequinho de cena em que a gente se perguntou como seria um casal surdo morando, ou irmãos surdos, morando numa casa, e todo mundo está ouvindo o barulho do desabamento. Eles não. Eles estão vendo ali que está chovendo, o cheiro da chuva, né? Ela ainda coloca isso na cena, né? Tem o cheiro de chuva, como é que seria isso? Então, para incluir essa percepção da atriz e do ator surdo, a gente levou essa cena [...] (Pinheiro, 2024, n.p., entrevista).

Outra das escolhas que sublinhavam a performatividade no processo de transcrição da dramaturgia textual à dramaturgia cênica foi o conjunto de trilhas que compunham a sonoplastia e a maneira como estabeleciam diálogo direto com o repertório do coletivo em relação aos corpos retratados na obra. Pinheiro, junto aos alunos, construiu um projeto de sonoplastia afrorreferenciado, trazendo as trilhas tanto como subtextos quanto como articuladores em transições das cenas que não são sequenciadas dramaticamente:

A sonoplastia fez a gente costurar uma cena na outra... Então nós utilizamos Racionais MCs... Tinha Emicida... Tinha que mais? Ai meu Deus... Duro lembrar aqui... Tinha Emicida... Tinha Criolo... Tinha Djonga... Tinha Luedji Luna... Então nós fomos pegando... E aí essas canções foram dialogando. Então as letras dialogavam muito. Então a gente começa a peça trazendo as Clarianas, né? Com a música *Enchente*, que vai falar sobre o tema, que a letra conta essa história, né? Desse “Encheu, encheu!”, como é que a comunidade lida com isso. Então, já começa que é uma música que tem um contraste, que eu gostei muito, por isso nós escolhemos ela, que é, enquanto a música ‘tá lá em cima, a gente ‘tá dançando um Coco, e a letra tá expondo uma questão social muito profunda. Então, as escolhas foram sempre pensando nisso, né? Quando a gente escolhe *Cabô* da Luedja de Luna, contando a história dessa mãe que perde esse filho, né? Como é que é isso, essa dor? Então, a gente foi costurando as canções para fazer essa ligação de cena para cena, né? Então, acho que isso é legal, é importante pontuar. (Pinheiro, 2024, n.p., entrevista).

É preciso enfatizar que muitas das operações propostas para a realização da montagem da TT82 se concretizaram somente a partir da orientação de Pinheiro, que, enquanto docente, artista e mulher [REDACTED], propôs aos alunos formas de afrorreferenciamento e dilatação de um repertório crítico pelos vieses artístico, social, histórico e político. Nas mãos de um/a orientador/a signatário/a do contrato racial e alienado/a das pautas urgentes de nossa sociedade, Desova poderia virar um completo show de estereótipos. Da mesma forma, acentuo a imprescindibilidade de docentes como Pinheiro, que aliam, no ambiente de formação de novos artistas, questões de ordem estética e ordem política, buscando incluir todas as formas de percepção e fomentando o pensamento crítico.

Este processo no campo artístico-pedagógico com a TT82 em contexto de formação, elucida uma ótica que observo na escrita de Desova sobre o desejo de atingir majoritariamente a massa coletiva, na esteira de uma formação de público e estabelecimento de um processo de conscientização racial com o povo de periferias, em especial o povo [REDACTED]. A criação dramática aliada a um processo didático de empretecimento e afrorreferenciamento.

Preto Amparo (Dramaturgia Pluriversal II, 2021) tece relações bastante poderosas entre as práticas cênicas/dramáticas [REDACTED] e a formação de público, na perspectiva de superação da colonialidade enraizada nas comunidades colonizadas; propõe, sob as

influências do ativista do Nacionalismo [REDACTED], Marcus Garvey, a prática das narrativas [REDACTED] em dramaturgia como recuperação da cultura e história do povo [REDACTED].

Assim, entendo hoje a dramaturgia, em especial as de autoria [REDACTED], numa camada ainda mais profunda, que envolve a política cultural, e a proposição de um movimento social de liberação da pessoa [REDACTED], e facilitadora de processos de consciência de si e do coletivo. Como mobilizadoras do coletivo, como organizadoras de orquestrações sinfônicas não só individuais como também coletivas.

5 DRAMATURGIAS FURIOSAS

*Vamo que vamo, vou traçando vários planos
Vou seguir cantarolando pra poder contra-atacar*

*Contra-atacar, contra-atacar
Eu vou traçando vários planos pra poder contra-atacar
Contra-atacar, contra-atacar
Traçando vários planos pra poder contra-atacar*

Baiana System
Sulamericano, 2019.

O **corpo da mulher negra** é imperativo na cena.

A **presença** do corpo da mulher negra é imperativa na cena.

As operações corpóreo-cênico-dramatúrgicas realizadas pela mulher negra durante o processo de criação e o acontecimento teatral são resultados de sua orquestração sinfônica, dentro e fora de cena; são escolhas dramatúrgicas, estéticas, políticas e humanas; são ações performativas.

O **corpo-documento** da mulher negra se apresenta como não-dito do discurso quando seu **corpo-dramaturgia** se coloca em cena; isto acontece, pois seu corpo é uma instância racializada e genderizada, como viemos repisando ao longo de nosso estudo: o dado da raça e do gênero como elementos significantes e modificadores dos sentidos da ação cênica. Assim, as camadas de significação do texto residem não somente no caráter fenomenológico deste corpo, mas também em sua condição de signo cênico, em seu lugar semântico.

Retomamos aqui, então, a ideia de que o **corpo-dramaturgia** pode ser lido pela junção das seguintes camadas corpóreo-dramatúrgicas:

i) **como a atriz-performer se vê** – aqui se incluem os processos internos, pensamentos, sensações e sentimentos, questões emocionais, instintos, impulsos, intuição, saúde física e mental, princípios morais, questões metafísicas e energéticas, identidade e os modos como compreende seu ser/estar no mundo;

ii) **como o coletivo vê a atriz-performer** – esta é a camada que leva em consideração as convenções sociais e que envolvem o coletivo no que tangem as leituras da imagem e das performances sociais: as qualidades da matéria corpo, a raça, o gênero, a idade, e por consequência os significados que são atribuídos a essa imagem e performance social. Aqui

também podemos levar em consideração, algumas condições específicas do corpo em cena: esse corpo possui algum tipo de herança cultural “relevante”? Possui alcance e influência no coletivo?³²

iii) **construções fictícias da dramaturgia/cena sobre o corpo da atriz-performer** – nesta camada operam os elementos da linguagem: a trama/história/tema narrado, as palavras que devem ser ditas, as visualidades cênicas, as sonoridades, o espaço em que a ação cênica se desenrola, a qualidade da relação com o público, a poesia, as metáforas, as proposições filosóficas da encenação, etc.

Somente no entendimento dessa totalidade, das tranças realizadas entre essas camadas, é que se torna compreensível a proposição de um **corpo-dramaturgia**, um corpo que opera em diversas camadas de significação, levando em consideração não apenas as construções fictícias da cena, mas todos os fios invisíveis de uma dramaturgia com múltiplas camadas de apreensão.

Como vimos anteriormente, o processo dramaturgico das mulheres negras se assemelha à orquestração sinfônica que fazem na vida. Orquestração sinfônica para sobreviver à vida. Orquestração sinfônica para construção da cena. Afinal de contas, a cena é parte da vida. Portanto, a orquestração sinfônica da cena faz parte também da orquestração sinfônica da vida.

Ainda de acordo com o abordado, a orquestração sinfônica se refere à organização e utilização da raiva de forma criativa. Orquestração sinfônica da raiva (Lorde, 2021). Repisamos, que quando falamos de raiva, não nos referimos apenas como um sentimento, um humor, na esfera subjetiva – à frustração, à irritação, à agressividade –, mas à raiva como um sentimento “pra fora”, um estado de protesto, e que gera ação para modificação daquilo que lhe causou/causa este estado. A raiva direcionada de forma criativa e crítica para uma determinada finalidade, no caso aqui, artística e política. Enquanto ação revolucionária, a raiva não está na superfície, ela incomoda, rasga, quebra, rompe, mexe em feridas abertas, e figura como elemento combativo, como a faísca que dá origem à fogueira que aquece a luta.

[...] a raiva expressa e traduzida em uma ação a favor de nossos ideais e nosso futuro é um ato de esclarecimento que liberta e dá força, pois é nesse processo doloroso de tradução que identificamos quem são os nossos aliados com quem temos sérias diferenças e quem são nossos verdadeiros inimigos. (Lorde, 2021, p. 160).

³² Aqui, nos questionamos se os significados/sentidos e atravessamentos do evento cênico não se alteram quando os corpos em cena são corpos que possuem um determinado *status* social ligados à influência que este corpo causa no coletivo. Por exemplo: em *Vaga Carne*, há um deslumbre ao ver a performance de Grace Passô, simplesmente pelo fato da artista ter alcançado considerável reconhecimento no teatro e no cinema. Da mesma forma, pessoas se mobilizam a assistir peças na lógica “Fulano de tal e grande elenco”, simplesmente pelo status, pela experiência, pela admiração, por ser patrimônio histórico e etc. – não há aqui juízo de valor.

Por isso vejo *Vaga Carne*, *Vai Te Catar!* e *Desova: uma reza pro sol*, como **Dramaturgias Furiosas**, pois através de nossos processos criativos discutimos demandas que nos geraram/geram raiva/incômodo/indignação, especificamente enquanto mulheres negras, numa coletividade. São trabalhos orquestrados sinfonicamente na busca por uma **identidade em movimento** – Passô –, por sanar uma **necessidade de expressar** – D’Alva – e **expurgar o que não lhe pertence** – Nauali. São organizados de forma criativa e crítica a partir de nossos corpos-documentos, repertórios, memórias, história e relações.

Nenhum dos trabalhos analisados se reduz à raiva, na instância de sentimento ou humor, como palavra-tema ou intenção nas interpretações das atrizes-performers; a raiva não é só cólera, explosão, agressividade, visceralidade, fúria desvairada, quando organizada ela pode ser indignação-motor que faz pensar, maquinar, criar, organizar, traçar estratégias, fazer planos, orquestrar para modificar aquilo que incomoda; e é deste segundo modo que se manifesta nas obras investigadas. As poéticas com que temos feito teatro, trazem textualidades e interpretação cênicas contundentes, enérgicas, cheias de uma presença vibrante, pulsante e atenta, pois temos um motivo, um objetivo: sobreviver e acabar com aquilo que nos enraivece: o racismo.

Para além disso conseguimos traçar alguns pontos em comum entre os trabalhos, que nos apontam algumas tendências que vejo como partes destas orquestrações sinfônicas, dessas transcrições do **corpo-documento** ao **corpo-dramaturgia**:

- i) raça do corpo-documento como informação dramática;**
- ii) caráter de textualidades performativas/narrativas performáticas;**
- iii) identidade como fundamento e a “tomada de consciência” no processo;**
- iv) elemento épico e o estranhamento da raça;**
- v) poética e orquestração sinfônica como necessidade para sobrevivência.**

Abreviaremos abaixo algumas considerações importantes sobre cada uma destas tendências observadas, de acordo com a trajetória de todas as reflexões realizadas até este momento, observando o modo como estas artistas-autoras construíram linguagem a partir de suas corporeidades, assim como evidenciado por Martins (2021) sobre a escrita de mulheres negras:

[...] é do locus da ficção e da poesia que a escritora negra, em particular, busca rasurar esses vícios de figuração, vestindo a personagem negra feminina com novos significantes que indiciam outras possibilidades de significância e de interferência nos processos de alçamento do corpo feminino como corpo de linguagem. Traduzindo sua condição binária de mulher e negra, as escritoras afro-brasileiras, em muitas de suas

produções, elegem o corpo feminino como tema, do qual derivam a artesanaria da escrita. (2021, p. 112).

i) Raça do corpo-documento como informação dramática

No capítulo 1, observamos que o **corpo-documento** é a representação, o signo social do corpo da pessoa negra; essa é a ideia apresentada por Beatriz Nascimento sobre este corpo que carrega a memória de um continente, da troca atlântica (1989).

No prefácio da dramaturgia *Preto*, Thiago Aguiar Simin (*In: Passô et al*, 2019), nos fala sobre a redução do ser negro a sua raça:

O título PRETO sinaliza desde o início o fenômeno do racismo: ninguém pode ser reduzido a uma cor, mesmo que fisionomicamente, nem mesmo um objeto (afinal, o que “é” um objeto preto? O que a cor nos diz sobre uma coisa?), mas muita gente é vista, compreendida e julgada a partir do “ser preto”, enquanto categorização social (a exemplo da ideia que enseja, por exemplo, o título do livro de Ana Maria Gonçalves: *Um defeito de cor*). [...] Assim como “ser branco”, “ser preto” deveria ser só mais uma propriedade accidental de um indivíduo, entre tantas outras, que não nos diz nada de essencial. Contudo, socialmente, (como sempre) “ser preto” se torna uma característica essencial no que tange à constituição da identidade no contexto brasileiro, ou seja, a necessidade socialmente assentada de articular a própria identidade com o fato de “ser preto” (“Sempre me pedem pra falar disso”), em contraposição à “liberdade” branca de não precisar se constituir primariamente enquanto branco. (p. 78, grifo do original).

E isso não passa despercebido em cena; o corpo negro enquanto intérprete-performer é também um signo – simultaneamente reduzido pela branquitude e potencializado pela perspectiva da negrura/pretura; sua criação “define-se primeiro como ato de comunicação, pois o mesmo é, antes de tudo, o produtor de sua obra, construída por meio de signos de natureza gestual e sonora. [...] Percebe-se que o corpo, em cena, revela a dimensão expressiva, a dimensão orgânica” (Santos, 2008, p. 1). A simples presença do corpo em cena já cria “[...] rede de significados, expectativas, signos e convenções históricas, culturais e sociais” (Caldas; Gadelha, 2016, p. 85).

Para Boris Charmatz (*apud* Caldas; Gadelha, 2016), essas significações diretamente aliadas à presença do corpo poderiam ser nomeadas como “autodramaturgia”, que existe antes mesmo de se estabelecer a camada ficcional/teatral sobre o corpo. Logo, a dramaturgia – enquanto construção narrativa, ficcional/teatral – não se separa do aspecto físico e da presença dos intérpretes.

Se colocarmos em foco especificamente a “autodramaturgia” do corpo negro, veremos que esta foi e muitas vezes continua sendo negligenciada, uniformizada, higienizada ou

estereotipada na lógica de produção do Teatro Branco, na universalização dos corpos e das experiências.

O espaço público da representação no qual o corpo se oferece à interpretação, assim como ao olhar, interroga ou critica igualmente as representações dominantes do que pode (ser) o corpo. Em reação oposta aos corpos modelados pela tradição espetacular, corpos gloriosos da proeza no circo tradicional ou padronizados e virtuosos dos balés clássicos, algumas escolhas dramáticas podem procurar perturbar as normas socialmente admitidas (Caldas; Gadelha, 2016, p. 88).

Desta forma, temos, antes de tudo, que a escolha dos corpos que comporão um determinado elenco já é uma escolha dramática, independente do texto que se vai encenar, das temáticas que serão tratadas, do lugar onde a peça será estreada; os profissionais escolhidos para realização do trabalho e o que simbolizam, contribuirão para aquilo que será apreendido pelo público na realização do espetáculo.

Preto Amparo reitera que não se pode pensar as performances artísticas sem considerar suas condições culturais, principalmente quando se trata do corpo negro marcado pela carga simbólica da escravização, da colonização e da violência que sofre cotidianamente por conta de sua raça. Do mesmo modo, como falar de presença negra no teatro, se diariamente a sociedade objetiva sua ausência? A presença negra em cena é uma insurgência (Dramaturgia Pluriversal II, 2021).

O corpo negro em cena é o que Leda Maria Martins (2021) chama de “corpo-tela”:

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas as inscrições peculiares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares. (Martins, 2021, p. 78).

Segundo Martins (2021), o corpo-tela é lido como um corpo-imagem complexa no qual se articulam sons, gestos, movimentos, códigos e linguagens. Um corpo-pensamento que fundamenta a cena teórica, conceitual e performaticamente. A autora acredita que, no caso das mulheres negras – o feminino corpo da negrura – as poéticas negras são exercidas como ação de inscrição de novos conhecimentos e significados a este corpo-tela:

Nesse percurso de inúmeros ensaios e experimentações, o corpo-tela transfigura-se também em um feminino corpo da negrura. Um número expressivo de dramaturgas, atrizes, diretoras, performers trazem à cena o corpo como *locus* de criação de conhecimento alterno sobre a mulher, em particular sobre a mulher negra, postulando o corpo como tela de inscrição de uma desejada recomposição da própria mulher. A tradição teatral e seus engenhos retórico-ideológicos são revisitados pelas lentes dessas autoras que plissam os itinerários familiares do teatro brasileiro, nele imprimindo e espargindo disritmia e dissonância (Martins, 2021, p. 168).

Assim, os processos criativos e as orquestrações cênicas desse corpo feminino da negrura constroem novos caminhos para o corpo desta mulher, abrem outras possibilidades de futuro e rompem com as significações redutoras às quais sua raça é submetida. Ao criar, a mulher negra pinta novas cores em seu corpo-tela, cria novas paisagens, novos temas, sonha consigo mesma em versões diferentes e se transforma.

É exatamente nesta qualidade empírica do corpo negro, a raça, que reside a informação dramática: uma vez que a presença deste corpo e sua performatividade são reais, mesmo durante a suspensão e a convenção da ficcionalidade no evento cênico, tais fatores continuarão figurando como elementos da realidade, o que demonstra a fluidez do corpo como signo e sua desconstrução.

A raça no corpo da intérprete se manifesta, durante o acontecimento cênico, como um signo que desafia os espectadores a uma constante desconstrução – desde que estes estejam abertos ao diálogo e à escuta. Isso reforça o caráter performativo dos trabalhos de D’Alva, Passô e Nauali, já que toda prática performativa é essencialmente dialógica e pressupõe interação entre o público e os intérpretes-performers (Baumgartel, 2009).

Portanto, a raça como informação dramática influencia a teia de significados criada pela dramaturgia e atua como um agente de desconstrução, contribuindo ativamente para desfazer os padrões redutores associados ao corpo da pessoa negra.

ii) Textualidades Performativas / Narrativas Performáticas

A despeito das três obras promoverem linguagens diversas, podemos afirmar, no entanto, que se interseccionam não somente pelo recorte da raça e do gênero, mas também pelos atravessamentos em comum/coletivos que esse recorte gera em cada **corpo-documento**, trazendo a performatividade à baila, como fundamento para a transcrição deste corpo em dramaturgia. Desta forma, as dramaturgias construídas por estas mulheres negras, seus **corpos-dramaturgia**, podem ser lidos como textualidades performativas, ou ainda, **narrativas performáticas**.

Graciela Ravetti (2002), considera “narrativas performáticas” as textualidades literárias em que conseguimos identificar traços de performance – no âmbito cênico e antropológico –, nos quais se revelam a performatividade dos signos e o engajamento político, e onde podemos identificar

a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das

identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (Ravetti, 2002, p. 47)

Isto posto, observamos que no processo de transcrição de D’Alva, Passô e Nauali, estão presentes alguns dos aspectos citados por Ravetti com relação às narrativas performáticas: o trabalho sobre si mesmas e sobre elementos biográficos, identitários e do contexto social, somados ainda à presença plástica do texto, estruturação pela oralidade, registros de uma prática/processualidade, narração em primeira pessoa e perspectiva subjetiva, e o caráter da efemeridade e presentificação.

Ainda de acordo com Ravetti (2002), essas textualidades possuem como uma das características preponderantes o fator “transgressão”:

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente. (Ravetti, 2002, p. 49).

Ou seja, para além de operações estéticas, as **narrativas performáticas** revelam também uma camada de ações políticas, onde se tenta promover o rompimento de determinados comportamentos e convenções sociais; a retroalimentação política-arte. Ora, no âmbito das poéticas negras, recuperamos as discussões sobre a constante tentativa de ruptura da hegemonia exercida pela branquitude não somente nas práticas artísticas, mas em todos os campos das ações humanas.

Sugerimos ainda como fator a ser considerado nessas narrativas performáticas a forma com que essas artistas registram suas dramaturgias no suporte textual: todas elas propõem uma linguagem poética, não convencional, que provoca fissuras/lacunas no texto que devem ser preenchidas pelas pessoas que fruem seus livros. Vimos algumas escolhas nas formas de escrita e no projeto gráfico – rubricas analíticas, poemas de ações dramáticas, páginas vazias em preto, páginas vazias em branco, design da escrita, palavras-imagem, uso de ilustrações, influências da poesia concreta, etc. – que contribuem para a criação de novas camadas de significação de suas textualidades. Para Baumgartel (2009), a performatividade textual, ou a “prática linguística performativa”, reflete um posicionamento crítico dos criadores contemporâneos. Conforme as proposições apresentadas, esta estética crítica presente nestes textos teatrais não convencionais apresenta as estruturas do discurso textual como uma “forma de pensar”, estimulando o sensorial do leitor em detrimento de um império do significado (Baumgartel, 2009). Nessa esteira, as dramaturgias destas mulheres jogam com outras lógicas

de apreensão da realidade, que são não lineares, polifônicas, elásticas e não analógicas/representativas, colocando em xeque nossas percepções do real. Tal aspecto assemelha-se à "poética constelar" proposta pelos Concretistas, que propunham um modo de criação sintético-ideogrâmico em detrimento do analítico-discursivo. Ou seja, mesmo com um discurso demarcado sobre as questões sociais que buscam transformar, estas mulheres operam também outras investigações complexas no campo das linguagens, tanto na dramaturgia literária como na cena.

iii) Identidade como fundamento e a “tomada de consciência” no processo

Por que tanto autoras como Souza (2021b) e Kilomba (2019) ressaltam a necessidade de possuir suas próprias narrativas, seus próprios discursos sobre si mesmas? Por que iniciamos embasando essa investigação do processo de “tomada de consciência” pesquisada por Beatriz Nascimento no Movimento Negro e aliado à cena?

Apreendemos anteriormente que, de acordo com Souza (2021b), o tornar-se negra perpassa pelos momentos dolorosos em que se constata que sua identidade é historicamente e constantemente massacrada, e que para recuperá-la torna-se necessário o resgate de nossa história a partir de nossa própria perspectiva. Entendendo a identidade como aquilo que nos permite ser, reconhecer e pertencer a nós mesmos.

Até aqui já temos compreendido que o ser negro é reduzido pela branquitude à sua cor, como o teorizado por Fanon (*apud* Kilomba, 2019) sobre o “esquema epidérmico racial”. Ser negro, na lógica da branquitude, não permite ser único. Na máxima racista: “preto é tudo igual”. Ser negro, na lógica da branquitude, é ser objeto e não humano. Assim, tudo aquilo que o distingue como ser – suas idiossincrasias, seus desejos, seus sonhos, seus afetos, suas memórias –, é ignorado, em nome da homogeneização da comunidade negra para fins de opressão e exploração.

Logo, qualquer prática que permite ao sujeito negro refletir, resgatar e reafirmar sobre si mesmo, o relembra de que ele é um ser humano. Observamos nos processos de D’Alva, Passô e Nauali, a maneira como surgem diversos questionamentos da ordem do humano e na compreensão de si e do coletivo para a construção de suas obras. Passô mesmo, nomeia a busca por uma identidade viva, orgânica, que se transforma, em movimento. D’Alva nos fala sobre a tentativa de entender suas particularidades e como transbordá-las ao coletivo. Nauali reflete sobre tudo aquilo que não lhe pertence, e tudo aquilo ao que quer pertencer.

Nesse intento, as autoras-artistas se colocam em processos de radicalização do processo autoral – como chama D’Alva (2014) o seu próprio processo em *Vai Te Catar!* –,

onde ocupam diversas funções criativas na concepção de seus trabalhos; por exemplo, todas elas escreveram e atuaram suas dramaturgias, Passô e D’Alva fazem também a concepção/direção, e D’Alva assina ainda, em seu projeto, direção e produção musical. Tal radicalização nos provoca a pensar: por quais experiências essas artistas passaram para que tivessem a necessidade de estar no domínio da decisão de tantos elementos da cena, que terminam por orientar o discurso da experiência?

Certamente a discordância com inúmeras convenções sociais e teatrais, que sempre relegam ao corpo negro o lugar de subalternidade, figura como uma das motivações para a proposição e visibilização de suas narrativas.

Alguns outros elementos podem ser reconhecidos como ferramentas para a recuperação/reconstrução de suas identidades em cena, como por exemplo, a ênfase no uso da palavra, na oralidade como um dos elementos principais da encenação. A palavra direta ao público, ainda que ficcionalizada, nos coloca a tentativa de um diálogo sem intermediação do ilusionismo: um membro do coletivo fala com sua comunidade. A predominância da ação vocal, nas obras analisadas, deixa transparecer a necessidade do falar/do expressar:

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. (Kilomba, 2019, p. 34)

Há que grafar em letras garrafais, sublinhar e colorir, que o fato de um corpo negro ter a possibilidade de falar em um lugar de poder – estar no palco é uma performance de poder – desafia e desestrutura o sistema de silenciamento ao qual é submetido o corpo negro. Falar, expressar, “colocar pra fora”, permite que este corpo seja reconhecido como um ser, que sente, percebe o mundo, produz pensamento e possui suas próprias demandas.

A oralidade aqui também remonta a uma forma ancestral de transmissão dos saberes, se manifestando como “[...] religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação” (Lopes; Simas, 2022, p. 41); mostrando-se como forma de registrar coletivamente as vivências, trocar, compartilhar e gravar na memória do coletivo que há história e estórias que fazem parte de uma identidade tanto individual quanto coletiva.

O **corpo-documento** pressupõe uma memória histórica. No **corpo-dramaturgia**, essa memória se metamorfoseia por meio de uma poética em uma nova memória que será compartilhada e contribuirá para a construção de novos repertórios culturais. Para Zumthor

(1997), não existe performance de oralidade sem ação memorial; a memória dá estofo e coerência, situando a ação no tempo e no espaço.

Nestas poéticas, em que se podem reconhecer o intento de retomada das narrativas por parte de corporeidades subalternizadas, sempre surgem questionamentos sobre o ensimesmamento ou o panfletarismo. Muitos confundem – na maioria das vezes propositalmente, na tentativa de perpetuar a deslegitimação de tais corpos – a subjetividade individualista do drama com as proposições identitárias. Nas obras analisadas vimos três exemplos, nos quais nos aprofundamos, de obras que tratam de questões de individualidades que são também reconhecidas como questões do coletivo. Todo corpo individual é também um corpo coletivo. Ora, é escrevivência histórica compartilhada por uma comunidade, é ação memorial comungada.

Indivíduos – e aqui me refiro majoritariamente aos membros da classe artística – que reduzem práticas e poéticas identitárias ao “panfletarismo” – em sua apreensão pejorativa e não crítica – como se fossem experiências das quais deveríamos nos envergonhar, carecem de analisar criticamente suas próprias práticas a fim de compreender que elas também refletem suas demandas por identidade. Toda identidade reflete uma poética, e o contrário também é verdadeiro; toda poética reflete uma identidade. No caso, a branquitude – geralmente o sujeito branco é que tece esse tipo de crítica ao identitarismo – não percebe que faz teatro identitário, pois suas práticas são tão difundidas como universais que pensam estar apenas “fazendo teatro”, tratando de “questões humanas” e filosóficas de forma abrangente. Mas que humano é esse que eles retratam? O que explora? O que violenta? O que silencia?

Já parou pra pensar: os métodos, treinamentos, processos criativos, dramaturgias que você pratica, foram pensados por e para quais corpos?

Normalmente essas práticas identitárias só são reconhecidas em amplo cenário quando possuem o aval da crítica branca:

Dessa forma, as narrativas benevolentes da aliança branca – fórmulas como ‘dar espaço’, ‘dar visibilidade’, ‘dar voz’, todas elas predicadas no desejo normativo de ajustar o mundo social – têm como limite mais evidente a incapacidade dessas mesmas narrativas e incorporar a dimensão negativa desse trabalho, ou seja: ‘perder espaço’, ‘perder visibilidade’, ‘perder voz’. (Mombaça, 2021, p. 40)

Em nome de uma "aceitação" ou de uma postura falsamente igualitária, as pessoas brancas ignoram, ou buscam ignorar, ou fingem ignorar a raça como fator de composição do

indivíduo e da cena, em nome de considerar todos no processo como iguais, mas isso não é possível. Ignorar a diferença e a racialização dos corpos negros faz com que não se atente ao panorama do contexto de criação, e assim os corpos negros não são acolhidos. Não só os pretos, mas todos os corpos dissidentes do padrão que sofrem o mesmo tipo de apagamento.

Por essa razão, torna-se cada vez mais preponderante a visibilização e o fomento de práticas e poéticas onde o corpo negro possui consciência de si e expressa tal consciência em cena.

Em cada experiência, além da vivência física, filosófica e criativa, o intérprete reflete sobre a mesma e percebe-se corporalmente no processo, incorpora o que for importante para o seu trabalho. Quanto maior a consciência aliada às vivências, melhores serão as possibilidades criativas e expressivas. (Santos, 2008, p. 3)

Acredito, como nos apresenta Inacyira Falcão dos Santos (2008), que quanto mais domínio o/a intérprete possui de si, e quanto mais o processo o/a faz refletir e experimentar-se corporalmente – de maneira completa, ou seja, levando em consideração a sua dimensão de **corpo-documento** –, mais possibilidades ele/a abrirá de criação.

iv) Elemento épico e o estranhamento da raça

Observamos que para duas das três autoras-artistas abordadas, as teorias do Teatro Épico, inspiradas na trajetória do encenador Bertolt Brecht, figuram como influências para a construção das textualidades e da encenação; isso acontece mais explicitamente na obra de Roberta Estrela D'Alva, obviamente pelo fato da linguagem do Teatro Hip-Hop estar fundamentada na junção de fundamentos do Teatro Épico com os elementos da cultura Hip-Hop.

Desta forma, a linguagem desenvolvida por D'Alva junto ao Núcleo Bartolomeu apresenta não somente um aspecto do engajamento social e político muito ativo, como também, no que diz respeito à forma, a utilização do *gestus* social como ferramenta de concepção cênica. Para D'Alva (2014), o "gestus social, conforme proposto por Brecht, é fruto da relação que se tem com o ambiente ou situação a qual se vive, e confere elementos sociais ao gesto" (Bertolt Brecht *apud* D'Alva, 2014, p. 68). Assim, o gesto se entranha das circunstâncias sociais e demonstra sua performatividade.

Seria o gesto performativo uma radicalização do gesto épico?

Coloco essa provocação não no sentido de estabelecer uma espécie de linha evolutiva, onde o performativo figuraria como ferramenta mais avançada que o épico, mas sim na tentativa de compreender como a influência que as artistas-autoras possuem na obra de Brecht se articula com as proposições performativas que fazem em cena. Féral (2009) afirma que R. Schechner já reconhecia na performance alguns traços das propostas de B. Brecht, principalmente no que diz respeito ao princípio do “fazer e mostrar fazendo”, onde se enfatiza a processualidade da ação.

Primeiro, temos que o ilusionismo é carta fora do baralho no jogo destas três mulheres, evidenciando o alinhamento com as propostas do encenador alemão, no que tange a criação de uma historicização e no distanciamento com finalidade de engajamento do público com o discurso. Sobre a ferramenta do distanciamento, Ryngaert (2013) afirma ser: o “[...] conjunto dos procedimentos dramatúrgicos que visam a mostrar o objeto representado sob um aspecto **estranho**, para revelar seu lado oculto ou que se tornou demasiado familiar.” (p. 224, grifo meu).

No entanto, diferente das obras de Brecht, nas obras analisadas não vemos a predominância de personagens interpretadas por atores/atrizes que em determinado momento realizam “quebras épicas”. Exceto em *Nauali*, onde a presença da “mulher de lama” e as figuras verbalizadas por ela remetem a personagens, D’Alva e Passô jogam com presenças que causam estranhamento contínuo. Mesmo em *Desova*, que possui uma trama que pode ser apreendida linearmente, com início-meio-fim, a fala cadenciada e poética recusa a ilusão do realismo.

Desta feita, o gesto performativo praticado em cena coloca o corpo das intérpretes incessantemente em evidência: em D’Alva, por exemplo, onde a peça é autobiográfica, o **corpo-documento** da atriz chega a se confundir com seu **corpo-dramaturgia**, como vimos. Não há ilusão.

Especulamos que o distanciamento, ou estranhamento, produzido nas obras analisadas, decorrem então de dois pontos: da evidência contínua destes corpos com suas ações performativas, como supracitado, e pela raça como dado dramatúrgico.

Conforme abordado no item i), a raça do corpo em cena se configura como uma informação significativa na dramaturgia; e mais, ela possui a capacidade de modificar os discursos da dramaturgia, preenchendo as lacunas deixadas na escrita textual. Desta forma, podemos inferir que ao atuar qualquer dramaturgia, a raça pode acentuar ou desconstruir o discurso.

Indo ainda mais fundo, somente pelo fator da presença deste corpo – também abordada no item i) – já se causa um estranhamento, a depender dos outros elementos escolhidos para compor a dramaturgia: qual é a dramaturgia e quem a escreveu? Quem está dirigindo? Quem compõe o elenco? Qual o local onde será encenada? Qual o contexto político-social? Qual público verá essa peça?

Para que não fiquemos apenas na especulação, imaginemos, por exemplo, o Theatro Municipal de São Paulo, ou o teatro municipal da sua cidade – se ela tiver um. Você já assistiu algum espetáculo nele? Quantos espetáculos você já assistiu lá? Quantos deles tinham elenco composto por pessoas negras? Quantos deles tinham elenco composto por pessoas brancas?

Quando pessoas negras falam sobre ocupar espaços que também são delas por direito, estão falando também dos palcos, que são espaços de poder. Pessoas negras não são vistas ou visibilizadas em espaços de poder. Se o público está acostumado a ver apenas corpos brancos nos palcos, quando veem corpos negros ocupando este mesmo lugar sentem estranhamento. É estrutural. Neste sentido, o estranhamento é inerente ao **corpo-documento**, e portanto ao **corpo-dramaturgia** dessas mulheres negras.

Quando falamos de teatro concordamos que o público estabelece um pacto com o elenco, e vice-versa: um acordo de convenção, de suspensão da realidade. Para que se estabeleça a ficção é preciso que os espectadores “comprem” o discurso, no entanto, para o corpo negro só consegue suspender o real, na medida em que não esbarre em sua raça; sua raça não adentra a esfera da ficção. A raça é épica. Principalmente quando o acordo se dá entre elenco negro e público branco, pois muitas vezes o público branco se coloca na qualidade de espectador reativo, “de guarda alta”, sem se deixar afetar, e então, o estranhamento é mais forte. O estranhamento de corpos negros em cena é sempre mais intenso em espectadores brancos. A depender do momento do processo de conscientização racial em que se encontra o/a espectador/a negro/a, ele/a também estranhará o corpo negro em cena, no entanto, ao longo da performance, o estranhamento tende a dar lugar à identificação.

O viés ideológico e político do Teatro Épico também pode ser reconhecido nas três obras, se temos por base a perspectiva do “Teatro Engajado Negro” – uma das categorias de Teatros Negros proposta por Evani Lina (2010) – em articulação com as teorias do dispositivo de racialidade de Sueli Carneiro (2023), na qual vemos que

[...] no contexto da modernidade ocidental, a racialidade vem se constituindo num dispositivo, tal como essa noção é concebida por Foucault. A racialidade é compreendida como noção produtora de um campo ontológico, um campo epistemológico e um campo de poder, conformando, portanto, saberes, poderes e modos de subjetivação cuja articulação institui um dispositivo de poder. (Carneiro, 2023, p. 44).

Na sociedade de hegemonia branca, a racialidade é utilizada como um fator para legitimar a opressão de corpos fora do padrão da branquitude. Quando propomos um resgate de nossas narrativas, estamos falando da utilização da racialidade como afirmação dos corpos racializados. Sim, sou negra, e não, não serei oprimida! Quando um corpo negro está em cena, se coloca como um corpo poderoso, detentor de poder, exerce poder, retoma seu próprio poder e reclama o teatro enquanto instituição política – não é este o cerne do teatro? Reunir um coletivo para compartilhar experiências coletivas?

v) Poética e orquestração sinfônica como necessidade para sobrevivência.

“[...] a poesia não é luxo. É uma necessidade vital de nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias.”

Audre Lorde
Poesia não é luxo, 1977

Mais uma vez me valho das palavras valiosas de Audre Lorde (2021) para compartilhar que acredito que Passô, D’Alva ou mesmo eu não fazemos teatro pelo luxo. Uma vida dedicada às poéticas cênicas não é um luxo, mas, como ela bem diz, uma necessidade. Lorde (2021) fala da poesia como forma de nomear ideias que ainda não têm forma, que ainda não nasceram; como uma destilação da experiência. É como o parto de um pensamento. De forma geral, podemos perceber pela análise dos trabalhos: o uso e transcrição ao **corpo-dramaturgia** como um processo de nomeação de experiências, tomada de consciência, construção e retomada de identidade, registro histórico de vivências e compartilhamento de saberes e tecnologias ancestrais. Verifico que nossos processos criativos se alicerçam numa profunda investigação de si e do coletivo em que estamos inseridas, na busca por compreensão e transformação de nossos contextos.

Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós. (Lorde, 2021, p. 45).

A escuta e pesquisa de nossos corpos-documentos de mulher negra em nossos processos criativos não são uma escolha; mesmo inconscientemente, a presença de nossos corpos em cena já reflete, enquanto subtexto, nossas raivas, reivindicações, vivências e afetos, numa orquestração sinfônica que se exprime em linguagens – pudemos ver a diversidade de caminhos nas análises do capítulo anterior. Durante toda sua jornada dentro do sistema de colonização, o corpo negro vai sendo tolhido – não pode ser expressivo, não pode amar, não pode ser amado, não pode falar, não pode criar... Os processos de criação, onde podem construir poéticas, servem então como manifestos de sobrevivência.

A negra, o negro são os que mais morrem em nosso país. O racismo obriga cotidianamente o corpo negro a lidar com a morte. Nós criamos em meio ao medo da morte.

Escuta a filosofia da morte, imponente, cavalcando sobre um quadrúpede esguio. A morte trotando, linda, poderosa, mantra da matéria. Os filósofos olham a morte, buscam palavras, não as encontram. Encontram, sim, algumas frases parcas, e as soltam ao vento, para construir alguma forma no mundo: linguagem. (Passô, p.8, 2012a).

A poética, a linguagem, se mostram como uma forma de auxiliar a mulher negra em sua orquestração sinfônica da raiva, uma maneira dela não explodir. É uma ferramenta combativa, ferramenta de guerra, ferramenta de luta – ferramenta criativa, estratégica e estética. A “[...] linguagem não é apenas meio de expressão e comunicação – ela é ação.” (Lopes; Simas, 2022, p.42). Logo, em suas práticas, essas mulheres dançam pela libertação, dançam para esquecer o cativeiro – relembrando a imagem trazida por Beatriz Nascimento (Ôrí, 1989). E assim, seus corpos produzem novos conhecimentos que são compartilhados na esfera pública para a sobrevivência também do coletivo. Estar em cena é um reclame de nossa humanidade.

Poesia não é luxo. Teatro não é luxo. Cultura não é luxo. Poesia é humanização.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos e não finalizamos esta investigação, pois assim como meu **corpo-documento** é matéria para a construção de minhas obras, meu corpo também é matéria para construção de minha pesquisa, e como é corpo, é mutável, é orgânico, é transformação, é devir.

Nesta dissertação remexemos o invisível, o indizível e o indomável. Falamos sobre presença e processo. Mais do que tudo, a performatividade está ligada à presença e ao processo. Na esteira da compreensão, das possibilidades de desenvolvimento dos processos de criação/transcrição e as orquestrações sinfônicas realizadas por mulheres negras em cena, articulando os conceitos de corpo, dramaturgia e performatividade, verificamos a construção de **Dramaturgias Furiosas**: dramaturgias que se utilizam do **corpo-documento** como matéria para a concepção de um **corpo-dramaturgia**; consideram a raça como elemento dramático preponderante; agem no resgate e retomada da identidade de um *corpus* e de um *ethos* negro pautado na “tomada de consciência”; se utilizam de ferramentas complexas de estruturação da linguagem, tais como o épico e o performativo, tanto para a concepção das dramaturgias na cena como para seus suportes textuais; e desencadeiam processos de liberação do corpo negro para sobrevivência e criação de outras possibilidades de futuro.

Durante a condução desta investigação, pudemos também registrar criticamente e historicamente o trabalho de mulheres negras e articular, junto a um arcabouço de pensadores e pensadoras em sua maioria negros e negras – reflexões sobre os modos de criação contemporâneo que se realizam indissociados das pautas sociais com recorte de gênero e raça. Tais registros atuam no objetivo político de rompimento com o apagamento de narrativas negras, e desestruturação do epistemicídio negro. Registro aqui o apelo pela publicação de dramaturgias negras, para que sejam difundidas, pesquisadas, analisadas e devidamente registradas para posteridade. Dramaturgias são também registros documentais. Só pude ter acesso à dramaturgia de D’Alva, por exemplo, pois o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos foi premiado com o Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, para a publicação de sua antologia; e *Desova: uma reza pro sol* só está no mundo pela contemplação no ProAC do Governo do Estado de São Paulo. Dramaturgia também é política pública.

Salientamos a necessidade de que haja mais pesquisas interdisciplinares direcionadas ao estudo, sistematização, revisão e expansão do conceito de dramaturgia – tal qual os Estudos da Performance possuem uma frente ampla de abordagem do conceito de

performance, creio que a dramaturgia poderia ser também considerada como um conceito a ser debatido por outros vieses que levam em consideração a sociologia, a antropologia, a filosofia e etc. Já existem alguns estudos erigidos sobre esta questão, mas num campo ainda bastante tímido, então, utilizo este espaço aqui para sublinhar esta necessidade. Vivemos ainda num mundo onde há muitos “não-ditos” – como vimos, os fios invisíveis da dramaturgia –, e estes “não-ditos” ainda ditam em demasia os modos como vivemos neste mundo.

“Estamos cansadas e estamos também furiosas. Há momentos em que desejamos tão firmemente a abolição de todas as coisas feitas através de nossa morte social que sentimos a terra estremecer à nossa volta. Então damos as mãos, e recusamos também o medo, para desejar, juntas que a terra vibre o apocalipse deles desta vez.”

**Jota Mombaça
Não vão nos matar agora, 2021.**

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS. **Mulheres pretas ou pardas gastam mais tempo em tarefas domésticas, participam menos do mercado de trabalho e são mais afetadas pela pobreza.** Uberlândia Cabral (Ed.) Mar., 2024. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/39358-mulheres-pretas-ou-pardas-gastam-mais-tempo-em-tarefas-domesticas-participam-menos-do-mercado-de-trabalho-e-sao-mais-afetadas-pela-pobreza>>. Acesso em: Mar. 2024.

ALEXANDRE, Marcos A. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba.** Rio de Janeiro: Malê, 2017.

BAUMGARTEL, Stephan. **Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea.** In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (Orgs). **Sobre Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

BOM DIA, BRASIL. **Mulheres negras representam 62% das vítimas de feminicídio no Brasil, aponta Anistia Internacional.** G1. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/03/28/mulheres-negras-representam-62per-cent-das-vitimas-de-feminicidio-no-brasil-aponta-anistia-internacional.ghml>>. Acesso em: Mar. 2024.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re)representações, teatralidades e performatividades. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135-148, 2010.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e Dramaturgias (s).** Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade:** A construção do outro como não ser como fundamento do ser. São Paulo: Zahar, 2023

CARNIERI, Helena. **Grace Passô, a melhor atriz do Brasil.** Gazeta do Povo, 2016. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/grace-passo-a-melhor-atriz-do-brasil-7hawy1rnr5zkd-bime1shy5evo/>. Acesso em: Set. 2023.

D'ALVA, Roberta E. **Teatro hip-hop:** a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José F.; ABREU, Kil (Orgs.). **Maratona de dramaturgia.** Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

EVARISTO, Conceição. **A gente combinamos de não morrer.** In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**, Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, SP, v.8, p. 235-246, Nov., 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, SP, v.8, p. 197-210, Nov., 2008.

FÉRAL, Josette. **Performance e Performatividade**: o que são os *Performance Studies*. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (Orgs). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

GESSNER, Ricardo. Transcrição, Transconceituação e Poesia. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 142-162, ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000200142>. Acesso em: Mar. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Estatísticas de Gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil**. 3ª Edição. Estudos e Pesquisas - Informação Demográfica e Socioeconômica, n.38. ISBN 978-85-240-4605-6. Disponível em: <liv102066_informativo.pdf (ibge.gov.br)>. Acesso em: Mar. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPELMAN, Isa; ALVES, Beatriz N. N. Poesia concreta, dramaturgia e performance: Reflexões para a materialização de palavras e presenças. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, Belo Horizonte, v. 13, n. 27, p. 325–343, 2023. DOI: 10.35699/2237-5864.2023.41364. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/41364>>. Acesso em: 18 Set. 2023.

KRIEZIS, Elisa. **Como mito de estátuas gregas brancas alimentou falsa ideia de superioridade europeia**. BBC News Brasil, 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825#:~:text=O%20mito%20de%20que%20sua,s,da%20superioridade%20de%20brancos%20europeus.>> Acesso em: Mar. 2024.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Evani T. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 279f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes), IA-Unicamp, Campinas, SP, 2010.

LIMA, Evani T. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, SC, v.1, n.24, p. 92-104, Jul., 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz A. **Filosofias Africanas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

LORDE, Audre. **Os usos da raiva**: As mulheres reagem ao racismo. In: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARTINS, Leda. O Feminino corpo da negrura. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, MG, v. 4, p. 111–121, Out., 1996.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, RS, n.26, p. 63-81, Jun., 2003.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, SP, v. 18, n. 50, p. 209-224, Jan./Abr., 2004.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NASCIMENTO, Roberta M. **VOCIGRAFIAS**. 2019. 304f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2019.

NAUALI, Beatriz. **Desova**: uma reza pro sol. Belo Horizonte: Javali, 2023.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Ítaca**, Rio de Janeiro, RJ, n. 36, p. 164-226, 2020.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. **A palavra como território**: antologia dramatúrgica do teatro hip-hop. São Paulo: Perspectiva, 2022.

OLIVEIRA, Joana. **Grace Passô: “No Brasil, existem milhares de Viola Davis e Whoopi Goldberg”**. EL PAÍS, 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/22/cultura/1548161339_343642.html>. Acesso em: Set. 2023.

PASSÔ, Grace. **Congresso Internacional do Medo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012a.

PASSÔ, Grace. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b.

PASSÔ, Grace. Direção Teatral: algumas reflexões em 2014. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, MG, n. 11, p. 98-113, Out., 2015.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PASSÔ, Grace; ABREU, Marcio; NAIRA, Nadia. **Preto**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PICCIRILLO, Debora; SILVESTRE, Giane. **Aumento dos feminicídios no Brasil mostra que mulheres ainda não conquistaram o direito à vida**. Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo (NEV-USP). G1. 2023. Disponível em: <Aumento dos feminicídios no Brasil mostra que mulheres ainda não conquistaram o direito à vida | Monitor da Violência | G1 (globo.com)>. Acesso em: Mar. 2024.

PIZARRO, Diego. **Anatomia corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança**. 2021. Tese (Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas), UFBA, Salvador, 2021.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAVETTI, Graciela. **Narrativas performáticas**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG; Poslit, 2002.

ROACH, Joseph. **Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance**. Nova York: Columbia University Press, 1996.

ROMAGNOLLI, Luciana. **Dramaturga mineira Grace Passô descortina racismo e machismo**. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/06/1893239-dramaturga-mineira-grace-passo-descortina-racismo-e-machismo.shtml>>. Acesso em: Set. 2023.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Inaycira F. Corpo e Ancestralidade: resignificação de uma herança cultural. **Anais V Congresso da ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.

SCHECHNER, Richard. Performer. **Sala Preta**, São Paulo, SP, v.9, p.333-365, Nov., 2009.

SOUZA, Julianna R. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021a.

SOUZA, Neusa S. **Tornar-se Negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021b.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THIONG'O, Ngugi Wa. *Enactments of Power: The Politics of Performance Space*. **The MIT Press**, Cambridge, MA, v.41, n.3, p.11-30. 1997.

X, Malcolm. **Malcolm X fala**. BREITMAN, George (Org.). São Paulo: Ubu Editora, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia Oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Referências Audiovisuais

A HUEY P. NEWTON STORY. Direção: Spike Lee. EUA: Black Starz!, 2001. Peça-filme. (86 min.).

CANAL ARTE1. "VAGA CARNE" POR GRACE PASSÔ | ARTE1 EM MOVIMENTO. Jul., 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vt5NxAioXuc>>. Acesso em: Set. 2023.

HERÓI TOMBADO. Direção: Roberta Estrela D'Alva e Fernando Coster. Realização: Goethe Institut São Paulo. São Paulo, 2014. Peça-filme. (15 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>>. Acesso em: Mar. 2024.

I AM NOT YOUR NEGRO. Direção: Raoul Peck. Roteiro: James Baldwin; Raoul Peck. Produção: Rémi Grellety; Hébert Peck. França; EUA: Magnolia Pictures, 2016. Documentário. (96 min.).

LEITURAS BRASILEIRAS. Conceição Evaristo - Escrivência. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>>. Acesso em: Jun. 2023.

NEXO JORNAL. "A consciência da sua própria identidade vem com muitos embates", entrevista com Grace Passô. Mar., 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SFuiDza9aa4>>. Acesso em: Set. 2023.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção: Raquel Gerber. Narração: Beatriz Nascimento. Brasil: Versátil Home Video, 1989. Documentário. (93 min.).

REVISTA CARDAMOMO. TREMA!: "Vaga Carne", um cenário para a voz - Grace Passô Mai., 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxCp2A1mqG0>>. Acesso em: Set. 2023.

SESC POMPÉIA. #Desmontagem | Antígona Recortada, Contos que Cantam sobre Pousospássaros. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y0a2Ji9lt9o>>. Acesso em: Set. 2023.

SLAM NATION. Direção: Paul Devlin. EUA: Slammin' Entertainment. Documentário, 1998. (93 min.).

VAGA CARNE. Direção: Grace Passô e Ricardo Alves Jr. Produção: Universo Produções; Grãos da Imagem; Entre Filmes. Brasil: Embaúba Filmes, 2019. Filme. (45 min.).

Espectáculos e Apresentações

DESOVA: UMA REZA PRO SOL [LEITURA DRAMÁTICA]. Estreia: 22 de Julho de 2023. Casa de Cultura Marielle Franco, Franco da Rocha, SP. Ficha Técnica | Coordenação Geral: Beatriz Nauali; Direção de Produção: Paloma Rodrigues; Apoio de Produção: Ana de Assis; Dramaturgia e Interpretação: Beatriz Nauali; Direção e Voz Off: Paloma Rodrigues; Sonoplastia e Técnica de Luz: Renan Novais; Fotografia: Dani Lima e Jana Assis; Intérprete de Libras: Mile Silva; Design Gráfico: Maurício Oliveira; Assessoria de Imprensa: Reinaldo Silva; Assessoria Jurídica: Nicolle Bressane; Apoio: Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Francisco Morato, Secretaria de Ação Cultural e Turismo da Prefeitura de Caieiras, Secretaria de Cultura da Prefeitura de Franco da Rocha e Museu de Arte Osório César.

DESOVA: UMA REZA PRO SOL. Estreia: 13 de Dezembro de 2023. Senac Lapa Scipião, São Paulo, SP. Ficha Técnica | Direção: Gleiziane Pinheiro; Dramaturgia: Beatriz Nauali; Elenco: TT82; Poéticas Corporais e Vocais: Irani Cippiani, Laura Melamed e Lilian Domingos; Iluminação: Douglas de Almeida; Cenário e Figurino: TT82; Colaboradores: Beto Marcondes, Fábio Resende, Luciana Birindelli e Tatiana Polistchuk; Voz Off: Beatriz Nauali; Intérprete de Libras: Silvia Girotte e Cláudia Calandrelli; Coordenação Técnica: Ivone Perez Ruiz; Coordenação Pedagógica: Anna Carolina Santos Martins; Gerência: Wilson Krette Junior.

VAGA CARNE. Estreia: Março de 2016. Paiol Cultural, Curitiba, PR. Ficha Técnica | Concepção, atuação e texto: Grace Passô; Equipe de Criação: Kenia Dias, Nadja Naira, Nina Bittencourt, Ricardo Alves Jr. e Ricardo Garcia; Luz: Nadja Naira; Técnica e operação de luz (em alternância): Edimar Pinto, Lara Cunha e Pedro Meirelles; Trilha Sonora: Ricardo Garcia; Música e operação de som (em alternância): Maurício Chiari, Ricardo Garcia e Thaiana Halfeld; Figurino: Virgílio Andrade; Fotografia: Lucas Ávila; Assessoria de Imprensa: Duda Las Casas e Sandra Nascimento; Pesquisa e Produção: Nina Bittencourt; Identidade Visual: Juliano de Oliveira Moraes (JJ Design).

VAI TE CATAR!. Estreia: Julho de 2008. Sesc Avenida Paulista, São Paulo, SP. Ficha Técnica | Concepção Geral, Direção, Textos, Direção Musical, *Spoken Word*: Roberta Estrela D’Alva; Operação de som: Dani Nega; Preparação Corporal: Cecília Gobeth; Treinamento de yoga: Alexandre Polain; Preparação Vocal: Andrea Drigo; Figurino: Alex Kazuo; Desenho de Luz: Marisa Bentevigna; Operação de luz: Carol Autran; Gravação Vovó e Vídeo: Thomás Fujita; Gravação Aula de Balé: Sérgio Roisenblitz; Participação especial “Aula de Balé”: Flora Bellenzani; Produção Musical: Pipo Pegoraro e Roberta Estrela D’Alva; Consultoria Artística: Daniel Lima; Programação Visual: Sato do Brasil (casadalapa); Desenhos: Cibebe Lucena; Administração Núcleo (Sede): Mariana Goulart; Produção Executiva: Fernanda Veiga e Mônica Lopes; Produção e Administração Geral: Núcleo Bartolomeu de Depoimentos da Cooperativa Paulista de Teatro.

Outras (Entrevistas, Músicas, Sites, etc.)

BAIANASYSTEM. Sulamericano. Álbum: O Futuro Não Demora. Brasil, 2019. Música. (4 min.).

D’ALVA, Roberta E. Entrevista concedida a Beatriz Nauali. 16 de Junho de 2023. Gravação transcrita. [Vide Apêndice 1].

DRAMATURGIA PLURIVERSAL II - NEGRAS NARRATIVAS. Curadoria: Dione Carlos. Ministrantes: Onisajé e Preto Amparo. São Paulo: Escola Itaú Cultural, 2021. Curso. (10 horas.).

ESPANCA!. Quem somos. Disponível em: <<http://espanca.com/c/quem-somos/>>. Acesso em: Set. 2023. Site.

GLOBO TEATRO. Grupo Espanca! estreia quatro peças curtas inspiradas em episódios reais. Rede Globo, 2015. Disponível em: <<http://glo.bo/2131d9o>>. Acesso em: Set. 2023.

LAMAR, Kendrick. The Blacker The Berry. Álbum: To Pimp A Butterfly. EUA, Top Dawg Entertainment, 2015. Música. (6 min.).

NASCIMENTO, Milton. E daí? (A Queda). Álbum: Clube da Esquina. Brasil, EMI, 1978. Música. (6 min.).

PINHEIRO, Gleiziane. Entrevista concedida a Beatriz Nauali. 11 de Março de 2024. Gravação transcrita. [Vide Apêndice 2].

TV CULTURA. PROVOCAÇÕES - Roberta Estrela D’Alva. 2016. Disponível em: <https://cultura.uol.com.br/videos/54294_provocacoes-roberta-estrela-d-alva.html>. Acesso em: Set. 2023.

APÊNDICE A - ENTREVISTA DE ROBERTA ESTRELA D'ALVA

Entrevista realizada no dia 16 de Junho de 2023

Beatriz Nauali - B.N.

Roberta Estrela D'Alva - R.E.D.

B.N. - Você é uma figura lida como pioneira, não só com o Teatro Hip-hop, no Bartolomeu, como também com o Poetry Slam no Brasil; eu queria saber como é que é isso pra você, se quando você iniciou no teatro, você tinha essa perspectiva, se você imaginava que a sua obra, que sua carreira ia tomar essa proporção?

R.E.D. - Olha... eu comecei a fazer teatro na escola com 13 anos, com um professor bem brechtiano – ainda bem –, e aquilo ali era uma referência de teatro pra mim, não é? Eu quando entrei na ECA, eram tempos muito diferentes, em que por exemplo, não tinha como tem hoje na EAD, na ECA, pessoas negras, tantas, tinha sei lá, duas, na sala, pouquíssimas, e esse não era um assunto, não era uma pauta, ninguém falava de... Não tinha nada disso que tem traduzido hoje, bell hooks, a biografia da Angela Davis, coleção antirracista, nada! Essa discussão passava muito longe, ela acontecia muito localizada, não era disseminada, mesmo porque a internet não era como era hoje, onde se dissemina muito esse conhecimento. E quando eu saí da ECA – eu acho que às vezes eu me sentia meio deslocada assim, lá, em alguns momentos, eu lembro que antes de sair, antes de fazer meu último espetáculo lá, que a gente fez com a Tiche Vianna, que era uma coisa de máscara, porque é a linguagem dela, mas tinha um viés social... eu 'tava pesquisando *rap*, polícia, já tinha um viés, é... também... ah, social, racial. Eu já estava mais envolvida com o Hip-hop também. Antes disso, tinha sei lá, Nelson Rodrigues, e com recorte nenhum de gênero, raça... Montado muito, muito do jeito que é, e aquilo lá, eu não gostava, sofria um pouco, com algumas discussões, que nem eram discussões, com algumas coisas que a gente tinha que fazer no grupo. E quando eu saí, eu fiquei: “bom, pra onde eu vou?” Não é? Eu fiquei meio, uns seis meses assim, sem entender, e falando, “meu deus, eu fiz artes cênicas, o quê que eu vou fazer agora?” Meio perdida, pra saber onde é que eu ia trabalhar, com as coisas que eu queria dizer, e aí, a Luaa Gabanini, que faz parte do Núcleo até hoje, falou que ‘tava num lugar que tinha DJ, MC, Grafitê, não sei o quê... eu falei “nossa!”. Eu desejei imediatamente ‘tá nesse coletivo, e o universo atendeu as minhas preces. E aí a gente começou uma coisa, que não era nem uma companhia, era um... era juntar o teatro com o Hip-hop, e ver o que acontecia, muito ainda, com os MCs rimando, as atrizes atuando, os dançarinos dançando, os DJs tocando, tudo separado, e isso vai se juntando, vai se amalgamando, a gente vai se apropriando e vai criando, vira um grupo, e hoje, 23 anos depois, a gente tem o que eu considero a coisa mais preciosa que eu tenho como artista, que é uma linguagem, a gente tem uma linguagem, a gente criou uma linguagem e foi nela pesquisando. Vivemos uma época, que eu não vejo, hoje, essa mesma disponibilidade, que é uma época dos coletivos, do teatro do grupo, de grupo, onde você tinha o subsídio do

fomento, onde os tempos eram outros, onde o tempo mesmo, parecia que era um pouquinho mais dilatado, e a gente tinha pesquisas de um ano, uma ano e meio, o “Orfeu” a gente fez, que eu não vejo hoje, as pessoas não... ‘cê não consegue reunir o elenco pra ensaiar cinco vezes por semana, sempre falta um, sempre alguém ‘tá dando aula, sempre alguém é... era uma época que a gente conseguia ficar na sala de ensaio, então a gente conseguiu desenvolver profundamente essa linguagem, e os desdobramento do Slam foi consequência disso, foi meio natural, foi por causa da Frente 3 de Fevereiro, que eu conheci, mas a gente já tava fazendo um pouco isso da poesia falada do *Spoken Word*. Então, foi... quase como se a linguagem tivesse pedido isso, não tinha “ah você imaginava que ia chegar onde chegou”, na verdade, a gente tinha algumas premissas que eram esse teatro narrativo, então, a narratividade ali do Brecht, do teatro narrativo ela já pressupõe uma postura “X”. Juntado isso com o Hip-hop... como não tinha ninguém fazendo, o caminho era esse, era inventar uma coisa, era inventar uma linguagem, a gente inventou uma coisa que não existia. Existe até um grupo na Inglaterra que chama *Shakespeare Hip-hop Theater*, sei lá, uma coisa assim, que mistura teatro, com Shakespeare, e *Hip-hop Theater* em Nova York, só que não é igual a gente assim, uma companhia pesquisando durante 23 anos, criando conceitos como “ator/atriz MC”, como dramaturgia cênica do jeito que a gente usa, e outras coisas que a gente usa, do jeito que a gente usa, então, eu acho que foi uma consequência... natural dessa junção do teatro com o Hip-hop, e do que um teatro que estava disposto a dialogar com a rua, trouxe. Então, acho que tem um elemento aí que é muito importante que chama “rua”, que é um elemento que muda, de “mutação” né, muito nômade, muito... que tá se atualizando muito rapidamente, e aí o *Slam* chega, o *Slam* foi uma, é uma, atualização da nossa linguagem dialogando com um movimento, nem sei se pode falar movimento, mas com uma estética, com algo que ‘tava acontecendo ali e tinha haver com a poesia oral da rua, assim como o *rap*, então a gente foi se coligando com isso, e eu acho que chega onde chega, no *Slam* né, nesse pioneirismo... É igual o Hip-hop, você não pensa primeiro, “ah, vou fazer Hip-hop, vai chamar assim, vai ter os elementos” e ele acontece, você vai fazendo, você ‘tá procurando uma coisa que te ajude a se expressar, que não existe ainda, fala: “como é que eu vou expressar isso? não tem ainda...” então, eu acho que eu descrevo lá no livro, a Claudia fala, eu ‘tava falando da rua, da urbanidade, mas quando eu vejo a Unidade Móvel, que era o grupo do Eugênio na época, dançando, “eu reconheço” – a Claudia falando né – quando a Claudia vê, eu até falo isso no Teatro Hip-hop, no meu livro... a Unidade Móvel dançando... ela reconhece naquele pulso, naquela frequência, não é no passo da dança, mas que aquela frequência tem uma coisa que ela precisa ali, não era a dança que ela tava vendo exatamente, ela tava vendo todo o arcabouço, ela tava vendo a frequência do Hip-hop, e eu acho que isso, essa procura insana assim nossa, de artistas por uma uma forma... por uma linguagem que dê forma pra gente conseguir se expressar, é, acabam surgindo coisas, as companhias criam as suas linguagens assim, e a gente criou a nossa linguagem assim. E o *Slam* veio nessa esteira, e ele se espalha porque daí não é uma coisa do teatro é uma coisa que é das pessoas, então ele é diferente um pouco, ele era uma plataforma pra pessoas... ele é um parlamento nesse sentido do “parlar”, do “falar”, ele é uma plataforma pra que pessoas falem, então é um pouco diferente... a gente usa a linguagem como estética, mas pra gente usar, a gente teve que fazer muito *Slam* pra entender o quê que é, porque não é um jeito de escrever uma poesia, é um *modus operandi* da gira ali do momento, de uma sensação que a gente leva, uma sensação do *Slam*. O *Slam* num é

uma poesia, as pessoas falam "faz um *Slam* aí!", UM *Slam*, não tem "fazer um *Slam*", vou chamar jurado, por gente sentada e fazer um *Slam*? Elas querem dizer, "faz uma poesia tipo aquelas que se faz no *Slam*", só que o quê que é uma poesia, tipo aquelas que se faz no *Slam*? São muitas, não é? Então, essa vivência, a gente acaba levando para o teatro e eu como atriz, primeiramente, levei muito do teatro pro *Slam*, e eu acho que tem uma... acho que isso influenciou também um pouco o jeito que o *Slam*... o *Slam* ter nascido num teatro, no bojo ali de uma companhia de Teatro Hip-hop, e ser feito dentro de um teatro físico antes dele ir para a rua, trouxe uma... com luz de teatro... trouxe... No começo o primeiro campeão, o Luciano Dolores, do grupo Dolores, ele é um ator, vinha muito antigamente, no começo, atores e atrizes, participar. Então eu acho que tem um... nessa procura por achar uma forma de expressar que a gente acaba criando o Teatro Hip-hop e acaba trazendo o *Slam* para o Brasil, e se torna o que se tornou. O pioneirismo não é "hm, vou fazer uma coisa pioneira aqui", ele é uma necessidade de expressão.

B.N. - Show! Você falou inicialmente sobre esse lugar da formação, dos estranhamentos que você teve, de já perceber esse lugar de incômodo, não é? De não pertencer de certa forma... E aí eu queria saber, como foi o seu processo de letramento racial? Você falou dessa consciência de que tinham materiais que não conversavam com você... você falou do Nelson aí... Mas isso se deu só durante o momento que você 'tava na ECA ou isso veio antes? Como você se entendeu nessa condição, nesse lugar de mulher negra?

R.E.D. - Olha, isso começa ali um pouco quando estava saindo da ECA por causa desse espetáculo no Bartolomeu, porque a gente 'tava estudando o Hip-hop, não é? Isso vem, mas isso se consolida, fortemente, muito fortemente, no espetáculo, começa a se consolidar no espetáculo chamado "Acordei que sonhava", que a gente fez no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos que eu fazia o príncipe Segismundo, que era uma personagem que era um moleque de periferia. Então tinha isso. Era uma posição muito definida entre periferia e centro... E, completamente, muito brutalmente, fortemente, o letramento mesmo, se dá na Frente 3 de fevereiro, que... antes da palavra antirracismo estar em voga, era uma frente antirracista, né? Dos idos de 2002, 3. E que o trabalho era esse, era investigar as relações sociais e o racismo dentro da sociedade brasileira. Então muitas das coisas... – a gente até vai expor na bienal agora, contando a trajetória da Frente, estou revisitando os textos pra gente fazer o roteiro lá da instalação –, mas muito, muito, 80, assim, 90% do meu é letramento racial se deu ali. Porque era um grupo de intervenção urbana, de intervenção direta, mas era um grupo de pesquisa também, então a gente lia muitos textos, a gente via muitas coisas, a gente discutia muito, essa questão racial.

B.N. - Isso foi antes do do "Vai Te Catar!", por exemplo, não é?

R.E.D. - Isso foi antes do "Vai Te Catar!". Isso foi, na verdade, isso veio junto com a minha descoberta do *Slam*. Eu narro isso inteiramente nesse livro, 'cê tem esse livro aqui? [**Roberta mostra o livro *Teatro hip-hop: a performance do Ator-MC***] No Teatro Hip-hop está narrado. Tem no "Microfone Aberto", isso aqui que é da Frente 3 de Fevereiro, eu narro como – depois eu falo do "Vai Te Catar!" aqui –, como é que eu conheci o *Slam* e o que eu... a Frente 3 de

Fevereiro, tinha esse estudo, tinha filme, tinha disco, mas quando eu fui chamada, eu entrei... quando eu entrei já ‘tava fazendo um espetáculo que se chamava “Futebol”. Que tem o “Herói Tombado”, tem tudo a ver com “Futebol”, não é? Eu era a MC do grupo, então eu transformava os textos teóricos, as entrevistas, todo tipo de texto jornalístico em fala, em *Spoken Word*, em rima e eu ia transformando para fazer uma coisa com métrica e tudo mais. E então, foi aí que eu vi um filme que foi crucial... vários filmes, eu falo até... o “*Slam*”, que é do Saul Williams, o “*Slam Nation*” está lá na biografia, e o... esse foi fundamental, que chama “*A Huey P. Newton Story*”, que é um do Spike Lee, que é uma peça! Com um ator chamado Robert Guenveur Smith, que ele faz, no “Faça a Coisa Certa”, ele faz aquele “MamamamamamaMalcom X” e fica mostrando a foto, é esse o ator, que é maravilhoso! E ele faz essa peça que é sobre a história do Huey P. Newton, que era um dos líderes dos Panteras Negras que se matou. Tem uma história super forte, super trágica, e é ele sentado! Esse cara fez essa peça... aí você vê, né, veio do teatro, é um audiovisual, mas tudo vem do teatro. Era uma peça, que ele... praticamente é ele sentado com um microfone. E contando a história do Huey P. Newton, e o Spike Lee filmou. Ele é dentro de um teatro. Ele colocou pessoas em volta e filmou e fez um filme da peça. Eu acho que o “Herói Tombado” é isso! É um filme, mas é uma peça. É como “Desfazenda”, que foi essa última peça que eu dirigi com O Bonde. É uma... a gente fala, peça-filme, não é? É uma peça-filme. Não é um filme. O procedimento do “Herói Tombado”, por exemplo... ele tem uns *fade*s de luz preto e branco, aquilo lá é tudo feito ao vivo, não tem pós nenhuma. Lá tem uma pessoa operando a luz dando blecaute, fazendo *fade in* e *fade out* da luz, é gravado no tempo do teatro. Não tem... nem o projetor... não tem quase nada, ele é quase gravado num *take* só. É... a não ser umas partes que a gente fez uns truques que eu errei, daí né... porque daí tem parte que vem narração, porque eu tive pouco tempo para fazer. Na verdade, esse texto era pra ser – eu estou falando de outra coisa –, é o Goethe, o Instituto Goethe me chamou pra fazer um texto sobre os heróis tombados. O quê que era isso? Era na época da Copa do Mundo, e todo mundo fala do herói... Falando não, a gente quer falar sobre o... sabe o Baggio que perdeu o pênalti? O Barbosa... os que ficaram marcados pela desgraça. Os que eram heróis e foram... Os que foram responsáveis pela desgraça de um povo, não é? Porque quando você perde uma copa, aí é por culpa sua. Você vira um herói tombado, você vira um carrasco do povo, você vira um... você fica marcado para sempre pelo fracasso, não é? E aí eu já... como eu ‘tava no 3 de Fevereiro, já tinha... tanto que as pessoas que fazem... o Fernando que dirigiu comigo – o Sato –, eles eram tudo da Frente 3 de Fevereiro. Então... aí eu entreguei o texto. Quando eu entreguei o texto, era um texto, sei lá, de 10 páginas. Porque eles pediram um texto, acho que ele estava esperando, assim, um poema, e eu escrevi uma peça. Escrevi... era um monólogo, quando chegou lá no Goethe, eles falaram, “nossa... mas isso aqui... você não quer fazer um audiovisual disso para a gente passar? Isso aqui tá muito bom, é uma peça”, eu falei, “olha, quero, me dá o dinheiro que eu faço” [risos]. Porque custa. Eles deram uma verba, que era mínima, então tinha isso também, a precariedade... o pouco recurso que tinha me obrigava a fazer uma coisa simples. Eu fiquei pensando, “eu vou fazer como? Como?”, aí eu falei assim: sou eu, sentada, preto e branco. E eu gosto muito disso! Muito! Por causa desse “Huey P. Newton”. O “Huey P. Newton” foi uma... é uma influência... Eu vou até assistir de novo essa peça, falando nisso. Porque eu estou longe dela, eu acho que vai me inspirar a fazer outras coisas. Que é uma é uma peça que eu sempre assisto quando eu...[...] É maravilhoso. É

maravilhoso! Posso falar, é maravilhoso, cara! [...] É um trunfo! É secreto! [...] Ninguém sabe! O que me impressionou quando eu vi isso daí era... tanto que a gente fazia no “Futebol”... a gente copiava, *sampleava* vai, se inspirava... que era uma pessoa sentada numa cadeira, o tempo todo, sem nada, sem cenário... No filme, ainda tem projeção porque o Spike Lee ia projetando. Bom, e aí, esse filme influenciou tudo depois que eu ia fazer e foi muito marcante! Muito marcante. E é uma peça de teatro filmada, né, isso que é interessante: como o teatro... como mesmo “Herói Tombado” sendo filme... ela influenciou! Influenciou “Vai Te Catar!” também! Isso é muito popular nos Estados Unidos, que é essa... eles chamam de “*one man show*”, que é esses shows geralmente de uma pessoa, e que depois se desdobra no *stand up comedy*, e artista de *Slam*... mas tinha muito isso, essa coisa de... artistas de poesia falada, fazendo um solo, né? Muito nessa influência do *rap* do... ah, disso tudo que tem essa tradição oral, não é? Americana assim? E aí, o que você perguntou mesmo?

B.N. - A gente tinha falado do letramento, mas tudo bem... Já respondeu...

R.E.D. - Na Frente 3 de Fevereiro teve... porque eu já aproveito e já falo de outras coisas! Não, acho que foi no Bartolomeu, foi lá na USP, no final da USP, saindo, porque o meu personagem era um policial, então eu descobri... “descobri”... eu entendi o racismo pelo viés ao contrário, porque eu estava estudando a polícia. E para estudar a polícia, eu ‘tava estudando, o quê que a polícia faz, o comportamento da polícia com as pessoas. E daí, quando ‘cê vê com as pessoas, ‘cê vai ver que pessoas são essas, como que é, né, que é desproporcionalmente pessoas pobres e negras. Eu ficava no batalhão, eu lembro que eu... eu fiquei enchendo o saco... **[nome do tenente]** era um tenente lá em São Bernardo – eu morava em São Bernardo ainda – tinha um tenente lá, e eu ficava na porta do batalhão, vendo quem entrava e quem saía, eu vi as mães entrando, indo tirar os filhos. Eu via... eu vi muita coisa na porta desse batalhão que eu ficava lá, pesquisando. E até o dia que eu entrei e que falei com o coronel lá... capitão, coronel, sei lá, a alta patente, a mais alta... não sei se é coronel ou capitão... **[nome do tenente]** ele chama, lembro até hoje, tinha assim, ele era um nome italiano. E aí, o jeito que ele falava, assim... Daí eu fiquei implorando pra ele pra ir numa blitz. Falei, “deixa eu ir numa ação com vocês?”, ele falou “não, ação nem pensar! Imagina, ‘cê vai entrar em favela? Nem pensar”, ele falou, aí eu enchi o saco dele, ele me deixou ir numa blitz. Ele falou “só que ‘cê não vai sair do carro, vai de colete à prova de bala e ‘cê não vai sair do carro!” Tá bom, eu fui com eles na blitz, no carro da polícia atrás, e aí eu ouvia essa coisa, “suspeito cor padrão”, é “o elemento não sei o quê lá”, você via o racismo ali, né? Então começa aí, começou pela polícia, eu entendi como eles tratavam as pessoas...

B.N. - Você tinha quantos anos? Desculpa.

R.E.D. - Eu tinha uns 20... quando eu saí da faculdade... entrei com 17. Eu entrei com 17 para 18, eu tinha 17 quando começaram as aulas, fiz 18. 18, 19, 20, vinte e... Espera aí... 18, 19, 20, 21. E... mas eu já ouvi Racionais, eu sabia, na verdade... eu com 15 ali, sei lá, jovem, eu já ouvi Racionais, eu já... eu sabia, não, não é assim “ai, descobri!”. Mas aí você entender, né? Nessa, é... dentro do mito da democracia racial. Entender isso foi na Frente 3 de Fevereiro, falar assim “Ah!”...você ir numa escola, como a gente foi na Frente 3 de Fevereiro,

sentar num grupo de crianças negras, retintas, várias delas e perguntar “que cor você é?”, e nenhuma falar negra, é um dado de realidade assim que... forma muito nossa cabeça ter visto isso. Ter lido textos sobre, né? O mito da democracia racial, entender isso estruturalmente. Ler o... sabe? Entrevistar o Noel, entrevistar todo mundo que a gente entrevistou, ler os textos que a gente leu, a “Dialética da Malandragem”, desconstruir várias coisas, né, do Darcy, do “cadinho de raça”, democracia racial, do Gilberto Freyre, do... Ah, de tudo, né? Desconstruir o mito da democracia racial que está entranhado na sociedade, mas não é... é desconstruir, é vendo, estudando, fazendo... De novo, eu acho que vem muito por causa que tinha um trabalho a ser feito, né? A arte sempre ela tá puxando as coisas que eu tenho que descobrir... Mas acho que foi antes disso, no “Acordei Que Sonhava” eu já tinha que fazer, a minha personagem já era essa, né, que tinha um embate com um rei branco, era um menino pardo, sei lá, um menino periférico, que falava com um rei branco. Era um menino negro que falava com o rei branco, né? Era isso! Já era isso. Era um embate racial nessa peça, já em 2003, né? Eu já dava aula. Em 2003, foi quando eu saí da faculdade, com 20 anos eu já dava aula, eu dava aula pra Liberdade Assistida, programa socioeducativo do Governo do Estado, uma no Jardim Ângela, lá... não pra lá, era Jardim Vera Cruz, era para lá do Jardim Ângela, que era um dos bairros mais violentos do mundo, se não era o mais considerado pela ONU, sei lá, e no Heliópolis. Então eu ‘tava com meninos negros que eram barbarizados na Fundação Casa – que era ainda Fundação Casa –, que me contavam histórias... Então, já nessa peça eu já era a voz. Eu já... não dava voz, mas eu já queria fazer com que a voz desses meninos fossem escutadas... as vozes escutadas. Então acho que começa aí, né? O letramento, né? ‘Cê ‘tá falando letramento? Letramento eu acho que tem a ver com o livro. Também tem a ver com quando você tem acesso às teorias.

B.N. - É, então eu vou pegar esse gancho, dessa questão da consciência racial, do letramento... A partir desse entendimento, né, Da sua vivência com a Frente 3 de Fevereiro e tal, como que ‘cê lê a prática do Núcleo Bartolomeu, assim, no sentido de: seria redundante falar que Teatro Hip-hop é um Teatro Negro, é uma prática de Teatro Negro? Vocês têm essa leitura dentro do grupo, como que é isso para vocês?

R.E.D. - Eu acho que não, porque o nosso grupo, o Núcleo Bartolomeu, é formado meio a meio. Ele não é um grupo de Teatro Negro, porque ele não é... é assim... O quê que é um grupo de Teatro Negro, né? Que tem pessoas negras? Que os autores negros, né? Nós temos a Luaa, Cláudia, que são brancas, eu e o Eugênio que somos negros, então a gente tinha um grupo, multirracial, birracial, sei lá. E a gente usa muitos procedimentos e... e música, e temáticas que passam por isso. Mas não é um grupo de Teatro Negro, muito embora muitos grupos de Teatros Negros tenham se influenciado, eu acho... tenham sido influenciados, porque muitos foram formar... alguns foram... tiveram uma parte da sua formação dentro do Bartolomeu ou tiveram integrantes do Bartolomeu trabalhando nos seus grupos, como é o caso do Eugênio no Os Crespos, como é o caso meu... É, como é o caso do Coletivo Negro, o Jé passou um tempo lá no Bartolomeu, né? Como é o caso do O Bonde... o que eu levo para eles é Teatro Hip-hop. Então o Teatro Hip-hop cai como uma luva pra coletivos negros, né? Porque ele fala de autorrepresentação, aí tudo que a gente está falando é isso, né? Como fazer um teatro que tem autorrepresentação como premissa? Que a autorrepresentação resumindo é:

eu conto a minha história por mim, eu não preciso que ninguém conte a minha história, eu me autorrepresento. Então, se o Teatro Hip-hop é o teatro da autorrepresentação, é claro que ele cai como uma luva, né? Claro que pra qualquer grupo de Teatro Negro... como é O Bonde, por exemplo. Serve como uma luva quando eu chego lá falando em *Slam*, quando eu chego lá falando em *Spoken Word*, quando eu chego lá falando em Teatro Hip-hop. É perfeito! É tudo que... é uma forma de expressar que serve muito ao ao que se quer dizer.

B.N. - E esse lugar da... aí já pulando para uma outra coisa que me surge aqui, esse lugar da autorrepresentação, dos depoimentos, de contato própria história: quando isso vai para o palco como que você sente o limite entre o que é real, esse lugar da nossa performance social e o que é ficcional? Você sente que tem de fato uma divisão ou isso ‘tá amalgamado. Como é que é?

R.E.D. - Olha para mim tudo é real! E eu acho que o tipo de teatro que a gente faz, que é o teatro épico, tem muito, né, acho que Iná faz um resumo bem bom ali no livro da antologia, né, do teatro épico em poucas palavras... é... fala disso, né do Brecht, o teatro épico... de o quanto que o tempo todo uma atriz épica, um ator que está dentro desse teatro usa elementos do distanciamento... é... os artifícios, e tem um tipo de interpretação que mostra o tempo todo para o público que ali tem um ator, uma atriz com opinião. Ele ‘tá o tempo todo, o senso crítico, ele está o tempo todo comentando, né? Quando a gente ‘tá fazendo um espetáculo épico, do Bartolomeu, a gente ‘tá sempre comentando aquilo. Então, não quer dizer que aquilo seja a realidade, porque você está em cena com uma luz na sua cara, você ‘tá performando, né? Eu acho que a gente está performando sempre, mas... No Teatro Hip-hop que a gente faz... esse último espetáculo, “Hip-hop Blues” é muito elucidativo, não sei se você viu... é que eu faço uma personagem que sou meio perdida assim, né? E era a realidade. A Cláudia me trouxe texto, me trouxe um texto de 14 páginas lindo, maravilhoso. Eu li, li, li, falei, “Cláudia”, devolvi para ela, falei, “querida, sinto muito! Eu não... eu não vejo sentido em fazer... meu ser se recusa a fazer isso agora”. É... e a gente, foi sempre bem honesto com o depoimento, né, de cada um assim... E essa peça foi muito louca... E aí, sei lá, 2 semanas antes da peça estreiar e eu não tinha cena, todo mundo tinha cena, e eu ‘tava lá olhando. Aí eu sento lá na cadeira, né, você pode ter visto... eu vou contando a história. O Núcleo Bartolomeu não sei o quê... sou eu, mas sou eu... eu repito isso de quinta à domingo, né? Sou eu, é pra ser natural, mas não é, porque eu estou performando ali também. Inclusive essa cena vai até mudar, porque na última vez que eu fiz foi um... foi falso eu ficar ali parada sem ter o que falar. Eu não tinha o que falar naquela época, agora eu já tenho. Então é uma cena que vai mudando. Eu não sei porquê que eu inventei de fazer essa caralha, eu vou ter que ficar mudando ela cada teatro que eu for, porque agora eu vou no Arena! Então contar a história do Bartolomeu dentro do Arena, não é assim: “quando o Núcleo Bartolomeu foi criado, nós...”, é assim: “quando o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos foi criado AQUI, nesse chão que eu tô pisando, eu nunca imaginava que ia ter uma pandemia, né?”. É outro depoimento! Eu tô num lugar, não dá... É isso que a gente fala, a gente está vivo ali! Então isso é performance? É! Está estetizada? É! Mas ela está em relação à: lugar, o tempo, a qualquer coisa. O grande “X”, o grande... a grande característica, eu acho, a mais importante do teatro épico para a gente que é ator, atriz, entender, é: você está sempre “em relação a”, a coisa nunca é “em si”. A

coisa “em si”... “ai o meu sofrimento!” é o drama, é o drama! Né? É sempre “em relação a” uma estrutura social, “em relação a” uma, sei lá! E isso eu fico repetindo, eu falo, eu falava, “pô, vamos lá, repitam comigo!”, para todo coletivo, pra todo ator negro que eu dirijo, atriz: “eu abro mão do drama burguês e de todos os seus artifícios, eu abro mão do drama burguês e...”, porque a gente é muito fácil cair nisso por causa da novela, né? A novela é o drama burguês, assim, que entrou muito na nossa cabeça de... principalmente essa geração dos anos 80, que cresceu nos 80, 90, no começo do 2000, é muito forte, né, esse tipo de dramaturgia, esse tipo de interpretação, esse tipo de drama. Eu acho que tem essa relação com... é sempre performance mesmo quando ‘cê ‘tá lá, tem uma outra peça que eu faço... ó, nas peças do Bartolomeu eu só tô fazendo isso, gente, meu deus, não quero mais fazer personagem... eu faço um poema de *Slam*. E quando quebra a cena eu falo “gente”, é a Nilcéia fala, não sei se viu essa, “Terror e Miséria”, não sei se ‘cê viu ainda...

B.N. - Vi antes da pandemia.

R.E.D. - A Nilcéia fala assim: “ah, gente, quem...”, ela faz uma cena linda e fala: “quem continua a cena?”, aí sou eu, né? Eu falo, “ah, eu continuo a cena, bom... não sei quê, não sei quê, não sei quê...”, é um texto que ele é... parece que eu tô falando naturalmente com o público, mas eu aprendi fazer isso, ele é um texto que ‘tá escrito. Ele está escrito, inclusive assim é... “Gente, boa...”, até o... ele é forjado pra parecer feito na hora e da oralidade que eu tô pensando na hora... foi uma técnica também, né? Tem uma coisa pro “Vai Te Catar!” que eu aprendi a fazer isso, que eu aprendi a fazer no *Slam* também, bastante, que é: eu tô falando aqui com você... no *Slam* tem um poema que eu faço que é o “Slam Blues”, que eu tô contando uma história de amor, falo “gente sabe quando você, não sei o quê, você fica apaixonado, e não sei o quê, já aconteceu com vocês? Eu não sei o que foi, mas deve ter sido quizila de Santo que quebrou todo encanto, não quebrou...”, a pessoa não percebe quando que a fala entra no poema. Quando ela percebe já ‘tá dentro do poema? Eu gosto muito de fazer isso! Muito! De você, não... você não vê a linha ficar borrada entre a vida real e o poema. Isso é técnica também. E isso... pra fazer isso, você pode reproduzir... Ou no “Vai Te Catar!” que tem uma cena... já tô achando aqui a peça pra você ver, tá? Tem uma cena que fala da minha irmã... que morreu quando eu tinha... Ai, meu Deus, quando eu tinha... 18 anos, e ela tinha 16 e ela morreu. Então tem uma cena que eu falo, daí eu lembro que eu ensaiando essa cena, com a Dani Nega que era operadora de som... eu fui... eu fui meio doida em pensar essa peça, porque eu falei “tá, eu vou fazer uma peça, é *Spoken Word*, eu vou fazer um roteiro...”, e a gente dividiu o espaço para cada um ensaiar. O meu era das 8 às 11. Aí eu chegava às 8 da manhã... que eu era sozinha, né? Então... solo, pô, não vai ficar ocupando o horário nobre... é mais fácil de arrumar meu horário. Eu falei, “não, eu fico das 8 às 11”. Aí eu chegava lá, tinha dia que eu falava assim: “meu deus, o quê que eu fiz da minha vida?” Porque era uma sala vazia. Eu não tinha texto ainda, não tinha nada! Eu falei: “que eu vou fazer?”. Eu tinha um microfone e aí eu lembro que tinha dia que eu colocava o microfone, ligava ele... ligava ele e eu ficava improvisando com o microfone, ia lá, falava: **[Roberta faz uma “blablação”]**, ficava andando em volta do microfone, deitava o microfone no chão e deitava do lado. É... abaixava, deixava ele bem baixo, bem alto, colocava o microfone do lado do pedestal, assim, lidar com o mínimo! Isso daí me trouxe muita movimentação. A

escassez te faz ter... “da onde que eu vou tirar coisa daqui?”, então... aí, nessa peça tinha isso... aí teve um dia que eu levei... minha irmã ela cantava tal... pra fazer a cena da minha irmã, falei, “ó, eu vou falar esse poema, aí eu vou citar, vou samplear um”... de quem que era? Como que chama aquele poeta? Eu tô ridícula, gente. Não é o Mário de Andrade, é outro e com “M”, super importante! Não é o Mário Quintana. Ah, não vou lembrar o poeta agora. “Eu vou falar esse poema, terminei. Você, põe a música da minha irmã.”

B.N. - Manuel Bandeira?

R.E.D. - Ahn? É, o Manuel Bandeira. Quando ela pôs a música, a minha irmã cantando... Era ela cantando “A Paz” do Gilberto Gil, a gente ouviu aquele negócio, mas foi as duas pro chão assim... chorando, esperneando de desespero, porque foi muito emocionante, né? Muito emocionante! E a gente foi ensaiando, ensaiando, ensaiando. Repeti 1, 2, 3. Fiquei um mês em cartaz, dois. Era sempre emocionante! Aí eu passei a fazer a mimese da emoção que eu sentia, porque eu não sentia mais o que eu sentia quando eu senti. Então eu entendi, “o poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que a dor, que é dor a dor que deveras sente”, entendi esse poema. Então, não é que eu não ligo para minha irmã, mas eu... eu sei a forma que é aquela dor, então reproduzir a forma daquilo muitas vezes, foi muito louco esse processo. Então, eu não sou a irmã da minha irmã? Eu não sinto? Eu sinto, mas eu sinto diferente, eu não preciso evocar o sentimento, real, a vida. O teatro me dá essa possibilidade de eu entender qual que é o rosto, a frequência das mãos, a frequência da voz que eu tenho que fazer para evocar aquela mesma sensação. E eu repito aquilo. Eu acho que os atores... eu ia falar os bons, as boas atrizes... eu acho que as pessoas que vão... que a gente e a gente se impressiona, vão refinando essa capacidade de reproduzir uma frequência, sem ter que necessariamente entrar naquilo. Muito embora, às vezes, ‘cê tem que entrar para saber como é que é, assim, você tem que ver a tragédia. Eu sei fazer tragédia muito bem... eu sei fazer tragédia muito bem... eu tenho familiaridade... se ‘cê me der uma Tragédia Grega e mandar eu fazer “Ai de mim!”, no “Antígona Recortada”, não sei se assistiu... e “Ai!”, fazer a cara, a máscara da tragédia, tem muitos atores que sofrem para fazer isso, eu não sofro, porque quando a minha irmã morreu, minha mãe ‘tava lá e eu vi a tragédia, eu vi o que que é uma mãe falando: “deus!”, e “AAAA” esse grito da tragédia que é o “Ai de mim! Deuses!”. Então, foi muito impressionante você saber olhar, entender e reproduzir aquilo. A vivência... ter essa... esse olhar que é um olhar de quem performa, de quem atuam, do ator, da atriz. Que é tudo, até no momento de mais... maior tragédia, você não desliga o modo observação, você tem, você tem treino de olho, de ouvido, de sensação, pra reter as formas, né? Muito embora seja um negócio horrível, é a minha mãe que ‘tá ali! Mas transformar a vivência em estética, eu acho, resumindo. Desculpa, às vezes eu tenho que fazer a digressão pra chegar no... a sentença é: é um treino que a gente tem para transformar a vivência, a sua vida em estética, em poesia, em forma. Se não ‘cê morre, se você ficar de quinta a domingo lá, vivendo isso, não há.

B.N. - Mas isso... me traz um entendimento de que é preciso muito conhecimento de si, do próprio corpo, né? Isso que ‘cê ‘tá falando, de entender a forma, de entender a frequência, passa muito pelo corpo, como que é isso pra você, esse lugar do corpo na

cena? ‘Cê falou da movimentação, né, que ‘cê teve muita movimentação por conta da escassez, como que foi isso na construção do “Vai Te Catar!”? Como que é o corpo, na sua criação, assim, no seu processo criativo?

R.E.D. - Isso é estudo, estudo, estudo incessante e formação. Acho que tem uma coisa de formação, o quê que... eu tive sorte, muita sorte na USP de ter tido aula com alguns professores bons, assim, uns ruins, mas uns muito bons. E a Tiche Viana, ter estudado máscara. Ter estudado *Commedia Dell’Arte* imagina. *Commedia Dell’Arte* é um negócio super, assim, específico, né? Mas a gente estudou máscara neutra... e máscara neutra, ela é comentário o tempo todo, então agradeço muito ter estudado isso. É, e tudo que eu que estudei, e no “Vai Te Catar!”, eu tive uma coisa fundamental no autoconhecimento... então, eu acho que tem, assim, técnicas! Então eu tive oportunidade de estudar *Kung Fu*, eu estudei balé durante muito tempo, eu estudei danças de rua, quando começou Bartolomeu, a gente estudava *popping*, *locking*, *Bboy*, dança de rua mesmo, fazer *footwork*, assim, parada de quebra de rim, estudava. A gente jogava basquete, era o nosso treinamento, tinha uma quadra lá, estudava as formações do jogo no basquete, que era... Você entende que o seu treinador, ser o Eugênio Lima? Ser um dançarino e um homem negro, nãñã, que tem outra vivência, muda tudo! Porque ele não dava, assim, a dança contemporânea... é maravilhoso, tudo. Mas ele dava... chamou gente para dar aula de dança de rua, e ele dava... tinha uma quadra, treino de basquete, formação e a gente usava na cena. Você treina bandeja, platô, treinando basquete, porque tem a ver com a cultura negra e ficava assistindo um jogo de basquete. Você entende? Muda tudo. E aí, no “Vai Te Catar!”, especificamente, eu era cobaia da Cecília Gobeth, que ‘tava estudando um negócio que era novo para mim, que chamava Método Feldenkrais, que é uma coisa que eu estudo desde então. Eu comecei em 2007, com ela, que foi na época do “Vai Te Catar!”, aí eu falei assim: “mas isso aí daria pra ser o treino?”, e eu treinei... Eu treinei com a Andréa Drigo voz, e treinei corpo Feldenkrais. O Feldenkrais, assim, mudou tudo! Minha vida. Porque é uma... é um método de educação somática, uma metodologia, que é de auto imagem, de autopercepção, um trabalho de base muito importante para a vida inteira. Depois eu fiz uma formação, eu estou desde 2007 nessa. 2007, 17... 15 anos nessa brincadeira. E aí eu fui fazer uma formação, eu fiz uma formação de 4 anos, do Método Feldenkrais e eu acho que é, hoje, pra mim, o melhor investimento de tempo que eu fiz na minha vida, numa técnica de educação somática, de corpo, foi Feldenkrais. Mas a gente teve muita aula com um monte de gente, de dança, a gente... o Bartolomeu é um núcleo de pesquisa, né, então, quando a gente vai fazer um processo, por exemplo, “Antígona” que era o funk... a gente falou funk, chama Mônica para dar aula de *Dance Hall*. Imagina, a gente ficava lá... Cada processo a gente chamava alguém para dar aula... danças brasileiras no “Orfeu”. Puta, aquele caralho que doía a perna pra caramba, danças brasileiras é. A gente chamou a Tiche Viana de volta para dar aula de máscara, então, nunca parava essa reciclagem do estudo do corpo. O professor de literatura para dar aula, né? A gente chamava um especialista pra dar aula... um especialista... uma pessoa que ah, “Orfeu”... quem que é o cara que entende da ópera? Né? Porque “Orfeu” é Monte Verde, pra, sei lá... formação do povo brasileiro, quem que entende? Literatura, quem que entende? Então é um estudo de muitas coisas sem parar e muito diverso, mas eu, pra mim, teve uma coisa fundamental que é: o estudo das técnicas todas e o estudo de você. O que você pode fazer por medo de... tem tantas

técnicas, né? Tem o Alexander, o Klauss Vianna, o... como chama aquele? Ai, como chama, gente, eu estou ridícula... que eu fiz até um pouco na faculdade... não é Alexander, é o... eutonia... mas não é eutonia. Mas tudo essas técnicas que tem, né, que você pode... que são de autoconhecimento e são desenvolvimento somático mesmo, eu acho que precisa disso... Porque se você não conhece, você não está percebendo como é que você se move, né, você não se conhece sua voz, seu corpo como é que 'cê vai saber porque... como é que 'cê... consegue, vai conseguir observar outra voz, pra chegar na outra voz com a sua voz, para chegar em alguma frequência? Não precisa imitar. 'Cê não vai cantar que nem... Você não precisa imitar, mas você acha um caminho no seu corpo, na sua voz, para ir naquilo ali, né?

B.N. - Eu queria perguntar sobre essa questão da escrita, como que é para você e depois sobre o público, a relação... como que 'cê sente essa recepção dos trabalhos e tal? Mas acho que da escrita primeiro, assim, como que... a gente 'tá falando do corpo, né? É, como que é a sua relação com a escrita e como que isso passa pelo corpo. Isso passa pelo corpo no momento que você vai escrever, tanto a poesia ou texto, enfim?

R.E.D. - Sim, eu falei ontem... 'tava na mesa lá do Sérgio Vaz lá ontem... É, eu escrevo pra falar. Pra cantar! Eu não escrevo nem pra outra pessoa falar... raramente... eu já escrevi. Mas eu escrevo... por isso que eu não tenho livro de poesia. Eu tenho esse livro meu de teoria, tem a minha tese de doutorado. 'Cê tem minha tese de doutorado?

B.N. - Eu estou com ela, tô.

R.E.D. - Ah, lá tem bastante coisa pra você usar aí. Mas eu não acho que é bom o que eu escrevo pra estar num livro, para alguém ler. Falo assim: “isso aqui não funciona deitado numa página, alguém lendo. Isso aqui precisa da minha voz, do meu corpo para ser o que é. Não é o que é, se tiver só escrito, é o que é se tiver falado, e performado”. É engraçado isso, mas é verdade. Eu escrevo pra falar, então eu escrevo já falando. Então, as pessoas, às vezes, numa repetição, né? Tem um texto lá, fala assim “é, é, é, é que eu não sei o que...”, isso aí, vai criando, eu não, eu escrevo, a repetição. “É, é, é...”, inclusive, a forma, como eu coloco a palavra, a ordem da frase. Então, escrevo pra falar. E, por exemplo, agora eu não tô escrevendo nada porque eu acho que eu não vou fazer peça, eu não vou falar, não sei, eu falei “ih, gente, será que eu não sou mais poeta?”, faz muito tempo que eu não escrevo, nada.

B.N. - Mas então você escreve, quando você vai é...

R.E.D. - Falar.

B.N. - ...quando você está nesse momento sem, você não...

R.E.D. - Não escrevo. Quando alguém, sei lá, Ellen Oléria, mandou, falou “ah, Roberta, eu tenho aqui uma música”... o “Afoxé do Mangue”, né, “ah, eu imagino aqui nesse pedaço aqui você falando um poema, eu imagino umas árvores cantando assim...”, daí eu “árvores cantando?”. Ela mandou, eu ouvi. Ah, pá, pá, pá, pá. Entendeu? Eu faço muita colaboração

com a artista também, que me pede uma coisa específica, mas eu, quando... eu para surgir, precisa ser um negócio insuportável, como fala assim é...? Urgente.

B.N. - Sim, mas ‘cê sente que tem muita diferença entre esses que são colaborações, que alguém te pede, por exemplo... o “Herói Tombado”... tem diferença?

R.E.D. - Não... é que o “Herói Tombado” ele aconteceu um fenômeno, eles me pediram um texto, só que eu me engajei... Quando eu entendi que eu poderia falar de uma questão que já ‘tava me afetando, que era essa questão racial... ‘cê vê, não é só um homem qualquer que perdeu. Ali é um texto sobre racismo. Eu tô falando do Barbosa, eu tô falando do Obina. Eu tô falando sobre racismo porque eu estava imersa também nesse... na coisa do futebol, que era o espetáculo da Frente 3 de Fevereiro, do racismo no futebol. Não parava de acontecer casos. Não parava, então, foi uma provocação que eu peguei para mim, como uma oportunidade de... me instigou pra fazer o *Spoken Word*. Eu falei “hm, acho que eu tô afim de fazer isso” e... eu não sofro assim, eu nem... olha, eu vou escrever um... nem carta de amor eu consigo escrever se não for urgência, eu, assim... “ai, eu acho que eu tenho que escrever uma coisa agora pra essa pessoa”, eu começo eu escrevo três partes... não sai porque não é urgente! Não sai! Porque se não for um negócio que eu tenho que falar, que não tiver muito afinado, assim, com a verdade do momento de eu falar aquilo, não sabe? Então... que é terrível também, né, porque... Eu acho que é isso, a urgência de me expressar e de falar que faz eu escrever alguma coisa. Foi assim, no “Vai Te Catar!”. “Vai Te Catar!” foi um pouco choque, porque era... o “Vai Te Catar!” nasceu dentro de um projeto que chama “Particularidades Coletivas”, que depois de ter feito, né, a gente ter feito peças, a gente falou “ah, vamos fazer cada um o seu projeto?”, aí a Cláudia, falou “eu vou fazer o Fernando Pessoa”, a Luaa foi dirigir a peça dos DJs, Eugênio foi fazer o “Homens Notáveis”, então cada um com a sua. Todos faziam “Cindy Hip-hop” que era com os atores mais jovens da companhia, eu dirigi. Minha proposta... todo mundo apresentou sua proposta, e toda a proposta do Bartolomeu tinha outras pessoas do grupo. A minha eu falei “então, a minha é uma proposta de fazer um solo, eu vou escrever, dirigir, fazer direção musical. E a luz, quem vai fazer não é ninguém que já fez do Bartolomeu, e o figurino não vai ser você que vai fazer, Cláudia...”. Nossa! Nossa ficou assim, né? “E o texto também sou eu que vou escrever. E é isso. Eu quero fazer uma coisa, separada. Eu. Eu preciso me entender nesse coletivo, Bartolomeu, que eu tô em todos esses anos, eu preciso dar uma afastada para entender, assim, o que que eu, Roberta, tenho de ideia na minha cabeça. O que EU. Quero dizer, o coletivo é maravilhoso, é muito bom, porque ele... todo mundo traz ideias, você tem ótimas ideias, só que elas são desmembradas e transformadas. É muito difícil você trazer uma ideia e ela ficar sem ser profanada no bom sentido, né, sem ser atravessada por outras ideias. Você abre mão, outro abre mão e no fim, é um mosaico da ideia de todos, e eu queria experimentar fazer uma ideia minha do começo ao fim. Não é uma ideia... queria falar de coisas que, sei lá, é “O Vai Te Catar!”, uma pessoa indo atrás de catar ela mesma. ‘Tá falando da minha vida ali, minha vó é a narradora. Tô falando da morte da minha irmã. ‘Tá falando de quando eu perdi a voz, sabe? Então... é... tinha que ser desse jeito, foi meio... acho que, né, mas era isso, particularidades, que eram “Particularidades Coletivas”. O meu ficou particularidades particulares.

B.N. - É isso.

R.E.D. - O meu caso... um pouco... mas era o que precisava. Tanto que saiu, eu fiquei muito feliz com o resultado. E nossa agradeço tudo aquilo ter saído. Imagina morrer com um espetáculo aqui dentro de mim? Com todos aqueles poemas. Foi muito importante e foi muito importante eu ter ido desenvolver... uma coisa eu fundo que era essa coisa da poesia falada do *Spoken Word*, porque isso... o que eu pesquiso, o que todo mundo pesquisou foi utilizado depois, mas, no caso do *Spoken*, dessa pesquisa do *Spoken Word*, depois foi muito aplicada nos outros espetáculos. Até hoje é. No “Antígona Recortada” foi muito aplicada, a gente fez um espetáculo que era muito irmão do “Vai Te Catar!”, que era só um DJ e duas pessoas no microfone, só. Que não tinha vídeo, que não tinha nada, né?

B.N. - E como é que foi a recepção?

R.E.D. - Só o link. Você já viu o desmanche? Da TV Sesc.

B.N. - Não. Você tem ele aí?

R.E.D. - Esse material, assista... Vai ser muito bom para você entender tudo. Como é que chama? Não é desmanche... é desmontagem. “Antígona Recortada”, que sou eu, a Luaa, Eugênio e Cláudia, falando dos bastidores. E tem eu falando muita coisa, você vai aproveitar muita coisa. Muito melhor do que eu tô agora. É um programa muito bonito e fundamental. Assista... Vai ser esse, ‘cê vai falar “amor ainda bem que eu assisti!”. Pra tese, porque tem fonte... esse aí ó... Não é muito grande, mas você vai ter muito material nesse negócio. Tem 47 minutos. 1 hora. E muito atual, explica tudo o que você precisa saber sobre... tem eu falando um monte sobre linguagem, sobre processo de criar, de utilização de tecnologia, como *loop station*, que eu usava no “Vai Te Catar!”.

B.N. - Como é que você sente que as pessoas estão lendo o seu trabalho e o trabalho do Bartolomeu?

R.E.D. - Ah, eu acho que chega pra caramba pra pessoas, né, porque, eu acho que os espetáculos, falando de eu como público, os espetáculos que mais chegam são esses em que eu tô vendo que tem seres humanos ali, que tem um grupo ou um ator que está caçando alguma coisa, que arrumou uma sarna pra se coçar, que não tá num lugar confortável. Você vê a pessoa ali buscando o tempo inteiro. Você vê a pessoa ali incomodada com alguma coisa. Afetada, né, com o conteúdo que ela ‘tá falando. ‘Cê vê que aquilo ali é a vida. Eu acho que... o gênero, seja o gênero que for, quando a gente vê que é aquilo ali é... a pessoa ‘tá fazendo aquilo porque ela tem necessidade real de discutir aquilo, né? Não chegou uma coisa, uma... né? Nem que seja atuar, eu acho que até em teatro, que é contratado, que a pessoa é contratada pra fazer uma peça, pode ter essa... essa fome, essa veracidade, essa... você vê a pessoa ali buscando. Eu acho que a gente ‘tá sempre buscando e a gente ‘tá sempre muito honesto com a humanidade, tenta dialogar com as questões que ‘tão acontecendo no momento... eu acho que chega por causa disso. Chega por causa disso. O “Vai Te Catar!” era uma história meio da

minha vida, mas não era da minha vida só. Eu acho que quando ‘cê vai bem pra dentro profundamente, ‘cê acaba chegando, então, todo mundo tem alguém, alguma história parecida ali com a sua, né? É, mas eu acho que chega porque... em quem ‘tá procurando também porque não se sente só, sabe? Se sente procurando alguma coisa junto com a gente. Caçando, inquieto, naquela agonia que é. É uma agonia, é um teatro que não é fácil de fazer. Assim, não é fácil de fazer, no sentido que eu digo assim: é gostoso, claro que é gostoso, mas ele, ai, às vezes... essa última peça, assim... o “Vai Te Catar!” também dava uma demanda de... falar “ai meu Deus, lá vamos nós de novo para esse abismo, vamos nós de novo pra entrar nesse negócio aqui...”, que quando sai é uma delícia! Mas... esse passo... que é um abismo, se você ‘tá se arriscando mesmo a sentir, a olhar pra aquele material, cada dia de um jeito diferente, né? Nunca para de se perguntar... E eu acho que tanto o Bartolomeu quanto eu sozinha, é isso, é como deixar vivo. Como deixar a vivo? A gente muda a peça até hoje a gente fica mudando, mudando a peça, sem parar. Por exemplo, “Vai Te Catar!”, o “Vai Te Catar!”, quando eu fiz ele, eu estava nas vésperas, eu ‘tava com uma cirurgia, ‘tava sem voz, ‘tava com uma cirurgia de... com cisto nas cordas vocais, marcada. Minha voz ‘tava muito comprometida. Eu fiz com, sei lá, 60%. E aí eu vou pra faca, vou pra operação, opero e eu volto pra fazer o “Vai Te Catar!”. É claro que a cena do “a garganta é a gruta do...”, não ia ser a mesma coisa, porque eu tinha voz, então mudou totalmente, foi um processo, né, que veio com essa força, porque antes eu ‘tava sem e era um sofrimento, e daí poder... eu comecei a cantar *Vaccai*, técnica de canto italiano, eu alcançava notas que eu nunca tinha alcançado antes, então eu cantava. E eu cantava uma música, eu cantava um refrãozinho da Ceumar, é uma música do Chico César que a Ceumar cantava, e ela faz uma escala **[Roberta faz um vocalise]**, vai super agudo e ela foi assistir um dia, sabe? Então, ‘cê fala “meu, que isso?” Né? Eu acho que estar vivo, pesquisando, em processo sempre, nunca apresentar um negócio acabado. O negócio estar em processo sempre faz com que as pessoas que também estão em processo sempre... nós, humanos, estamos... o que deixa chapado, o que faz com que eu não preste atenção e eu sinto que o que o público não presta atenção é um negócio pronto, fechado, chapado, que se repete todo dia igual.

B.N. - Que não ‘tá vivo...

R.E.D. - Sei lá, musical. Eu vi uns musicais, a música... eu não gosto, eu acho tá, bonito, tudo bem, mas musical é um negócio que eu não gosto muito porque eu falo assim, gente, não tem risco nenhum. ‘Tá tudo certo, esse microfone ‘tá perfeito, a roupa ‘tá perfeita, não vai acontecer nada, essa pessoa vai chegar e vai cantar lindo e não vai desafinar e não... e vai ser tudo perfeito! ‘Tá? E daí? ‘Tá, eu já entendi que é perfeito isso, e que é lindo e que ‘tá.. mas cadê essas pessoas em risco, né? Eu tinha... o meu primeiro professor de teatro falava assim: “o público... é teatro... é circo... o público está torcendo pra você errar, pro malabarista cair, pro leão comer o domador. E quando ele não cai, ele aplaude, ele está torcendo para ele morrer, mas para ele viver”. Ele ‘tá torcendo pra ele cair, mas a função nossa é não... é lutar pra não cair, e sobreviver no final, né?

B.N. - É, o risco!

R.E.D. - Mas tem que parecer que ‘cê vai morrer um pouco. Eu acho que tem que... Ah, não sei também tem muitos tipos de teatro, né? Eu. É, eu não vou morrer, mas... claro que eu não vou morrer, eu ‘tô reproduzindo uma coisa ali, mas... Essa, essa sarna, porque que a gente é assim, né? Por que? Porque é do artista, do artista que é sempre dialogando com o seu tempo, precisa estar dialogando com o seu tempo! Assim, “ai, eu já sei o que eu vou fazer”, que tempo é esse que ‘cê ‘tá vivendo? É o universo paralelo. Se você quer dialogar, fazer um teatro que dialoga com o tempo que ‘cê vive e você está tudo certo, tranquilo, não tem que procurar nada, nada te incomoda, sinto muito, que mundo que ‘cê ‘tá?

B.N. - **Você está vendo o mundo, né?**

R.E.D. - O que o menino despencando de um prédio se estraçalhando lá embaixo porque é uma sinhá de escravo que bota o menino e aperta um botão, “ah, essa aí também...”, nada te abala! Não existe, então. “Ah, acho que dá pra falar de qualquer coisa”. Dá? Pra mim não dá, deve ter pra gente que dá pra falar de outros... vamos falar de outro assunto. Para mim, não dá.

APÊNDICE B - ENTREVISTA DE GLEIZIANE PINHEIRO

Entrevista realizada no dia 11 de Março de 2024

Beatriz Nauali - B.N.
Gleiziane Pinheiro - G.P.

B.N. - Você poderia narrar um pouco de como foi o processo de direção da turma do Senac montando o *Desova*? Na minha dissertação eu falo um pouco sobre como a performatividade do livro vai/ou pode ir pra cena, e gostaria de saber como foi esse processo na montagem de vocês.

G.P. - Primeiro, nós aqui no Senac temos uma premissa para a montagem que é a seguinte: A gente indica algumas obras para os alunos, para os estudantes. E, a partir dessas obras, é realizada a escolha do texto, da dramaturgia que será a que a gente escolhe para fazer a montagem! Muito bem. E a turma também traz algumas obras para a gente escolher. Então, nesse caso, essa turma, que foi a turma 82 – a gente chama de TT82, que é Técnico em Teatro, número 82 –, eles trouxeram algumas dramaturgias. Então, eles trouxeram Grace Passô, trouxeram... Ai, uma gringa, que agora eu esqueci o nome, se você precisar depois eu pego, que escreveu *Psicose*³³, trouxeram... Que mais, gente? Eles trouxeram Nelson Rodrigues, trouxeram Plínio Marcos, no geral acho que foi isso. E aí, o docente ou a docente aqui sempre escolhe e também pode sugerir algumas obras, principalmente quando percebe que a escolha deles está um pouco desfocada, não tem muito a ver com a turma, então a gente faz essa leitura. Tá? Então, aí eu trouxe *Desova* para eles conhecerem, eles não conheciam. Trouxe também uma peça, uma dramaturgia do Aldri³⁴, que foi *Namíbia não!*, e trouxe uma dramaturgia de um colega aqui do Senac, que é o Fábio Resende, da Brava Companhia, que é: *Corinthians, Meu Amor*. E aí a turma escolheu. Dentre essas dramaturgias, foi escolhida *Desova*.

O processo é assim, a gente lia um trequinho das peças e fazia um jogo com algumas cenas de improviso, para ver como é que isso... Como é que o trecho da obra da dramaturgia se daria ali naquele jogo, no corpo, para ver como é que o texto caberia na boca, então começa assim. Bom... E tem uma defesa também: “Por que escolheríamos esse texto?” Quem está apresentando o texto defende o porquê. E aí eu disse: “Olha, gente, eu quero muito que dê certo o *Desova*”. É... Acho que é um texto que combina, que tem a ver com a turma. Aí falei da dramaturgia, falei um pouco sobre você. É... de como era o seu trabalho, de como eu tinha te conhecido³⁵ e que tinha lido a obra, que tinha achado muito interessante, que tinha um formato bem diferente, um formato que fugia um pouco ali do que a gente estava acostumado do padrão, né? Daquele formato que a gente, entre muitas outras, é chamado de clássico. Num primeiro momento, a turma estranhou, porque eles liam aquilo como uma espera, pouco

³³ Gleiziane se refere aqui a Sarah Kane, a autora de *Psicose* 4:48.

³⁴ Aldri Anunciação.

³⁵ Gleiziane e eu nos conhecemos em 2022, ao ingressarmos no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP. Como mulheres negras e artistas contemporâneas trocamos muitas referências e reflexões sobre o fazer teatral.

personagem, como é que a gente ia fazer isso acontecer, né? As turmas, geralmente, aqui são grandes. Essa turma tinha 22 alunos, 23 alunos. Então, as turmas são grandes. Como é que a gente faz isso caber? E falei que, se essa foi a escolha, a gente vai dar um jeito de dobrar o personagem, a gente vê como é que faz isso. Bom... Já no jogo, experimentando... aí o jogo é isso, é um improviso, escolhemos algumas cenas, escolhemos ali a primeira cena da sua dramaturgia, e fizemos o jogo, lemos, entendemos, decupamos, para ter um entendimento maior possível, né, daquele trecho, e fomos para o improviso, um aquecimento grandão. E o improviso das cenas eles adoraram, e aí nesse jogo, né? Eu vou conduzindo já com uma ideia do que eu gostaria de ter na montagem, e aí depois desse jogo, fizemos os jogos das outras dramaturgias, batemos o martelo e escolhemos. *Desova*. Bom, essa foi a primeira parte...

Na segunda parte, uma vez escolhida, lemos a peça novamente, e agora decupando trechinho por trechinho, buscando entendimento. Aí descobrimos o *audiobook*³⁶, que até então a gente ainda não tinha esse... Eu não conhecia, não sabia que tinha um *audiobook* da peça. Um dos alunos foi pesquisando e falou: “Prô, você sabia que tinha um *audiobook*?”. Aí eu fui ouvir e achei mó barato. A partir do *audiobook*, tirei um pouco da sonoridade da peça. Inclusive, nós até usamos a sua voz gravada naquele começo, narrando aquele... Narrando, né? Não sei se a gente chamaria de narração aquele trecho, mas contando ali, um pouco do que acontecia naquela cena. E aí utilizamos na peça essa sua voz em *off*, achamos bem bacana a ideia de colocar. E aí fui dando ideias da peça. Falei: bom, gente, eu sou de Morato³⁷, né, Nauali? Então já passei por enchentes. É uma coisa que estava muito presente ali. O texto é muito próximo para mim, né? Não é uma história inusitada, né? Nem para mim, nem para você. E, para algumas pessoas da turma também, que também foi um pouco da escolha, foi isso, né? Alguns... Nós tínhamos dois moradores, um de Franco³⁸ e um de Francisco Morato, que perderam suas casas. Teve um dos alunos, **[Gleiziane cita o nome do aluno]**, que não foi só uma vez, perdeu duas vezes, perdeu tudo, aí mudou de lugar, foi para o segundo lugar e perdeu de novo. É... Então, já tinha uma história ali. E aí eu falei que gostaria muito de retratar, de trazer enchente para dentro da sala. Tivemos uma sorte porque fizemos a estreia, né? A montagem, os três dias de apresentação aqui no Senac, num período de férias, por questão de fechamento de cronograma, para que a turma não avançasse dez dias pro ano que vem, que seria o 2024. A peça foi em 2023. Para que a gente não avançasse o 2024, preferimos pra fechar o ano fazer no período de férias. E isso proporcionou aquilo que você viu de cenário, aquela lama toda, com aqueles plásticos todos. Então, a primeira ideia foi, olha, vamos trazer a enchente para cá. E aí, de que maneira trazer essa enchente para cá? Pensamos no cenário, pensamos no figurino, e primeiro veio a ideia, aquelas ideias de senso comum, né? Ah... O que a gente faz aqui? Como é que a gente vai trazer os barracos para cá? Então, teve todo um diálogo, lembrando que o processo foi realizado com estudantes, né? Não com atores ainda, com atores ainda amadores, não são profissionais, um ou dois ali que já estão em companhias, e trabalhando, e tudo mais. Então, a gente foi desconstruindo o senso comum, né? Ai, vamos trazer uns papelões, a gente monta os barracos... Aí falei: gente isso... não, vamos pensar de outra maneira. E fui conduzindo até que ficou aquilo que você

³⁶Na ocasião do lançamento da dramaturgia *Desova: uma reza pro sol*, foi lançado também um *audiobook* que está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MtxXEFRL510>>. Acesso em: Mar. 2024.

³⁷ Francisco Morato/SP.

³⁸ Franco da Rocha/SP.

viu lá, trazendo no cenário a parte forte, assim, de pertencer a essa enchente. Então, a sala toda forrada com sacos pretos, com barro mesmo, até como se tivesse... A enchente passou por lá e deixou a marca da lama. Aí fizemos os barracos com aqueles caixotes de iluminação, com aquela iluminação de vela. Aí, depois, pensamos no figurino. Ficou, primeiro, uma coisa meio estereotipada de... Aí, vamos todos com umas blusas rasgadas, com uma coisa assim. Falei, gente, aí foi todo o entendimento do que era ser de uma comunidade ou de um bairro da periferia, né? Acho que você percebeu que dentro da turma tem uma diversidade muito grande. Tem gente que é bolsista, tem gente com grana, gente sem grana. Então, muita gente simplesmente não tinha noção desse universo de periferia, né? Tem gente que mora em supercasas, a família é rica e nunca passou por um perrengue nenhum, né? Então, primeiro, foi toda uma construção em cima disso. Eles fizeram uma espécie de... eles chamaram de laboratório, mas todos eles foram lá para Francisco Morato conhecer o bairro do **[mesmo aluno citado anteriormente]**. Foram pra lá conhecer, se não me engano, é no Parque 120 que ele mora. Foi a sala toda para lá, eles foram até um jornal lá em Francisco Morato atrás de reportagens. A pesquisa foi muito bonita. E aí, eles dividiram, nós dividimos em núcleos. Núcleos do cenário, núcleo de pesquisa, núcleos da sonoplastia, da iluminação, do figurino. Então, núcleo do financeiro. Então, dividimos em núcleos para fazer funcionar. O tempo é curto, são dois meses para levantar a peça e apresentar. E aí, começamos a fazer esse estudo cena a cena, construindo, trazendo.

Aqui – não é que funcione assim –, mas eu, como diretora, gosto muito do ator e da atriz criadora/criador. Então, dentro desse contexto, fui trazendo as ideias, mas também deixando muito aberto para que eles complementassem. Outros colegas que fazem parte de uma coisa que chamamos de poéticas das cenas, que é a poética de corpo e voz. Então, o professor de corpo e o professor de voz veio trabalhando, né? Vieram trabalhando também esses aspectos mais ligados ao corpo e voz. E aí a gente foi construindo juntos. Então, alunos, mais os colegas professores, uma colega que veio fazer a parte da dança, né? Eu fiz a parte do canto, mas [teve] a parte da dança, que foi o Coco³⁹. Outra colega veio, algumas cenas, alguns colegas também trabalharam. Porque, como o tempo é curto, a gente tenta dividir, né? Partilhar o trabalho para fazer dar certo. Muito bem! Aí... Fomos cena por cena. Cada cena ia trazendo um jeito, né? A unidade, Nauali... Permeando, né? Tudo o que a gente tava fazendo, era essa questão da enchente. Então, partimos daí e falamos que tudo virá a partir daí. E aí tem um lugar no texto que é muito legal, que é assim... O lugar do pensamento, né? Porque essa mulher dentro dessa enchente, esse corpo, essa corpa que depois a gente descobre que tá ali morta. E foi muito legal chegar no final do livro, do primeiro dia de leitura, a turma: “Mas é ela, ela morreu!”. A maneira com a qual você costurou a dramaturgia de trazer essa... Eu saquei um pouco antes, eles sacaram só quando de fato apareceu, que era a voz dela ali. Então, a gente ficou nesse lugar do ator e atriz atuando, nesse personagem que às vezes trazia o pensamento, né? A lembrança, mas a gente não quis ficar só nesse campo. Então, a gente partiu do princípio de trabalhar a lembrança dessa mulher. Que tava ali... Que vivenciou tudo aquilo, pensou em todos aqueles personagens ali... aqueles colegas de... aqueles moradores ali, né? Tão próximos dela... A gente trabalhou esse campo do... Não sei se dá para falar sobre subconsciente, mas a gente trabalhou essa parte do pensamento e essa mulher ali

³⁹ O Coco é um ritmo tradicional nordestino com influências indígenas e africanas.

naquela enchente, vivendo aquilo. Então a gente ficava nesses dois lugares: que a gente chamou do real, e desse lugar do sonho, né? Esse lugar do pensamento... Então a gente pensou para a montagem, para a encenação, a gente pensou nesses dois lugares. A partir disso, a gente foi construindo essas personagens, né? Então. Você viu lá que nós dividimos as cenas exatamente como tá no livro, mas é que é interessante, né? Como não tem o padrão: cena 1, cena 2, cena 3... A gente foi pegando os trechos mesmo. Então, “as cenas das gêmeas”, eu não vou lembrar a ordem, tá? mas a “cena da mulher”, “a cena das gêmeas”, “a cena do trabalhador”... A gente foi pegando e lapidando cada cena... E foi isso que nós fizemos, partilhamos então... Tinham duas professoras, fomos construindo. E tem uma ideia principal que também vai circulando tudo isso que é: quadros, né? A gente foi mostrando quadros. A gente foi pegando essas cenas e transformando em quadros. E aí nesses quadros a gente pensava sempre em alguns espelhos. Então acho que você percebeu isso assistindo, né? Que tinham alguns espelhos, então duas professoras, dois narradores... Que tem uma parte de narração, né? Que a gente chamou ali de narração... Então a gente foi trazendo sempre esses múltiplos, ou duos, ou às vezes a gente fazia com quatro, às vezes oito... E aí a gente foi trazendo essas cenas...

Ah! Tem uma coisa que é legal de falar, –‘cê tá vendo que eu abro um monte de janela que nem o Windows, né? –, que foi a sonoplastia, além do cenário e figurino, né? As encenações, mas... A sonoplastia fez a gente costurar uma cena na outra... Então nós utilizamos Racionais MC... Tinha Emicida... Tinha que mais? Ai meu Deus... Duro lembrar aqui... Tinha Emicida... Tinha Criolo... Tinha Djonga...Tinha Luedji Luna... Então nós fomos pegando... E aí essas canções foram dialogando. Então as letras dialogavam muito. Então a gente começa a peça trazendo as Clarianas, né? Com a música Enchente, que vai falar sobre o tema, que a letra conta essa história, né? Desse “Encheu, encheu!”, como é que a comunidade lida com isso. Então, já começa que é uma música que tem um contraste, que eu gostei muito, por isso nós escolhemos ela, que é, enquanto a música ‘tá lá em cima, a gente ‘tá dançando um Coco, e a letra tá expondo uma questão social muito profunda. Então, as escolhas foram sempre pensando nisso, né? Quando a gente escolhe *Cabô* da Luedji Luna, contando a história dessa mãe que perde esse filho, né? Como é que é isso, essa dor? Então, a gente foi costurando as canções para fazer essa ligação de cena para cena, né? Então, acho que isso é legal, é importante pontuar. E pensar, Nauali, que a sua dramaturgia deu muitas possibilidades para a gente sair da caixinha. Para sair daquela encenação do senso comum, né? Tive que pensar muito, nós tivemos que pensar muito, junto com a turma, em como é que a gente costuraria e como é que a gente traz... Porque no texto, na hora que a gente lê a sua dramaturgia, tem uma diagramação que ajuda o pensamento a organizar, né? Que leva a gente para alguns olhares. Então, quando você constrói na sua dramaturgia “mais um, mais cem, mais mil”, fazendo aquela diagramação de uma poesia concreta, aquilo tudo, aquele *design*, né? Aquele visual que você escolhe na diagramação para o livro, também fez com que a gente tivesse ideias para a encenação. Então, a morte no córrego com esse “mais um, mais cem, mais mil”, esses ecos de palavras, né? De frases, que pareciam esse momento dentro da cabeça dela, né? Então, fez a gente transitar. A maneira com a qual você construiu, abriu possibilidades para a gente viajar, né? Experimentar várias coisas. Assim que a gente começou, eu falei que esse texto exige muito corpo. Eu queria ter feito muito mais coisa corporalmente, né? É um texto que é importante ter a palavra, mas é importante ter o físico.

Então, no momento que a gente pensa naquela cena indo para o final, né? Que a gente tem uma atriz surda saindo daquele meio, colocando só a cabeça para cima, como se estivessem ali sufocando dentro daquela água, né? E aquele monte de aluno junto, aquele monte de ator e atriz fazendo essa gira, né? Esse abraço humano. Foi muito bonito e isso partiu da construção do seu texto, né? E como você foi trazendo isso para a gente. Essa cena é importante, a cena do tiro, né? A cena no qual vai levando os tiros. A gente foi tirando também de momentos que a gente pensava em coreografias mesmo, né? Isso a gente pensou o tempo todo. Coreografias, os gestos. Como é que o texto cabia nesse corpo. Então, isso também foi importante para gente. Tem essa cena do tiro, a morte do córrego, a parte de ver o morro desabando, que tem ali uma sonoridade mesmo dessa casa desabando, que acho que é o momento mais senso comum da nossa escolha. Mas a turma queria muito isso, e eu resolvi deixar, que é esse momento da sonoridade da casa que cai. É uma cena que não está no seu livro, que é a cena que a **[Gleiziane cita o nome da aluna]**, que é a aluna surda, propôs para a gente. Ela escreveu esse trequinho de cena em que a gente se perguntou como seria um casal surdo morando, ou irmãos surdos, morando numa casa, e todo mundo está ouvindo o barulho do desabamento. Eles não, eles estão vendo ali que está chovendo, o cheiro da chuva, né? Ela ainda coloca isso na cena, né? Tem o cheiro de chuva, como é que seria isso? Então, para incluir essa percepção da atriz e do ator surdo, a gente levou essa cena, incluímos, né? Essa cena num trecho da sua dramaturgia, que foi uma cena curtinha, mas é essa cena que tem esse som da sonoplastia, do desabamento, né? Um som alto, e aí eu ligo com a próxima cena da dramaturgia. É uma cena curtinha, mas acho que fez sentido ali para trazer essa inclusão desse ator e dessa atriz surda.