

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

HERICA DA SILVA GERONYMO OLIVEIRA DE FRANÇA

Pretas Poéticas no Palco:
o caminhar metodológico de uma pedagogia teatral feminista

São Paulo
2023

HERICA DA SILVA GERONYMO OLIVEIRA DE FRANÇA

Pretas Poéticas no Palco:
o caminhar metodológico de uma pedagogia teatral feminista

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo, para obtenção de título de
Doutora em Educação.

Área de concentração: Cultura, Filosofia e História da
Educação.

Orientadora: Denise Carreira

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

d814p da Silva Geronymo Oliveira de França, Herica
Pretas Poéticas no Palco: - o caminhar
metodológico de uma pedagogia teatral feminista /
Herica da Silva Geronymo Oliveira de França;
orientadora Denise Carreira. -- São Paulo, 2023.
248 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação
Cultura, Filosofia e História da Educação) --
Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo,
2023.

1. Pedagogia Teatral. 2. Feminismo Negro. 3.
Teatro Negro. 4. Protocolo de Corporalidade Verbo-
Visual. 5. Metodologias. I. Carreira, Denise,
orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: da Silva Geronymo Oliveira de França, Herica

Título: Pretas Poéticas no Palco: o caminhar metodológico de uma pedagogia teatral feminista

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, como requisito parcial, para obtenção de título de Doutora em Educação.

Área de concentração: Cultura, Filosofia e História da Educação.

Orientadora: Denise Carreira

Banca Examinadora:

Nome:

Instituição:

Julgamento:

Nome:

Instituição:

Julgamento:

Nome:

Instituição:

Julgamento:

Nome:

Instituição:

Julgamento:

Nome:

Instituição:

Julgamento:

Para minha filha Maria Manuela,
tudo é por ela e para ela.
Para os meus pais que regaram meu caminhar de esperança e fé.
Para os meus antepassados que caminham comigo.
Para os meus avós maternos, Dona Biquita e Veriano Ferreira e
meus avós paternos, Dona Cecília e José Geronymo.
É por vocês que com amor e honra eu danço, canto, atuo e escrevo.

AGRADECIMENTOS

Eu nem sei como cheguei aqui. Na vida, às vezes não sabemos ao certo os caminhos da nossa andança, sabemos que andamos, sabemos que precisamos fazer o que é preciso. É (sobre) viver. Sei que fiz o que foi preciso. Precisei romper com tudo que eu acreditava (ou achava que acreditava), precisei visitar memórias, sonhos, desejos e ideais. Precisei recalculer a rota, ultrapassar os medos que eu sequer sabia que existiam dentro de mim. Precisei ser firme, forte, resoluto e incansável. Eu sou incansável. Mesmo assim, eu chorei como nunca havia chorado antes e meus olhos doídos me fizeram ver o mundo com outra dor, então eu escrevia, escrevia e escrevia... sem parar. Vi por vezes um processo cheio de fissuras e me coloquei a montar as partes que, na verdade, eram partes de mim. Por vezes me vi em cacos e eu juntava os pedacinhos e continuava caminhando. E, como uma heroína em sua jornada, num certo momento, quando tudo parece perdido, encontrei um Oráculo que me faz perguntas e me coloca à prova. Ele se apresentou com um sorriso generoso, um olhar acolhedor e a voz amorosa. Me fez visitar um espelho. Me fez rever o mundo. Me possibilitou encontrar outro eu e outra escrita. Oráculos fazem isso, nos dão nova perspectiva.

Este trabalho foi feito em meio à pandemia e num momento pós-pandêmico se fortaleceu. Tudo ainda era vago e incerto em termos de execução, porém a amorosidade e entrega daquelas que acreditaram no propósito, na causa, foi um elemento fortalecedor.

Este trabalho se apresenta agora, porém, é fruto de uma vida dedicada à educação formal, não formal e, sobretudo, ao teatro. É fruto de um desejo que pulsa no coração como o toque de um tambor, entoando um canto sagrado que me vem à mente enquanto escrevo estas palavras, este canto ecoa como uma ladainha e se confunde com os meus pensamentos. E mesmo confusa, penso: eu sou isso, esse emaranhado de sentidos e sensações que pontuam e minha mente e escorrem pelo meu corpo em forma de arte. Posso dizer que sinto o mundo, de um jeito muito particular, eu sinto.

Não seria possível realizar este trabalho sem uma rede de apoio que me acolheu e acreditou em mim. Minha profunda reverência e gratidão a vocês:

Grupo de Atuadoras Negras Mulheres de Cena (Anaíra Moretti, Caroline Oliveira, Marcela Mayla, Luana Rosa e Carol Compê) vocês fizeram da minha pesquisa, a nossa pesquisa, da minha ideia, a nossa ideia. Sonhamos juntas para que este processo fosse desenvolvido com êxito. Muito obrigada por acreditarem em mim.

À Cia Teatral La Trapera e Instituto Atuarate, espaços de múltiplos saberes e conquistas onde tive a oportunidade de gestar, crescer e florescer ao lado de Pitanga Araújo, Natália Mendrot, Bruna Ferreira, Beatriz Correa e Maíra Fróis. Manas queridas, muito obrigada por me compreenderem e me abraçarem com amor.

Instituto Esporte Educação, instituição que acreditou em meu potencial de artista, coordenadora e pesquisadora, especialmente o Alexandre Arena, pessoa ímpar, chefe justo e honrado, amigo e companheiro de ideias e sonhos, muito obrigada por ser um bom ouvinte, acolhedor, amoroso e paciente comigo e com todos. Obrigada por perguntar e me fazer ser perguntadora. Ao Fábio D'Ângelo que trouxe para a minha vida provocações que me permitiram crescer e ser forte sem perder o equilíbrio, me ensinou a liderar com tranquilidade sem a velocidade de um vulcão que se fazia presente em meus fazeres e quererem.

Aos funcionários do setor de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da USP, em especial ao Ricardo Dias Sacco e Ana Paula Martins Braga. Muito obrigada pelas orientações, auxílios, ajuda em todos os sentidos e em todos os momentos. Muito obrigada por me ouvirem e por sempre me tratarem com respeito.

Aos meus amigos de longa data que sempre torcem por mim. Bruna Bayley, você é uma irmã, muito obrigada por chorar e sorrir comigo. Danee Madrid, minha companheira de histórias e palhaçaria, minha artista preferida, minha amiga que mesmo distante continua perto, gratidão pelos conselhos, palavras de apoio e empoderamento. Janaína Henriques, sorriso de sol que ilumina o mundo, você faz eu me amar mais! Muito obrigada por me aconselhar e ser presente mesmo na ausência, te amo. Jaqueline Souza, minha irmã, minha prima, minha amiga. Você é minha família. Essa pesquisa não seria a mesma sem você e eu não seria a mesma se não tivesse te conhecido na Faculdade de Artes do Paraná. Muito obrigada por ser uma mulher que me inspira tanto! Te amo. Amo todas vocês.

Minha querida amiga Thaís Castilho, querida companheira de pesquisa e empreitadas, amiga ouvinte e acolhedora. Muito obrigada por sempre ser amável e doce, o mundo precisa da sua doçura. Meu amigo Daniel Oliveira, meu amigo do circo.

Muito obrigada pelas inúmeras caronas durante o doutorado, pelo cuidado comigo e com a minha gestação e, sobretudo, gratidão pelos conselhos, eles foram preciosos. Lou, querida, minha amiga de longa data. Muito obrigada por me ouvir, seus conselhos são preciosos. Te amo. Adne, minha irmã, minha prima querida, minha amiga de infância, gratidão pelas risadas e pelo apoio de sempre. Dora Toledo, muito obrigada por ser uma inspiração e por lutar tanto pela educação e também, gratidão por sempre me elogiar e me fortalecer com belas palavras. Val Conceição, obrigada por me acolher, me abraçar, me ouvir e me fortalecer. Muito obrigada por me apoiar em tudo. Te amo, minha irmã.

Ao Dagoberto Moraes (in memoriam), obrigada por sempre confiar em mim e me tratar bem. Obrigada por nunca me deixar cair e por incentivar os meus sonhos desde a época da adolescência.

Laercio Ruffa (in memoriam), meu melhor diretor, amigo, conselheiro, mestre e mentor. Sinto tanta falta de você! Você estava certo, tudo acabaria bem. Muito obrigada por cuidar tão bem de mim. Reverências, muito obrigada.

Professora Mércia, a melhor professora de arte do mundo! Você foi a grande inspiradora para que minha jornada fosse teatral. Muito obrigada por todos os ensinamentos, de antes e de agora. Elisabeth Sampaio, melhor diretora, amorosa e cuidadosa. Muito grata por insistir para que eu estudasse no CEFAM, você fez um telefonema que mudou a minha vida. Obrigada por sempre confiar e valorizar o meu trabalho e por oferecer inúmeras oportunidades para que eu possa retribuir minha gratidão.

A minha equipe maravilhosa da Herica Veryano Produções, Sara e Neicyr, vocês me acolheram, me ouviram, me defenderam, cuidaram de mim e de todos os projetos enquanto eu estava neste longo trabalho de parto. Sara, não tenho palavras para expressar tamanha gratidão, amor e respeito que tenho por você. Te admiro demais.

Minha orientadora Denise Carreira, muito obrigada pela acolhida, amparo, força, firmeza, orientação, escuta, cuidado e sororidade. Você foi o Oráculo que se mostrou presente na jornada de uma heroína. Você me inspira. Reverências, muito obrigada.

Professor Jorge Luíz Schoroeder, muito obrigada pelos ensinamentos, orientações, acolhimento e generosidade de sempre. Valéria Milena Röhrich Ferreira,

sou infinitamente grata por ter te conhecido em Curitiba-PR, por ser a sua aluna na graduação na Pedagogia entre 2007/2008 e desde então ter sido despertada para a pesquisa. Muito obrigada por me abraçar, aconselhar e orientar sempre. Querida Sônia Machado Azevedo que contribuiu grandiosamente durante meu exame de qualificação e possibilitou que este trabalho crescesse. É uma honra ter você fazendo parte da minha vida acadêmica. Carla Ávila, gratidão por olhar o trabalho com carinho e ter feito apontamentos tão preciosos dessa caminhada durante a qualificação.

Meus pais, Elvira e Ronaldo, muito obrigada por fazerem de tudo e mais um pouco por mim e pela minha filha, minha pedrinha preciosa, meu querubim. Sempre honrarei vocês. Amo vocês. Meus irmãos Henrique e Hudson, gratidão pelo apoio e torcida de sempre. Também amo vocês.

Minha prima Angélica, gratidão infinita por rezar por mim e sempre pedir a intercessão de Nossa Senhora em minha vida. Monique e Milena, minhas primas, minhas irmãs, gratidão pela torcida. Amo vocês.

Meus antepassados das famílias Geronymo, Ferreira, Pereira e Silva sou feliz e honrada por continuar a nossa linhagem. Muito obrigada pelas proteções e ensinamentos. Dedico a vocês meu eterno amor, reverência, respeito e gratidão.

Antepassados da família Oliveira, França, Casagrande e Waller, muito obrigada por permitirem que meu ventre fosse o canal para continuar a linhagem de vocês. Reverências, muito obrigada.

Querida filha Maria Manuela, muito obrigada por ser do jeitinho que é. Seu sorrisinho inspirador e sua delicadeza me fazem ir mais longe. Seu carinho, seus beijinhos e brincadeiras me dão um fôlego divino na hora dos estudos e me trouxeram renovação. Te amo para sempre e em todas as vidas.

Ao meu esposo, Rodrigo, que me mostrou que a caminhada sempre é diferente do que a gente imaginava. Muito obrigada por cuidar da nossa filha enquanto eu necessitava de tranquilidade, quietude e concentração. Te amo.

Ao sagrado Mestre Masaharu Taniguchi que transmitiu o sublime ensinamento da Seicho-No-Ie que norteia o meu estilo de vida. Muito obrigada, preletores da Regional SP-Pindamonhangaba, em especial Preletora Elídia, Preletora Roselice, Preletora Cleide e Preletor José Mauro, as orientações e orações de vocês me ampararam e me fortaleceram. Reverências, muito obrigada.

Por fim, agradeço também a mim, ao meu eu interior pela força, fé, amor e resiliência. Ao Deus do meu interior que me nutre e me revigora a cada dia. Ao Deus da Seicho-No-Ie, que é amor, que preenche tudo e todos, fazendo com que eu viva abençoada.

A Nossa Senhora Aparecida que caminha ao meu lado me dando o amparo materno que preciso para sobreviver e por sempre atender minhas orações, como uma mãe atende seu filho. São Jorge, santo guerreiro, meu padrinho, que cuida de mim, que traz esperança, muito obrigada por permitir que eu nascesse no seu dia, 23 de abril, e muito obrigada por me proteger infalivelmente. Tara Verde que sempre atendeu meus pedidos sendo veloz como o vento. A Deusa Kanzeon Bosatsu, Deusa da Misericórdia que também me protege e me orienta. A todos os Deuses e Deusas, Santos e Santas, todo o povo de Aruanda que sempre se fizeram presentes em minha vida. Reverências, muito obrigada.

A vida enquanto existe, é incessante.

Augusto Boal

RESUMO

VERYANO, Herica. Pretas Poéticas no Palco: o caminhar metodológico de uma pedagogia teatral feminista. 2023. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente tese, mediante laboratórios cênicos criativos vivenciados na cidade de Pindamonhangaba-SP, com base no trabalho coletivo, apresenta uma poética, um caminho metodológico no campo do teatro e da educação que parte de elementos ancestrais e identitários, com atrizes e não atrizes negras do Vale do Paraíba paulista. O trabalho surgiu da necessidade de se aquilombar, percebendo que mesmo após seis décadas do Teatro Experimental do Negro (TEN), ainda são muitos os desafios que a população negra enfrenta no campo da produção e criação nas artes cênicas. A falta de abertura, aceitação e acolhimento de trabalhos afro-centrados em muitos circuitos teatrais contribui para a manutenção da invisibilidade da arte negra que historicamente foi produzida no Brasil e no mundo. Esta investigação propõe uma construção dramatúrgica e de encenação com base em narrativas de mulheres negras sobre a memória local, pessoal, espaços, saberes, modos de fazer, personalidades, celebrações e tradições, dialogando com as noções feminismo negro, identidade e corpo/corporalidade, trazidos para a cena. A Pedagogia teatral construída e aplicada ao longo do processo teve como base a perspectiva cultural crítica, trazendo elementos do método de Augusto Boal (Teatro do Oprimido), bem como, outras vertentes e inspirações, vinculando-se à construção de pedagogias baseadas na educação popular feminista. Na cena deste trabalho, foram mobilizados Pierre Bourdieu e Norbert Elias no campo da sociologia, na linguagem, Bakhtin e o Círculo. Na educação a base foi Henry Giroux e Paulo Freire. Stuart Hall e Frantz Fanon referenciam as noções de raça e identidade. Na discussão de gênero, com foco no feminismo negro, o diálogo é feito com bell hooks, Patrícia Hill Collins, Djamila Ribeiro, dentre outras. A contribuição deste trabalho se dá no campo de uma construção metodológica e didática aplicadas ao teatro, tendo como foco o trabalho de preparação de elenco e a relação com o público. Durante a tese apresenta-se o percurso dessa investigação e análise de corporalidade verbo-visual a partir de momentos de processo e montagem, bem como, a explicação de exercícios criados e utilizados com o grupo. Ademais, a presente pesquisa contribui com uma forma de fazer teatro para atores e não atores, podendo ser utilizada em espaços não teatrais, cooperando na medida em que as pessoas são estimuladas a criar a partir de elementos da memória, jogos e exercícios teatrais diversificados que provocam ressignificação de trajetórias marcadas pelo racismo e sexismo, solidariedade política, reflexão e criação respeitosa, consciente e humanizada, com foco nas noções de ancestralidade e identidade.

Palavras-chave: Pedagogia Teatral. Feminismo Negro. Teatro Negro. Protocolo de corporalidade verbo-visual. Metodologias.

SUMMARY

VERYANO, Herica. Poetic Blacks on Stage: the methodological development of a feminist theatrical pedagogy. 2023. Dissertation (Doctorate). Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation, based on creative scenic experiments, studies and collective work in the city of Pindamonhangaba, São Paulo, presents a poetic, methodological path in the field of theater and education that starts from ancestral and identity elements, with black actresses and non-actresses from Vale do Paraíba in São Paulo State. The work resulted out of the need to gather and resist, realizing that even after six decades of the Teatro Experimental do Negro (TEN) – The Black Experimental Theater, there are still many obstacles and retrocession in the creative field of the performing arts when it comes to art produced by black people. The lack of openness, acceptance and embracing of Afro-centric works in many theatrical circuits contributes to maintaining the invisibility of black art that has historically been produced in Brazil and around the world. This research proposes a dramaturgical and staging construction based on narratives by black women about local and personal memory, spaces, knowledge, and ways of doing things, personalities, celebrations and traditions, dialoguing with the concepts of black feminism, identity and black body/corporality, brought to the stage. The theatrical pedagogy constructed and applied throughout the process was based on the critical cultural perspective, bringing elements of Augusto Boal's method (Theatre of the Oppressed), as well as other trends and inspirations, linking to the construction of pedagogies based on feminist popular education. At the scene of this work, Pierre Bourdieu and Norbert Elias were referred to in the field of sociology, Bakhtin and the Circle in language. In education, the basis came from Henry Giroux and Paulo Freire. Stuart Hall and Frantz Fanon referenced the concepts of race and identity. In the discourse of gender, focusing on black feminism, the dialogue is with bell hooks, Patricia Hill Collins and Djamila Ribeiro among others. The contribution of this dissertation is in the field of a methodological and didactic construction applied to theater, with a focus on the work of cast preparation and the relationship with the audience. The text presents the course of this investigation and an analysis of a verbal-visual corporeality based on moments of process and performance making, as well as an explanation of originated exercises applied to the group. This research brings up an acting method for actors and non-actors that can be used in non-theatrical spaces. It contributes to the extent that people are encouraged to create from elements of memory, games and several theatrical exercises that provoke resignification of trajectories marked by racism and sexism, political solidarity, respectful, conscious and humanized reflection and creation with a focus on the conceptions of ancestry and identity.

Keywords: Theatrical Pedagogy. Black Feminism. Black theater. Protocol of verbal-visual corporeality. Methodologies.

RESUMEN

VERYANO, Herica. Pretas Poéticas no Palco: el caminar metodológico de una pedagogía teatral feminista. 2023. Tesis (Doctorado). Universidad de Educación. Universidad de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tesis, a través de laboratorios escénicos creativos experimentados en la ciudad de Pindamonhangaba-SP, a partir del trabajo colectivo, presenta una poética, un camino metodológico en el campo del teatro y la educación que parte de elementos ancestrales e identitarios, con actrices y no actrices negras del Vale do Paraíba en São Paulo. El trabajo surgió de la necesidad de "aquilombar", al darse cuenta de que incluso después de seis décadas del Teatro Experimental Negro (TEN), todavía son muchos los desafíos que enfrenta la población negra en el campo de la producción y creación en las artes escénicas. La falta de apertura, aceptación y recepción de obras afrocéntricas en muchos circuitos teatrales contribuye al mantenimiento de la invisibilidad del arte negro que históricamente se ha producido en Brasil y en todo el mundo. Esta investigación propone una construcción dramática y una puesta en escena basada en narrativas de mujeres negras sobre la memoria local, personal, espacios, saberes, formas de hacer las cosas, personalidades, celebraciones y tradiciones, dialogando con las nociones de feminismo negro, identidad y cuerpo/corporeidad, traídas a escena. La pedagogía teatral construida y aplicada a lo largo del proceso se basó en una perspectiva cultural crítica, trayendo elementos del método de Augusto Boal (Teatro del Oprimido), así como otros aspectos e inspiraciones, vinculados a la construcción de pedagogías basadas en la educación popular feminista. En el escenario de esta obra, Pierre Bourdieu y Norbert Elias se movilizaron en el campo de la sociología, en el lenguaje, Bajtin y el Círculo. En educación, la base fueron Henry Giroux y Paulo Freire. Stuart Hall y Frantz Fanon hacen referencia a las nociones de raza e identidad. En la discusión de género, con foco en el feminismo negro, el diálogo se realiza con bell hooks, Patrícia Hill Collins, Djamila Ribeiro, entre otras. El aporte de este trabajo es en el campo de la construcción metodológica y didáctica aplicada al teatro, centrándose en el trabajo de preparación del elenco y la relación con el público. Durante la tesis se presenta el transcurso de esta investigación y al final un análisis de la corporalidad verbal-visual basado en momentos de proceso y montaje, así como una explicación de ejercicios creados y utilizados con el grupo. Además, la presente investigación contribuye con una manera de hacer teatro para actores y no actores, y puede ser utilizada en espacios no teatrales, cooperando en la medida en que las personas se animan a crear, a partir de elementos de memoria, juegos y diversos ejercicios teatrales que provocar resignificación de trayectorias marcadas por el racismo y el sexismo, la solidaridad política, la reflexión y la creación respetuosa, consciente y humanizada, centrándose en las nociones de ascendencia e identidad.

Palabras clave: Pedagogía Teatral. Feminismo negro. Teatro Negro. Protocolo de corporalidad verbal-visual. Metodologías.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
Rememorações para saberem de onde eu vim, ou, lute como uma atriz e pedagoga	26
PRIMEIRA POÉTICA: A GESTAÇÃO	39
1. A MÃE DO CORPO, O NASCIMENTO DO FILHA, A PRECIOSIDADE DAS NARRATIVAS E A IDENTIDADE VIVIFICADA	41
1.1. A ancestralidade de tudo que toca meu corpo, por dentro, por fora e na cena.....	45
1.2. Jornada da heroína, a leve jornada, a pesada jornada, a grandeza dos encontros e o surgimento do Grupo de Atuadoras Negras Mulheres de Cena	48
1.3. As relações, os espaços e a ações libertárias que se envolveram na pesquisa.....	55
2. O PALCO DOS DESEJOS: PRETAS POÉTICAS INICIANDO O PROCESSO..	59
2.1. É preciso falar sobre o lugar de fala. É preciso!	60
3. O FEMINISMO NEGRO, A CENA E A VOZ	64
4. DESCASO ASSERTIVO E SURPRESA INCONFORMADA: ESTAVAM ALI O TEMPO TODO, MAS NINGUÉM TEVE TEMPO PARA PERCEBER. NECESSITÁVAMOS (SOBRE) VIVER	72
4.1. A construção de um caminhar metodológico à luz do feminismo negro e o combate à indizibilidade do feminino negro em cena.....	77
5. CONTRUINDO AS CENAS: DIÁLOGOS ENTRE O CORPO-ENUNCIADO, IDENTIDADES, CORPORALIDADE E A PRIMEIRA NARRATIVA.....	82
5.1. Carol e sua entrega	82
5.2. Corpo e racismo: Identidade Velada e Identidade Desvelada	85
5.3. Dramaturgia Corpórea Identitária, corpo performado e cena	93
SEGUNDA POÉTICA: O NUTRIR.....	98
6. A GRANDE RODA E A CRIAÇÃO DA CENA: CAMINHOS POR ONDE ANDEI E DECIDI COMPARTILHAR.....	99
7. O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO DE ABDIAS NASCIMENTO E SUA POÉTICA INSPIRADORA DE (RE) EXISTÊNCIA.	107

7.1. O encaminhamento do Teatro Negro no Brasil, a formação de novas bases de coletivos em diálogo com o pensamento de Abdias: cena aquilombada.	115
8. PEDAGOGIA TEATRAL ANCESTRAL E AS CONSTRUÇÕES DIALÓGICAS MEMORADAS.....	121
9. POR FIM, A POÉTICA CRIATIVA NO GRUPO DE ATUADORAS NEGRAS MULHERES DE CENA	125
9.1. O corpo, o ar e o caminho das provocações.	125
9.1.1. Roda de Conversa: provocações para encontrar as histórias.....	126
9.1.2. Roda de Canto: provocações para ouvir a sua voz.....	129
9.1.3. Exercício para chamar o canto: Jogo Vida-Morte-Vida.....	131
9.1.4. Exercícios de propulsão do canto: Jogo da música roubada.....	133
9.1.5. Exercício para viver o canto na cena: Jogo Canto para viver e tocar a alma.....	134
9. O EQUILÍBRIO E O DESEQUILÍBRIO: UMA FORMA DE SER NO MUNDO	137
9.1. Caminhada da criança.....	137
9.2. Caminhada da jovem.....	138
9.3. Caminhada da deusa ou da rainha.....	139
9.4. A criação: cenas que partem de mim e do mundo	142
10. PROTOCOLOS DE CORPORALIDADE VERBO-VISUAIS: CAMINHADA, CAMINHOS E CAMINHANTES.....	145
10.1. Primeiro Protocolo – Categoria Cabelos	149
10.2. Segundo Protocolo – Categoria Corporalidades Brincantes e Ancestrais..	153
10.3. Terceiro Protocolo – Categoria voz feminista ecoando no mundo	160
10.4. Quarto Protocolo – Categoria A escrita.....	163
10.5. Quinto Protocolo – Categoria Cena	168
10. MICRONARRATIVAS: COMO O GRUPO DE ATUADORAS NEGRAS MULHERES DE CENA SENTEM A PESQUISA.....	172
11.1. Carol Oliveira e sua expressividade tocante	173
11.2. Anaíra, o carinho, a paz e a aceitação	177
11.3. Marcela, forte, doce e veloz como o vento.....	181
11.4. Luana, a Rosa.....	183
11.5. Carol Compê, aquela que tem o dom da palavra.....	187
TERCEIRA POÉTICA: O FLORESCER.....	190

12. OS CAMINHOS DA PEDAGOGIA, DO TEATRO E DAS CRIAÇÕES	192
12.1. A inovação da cena.....	194
12.2. Pedagogia, a ciência que existe desde que o mundo é mundo	195
12.3. Breve História do Teatro em contraposição ao olhar dos colonos	196
12.4. Pedagogia Teatral: os caminhos que nos guiam para um olhar metodológico e didático do fazer teatral criativo.....	201
13. O NASCIMENTO DE UMA GRIOTTE: COISAS QUE PENSO, VI, VIVI E ME FIZERAM CHEGAR ATÉ AQUI.....	207
13.1. O caminho que corre ao lado do rio e a pesquisa que brota da minha terra.....	221
13.2. A dança da vida com a pesquisa: os sentidos e os corpos em cena	228
13.4. O corpo, o campo e a política: um jogo de múltiplas faces e relações.....	230
13.5. Precisamos falar sobre os processos. Precisamos falar sobre os impulsos. Precisamos falar sobre o que é sentido. Precisamos falar sobre as políticas públicas culturais.....	232
CONCLUSÃO <i>EM MOVIMENTO</i> : A CENA, A PEDAGOGIA FEMINISTA, MULHERES PRETAS, UM DESEJO, OU, O GRITO DA MULHER DRAGÃO	239
12. REFERÊNCIAS	245

INTRODUÇÃO

Por todas as velhas que acalmam e ajudam a curar não importa quem seja que elas toquem, por pior que seja a condição em que encontrem a pessoa... (...)

E pelas filhas queridas... por aquelas que estão aprendendo a ser sãs e sábias de novo – ou sãs e sábias pela primeira vez na vida. (...) Por todas as filhas inteligentes, desconhecedoras, sem rumo e pelas que tudo sabem... pelas filhas que estão avançando direto ou que prosseguem aos trancos... (...)

E por todas as filhas e velhas que apoiam o que é bom e afastam a obediência cega a qualquer supercultura que premie somente a forma nivelada e deprecie o pensamento... (...)

Por elas...

Abençoadas sejam suas belezas, tristezas e buscas; que sempre se lembrem de perguntas ficam sem resposta, até que sejam consultados os dois modos de enxergar: o linear e o interior.

Clarissa Pínkola Estés.

Começo agora a narrativa de uma longa, difícil e deliciosa jornada. Antes de tantas histórias, me apresento: sou Herica Veryano e sou do Vale do Paraíba. Sou mãe, esposa, filha e irmã. Sou também neta, prima e comadre. Sou tantas coisas que nem me lembro mais. Nasci em Lorena-SP, mas cresci em Pindamonhangaba-SP.

Há um rio que mora aqui ao lado da minha casa e ele fica entre duas grandiosas serras, a do Mar e a da Mantiqueira. Falo do Rio Paraíba do Sul que em Pindamonhangaba enverga como um anzol, por isso o nome da cidade, do tupi *Pindá* significa anzol, *monhang* significa fazer e por fim, *aba* traduz-se como lugar. Aqui, o rio tem a forma de um anzol, ou ainda, em algumas interpretações, aqui é o “Lugar onde o rio faz a curva”, circulando a cidade. Essa informação nos é dada logo na primeira infância, na escola. Na verdade, sete rios moram em Pindamonhangaba e o Paraíba é um deles, o ilustre.

Este trabalho é parte do que sou. Uma parte muito significativa, porém, não é tudo o que sou. Entretanto, relatos de minha vida, da minha trajetória serão apontados do decorrer destas linhas na tentativa de desnudar minha mente inquieta e criativa, considerando os caminhos investigativos que surgiram durante minha travessia. É que “ao criar um relato sobre o meu ‘eu’, tinha certeza que poderia tomar distância e ver a mim mesma de uma nova maneira, não mais fragmentada: inteira, completa.” (HOOKS, 2022, p. 45).

Este trabalho é resultado do meu doutoramento em educação, realizado na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, na área Cultura, Filosofia e História da Educação.

Esta tese apresenta uma possibilidade de interlocução entre Pedagogia e Teatro, numa perspectiva de construção de metodologia concebida com atrizes e não-atrizes negras, no entanto, seus desdobramentos podem ocorrer com pessoas de todos os gêneros. O recorte feito com mulheres negras foi justamente uma forma de me aquilombar, uma vez que como uma mulher negra, senti, ao longo da minha vida essa necessidade em arte, em pesquisa, sobretudo em pesquisa teatral. Acredito ainda que posteriormente sua aplicabilidade poderá ser desenvolvida dentro e fora do ambiente escolar, sendo ressignificada sempre que necessário, considerando o território, as pessoas, as histórias e os momentos. Também se apresenta como um trabalho criativo, crítico e reflexivo que se pauta na escuta e potencialidade das vozes das pessoas envolvidas, trazendo, portanto, para a cena teatral um material de vida,

de diálogo, de relação. Por isso, por ser dialógico, permite-se fluir e reorganizar a partir das relações.

É um trabalho que traz uma poética teatral feminista e, embora tenha sido desenvolvido em grupo, em diversos momentos do texto, a primeira pessoa impera nas linhas e entrelinhas, pois também se configura como um desdobramento da minha trajetória de vida que advém do acadêmico, profissional e pessoal. Traduz um anseio contínuo de olhar para a Escola e para a Cultura, com ênfase aqui no plano da Pedagogia Teatral, como territórios políticos de atuação, reflexão, resistência e transformação. Por isso, não faz sentido eu falar da presente pesquisa sem narrar os caminhos que me levaram até ela, pois foi assim, a pesquisa que me achou, me envolveu e cá estou. Apesar dos percalços, cá estou. Apesar do medo, cá estou. Sendo assim, tenho nas palavras de Freire (2000, p. 54) um alento, um respiro de força, uma vez que “os sonhos são projetos pelos quais se luta. Sua realização não se verifica facilmente sem obstáculos. Implica, pelo contrário, avanços, recuos, marchas às vezes demoradas. Implica luta”.

O impulso de pesquisa surgiu, portanto, de uma vivência pessoal intimamente ligada aos estudos culturais, num lugar de atuação onde sempre transitei a partir das demandas de ser atriz e pedagoga.

Sou atriz, bacharela em Teatro formada pela Universidade Estadual do Paraná – Faculdade de Artes do Paraná, turma de 2007. Sou também pedagoga, formada pela Universidade Federal do Paraná, turma de 2009. Antes disso, fiz magistério no C.E.F.A.M. de Guaratinguetá-SP, turma de 2002.

Como atriz, construí uma carreira no Teatro recheada de itinerância, de pesquisa e criação a partir do Teatro físico, da dramaturgia, da contação de histórias, da palhaçaria, da comédia e várias outras influências que me constituíram. Sou co-fundadora de algumas companhias teatrais, idealizadora de alguns projetos que se institucionalizaram por onde passei e, mesmo com meus deslocamentos, tais projetos continuam atendendo inúmeras pessoas. Me construo também como interlocutora de novos fazeres e potencialidades artísticas, atualmente no município de Pindamonhangaba por meio do Instituto Atuarte, espaço que co-idealizei, servindo o território como presidente, gestora, artista e coordenadora pedagógica em diversos projetos de impacto sócio-cultural.

Como pedagoga, minha atuação sempre esteve muito ligada aos movimentos sociais, estudantis e de perspectivas culturais fora do ambiente escolar formal. No âmbito formal, lecionei na educação infantil, fundamental e médio, tendo como predileção a Educação de Jovens e Adultos, espaço que sempre me abraçou e, por isso, ao longo da vida, desenvolvi diversas ações e projetos com foco neste público pelos locais por onde passei.

Atualmente sou professora concursada, no regime estatutário, da cidade de Taubaté-SP, atuando na EJA, na EMIEF Vereador Mário Monteiro dos Santos, no bairro Gurilândia.

O impulso da presente pesquisa surgiu quando estive à frente da Casa de Cultura “Antônio da Costa Santos” nos anos de 2017 e 2018, no Distrito de Sousas, na cidade de Campinas-SP, fato decorrente da minha trajetória de fazer e ser cultura em espaços não-escolares, totalmente associados à perspectiva política, tanto no âmbito artístico quanto educacional. Em Sousas, fundei, juntamente com outros artistas, educadores e pessoas da comunidade, o Instituto Flor de Vento, associação sem fins lucrativos. O instituto ainda existe e continuamos desenvolvendo alguns trabalhos, entretanto, o foco agora está se direcionando para atividades culturais pensadas prioritariamente para crianças que fazem parte do Transtorno do Espectro Autista (TEA) e altas habilidades/superdotação. A nova sede será inaugurada em breve em Pindamonhangaba-SP.

Pude ver o meu envolvimento com as pessoas do distrito campineiro, transformar-se gradativamente num convite natural para retornar às minhas raízes também interioranas, porém advindas de outra região do estado de São Paulo, o Vale do Paraíba, ou como chamo, Vale Encantado.

Retornei para o Vale do Paraíba em julho de 2019 com intuito de passar o período pós-parto, neste meio tempo a prefeitura de Guaratinguetá-SP, através da Secretaria da Educação, já havia me contratado para aplicar um desdobramento da minha pesquisa de mestrado “O Teatro invade a Escola”, projeto este que eu vinha desenvolvendo a distância a partir de algumas visitas técnicas e assessorias na referida cidade.

Preciso dizer que a volta para o Vale do Paraíba, antes mesmo do pós-parto, foi algo que se desenhou em minha mente, pois cada vez que eu pesquisava sobre o

Distrito de Sousas, a cultura local, as celebrações, as pessoas, eu podia retomar pela memória ao meu lugar de origem.

Assim, os estudos culturais postulam a necessidade de intelectuais transformadores que possam estabelecer novas relações políticas dentro e fora da universidade. (...). Uma práxis contradisciplinar adotada por intelectuais transformadores não seria efetiva se tivesse como público somente as pessoas nas universidades. Em vez disso, ela deveria ocorrer de maneira mais abrangente em *público*. (GIROUX, 1997, p. 188 – itálico do autor).

Assim, “Pretas Poéticas no Palco: o caminhar metodológico de uma pedagogia teatral feminista” surge deste voltar para a casa, deste revisitar, rememorar e reverenciar as raízes.

É preciso dizer que este trabalho traz uma relação direta com o corpo, tudo é no e pelo corpo e isso é apresentado através do conceito de corporalidade esmiuçado em vários momentos nesta tese. A corporalidade é aqui apresentada sob a ótica da linguagem, no entendimento de que o corpo é repleto de significados e todas as suas ações produzem sentido, dialogando com o todo, ou seja, com o espaço, com outros corpos e consigo. É, portanto, no corpo que se vive um constante processo dialógico, sempre em transformação, pois este corpo vai, ao longo do tempo, se modificando e ressignificando, sem, é claro, deixar de apresentar, de transbordar uma carga ancestral e identitária que a ele lhe é conferida e vivenciada nas relações. Essa percepção e necessidade vai surgindo durante a pesquisa e se mostra cada vez mais pertinente na medida em que avançamos com os laboratórios cênico-criativos.

Os estudos da corporalidade se apresentam no campo da Educação Física, por isso, no curso de Pedagogia no ano de 2008 tive a oportunidade de estudar com professor Marcus Taborda de Oliveira, um dos precursores dessa discussão aqui no Brasil. Desde então, comecei a olhar essa pauta no Teatro e perceber como dialogava com meus anseios e impulsos criativos. Mais adiante, vocês terão a oportunidade de rever este conceito que em diversos momentos aciono no trabalho.

Com isso, a corporalidade como discurso, em movimento, em vida, vai dialogando com outras noções que também serão apresentadas adiante, sendo elas: feminismo negro, racismo, ancestralidade, identidades, bem como, outros pontos que vão se fazendo necessários, uma vez que vão sendo percebidos ao longo do processo.

Didaticamente, as discussões apontadas nos parágrafos anteriores, são trazidas em forma de conversa, de rememoração em diálogo com as perspectivas teóricas as quais estão ancoradas. Aos poucos, autoras e autores vão surgindo nessa troca, mostrando como foi feita a junção da teoria com a prática no caminhar da pesquisa-ação, que é “uma ação por parte das pessoas implicadas no processo investigativo, visto partir de um projeto de ação social ou da solução de problemas coletivos e estar centrada no agir participativo e na ideologia de ação coletiva”. (BALDISSERA, 2001, p. 6).

Deste modo, uma pesquisa coletiva e colaborativa dá o tom do trabalho e as necessidades de novas investigações foram surgindo gradativamente e, respeitosamente, fomos acolhendo e acionando fontes para nos inspirarmos. Tais materiais nos ajudavam a compreender o que ocorria conosco, o que nos encontrava, o que se apresentava a nós.

Assim, ancorado na pesquisa-ação, este caminho metodológico que me propus a fazer com as mulheres negras da cidade de Pindamonhangaba e região, tem como base a pedagogia, o Teatro e as noções de raça e gênero que após processo de criação, é também disposto na cena teatral.

Com isso, percebe-se que outro ponto abordado na pesquisa é a experiência, e a trago aqui sob o pensamento de bell hooks (2017), compreendendo que tal noção parte de uma percepção que vivifica e abraça todos os modos de conhecer, sem que nenhum se sobreponha aos demais, sem que haja a invisibilização dos saberes. Ao contrário, a experiência vista sob este prisma é uma contraposição à forma essencialista que comumente se emprega nos espaços de saber, que se caracteriza por ser uma expressividade opressora, que, sobretudo mune-se de mecanismos para silenciar vozes de um grupo.

Trata-se de um processo simples: saber ouvir e valorizar as vozes, as caminhadas, sem isso, a interlocução criativa não acontece. Se ficamos presos a apenas a um tipo de experiência no processo de criação, estamos limitando as possibilidades existentes nas relações. Do mesmo modo, se nos prendemos a um só contexto, uma só vivência, o diálogo se torna unilateral. Nesse sentido, a minha experiência como uma mulher negra, artista-pedagoga-pesquisadora e a experiência de todas as mulheres que participaram da pesquisa, foi base fundamental para a construção dessa obra. Não seria possível concebê-la sem reconhecer a importância

de cada vida, de cada história, de cada memória, enfim, de cada experiência trazida ao processo.

Isto posto, vocês perceberão que todo o trabalho é também uma dança dialógica, onde alguns conceitos, ou pares conceituais, aos poucos são trazidos para a cena: estabelecidos, outsiders, indivíduo, sujeito e atores. Todos eles, cada um a seu modo reflete o pensamento e fundamento de cada autor que trago para a conversa, revela também a escola e movimento que cada um pertence, porém, neste trabalho eu não aprofundarei o campo da escolha de cada ator, pois nos interessa compreender como eles percebem e mapeiam as relações entre as pessoas e a sociedade, compreendendo as engrenagens e dispositivos que interferem diretamente nas relações de poder e, conseqüentemente, nas vidas. Sobretudo, nos interessa também perceber como tais considerações nos ajudam a verificar os pontos que vão surgindo durante a pesquisa, considerando os espaços, os tempos, os modos de relacionar.

Deste modo, o trabalho abraça a pedagogia crítica libertária, mesmo sendo realizado num espaço não escolar, uma vez que, pedagogias deste segmento “abraçam a experiência, as confissões e os testemunhos como modos de conhecimentos válidos, como dimensões importantes e vitais de qualquer processo de aprendizado.” (HOOKS, 2017, p. 120).

Isto posto, a tese é dividida em três momentos que constituem todo seu desenvolvimento e apresentam múltiplas jornadas que se entrelaçam numa dança dialógica pulsante, onde estes campos trazidos anteriormente se encontram. Como primeira poética temos *A Geração*, que apresenta o processo embrionário da pesquisa, as referências e impulso do trabalho. Mostra o referencial teórico que tece os fios dialógicos dessa caminhada, como eles vão se estruturando ao longo do percurso de forma interconectada. Mostra como a pesquisa pode também ocorrer fora da academia e como os diálogos e os estudos potentes e compartilhados são possibilidades para olhar as problemáticas que aparecem ao longo da jornada, e acreditem, foram muitas.

A segunda poética é *O Nutrir*. Mostra como a pesquisa aconteceu, como fomos nos nutrido de atividades, exercícios, comunhão, reflexão e cena. Mostra a parte prática do trabalho. Estes capítulos que fazem parte deste momento do trabalho trazem olhares, análises e categorias que evidenciam como é o fazer teatral no

interior, neste caso, um fazer vivificado a partir do encontro com a ancestralidade e identidade, um fazer tímido, paulatino, potente e revelador. Um fazer que nasce e (re) existe a cada dia, um fazer que nos aponta direções estéticas e de linguagem que se nutrem de um Teatro Negro e de toda a memória que este referencial nos proporcionou.

Por fim, o terceiro momento, se apresenta como *O Florescer*, com narrativas e histórias que compartilho com um mundo, refletindo sobre cada passo da minha jornada. Este é um momento muito pessoal, com histórias, memórias, cheiros. Mostra como a cada tempo vamos dando novas floradas. Depois, as folhas caem e o ciclo de criação sempre recomeça. Mostra também como a pesquisa sempre esteve presente em minha vida. Mostra como tudo é cíclico.

Vocês, leitoras e leitores, não são obrigados a lerem as poéticas na sequência aqui apresentada, pois cada uma delas trazem experiências diferentes de leitura. Independente da ordem, todas se interrelacionam e contam como a pesquisa surgiu e se desenvolveu. A ordem apresentada aqui é um facilitador de sequência didática de leitura, porém, não é uma necessidade. Dito isso, sintam, apreciem e deleitem-se.

Rememorações para saberem de onde eu vim, ou, lute como uma atriz e pedagoga

*Vim de longe, vou mais longe
Quem tem fé vai me esperar
Escrevendo numa conta
Pra junto a gente cobrar
No dia que já vem vindo
Que esse mundo vai virar (ei, vai virar)
No dia que já vem vindo
Que esse mundo vai virar (ei, vai virar)
Noite e dia vêm de longe
Branco e preto a trabalhar
E o dono, senhor de tudo
Sentado, mandando dar
E a gente fazendo conta
Pro dia que vai chegar (ei, vai chegar)
E a gente fazendo conta
Pro dia que vai chegar (ei, vai chegar)
Marinheiro, marinheiro (marinheiro)
Quero ver você no mar (mar)
Eu também sou marinheiro (marinheiro)
Eu também sei governar
Madeira de dar em doido
Vai descer até quebrar
É a volta do cipó de aroeira
No lombo de quem mandou dar
É a volta do cipó de aroeira
No lombo de quem mandou dar
É a volta do cipó de aroeira
No lombo de quem mandou dar*

(Aroeira, Geraldo Vandré)

Neste trabalho, que trata sobre uma criação metodológica no campo da pedagogia teatral, é necessário trazer a perspectiva educacional que envolve a minha prática pedagógica e as relações que nutro nestes espaços de interlocuções tensas que são o Teatro e a escola.

Como bem sabem, sou pedagoga desde 2009. Este curso se apresentou em minha vida por uma necessidade quase que vital. Ingressei em Artes Cênicas, pela Universidade Estadual do Paraná, antiga Faculdade de Artes do Paraná, em 2004 e, neste ínterim, senti que algo faltava na minha vida acadêmica, eu sentia falta da conversa sobre escola, projetos e comunidade que eu já exercia quando estudei no magistério do CEFAM (Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério). Ainda no final de 2004 fiz o vestibular na UFPR, para o curso de Licenciatura em Pedagogia e passei pelo sistema de cotas (que naquele ano se iniciavam na UFPR, sendo ela, uma pioneira nessa política reparadora). Os enfrentamentos ocorreram nessa jornada e muitos alunos desistiram no meio do caminho, pois enfrentar o racismo institucional (o que ocorria em vários cursos, principalmente medicina e odontologia) fazia com que os calouros negros (pretos e pardos) se sentissem cada vez menos capazes.

Isso não ocorria no curso de Pedagogia, ou pelo menos, não ocorreu comigo. Estar na UFPR cursando Pedagogia me empoderou de várias formas. Nós tínhamos um centro acadêmico muito crítico, com a gestão “Nadando Contra a Corrente” e fomos recebidas pelo C.A. na aula inaugural com uma música feita à capela, Aroeira, de Geraldo Vandré. Fomos acolhidas por vozes de luta, de fazedoras e amantes da cultura popular, jovens moças que traziam no rosto a expressão de combate, de campo, de justiça, de amor e dedicação a um ideal: a educação de qualidade.

Naquele dia o reitor fez sua fala, dizendo que havia na UFPR setecentas bolsas de permanência para os alunos e que para ter direito bastava passar por um processo seletivo simples. Na ocasião levantei a mão e perguntei:

— Essas bolsas são somente para o curso de Pedagogia? Então praticamente todas em nosso curso tem uma bolsa permanência? Que maravilha!

Da forma com que ele falou, essa ideia havia realmente passado pela minha cabeça e me animou, pois eu já estava há um ano em Curitiba e sabia como era difícil manter-me naquela cidade, longe da família e dos confortos do lar. Agora, eu estaria

ainda em duas instituições, sendo Artes Cênicas de noite e Pedagogia pela manhã, com isso, meu horário para trabalhar seria reduzido. Sim, seria ótimo ter uma bolsa!

O reitor então respondeu:

— Evidente que não! São setecentas bolsas para toda a universidade.

Sem pensar eu retruquei:

— E o senhor fala isso em tom de orgulho?

Lembro-me de ter pensado em voz alta, eu não queria ter dito, mas disse. Naquele momento todos me olhavam e me vi num lugar que não dava mais para retroceder, ou seja, naquele exato instante me tornei a caloura que enfrentou o reitor numa aula inaugural. Os ânimos se excederam, um burburinho começou, os olhares se voltaram de forma alongada até mim. Lembro-me de permanecer em silêncio ouvindo os cochichos das calouras. Essas, depois me abordaram dizendo que eu não deveria ter dito isso ao reitor, que minha postura marcaria meu curso. Naquela época eu não sabia que os fogos de artifício se apagavam rápido e nada como uma notícia nova para abafar uma antiga, e acredite, em nosso curso, as notícias eram incessantes. Mesmo assim, naquele instante eu estava ali sozinha, em evidência. Apesar dos comentários, eu não poderia temer, eu deveria então erguer a cabeça e permanecer firme. Afinal, eu não havia falado nada de mais, porém, foi demais!

Quando a aula inaugural terminou, as moças do Centro Acadêmico de Pedagogia me chamaram e me parabenizaram pela minha colocação. Um alívio, voltei a respirar normalmente. Outros professores também vieram falar comigo, dentre eles o Professor Gracialino da Silva Dias e Sônia Guariza Miranda, ambos professores de luta, da Educação e Trabalho e Educação Popular.

Em 2006, no meu segundo ano do curso, eu estava como vice-presidente do Centro Acadêmico, a presidente era Viviane Pampu, uma formanda que também já estava na gestão anterior. Ganhamos a eleição de forma sofrida, mas a gestão “Nadando contra a corrente” estava então no seu 3º ou 4º mandato. Viviane era uma aluna brilhante, incrível, talentosa e muito avançada nos estudos críticos da Pedagogia. Continua sendo brilhante e atua na rede municipal de Curitiba-PR. O nosso Centro Acadêmico era um lugar de estudo e aprofundamento e lá mergulhávamos em pesquisas do campo pedagógico que dialogavam com as nossas predileções políticas de tendência socialista-marxista, como por exemplo, a Pedagogia de Makarenko. No campo do feminismo estávamos com Alexandra

Kollontai que a cada parágrafo nos trazia muita percepção e discussão acerca do papel da mulher na sociedade. Estudávamos também Kollontai nas aulas do professor Gracialino, assim como Paulo Freire, Augusto Boal e outros que ainda me acompanham na caminhada. Tínhamos ainda projetos com o MST, compreendendo que o próprio Setor de Educação da UFPR e o Setor de Educação do MST, juntamente com o Governo Federal, organizavam uma vez por ano um evento chamado “Encontro dos Sem Terrinha do Paraná”. Estes espaços de diálogo e fortalecimento da luta também me motivaram constantemente durante o curso de Pedagogia. Ainda no Centro Acadêmico discutíamos muito sobre educação no campo, educação popular, educação para pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Ainda na Pedagogia tive a oportunidade de fazer iniciação científica em 2008 como bolsista das Ações Afirmativas da Fundação Araucária, sob orientação da Professora Valéria Milena. A iniciação científica me proporcionou olhar a pesquisa educacional de forma mais profunda e, naquele momento, pude participar de um trabalho de análise de entrevistas que advinham da pesquisa de doutorado da professora Valéria. Na ocasião eu transcrevia e analisava fala de professoras da rede municipal de Curitiba-PR. Neste momento despertei para uma questão: as entrelinhas das falas. Passei a analisar os tempos de pausa, respiração, tipos de riso e outras demonstrações que apareciam como subtexto de um discurso. Nesse caminho investigativo, percebemos, já naquela época, como o racismo operava em sala de aula e como crianças negras eram retratadas nas falas de algumas professoras. O estudo da professora Valéria Milena era sobre currículo e, graças a isso, avançamos com considerações preciosas sobre como o currículo oficial era visto e operava na urbe. Em alguns lugares de Curitiba-PR, professoras críticas problematizavam essa estrutura e os materiais que a cidade dispunha, em outros, as professoras valorizavam e reforçavam um material que apresentava uma estrutura racista e sexista.¹

Hoje percebo que eu deveria ter aproveitado muito mais o curso de Pedagogia, mas conciliar com a graduação de Artes Cênicas no período da noite, com um trabalho

¹ A tese defendida pela Professora Doutora Valéria Milena Röhrich Ferreira, em 2008, chama-se *Tecendo uma cidade modelar: relações entre currículo, educação escolar e projeto da cidade de Curitiba na década de 1990*. O trabalho foi desenvolvido na PUC-SP no Programa de Pós-Graduação em Educação: História, Política e Sociedade, na linha de pesquisa Escola e Cultura: perspectiva das Ciências Sociais.

de estágio no período da tarde no Centro Cultural Teatro Guaíra durante a semana, e ainda, a responsabilidade de estar no TANAHORA da PUC aos finais de semana era um pouco tumultuado, confesso. Porém é neste tumultuo, é nos múltiplos diálogos que a minha criação se move.

O TANAHORA é um grupo teatral universitário, localizado na cidade de Curitiba-PR. Responsável por formar inúmeros atores e atrizes, desenvolve também um trabalho de formação de plateia na região. Por lá passaram grandes nomes do Teatro e da TV brasileira. O grupo teve seu início em 1980 e, no ano de 1989, ficou sob direção de Laercio Ruffa até 2013, ano de sua passagem para o plano espiritual.

Eu tive a honra de ser escolhida para trabalhar no grupo por Laercio, que sempre demonstrou grande respeito e parceria pelo meu trabalho, sendo meu condutor e mentor até mesmo depois que eu me desliguei da companhia. Eu entrei como atriz para dar suporte ao trabalho, uma vez que o projeto era destinado para os não-atores, estudantes da PUC. Uma vez participante, o aluno ganha desconto na mensalidade do curso, mesmo assim, eventualmente a PUC abria vaga para alunos de fora que fossem das Artes Cênicas e, neste caso, ganhávamos um pagamento mensal que na época era de pouco mais de meio salário mínimo. Ingressei na seleção de 2004 e fiquei no grupo até final de 2006 ou início de 2007. O trabalho ocorria semanalmente, sendo em torno de oito horas por dia, sempre aos sábados e domingos.

O Laercio foi um pai, um pai do Teatro e sempre dizia que se tivesse uma filha gostaria que fosse parecida comigo. Ele foi uma das pessoas mais importantes na minha formação como atriz, como profissional de Teatro, como fazedora de cultura. Me indicou para trabalhos que impactaram positivamente a trajetória da minha vida e me fizeram crescer no contexto teatral da época. A nossa conexão foi imediata e ainda permanece.

Durante o tempo que eu estava na UFPR, ou seja, predominantemente no período da manhã, eu me nutria de boas relações e aproveitava para estudar o máximo que eu podia.

De alguma forma fui me apaixonando pelos estudos e, por conta da iniciação científica, cheguei em Bakhtin e o Círculo. Na disciplina de currículo com a professora Valéria Milena conheci o Pierre Bourdieu, Michael Apple e Henry Giroux que passaram a fazer parte da minha caminhada, sendo que, Pierre Bourdieu passou então a estar

presente nos meus trabalhos, tanto pedagógicos quanto artísticos. Além disso, pude ver nestes autores uma conexão incrível e possíveis saídas para uma educação crítica e cultural que pudesse ocorrer dentro e fora da escola. Me aproximei, também nesta época, de Norbert Elias, graças às orientações da professora Valéria que sem dúvida foram basilares para a minha trajetória de pesquisadora. No doutorado mergulhei nos estudos feministas, por uma necessidade pessoal e de pesquisa. Fui me aproximando também das pautas raciais de forma mais potente e coerente, nutrindo e sendo nutrida por discussões que eu sentia falta anteriormente. Foi neste momento que bell hooks se fez presença indispensável no meu trabalho e na minha vida. No momento das graduações, a troca, as interlocuções no campo étnico-racial ocorriam nos grupos específicos de cultura negra em Curitiba-PR que, muitas vezes, eram pautados pelo olhar da branquitude, o que me deixava meio confusa.

De forma resumida, este foi meu percurso de estudos. É possível perceber que a Pedagogia me formou como uma mulher crítica, sendo assim, tudo que reverberou após as graduações vieram de um lugar de pesquisa que se abriu e se tornou mais potente na medida em que os diálogos sobre feminismo, raça, identidade e ancestralidade foram se apresentando em minha vida. O curso de Pedagogia me formou também como uma atriz do Teatro político, do Teatro de rua. Uma realizadora de projetos políticos no campo teatral e educacional, patrocinados por instituições privadas e, outrora, por prefeituras do território nacional. Eu teria, certamente, tido outros segmentos e quereres se não fosse este mergulho acadêmico e intelectual que a Pedagogia me proporcionou.

A vivência na Universidade Federal do Paraná neste curso foi libertadora. Eu posso dizer que nasci atriz, tenho habilidade cênica, mas me tornei pedagoga com muito estudo e dedicação e isso foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida, na minha carreira. Sei que assim posso ser útil ao mundo.

Por isso, não imagino a minha forma de fazer Teatro longe do diálogo com o político-pedagógico. Seja dentro ou fora da escola, essa conversa flui e reverbera coisas positivas.

Sendo assim, apresento como compreendo a educação: compreendo-a como uma prática libertária, munida de vivências e saberes ancestrais em comunhão com saberes contemporâneos que precisam tensionar para florescer. Essa tensão vem do repensar, do relembrar, do revisitar, do refutar muitas vezes. Vem do exercício de

verificação, de aproveitamento, construção e comprovação das ideias. Vem do diálogo, porque não existe educação sem diálogo, pelo menos não deveria existir. Pode ocorrer dentro e fora da escola e deve ser munida de afetos e significados, do contrário, não fará sentido para as pessoas que passam pelas experiências educativas. Ela deve também ser corpórea, uma vez que não existimos sem nossos corpos, e ainda, de caráter reflexivo e crítico, devendo ser agradável, proporcionando bem-estar. Um bem-estar que advém ao perceber um incômodo e, portanto, refletir a sua conduta a partir dessa percepção sobre si e sobre a sociedade que nos cerca. Educação não pode ser sofrimento, não deve ser mercadoria e sem dúvida não deve ser para poucos. Sou, portanto, uma pedagoga radical e libertária.

Isto posto, trago um pensamento freiriano que me abraça em vários momentos da minha prática como atriz-pedagoga-pesquisadora:

Obviamente o papel de uma educadora crítica, amorosa da liberdade, não é impor ao educando seu gosto da liberdade, a sua radical recusa à ordem desumanizante; O papel, contudo, não se encerra no ensino, não importa que o mais competente possível, de sua disciplina. Ao testemunhar a seriedade com que trabalha, a rigorosidade ética no trato das pessoas e dos fatos, a professora progressista não pode silenciar ante a afirmação de que “os favelados são os grandes responsáveis pela sua miséria”; não pode silenciar em face do discurso que diz da impossibilidade de mudar o mundo por que a realidade é assim mesmo. (FREIRE, 2000, p. 44).

Trata-se, portanto, de pensar além dos muros da escola, sabendo que a nossa vida, a nossa conduta ética reverbera em outros espaços e todos eles são, de certa forma, espaços educacionais. Independente do espaço, do campo, há sempre um aprendizado. Aprende-se de maneira formal, não formal e informal na mesma frequência com que se respira, sendo assim, um educador ou educadora radical precisa compreender que sua vida é, sobretudo, uma forma de existir e resistir, sempre em processo de educação. Ao vivermos em sociedade estamos imersos no campo da relação e produção de sentido, por isso, nutrimos diálogos, experiências, vivências que nos proporcionam aprendizado e nossa conduta deve ser coerente, para que traga bons direcionamentos para a sociedade.

Paulo Freire (2000) nos alerta para que a nossa postura seja ética e coerente, pois quando alinhamos os nossos dizeres com os nossos fazeres, estamos promovendo a inteireza do nosso ser. “Afinal, coerência não é um favor que fazemos aos outros, mas uma forma ética de nos comportar”. (FREIRE, 2000, p. 45).

Pensando ainda na ética e na coerência, foi que comecei a pensar como deveria ser o Teatro que eu produzia, pois deveria apresentar meus desejos, meus posicionamentos, minhas percepções e considerações acerca do mundo e das coisas. Deveria também ser um impulso criativo coletivo que resultasse numa mudança social e não me importava se ele começasse a impactar de forma tímida algumas pessoas, pois eu sabia que cada pessoa era importante. Surge daí um caminhar metodológico que se relaciona diretamente com a forma pedagógica com que comungo e celebro a vida; surge “Pretas Poéticas no Palco: o caminhar metodológico de uma pedagogia teatral feminista”.

E você pode estar se perguntando: por que feminista? A explicação é simples, porque como sugere o título homônimo de bell hooks, o feminismo é para todo mundo.

A autora aponta em seu livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, como o feminismo foi se desenvolvendo e se ressignificando ao longo do tempo, dentro e fora do ambiente acadêmico, aos poucos bell hooks (2020) explica-nos como as tensões vistas nas entrelinhas do movimento foi se transformando de modo a acolher novas pautas, colaborando com inúmeras revoluções, melhorando a qualidade de vida das pessoas, sobretudo das mulheres. Afirma ainda que “não existe um único caminho para o feminismo. Indivíduos com diferentes origens precisam de uma teoria feminista que dialogue com a vida que tem.” (HOOKS, 2020, p. 165).

A autora reconhece que o movimento teve um grande fortalecimento quando se fez presente na academia, uma vez que diversos estudos neste campo foram se disseminando graças às pesquisas desenvolvidas nas universidades sobre o tema. Foi, portanto, ali no centro da vida acadêmica que as discussões sobre o feminismo e as questões raciais se entrecruzaram, mais precisamente na década de 1970. Foi também neste período que houve a percepção sobre a luta feminista e seus espaços de ocupação, interlocução, ações, debates, afetos e visibilidade. Até àquele momento, não eram consideradas as condições das mulheres negras e de outras etnias, ou seja, uma nova forma de pensar sobre o feminismo e seus desdobramentos foi se instaurando na medida em que as pesquisas foram avançando. Com isso, ao final da década de 1980, as discussões feministas que apareciam nas publicações já demonstravam um diálogo com a questão classe e raça.

Deste modo, as conquistas foram também ganhando espaço, graças à luta feminista e, embora seus resultados não estejam presentes em todo o planeta, os locais que aderiram às pautas se tornaram nações mais inclusivas e respeitadas.

No Brasil e na América Latina, Carreira (2001) afirma que o desenvolvimento de pedagogias feministas vai ganhar espaço a partir da década de 1970, tendo como uma das suas bases a reinvenção criativa da educação popular freiriana, até então predominantemente restrita à denúncia das desigualdades entre classes sociais. Formação que se insere em um processo de inovação organizativo e do fazer política no campo progressista brasileiro, trazendo novos conteúdos, significados, formas, jeitos, elementos, conflitos, linguagens e públicos e se constituindo entre os anos de 1970 e final da década de 1990 em práticas plurais, promovidas por diferentes sujeitas do então movimento feminista, em sua diversidade conflitiva e desigualdades internas: mulheres negras, brancas, periféricas e do campo, acadêmicas, etc.

É importante reforçar que quando dizemos que o feminismo é para todo mundo, significa que compreendemos que as reverberações deste movimento devem servir de base para a vida das pessoas, seja ela pública ou privada. Uma vez que em termos de política, o feminismo almeja desenvolver e disseminar uma sociedade livre, capaz de permitir que todas as pessoas possam ser e viver livremente, que todas as pessoas possam viver de forma digna, independente de gênero, classe ou etnia, promovendo, deste modo, um estado de paz no mundo. Por isso é para todo mundo!

Para o movimento feminista, de acordo com Carreira (2001), os processos de formação baseados em pedagogias feministas nascem como “espaço de encontro e de escuta ativa” entre mulheres. A partir dos anos de 1980, no contexto da redemocratização, essa formação se diversificou, constituindo uma riqueza criativa de propostas por meio da ação política dos diferentes grupos, entidades e educadoras do país, que se colocaram como coautoras dessa formação, entre elas as entidades Geledés – Instituto da Mulher Negra, criada em 1988 em São Paulo, e Criola, fundada em 1992, no Rio de Janeiro. As formações passaram a ser realizadas com outros atores da sociedade civil – para além do feminismo – e agentes públicos vinculados às áreas de saúde, educação, segurança pública, entre outras, visando abordagens comprometidas com a promoção da igualdade de gênero nas políticas públicas.

Por isso, acredito no diálogo, sobretudo, acredito que ele deva existir em todos os momentos, porém, principalmente nos campos da criação, dentro ou fora da

escola. É comum, em espaços educacionais diversos, professores ou formadores estarem dispostos a ouvir, mas são incapazes de se abrirem para que o diálogo seja verdadeiro, com reciprocidade. Poucos se mostram, se colocam presentes nos encontros, assim, como podemos querer que a turma se entregue num processo criativo teatral, por exemplo?

Por vezes, prestei assessoria para grupos teatrais que chegavam com um problema que, segundo a direção, se resumia em falta de criatividade do elenco. No final, não se tratava de falta de criatividade, mas falta de troca, de diálogo. Não é confortável estarmos numa conversa onde só um dos lados se abre, se expõe. Pensar e reflexionar é um ato de desnudamento e de entrega, devendo ser também ser nutrido pelo acolhimento. Falar o que pensa e compartilhar o caminho que a sua mente faz, até chegar a um insight é demasiadamente doloroso para muitos, pois numa educação tradicional, se valida o resultado correto e não o caminho.

O mesmo ocorre na Educação de Jovens e Adultos, um espaço que existe porque em algum tempo, seu público (jovens a partir de 15 anos) não tiveram acesso à escola e por isso, não conseguiram concretizar com êxito seus estudos.

A minha turma de EJA é composta, em sua maioria, por pessoas mais velhas, a partir de 39 anos. Temos apenas uma aluna com 20 anos, síndrome de Down. O que quero dizer é que não se trata de uma turma de adolescentes e isso nos proporciona um diálogo bem aprofundado acerca das coisas que embalam nossas vidas. Quando entrei como professora na rede municipal de Taubaté-SP, em junho de 2022, a turma era calada e poucos falavam, a conversa não era algo presente na rotina. Eles tinham medo de errar, de serem punidos e muitos verbalizavam isso. Logo propus uma roda de conversa para que todos pudessem falar o seu nome, a idade, onde nasceram e ainda dissessem qual era o maior sonho de infância e qual é o maior sonho atualmente. Ficaram envergonhados e não quiseram falar. Percebi que deveria quebrar o gelo e, embora eu já tivesse me apresentado, comecei a dinâmica. Trata-se de um trabalho de oralidade e escuta, pois uma não existe sem a outra, não é mesmo?

Logo, um a um foi compartilhando sua vida, sua história, sua memória e a aula seguiu-se assim. Precisávamos nos conhecer e eles precisavam se conhecer. Então, coloquei uma “regra”, na nossa aula era necessário falar e rir. Importante ainda compartilhar conquistas e levar assuntos positivos para a aula. Naquele momento,

antes de começar o trabalho crítico, senti que era necessário que eles conseguissem ver como existem coisas boas no mundo. Digo isso, pois naquele momento o tom da turma era ainda de mágoa e rancor por tudo que haviam passado, tudo que os afastou da escola.

Com rancor era difícil problematizar, refletir. Eles se colocavam como culpados na maioria das situações que vivenciaram e sentiam, por vezes, raiva de si e se diminuía em tudo. Foi preciso fazer um trabalho de autoconhecimento, para que eles pudessem valorizar o que se tornaram. Aprender a ler e escrever era somente uma parte do caminho, uma parte importante, porém, eles precisavam se sentir vitoriosos. Casar, ter filhos saudáveis, uma casa, um trabalho, bons amigos era motivo para se orgulhar. Estar na caminhada, no processo aprendendo a ler, avançando a cada dia, deveria ser motivo de orgulho. Depois que isso se instaurou na turma, começamos a trazer discussões mais críticas e o Teatro do Oprimido foi uma poderosa ferramenta neste processo. Trata-se de uma metodologia de trabalho teatral proposta por Augusto Boal que será vista mais adiante no texto.

Este processo resultou numa turma falante, com alunos que rapidamente se alfabetizaram e estavam ali há anos sem avanço. Foram de pré-silábicos para silábico-alfabéticos e alfabéticos em quatro meses. Isso nos trouxe felicidade! Tenho certeza que vão avançar cada dia mais.

Talvez faltasse anteriormente o diálogo, a escuta, a entrega não só da turma, mas da professora ou professor regente que estava acompanhando a turma antes de minha chegada. Os professores não eram fixos, eram substitutos/temporários que assumiam as turmas que estavam sem professores. Hoje sou fixa na EJA e isso é uma conquista e um conforto para mim e para eles. Não perdemos tempo quando conversamos, na realidade, ganhamos vida, experiência. Eles me ensinam muita coisa. Me ensinam a cozinhar pratos típicos de sua região de origem e nesse contexto trabalhamos medidas, cálculo, escrita e oralidade. Me ensinam a confeccionar coisas úteis para o dia a dia, me ensinam a ser grata cada dia mais (muitos com tão pouco chegam com um sorriso estampado no rosto e isso me motiva demais) e em troca eu só ensino a ler e a escrever. É uma boa relação.

Acho que os avanços da nossa turma não refletem a rede que atuo, ao contrário, me vejo na contramão, nadando contra a corrente. Temos ótimas professoras, por certo, porém, existem exigências que servem apenas para computar

números e pontuar, deslocando-se da humanização do ensino. Na EJA mesmo, no final do ano passado, aconteceram coisas desumanas em termos de sistema educacional, mas como uma boa professora radical, lutei para defender meus alunos mesmo em estágio probatório e farei quantas vezes for necessário. Não se brinca com vidas.

No Teatro, penso que o mesmo processo ocorre, uma pessoa que vai fazer Teatro, seja em projeto social ou numa escola renomada, não está somente buscando carreira. Claro, existem os que querem uma carreira teatral e buscam aperfeiçoamento, mas querer a carreira requer que você como indivíduo mergulhe também num processo educacional crítico. Fazer Teatro é, ou pelo menos deveria ser, reflexão constante da vida. Quando olhamos os clássicos gregos, vemos que tanto as tragédias quanto a comédia nos apresentam conflitos de caráter humano e político que precisavam, naquele momento, serem expostos. O Teatro é sobretudo político.

Por falar em espaço onde se faz Teatro, comungo com Boal (2020) a ideia de que o Teatro deve ultrapassar as paredes do espaço Teatral. É assim também que penso a educação.

De fato, o meu pensar educacional é freiriano e incontestavelmente o meu pensar teatral é boaliano, ou pelo menos como compreendo sua operacionalização. Destarte, “O Teatro do Oprimido procura desenvolver o desejo e criar espaço no qual se possam ensaiar ações futuras. O Teatro legislativo procura ir além e transformar esse desejo em lei” (BOAL, 2020, p. 59).

Quando Augusto Boal propõe então o Teatro Legislativo, como sendo algo para além do Teatro do Oprimido, ele está direcionando possibilidades de sermos seres políticos integrais, fazendo do Teatro o local onde a atividade política de fato seja exercida. Abdias do Nascimento já operava a partir dessa lógica com o TEN, porém, a invisibilidade a que seu trabalho foi posto, principalmente dentro dos espaços acadêmicos, nos trouxeram o material de Boal como referência dessa tendência de Teatro político.

É também nesse lugar, portanto, que se encontra o pensamento que norteia essa pesquisa. Ela advém da minha trajetória e sem dúvida das minhas preferências e tendências político-pedagógicas. Ela sobressalta e se faz necessária, pois sua construção é sobretudo um ato político. Pensar numa metodologia teatral que cria a partir da ancestralidade e identidade é pensar numa retomada dos saberes que nos

constituem, que se fazem vivos e presentes e quando postos em cena, são atos políticos e poéticos. No contexto atual, trabalho com o público de mulheres pretas, no entanto, a forma de desenvolvimento poderá ser apresentada a qualquer pessoa, sobretudo as que nunca tiveram a oportunidade de experimentar Teatro. As que fizeram Teatro também se verão num ambiente de criação diferenciado, pois a metodologia é colaborativa e se alimenta de diálogos. Eu mesma, em diversos momentos, experimentei com meus alunos da EJA, também com atores e não-atores de outros locais e o resultado foi muito positivo.

Portanto, a presente pesquisa surge a partir do desejo de que o Teatro seja para todas as pessoas, sem distinção, sem sectarismo. Então, posso responder aquela pergunta que fiz aos meus alunos da EJA no primeiro dia de aula, a pergunta que versava sobre sonhos. O meu sonho é que o teatro seja acessível para todas as pessoas, tanto em caráter formativo como apreciativo.

Nessa jornada você irá conhecer como o teatro e a educação nutrem o meu ser e escorre pelo meu corpo. Esse caminhar metodológico se apresenta e se fortalece enquanto vamos agregando histórias, pessoas e memórias, num diálogo entre as minhas impressões e as impressões de outras pessoas, num cruzamento de olhares, numa dança dialógica que nos envolve diariamente.

PRIMEIRA POÉTICA: A GESTAÇÃO

A intenção é o que move e dá sentido à experiência de contar. O ritmo é o que dá vida e verdade pessoal a essa experiência.

Regina Machado

O processo gestacional é o lugar do primeiro encontro com a criação. É o impulso, a provocação. É o local que favorece o desenvolvimento do trabalho colaborativo, é o início do encontro com as noções de ancestralidade e identidade. Ele ocorreu sob várias facetas em minha vida, uma gestação duradoura que carregava em meu íntimo com a força de um rio em época de cheia.

Na primeira parte sentimos o desejo de fazer algo, de criar em nosso ventre o fruto das nossas ideias.

Nesse caminhar poético, político, metodológico, ontológico sinto que meu mundo me pertence no segundo teatral e isso me revigora. Segundo teatral é uma modalidade de tempo que permito-me usar durante a escrita. Ele é como se fossem muitos anos condensados em alguns minutos. Você narra o que é preciso e comunica com o mundo. Segundo teatral! O que mais se aproxima do que sinto comunga com a seguinte visão:

A arte do Teatro, talvez porque crie um tempo paralelo ao tempo real, talvez porque seja irrepetível como a vida, porque acene com o sofrimento da contínua e irrecuperável perda a que todos nós sujeitamos desde que nascidos, consegue um insuperável poder de fascinar, de alterar os estados de ânimo, de emocionar mais intensamente. (AZEVEDO, 2016, p. 240)

Eu sempre fui um ser de múltiplos saberes e demorou muito para que eu pudesse falar isso com tranquilidade. Existe no mundo uma certa opressão para que você, principalmente você sendo uma mulher negra, não seja mais do que deveria ser. Deste modo, ter diversos interesses, fizeram com que ao longo da minha vida eu tivesse que ouvir que toda a pluralidade que me cercava não passava de arrogância, uma certa necessidade de ser mais que os outros. Às vezes ainda escuto isso!

Sempre fui uma criança curiosa e minha curiosidade me fez querer conhecer coisas. Eu explorava, eu brincava, eu lia, eu experimentava. Tive uma infância muito livre.

O querer saber demais, o querer flutuar por diversos mares, o querer explorar, torna-se às vezes uma marca excludente na sua trajetória, principalmente em alguns campos minados pelo racismo estrutural. Não vou agora falar do racismo estrutural que essa pesquisa pretende abordar com mais precisão em outros capítulos.

Hoje consigo ver como positivo o que foi posto como negativo na minha existência. Acho que a pluralidade advém da multiplicidade de histórias que me cercam, uns dão mais atenção a isso, outros menos. Cada vez mais busco reverenciar essas conexões enquanto caminho, uma vez que percebo a rede de relações, permitindo-me propagar que “todas essas histórias me fazem ser quem eu sou. Mas insistir só nas histórias negativas é simplificar a minha experiência e não olhar para muitas outras histórias que me formaram”. (ADICHE, 2019, p. 26).

Sendo assim, compreendendo aqui a gestação como início de um processo, que começa com descobertas e percepções, por isso, convido vocês a embarcarem comigo nesta jornada que a mim vem se apresentando como um caminhar metodológico, poético, político e também de autoconhecimento.

1. A MÃE DO CORPO, O NASCIMENTO DO FILHA, A PRECIOSIDADE DAS NARRATIVAS E A IDENTIDADE VIVIFICADA

Certo dia eu conversava com minha mãe. Conversávamos poucos antes de eu ter minha bebê. Ela me dizia coisas que os antigos diziam, falávamos sobre o corpo do pós-parto, ou melhor, sobre a “mãe do corpo”. Ela dizia que toda mulher logo após parir tinha no ventre a mãe do corpo. A mãe do corpo habita o corpo daquelas que têm o ventre vazio, logo após dar à luz. Ela se apresenta a partir de movimentos que confundem a mulher, pois parece uma coceira, ou ainda, outra criança mexendo no ventre. Enquanto me explicava, minha mãe, Dona Elvira, interpretava o movimento que ocorreu em sua barriga após parir o meu irmão mais velho. Me alertou, enquanto encenava o movimento sinuoso em sua barriga, explicando-me que assim que eu tivesse o bebê eu não deveria tocar a minha barriga, dessa forma, a mãe do corpo iria descansar. Caso eu tocasse nela, a mãe do corpo ficaria sempre mexendo em meu ventre, procurando o bebê que nasceu, e ainda, que o tal movimento, só cessaria caso eu engravidasse novamente.

É nesse lugar que ocorre o encontro com as histórias dos antigos. Em forma de ensinamento, minha mãe me conta histórias, me conecta ao passado. Traz a fala da minha avó, enfim, daquilo que rege a minha ancestralidade que advém da avó materna, Francisca (ou Biquita), rezadeira, conhecedora das coisas, ou da avó paterna, Cecília, cozinheira, conhecedora dos saberes e sabores. Em suma, sem saber, minha mãe apresentou-me a identidade e a ancestralidade em forma de histórias. Não a totalidade delas, mas uma parte delas. Assim, a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo:

através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência do momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formulada”. (HALL, 2006, p. 38).

A partir deste respeito pelas histórias, chego no caminhar que objetiva alcançar o campo das narrativas de forma colaborativa. As narrativas construídas no grupo com as mulheres que fazem parte deste caminhar político, poético e metodológico, são trabalhadas em atividades teatrais e demais jogos de expressividade, e quase sempre foram registradas em áudio, vídeo, bem como por escrito pelas participantes. Tudo na

pesquisa ocorreu cooperativamente, e as regras e o andamento se apresentaram no decorrer do processo, entendendo que num jogo a “cooperação mútua e respeito mútuo são formas de equilíbrio ideais, que só se realizam através de conflito e exercício da democracia”. (KOUDELA, 1984, p. 49). Os impulsos criativos oriundos das atividades acionaram uma espécie de memória ancestral durante os exercícios, diversas vezes as mulheres relataram sobre as experiências que sentiram ao estarem em cena. Avós, mães e bisas sempre aparecem nas improvisações, mesmo elas não estando diretamente ligadas às temáticas dos jogos de criação desenvolvidos.

Entendo por memória ancestral aquilo que está em seu corpo, que dialoga com suas raízes e que te fazem transitar pelo mundo com uma corporalidade única e expressiva. Tal entendimento ampara-se no que Ávila (2007) apresenta sobre o termo:

A ancestralidade está ligada aos nossos antepassados e as heranças imateriais que estes nos deixaram, através da cultura e de nossos corpos, portanto ao o utilizarmos em nossas rotinas diárias, imprimimos nossos saberes ancestrais nas ações cotidianas, ainda que inconscientemente. (ÁVILA, 2007, p.32).

Cada vez mais estou convencida de que a ancestralidade e todas as suas fissuras podem se potencializar na cena, e venho investigando nesse caminho de atuação a partir do trabalho de ações cotidianas. Nossos pequenos rituais, nossos ritos pessoais que carregam inúmeros significados nos aproximam da nossa ancestralidade, seja consciente ou inconscientemente.

A partir dessas ações, considerando repetições e a corporalidade das intérpretes-criadoras em cena é que proponho mergulhar numa questão que permite entender algo profundo e poético, traduzidos numa pergunta: o que faz eu me mover assim? De fato, essa pergunta pressupõe muitas camadas para serem investigadas, capaz ainda de suscitar novos questionamentos e campos teóricos, no entanto, agora, volto-me para a noção de corporalidade que dá conta de me ajudar a chegar nessa questão.

A noção de corporalidade utilizada aqui é a trazida por Tabora de Oliveira, Oliveira e Vaz (2008), que se traduz como:

(...) a expressão criativa e consciente do conjunto das manifestações corporais historicamente produzidas, as quais pretendem possibilitar a comunicação e a interação de diferentes indivíduos com eles mesmos, com

os outros, com o seu meio social e natural. Essas manifestações baseiam-se no diálogo entre diferentes indivíduos, em um contexto social organizado em torno das relações de poder, linguagem e trabalho. (TABORDA DE OLIVEIRA, OLIVEIRA e VAZ, 2008, p. 306).

Trata-se, portanto, de uma expressão consciente no sentido da função: a comunicação. É a forma pela qual o corpo se move pelo mundo, carregado de sentidos e significados.

Ainda sobre corporalidade, Silva (2014), nos apresenta da seguinte maneira o entendimento sobre o conceito:

A corporalidade pode ser compreendida como a materialidade corpórea em sua forma dinâmica de expressão humana, ao mesmo tempo, única, individual, ainda que, em alguma medida, seja compartilhada por todos. Com essa compreensão observamos que é um conceito que se encontra carregado de intencionalidade como toda ação humana o é, em sua dimensão política. Tem, portanto, um conteúdo de denúncia e de anúncio. (SILVA, 2014, p. 16).

Para responder às perguntas que surgiram no processo criativo, trouxe também exercícios que estimularam a memória das criadoras. Cada uma focou no seu interior, na sua memória, nas suas impressões e percepções sobre seu corpo. Aos poucos, os diálogos internos foram ocorrendo e as ações em cena passaram a fazer sentido. A música é parte fundamental do processo e vejo o tambor como um potente aliado, uma vez que ele está presente em vários ensaios e seu toque é um facilitador de lembranças. De fato, tratou-se também de uma busca para revisitar elementos que dialogam com um texto próprio e um corpo único e disposto para a encenação, sempre em processo. Isso me fortaleceu. Um estado eu sempre acionei em mim a partir de exercícios que eu mesma desenvolvi para montar espetáculos solos, agora, estou podendo experimentá-los num grupo com outras pessoas, criando deste modo, novas e potentes histórias.

Vistas dessa maneira, cada uma das histórias pessoais, cada uma das biografias pode entrar para a História sem começo e nem final a qual todos nós pertencemos. E se esses atos e palavras tem tal poder revelador *basta um ato e, às vezes, uma palavra para mudar todo um conjunto*. (AZEVEDO, 2016, p. 240, itálico da autora).

Por isso, aqui, despeço e recomeço o ciclo de vida-morte-vida com uma canção que embalou a vida da minha avó Cecília, enquanto ela cumpria seus afazeres. Uma

canção que se faz presente e muito me diz sobre as Histórias criadas por múltiplas histórias, num tempo onde o sentir era o que restava. Eu me reconecto aqui.

Se a gente lembra só por lembrar
O amor que a gente um dia perdeu
Saudade inté que assim é bom
Pro cabra se convencer
Que é feliz sem saber
Pois não sofreu
Porém se a gente vive a sonhar
Com alguém que se deseja rever
Saudade, entonce, aí é ruim
Eu tiro isso por mim
Que vivo doido a sofrer
Ai quem me dera voltar
Pros braços do meu xodó
Saudade assim faz roer
E amarga qui nem jiló
Mas ninguém pode dizer
Que me viu triste a chorar
Saudade, o meu remédio é cantar
Saudade, o meu remédio é cantar
Ai quem me dera voltar
Pros braços do meu xodó
Saudade assim faz roer
E amarga qui nem jiló
Mas ninguém pode dizer
Que me viu triste a chorar
Saudade, o meu remédio é cantar
Saudade, o meu remédio é cantar.

(Qui nem Jiló, Luiz Gonzaga)

Eu cantava essa canção sem saber que essa canção era a preferida de minha avó. Dizem que sou parecida com ela. Pois sou, pareço-me com meu pai, filho de Dona Cecília da Silva Geronymo e José Geronymo. Ela cozinheira, cozinhava cantando, assim como eu, um disse meu pai. Ele demorou para me dizer isso, mas disse feliz:

— Você faz igual à sua vó! Essa era a música favorita dela!

O meu vô, José Geronymo era curandeiro dos bons. Fazia garrafada, curava muita gente. Minha vó cozinhava e cantava. Meu avô era jogueiro também. Cantava, tocava no jongo que acontecia na casa dele. Uma casa cheia de gente, cheia de vizinhos, filhos, cheia de música e conversas que gravitavam prioritariamente pela cozinha.

Todo mundo acabava parando por lá. Por isso, nem que seja um pouquinho, somente para lembrar ou para celebrar, eu sempre vou cantar.

1.1. A ancestralidade de tudo que toca meu corpo, por dentro, por fora e na cena

No Teatro tive uma trajetória itinerante. Visitei inúmeros lugares, apreciei comidas, me encantei com a vista, percebi os cheiros, aprendi cantigas regionais, me envolvi com pessoas e com a cultura local. A vida de uma caminhante teatral é cheia de aventuras, cheia de relações. Tenho muitos lugares ainda para percorrer.

Sempre pensei, como era possível eu me relacionar tão bem com lugares e pessoas que eu nunca havia visto e visitado antes? Muitas vezes, ouvia um canto de uma lavadeira e aquilo me fazia estar presente, numa dinâmica de produção de sentido, onde o diálogo era imediato. Ali me conectava. Com ou sem o meu tambor, eu me conectava. Já em outros lugares essa conexão por vezes não ocorria. Não sei ao certo explicar o porquê.

Assim, percebi que o campo do sentido dá o tom da proximidade ou não. Me identifico ou não com alguma coisa.

Sinto que todo o meu envolvimento em alguns lugares, grupos, causas, tratava-se de uma proximidade ancestral. Portanto, a noção de ancestralidade que trouxe neste trabalho não advém da proximidade parental ou consanguínea apenas, ela aqui é vista como uma percepção, um estado de relação que se desenvolve a partir da produção de sentido.

“A ancestralidade é a nossa identidade coletiva. Diz quem somos, mas não nos traduz. Ela nos discursa. A ancestralidade é o nosso discurso de pertencimento.” (OLIVEIRA, 2020, p. 15-16).

Nesse sentido, eu me senti pertencente muitas vezes a vários lugares. Inúmeras vezes em turnê, me vi procurando casas para alugar nas cidades que me recebiam, pesquisando locais de ensaios e me organizando em redes com os artistas, já almejando residir ali, me fixar, me aquilombar. Porém, eu estava nestes lugares por apenas uma semana, duas no máximo, para apresentações e oficinas. O que então me fazia querer ficar?

Percebi que eu me sentia pertencente aos lugares quando a diversidade étnico-racial era evidente, quando eu encontrava artistas negros, indígenas, ciganos, grupos caipiras, um Teatro com uma linguagem definida pela vida. Era bom ter uma troca diferente, um diálogo fluido. Em Curitiba, na época, os artistas negros existiam, obviamente, mas não havia muita interlocução. Éramos poucos, e estes poucos tentavam a todo custo se agruparem com os brancos. Acredito que a dimensão étnico-racial é fundamental também para se ver pertencente, nesse sentido, muito rapidamente em Curitiba me aproximei de pessoas negras, ou com trabalhos afrorreferenciados. Também pude nutrir relações muito próximas com pessoas do Vale do paraíba que também estava lá por conta dos estudos. A ancestralidade que envolve as práticas de grupos afros ou indígenas, por exemplo, dialoga com algo que para mim faz sentido.

Fiquei de 2004 a 2015 em Curitiba-SP, depois fui para Campinas-SP, onde tive oportunidade de participar, em meados de 2017, de alguns grupos de discussão com mulheres indígenas em situação urbana e, algumas delas, estudavam na UNICAMP. Minha bisavó era indígena, segundo meu pai, trazia em seu cotidiano práticas e hábitos de seu povo (não temos informação sobre sua origem exata, sua etnia, mas confere a região que fica entre Lorena-SP e Piquete-SP).

Pois bem, lembro que nas discussões eu sempre permanecia calada, pois não queria passar por cima das vivências das mulheres. Certo dia, a conversa foi sobre casamento e todo o enfrentamento que as mulheres indígenas em situação urbana precisavam enfrentar para casar, uma vez que, mencionara na ocasião, que até aquele momento precisavam de uma autorização do pajé para se unirem em matrimônio civil, por serem consideradas pelo estado pessoas incapazes de decidir.

Neste ponto fiquei emocionada e muitas coisas me vieram à mente. Eis que uma das irmãs falou:

— Fale, fale o que você tem a dizer. Você é sempre quieta.

Eu disse:

— Não consigo falar porque a dor da companheira dói em mim.

Uma delas disse:

— Dói porque você é nossa irmã. A nossa dor é a sua dor. E a sua dor é a sua dor. Assim como a sua alegria é a nossa alegria, e a nossa deve ser a sua. Não são todos que sentem isso!

E de fato era. Sou bisneta de uma mulher indígena que viveu até os cento e quatro anos, com seus cabelos brancos e sua pajelança reconhecida e reverenciada no território em que vivia. Eu não a conheci, mas naquele momento, ao ouvir uma das mulheres e sua luta para casar, pensei em minha bisavó. Quantas coisas ela passou? Quantas histórias cabem em mais de um século vividos por uma mulher indígena?

Compreendo que quando as relações advêm dos parâmetros de dominação, elas indiscutivelmente se baseiam em forças simbólicas que tentam a todo custo aniquilar os aspectos ancestrais que carrega uma pessoa ou um grupo.

Por isso, a noção de identidade deste trabalho nutre-se de uma fluidez que cresce na medida que as relações são significativas e a produção de sentido comunga com a existência das pessoas. Sobre pertencimento e plano relaciona, bell hooks aprofunda a ideia a partir do conceito de reciprocidade, que para a autora se trata de um “alicerce mais construtivo e positivo para o estabelecimento de vínculos que permitam a existência de diferentes status, posição, poder e privilégio, sejam eles determinados por raça, classe sexualidade, religião ou nacionalidade.” (HOOKS, 2022, p. 140).

Deste modo, compreendo ancestralidade como tudo que nos envolve, que gera vínculo, que faz com que nos sintamos pertencentes. Concordando com o que Oliveira (2021) apresenta, vejo e sinto este conceito a partir do prisma da sincronicidade que constrói o universo e suas relações, conforme sugere o pensamento das sociedades africanas. Este prisma relacional compreende tanto os eventos objetivos, como os subjetivos da humanidade, e a unicidade deles é que concebe as tradições. Não existindo sequer a noção dicotômica entre sagrado e profano, uma vez que estes conceitos se apresentam, de acordo com essa concepção, de forma interpenetrada.

À luz do pensamento de Oliveira (2021), o sagrado, portanto, está presente não somente no continente africano, mas em todos os lugares que os povos negros habitam. É sobretudo, a partir deste sagrado, que a ancestralidade emana e transborda, manifestando-se a partir da força vital, que, conforme sugere o autor, manifesta-se pelos meios de produção, pelas relações familiares, da socialização e sobretudo, a partir da palavra.

A partir deste pensamento, considero que ancestralidade é tudo o que nos toca, por dentro e por fora. Tudo o que nos abraça, porém, se fortalece e se mantém a partir

da palavra, não de forma exclusiva, porém, de forma substancial. Por isso, a voz é categoria fundamental e preciosa neste trabalho.

O exercício da expressão que possibilita a voz ser lançada no universo, através dos jogos e atividades metodológicas desenvolvidas nesta pesquisa, são fundamentais para se pensar numa metodologia teatral identitária e ancestral.

1.2. Jornada da heroína, a leve jornada, a pesada jornada, a grandeza dos encontros e o surgimento do Grupo de Atuadoras Negras Mulheres de Cena

O que é a pesquisa, senão uma jornada? Uma caminhada?

As surpresas de 2020 nos colocaram em situações nunca antes vivenciadas. Nosso corpo experimentou outras relações. Nossa relação com o espaço e tempo se estenderam. Um tempo estendido orbitando afazeres em meio às situações cotidianas, tais como beber água, comer, dormir. Tudo passou a ser sem tempo certo, apenas com o tempo direcionado por uma pandemia. “O tempo não é uma questão exclusivamente cultural (...) Cultura consiste na interpretação desse tempo”. (RÜSSEN, 2014, 267).

Nesse contexto de pandemia o Grupo de Atuadoras Negras - Mulheres de Cena² foi gerado, foi feito em meio ao caos e medo. Germinou em meio as noites frias que recebiam o vento da Mantiqueira e cortavam a janela ao lado da escrivaninha, gelando meu pescoço. A pesquisa que começou on-line, surpreendentemente, nos impactou, nos provocou. O momento on-line foi mais do que o esperado, pois nos trouxe envolvimento e disposição de criação solitária, que aos poucos, foi se tornando coletiva. Sem olhares externos, as mulheres criavam, se permitiam experimentar e não havia julgamento ou cobranças. Havia liberação. Nutrindo-nos de confiança e desejo de falar. Nutrindo-nos de esperança, pois os encontros sempre terminavam com frases que expressavam o quanto queríamos estar juntas presencialmente. No tocante aos enunciados produzidos em processos criativos, compreendemos que “tal enunciado não é completo por si só (..) A presença da palavra é apenas o apêndice de outra presença”. (MEDVIÉDEV, 2012, p.190).

² Todas as mulheres participantes do processo assinaram o *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido* e estão cientes que os resultados e materiais da pesquisa podem ser publicados em forma de tese, artigos, sites, dentre outros.

O convite inicial foi feito para duas alunas, Anaíra Moretti³ e Carol Compê, as quais tive o prazer de conhecer no curso Técnico em Teatro no SENAC de Pindamonhangaba-SP. Ambas tiveram seu primeiro contato com teatro no SENAC, são recém-formadas na profissão (turma de 2020). Na ocasião, eu fui contratada como professora substituta e pude ministrar as seguintes disciplinas: Interpretação e Montagem Teatral.

Esta é outra história, vou resumir aqui para vocês acompanharem as andanças do fazer teatral no interior, agora, novamente no meu interior. Uma boa história nunca deve ser revelada de imediato, ao contrário ela vai aos poucos florescendo na dinâmica cotidiana do fazer e do ser. “Afinal de contas, uma boa história é como um rato, preso numa despensa/Como assim?/Ele vai roendo até ser libertado.” (Shah, 2009, p. 232-233 *apud* Rubira, 2015, p.152).

Pois bem, vocês se lembram que no início eu disse que o impulso da pesquisa havia mudado graças a uma curva na trajetória? Pois bem, eu estava em Campinas, atuando no Distrito de Sousas e recebi um convite da Secretária da Educação do Município de Guaratinguetá-SP para vir até o Vale do Paraíba com intuito de desenvolver um desdobramento da pesquisa do mestrado “O Teatro Invade a Escola” na urbe. Sendo assim, ainda grávida de sete meses, em março de 2019, eu assumi este trabalho e estava contente por pulsar e desdobrar a pesquisa e o desenvolvimento teatral num território que nutro tanto amor.

Durante o ano de 2019 foi possível aprofundar uma poética de atuação desenvolvida com crianças e adolescentes, bem como potências formativas com adultos, mais especificamente os professores e professoras da rede por conta de todo este processo que o projeto *O Teatro Invade a Escola* sugere.

Em 2020, um contrato que poderia ser renovado foi adiado, pois naquele momento estávamos assombrados com a pandemia da COVID-19, ainda não forte no país, mas o suficiente para que algumas contratações pudessem ser suspensas a partir de fevereiro de 2020. Como algo do destino, eu havia enviado um projeto teatral para o SENAC de Pindamonhangaba-SP, na esperança de ministrar alguma oficina

³ Na presente pesquisa, inicialmente, usei codinomes para me referir às mulheres participantes. As alcunhas eram homenagens às mulheres negras do teatro, Josephine Baker, Léa Garcia, e assim por diante, entretanto, num determinado momento, todas elas acharam que seria interessante colocar nos nomes reais, uma vez que parte do projeto já havia sido publicado em forma de vídeo, denominado “O filme da minha vida” que pode ser visto neste trabalho.

ou desenvolver uma ação específica de Teatro e, para a minha surpresa, a unidade era palco de um curso de formação de atores! Assim, fui acionada para substituir a professora Fabiana Fonseca, que estava de licença maternidade. Maria Manuela, minha filha estava com nove meses, mesmo assim decidi assumir as disciplinas indicadas no processo seletivo.

Já na seleção me deparei com uma turma incrível, com jovens artistas talentosos, atentos e vivos em cena. Com uma representatividade negra muito expressiva, e isso imediatamente me animou!

Ali fiquei por quase dois meses, tempo determinado em contrato, e auxiliei numa montagem como diretora teatral ao lado do professor Didio Gonçalves.

Lá, conheci algumas pessoas que considero importantíssimas para a pesquisa, sendo elas Anaíra Moretti e Carol Compê.

Anaíra é uma jovem incrível, que na época tinha vinte e um anos e, embora tão pouca idade, era munida de um vasto conhecimento literário e um senso de humor peculiar, dignos de comédia de situação que nos envolvem com ritmo e vida ascendente. É forte, doce, sensível e muito observadora. Mergulha nos exercícios com convicção, às vezes o tom baixo sobressai graças a uma breve timidez que surge repentinamente. Porém, rapidamente a timidez se esvai, dando lugar a expressão pulsante daquelas pessoas que vêm no palco um espaço sagrado. Seus textos são ácidos, sarcásticos e provocadores.

Carol Compê é a entrega e determinação em pessoa. Direta, assertiva, compenetrada e muito autocrítica. O texto dança suave na sua boca. O seu texto é profundo, poético, reflexivo. Fluminense, radicada em Pindamonhangaba, trabalhou durante anos no setor metalúrgico, e agora, há um ano e meio, mergulhou no universo do Teatro. Seu corpo buscou a arte para se expressar e viu nesse segmento um estilo de vida. Na época tinha vinte e seis, é criativa e acolhedora.

Logo em seguida, convidei Luana Rosa, paulista, da Zona Leste de São Paulo, também radicada em Pindamonhangaba. Luana não é atriz, nunca fez Teatro. É mãe, artesã e navega pelas artes visuais de modo geral, trabalha nos Recursos Humanos da empresa em que atuei como Coordenadora Pedagógica de março de 2020 a junho de 2022, o Instituto Esporte & Educação. O meu ingresso no instituto Esporte & Educação como Coordenadora Pedagógica na rede municipal de Pindamonhangaba-SP se deu logo após terminar o tempo de contrato com o SENAC. Acabei engatando

um trabalho no outro e minha contratação no IEE, de fato, ocorreu em 19 de março de 2020, um dia antes de instaurar o período de isolamento por conta da pandemia causada pela COVID-19.

Luana tem uma doce voz com sotaque paulistano. É crítica, leitora ávida de Paulo Freire. Coursou assistência social e enxerga o mundo sob essa ótica, mas sua sensibilidade caminha de mãos dadas com as questões sociais que lhe são apresentadas.

As três participaram da primeira fase da pesquisa, que ocorreu de junho a dezembro de 2020, desenvolvemos encontros online, quinzenais, com intuito de trabalhar potência dramatúrgica e de cena com base em noções e discussões temáticas que giravam em torno dos conceitos: feminismo, identidade e ancestralidade. O foco nos encontros era, inicialmente, voltado para as noções identitárias e feministas, pois essas temáticas eram fortemente levantadas pelo grupo durante as conversas. Percebi que a ancestralidade estava presente de forma mais orgânica, sentida, mas não necessariamente de forma academicamente pontuada. Por isso, percebemos o campo ancestral vindo à tona não somente nas criações, mas em todos os momentos que estávamos juntas, momentos estes que aos poucos serão desvelados neste trabalho.

No último mês do encontro on-line, Carol Oliveira começou a fazer parte do processo. Ela é técnica em teatro e professora de artes da rede municipal de Pindamonhangaba. Fui sua coordenadora nas ações do Instituto Esporte & Educação e vi que sua prática com crianças do 1º ao 5º ano dialogava muito com a noção de território e identidade, por isso a convidei para aquilombar-se conosco. Carol Oliveira, ou Preta como gosta de ser chamada, é natural de Taubaté-SP, cidade vizinha da Princesa do Norte, apelido de Pindamonhangaba-SP, agora cidade de residência de Carol. A Carol é a energia do grupo. Vibra, ri, pula, chora, grita. Vitalidade constante. Forte. Segura. Sensível. Avassaladora. Autêntica.

No final de dezembro de 2020 os encontros passaram a ser presenciais e nesse momento o grupo acolheu a Marcela Lingiarde, assistente social e ex monja budista. Não é atriz, porém, teve aulas de Teatro na infância no Conservatório Maestro Fêgo Camargo⁴, em Taubaté-SP. Marcela é conhecedora das tradições culturais aqui do

⁴ Segesfredo Monteiro Camargo (Fêgo Camargo), pai de Hebe Camargo, músico e maestro autodidata, iniciou sua carreira tocando trompete. Foi músico de orquestra de acompanhamento em filmes do cinema mudo da época, e transitou também pelo Teatro de Revista. Foi um artista politicamente ativo na

Vale do Paraíba, pois sua família é herdeira dos saberes do maculelê, congada e folia de reis. Na infância tudo isso se fez muito presente em sua vida. A reza, a dança, as comidas, enfim, toda a representação cultural característica deste Vale Encantado. Essas referências se apresentam no seu trabalho, nas conversas e nos jogos em cena.

Notem que o grupo foi crescendo, fomos nos ajuntando. Inicialmente, o meu sonho de que todas as pessoas tivessem acesso ao Teatro, de forma apreciativa e formativa estava ocorrendo, mesmo que de forma tímida, pequenina, ainda assim, estava começando.

Neste caminhar olhei para mim e para minhas comadres⁵ e redefini o público da pesquisa, não se tratava mais da comunidade sousense como estava no pré-projeto de doutorado, agora o público se destacava da seguinte forma: mulheres negras, atrizes e não atrizes da região do Vale do Paraíba paulista. Neste primeiro momento, o convite foi feito às mulheres que tive possibilidade de me encontrar desde que voltei, cada uma no seu tempo, no momento oportuno. Mulheres que esbarraram na minha vida. Mulheres que de certa forma me tocaram.

Após redefinir o público, observei também que surgia naturalmente um novo problema de pesquisa: seria possível desenvolver uma caminhar metodológico teatral, especialmente pensado com e para mulheres negras, atrizes e não-atrizes, a partir das noções de feminismo, identidade e ancestralidade?

Embora o percurso inicial tenha ocorrido a partir da minha relação com a educação e cultura, do envolvimento poético e político com a criação, agora não se trata mais de mim e das minhas interlocuções. É sobre nós, o Grupo de Atuadoras Negras Mulheres de Cena.

Nessa pesquisa “o lugar e a função do autor teatral estão sendo fundamentalmente redefinidos” (ROUBINE, 1998, p. 80). Isto posto, esclareço que a dramaturgia é desenvolvida por todas, independente se possuem ou não experiência na área, pois a dramaturgia é uma das formas de acionarmos o aspecto ancestral do trabalho, pois nela temos a palavra escrita, falada e corpórea, que dão vida a tudo que

cidade de Taubaté, sendo um dos fundadores da E.E. Monteiro Lobato. A escola de artes de Taubaté, recebeu a denominação de “Maestro Fêgo Camargo” em 19 de novembro de 1971, na ocasião, o Prefeito Guido Miné aprovou o Decreto 2.371, que proporcionou tal homenagem.

⁵ *Comadres*, *cumadis* ou *primas*, é uma forma de nos chamarmos por aqui. Demonstra proximidade, afetividade e encontro. Às vezes também nos chamamos de irmãs. *Comadre* ou *cumadi* é próximo. Em alguns casos, prima ou irmã demonstra ainda mais ligação. É um espírito de irmandade que nos envolve.

imaginamos. A partir do processo elas dançam dialogicamente, uma dança coletiva, que é a criação. Em todos os encontros essas mulheres são convidadas a participarem de um intenso processo de entrega e reflexão.

Nas relações que o homem estabelece com o mundo há, por isso mesmo, uma pluralidade na própria singularidade. E há também uma nota presente de criticidade. A captação que faz dos dados objetivos de sua realidade, como dos laços que prendem um dado a outro, é naturalmente crítica, por isso, reflexiva e não reflexa, como seria na esfera dos contatos. (FREIRE, 1967, p. 40).

Deste modo, era necessário compreender como resolveríamos o problema, ou seja, como faríamos a pesquisa. Sabíamos que os encontros regulares fariam parte da metodologia, sabíamos também que temas pertinentes às nossas vivências eram combustível para a nossa criação. Com isso, a minha função no processo desenhou-se como o de facilitadora, provocadora e diretora da montagem que nos propusemos a fazer. Assim eu elaborava exercícios provocativos que facilitavam a interlocução das participantes em cena e geravam material criativo. Alguns exercícios criávamos juntas, outros eu trazia da minha experiência nestes 20 anos de Teatro. Apliquei neste processo muitas coisas que desenvolvi sozinha ao longo da minha trajetória, também ressignifiquei ações e atividades de modo a comungar com o território e com as pessoas que agora eu estava orientando. Acredito, sobretudo, que toda metodologia e todo caminhar é vivo, é cíclico, podendo se adequar as especificidades do momento e dos atores, dando conta de atender as reais necessidades do grupo.

Neste contexto, aos poucos, as mulheres foram se tornando criadoras, fazedoras e dramaturgas. Coletivamente, em exercício, as narrativas criadas eram revisitadas e por todas analisadas, buscando um fio de significados que as unissem. Sobre a importância do trabalho de análise dramaturgica, Pavis (2007) nos esclarece:

A análise dramaturgica ultrapassa a descrição semiológica dos sistemas cênicos, visto que ela se pergunta, de maneira pragmática, o que o espectador receberá da representação e como o Teatro desemboca na realidade ideológica e estética do público. Ela concilia integra, numa perspectiva global, uma visão semiológica (estética) de signos da representação e uma pesquisa sociológica sobre a produção e a reprodução destes mesmos signos. (PAVIS, 2007, p. 116).

Durante o trabalho de campo desenvolvemos um site oficial do projeto⁶ visando criar uma integração entre universidade e comunidade externa, de forma ampla e numa linguagem acessível, poética e transformadora. O site conta com vídeos poéticos, performances e textos. Trata-se de uma forma de propagar a pesquisa, apresentando aspectos da interface das relações e narrativas construídas e reconstruídas ao longo do processo. O trabalho possui várias frentes e desdobrou-se no material audiovisual e também em atividades dialógicas em forma de lives, três no total, que versavam sobre questões antirracistas, na arte e na educação.⁷

Os impulsos, vídeos, textos, impressões e reflexões dispostos nesse site, que é uma versão pública de parte do caderno de bordo de pesquisa e entendido por nós como um material verbo-visual dinâmico, são postos à mostra para que a população acadêmica e não acadêmica possa acompanhar o passo a passo da investigação, fazendo da pesquisa um lugar de encontro, sendo ele fértil e inovador.

Depois, passamos para a segunda fase do projeto⁸, que foi desenvolvida pela montagem do espetáculo, concomitante ao trabalho de criação dramática a partir das narrativas. Essa fase envolveu um olhar mais direto no campo artístico. Tratou-se de criar novas linguagens de expressão a partir do Teatro, ou seja, fazer com que este grupo participante encontrasse a sua linguagem dramática e de encenação a partir dos encontros criativos. Os encontros foram embasados por um trabalho de corpo específico, acionando às técnicas de criação e interpretação de forma intensa e metodologicamente aplicada, trazendo referências iniciais para o trabalho de consciência corporal, espacial e rítmico. O que se constrói com o corpo é individual, mas também coletivo. As corporalidades se entrelaçam, trazendo um modo de caminhar, de correr, de se mover, de se relacionar com o espaço, com a outra, com o público, com a cena em geral.

⁶ Acesse: www.mulheresdecena.com

⁷ <https://www.youtube.com/live/D7yul2fyGQY?si=UZ1RrBeTBmMnKm5K>, https://www.youtube.com/live/cWeQc5Yi0CU?si=ZEMsxMk13hGRwk_z, https://www.youtube.com/live/uauyy6ltc8Y?si=Kg-Ev7nCfwSb1_g3,

⁸ O segundo momento da pesquisa, que iniciou em dezembro de 2020 e seguiu até abril de 2021 e foi sendo financiado pela Prefeitura de Pindamonhangaba, por meio da Secretaria de Cultura e Turismo da cidade. O fomento é graças a aprovação do projeto no EDITAL PROAC EXPRESSO 37/2020 – LEI ALDIR BLANC. A cena curta estreou com o nome de “O Filme da minha vida” e o resultado pode ser visto aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=FJx5-HRWrZw>

Podemos afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha a protagonista. (BOAL, 1980, p. 131).

Deste modo, ao final de abril de 2021, parimos juntas um espetáculo criado a partir das narrativas iniciais, transformadas em dramaturgia e, conseqüentemente, ocasionando na encenação. Criamos uma cena curta que teve como o resultado a voz dessas mulheres, ouvida e propagada em alto e bom som. Foi sem dúvida um grito de: eis-me aqui! Um encontro com a realidade e com as relações. Um encontro com a ancestralidade.

Neste tipo de processo, é possível afirmar que cada uma das intérpretes-criadoras “(...) deixa de interpretar o indivíduo e passa a interpretar o grupo; deixa de interpretar um texto já escrito e acabado, e passa a interpretar uma dramaturgia embrionária.” (BOAL, 1980, P.143). Por isso, a cena curta “O Filme da Minha Vida” foi apresentada ao público como *Episódio 1*, ou seja, muito ainda há de se construir, e sobre isso, não temos domínio e nem sabemos onde vai chegar. Isto é apenas o começo!

1.3. As relações, os espaços e as ações libertárias que se envolveram na pesquisa

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. (FREIRE, 1967, p. 43).

É, portanto, neste contexto de emancipação pedagógica, teatral, crítica e libertária que se nutre a relevância educacional, ética, estética, política e cultural da pesquisa de doutorado aqui presente.

Foi nessa caminhada libertária que os encontros ocorreram. Nutriram-se de esperança no momento em que nos olhávamos pela tela do computador ou do celular. No instante em que chorávamos ou ríamos, nos unimos. Tornamo-nos um corpo. Um pulso.

A arte do Teatro, como organizadora de experiências de todo o tipo, oferece uma oportunidade aos seus atores de uma inclusão que é igualmente política, pois seu aprendizado acontece também através da garantia da palavra, de falas individuais ouvidas pelo círculo de atenção criada nos processos colaborativos e pela troca de opiniões em espaços de liberdade. (AZEVEDO, 2016, p. 241).

No momento seguinte, no final de dezembro, a cidade de Pindamonhangaba havia regredido para a fase amarela⁹ do plano S.P. de flexibilização da quarentena, deste modo, um decreto municipal permitiu que nossos encontros ocorressem de forma presencial. Passamos a pensar onde seriam esses encontros, e lembrei-me que na adolescência eu ensaiava no museu da cidade. Havia lá um terraço que eu ocupava para intervenções artísticas, juntamente com uma “cumadi”, a Dani, uma amiga querida que cresceu comigo no mesmo Distrito, Moreira César, no mesmo bairro, Residencial Pasin, na rua paralela. Atualmente é psicóloga e além de clinicar, atua no SENAC de Guaratinguetá-SP. É ativa na luta antirracista e desenvolve um trabalho reconhecido no território a partir de questões afro-centradas com o público jovem. Ensaiávamos e apresentávamos dança-afro (ou o que naquele momento achávamos que era dança afro, era de fato uma dança que criávamos inspiradas em outras coreografias afrorreferenciada, provenientes de diversas representações, as quais tínhamos acesso).

Recitávamos poesia. Olhávamos a paisagem, e lá do alto do museu, o Vale do Paraíba inteiro estava sob nosso cuidado e devoção. Estes encontros tinham uma aura de Sarau e nos faziam trocar experiências que nos impulsionavam na época.

⁹O Plano São Paulo, durante a pandemia da COVID-19, é dividido em cinco fases que vão do nível máximo de restrição de atividades não essenciais (vermelho) as etapas identificadas como controle (laranja), flexibilização (amarelo), abertura parcial (verde) e normal controlado (azul). Na fase amarela não pode haver aglomeração, no entanto, os espaços podem atuar com 40% de ocupação no funcionamento. O nosso grupo possui 6 pessoas, o que possibilitou nosso encontro nos espaços disponíveis para ensaio na cidade, pois sempre estava abaixo dos, 40% permitido pela fase.



Figura 1 (Museu Histórico Pedagógico D. Pedro I e D. Leopoldina). Foto divulgação, disponível em: <https://www.portalr3.com.br/2019/10/museu-de-pindamonhangaba-conta-com-diversas-atividades/>



Figura 2: Teatro Galpão. Foto divulgação, disponível em: <http://jornaltribunadonorte.net/noticias/Teatro-galpao-sedia-i-encontro-de-setembro-azul-em-pindamonhangaba/>

Dados oficiais apontam que o nosso museu recebe em torno de 16.000 visitas por ano. O espaço recebe atrações diversas, desde oficinas até exposições provenientes de circulações, graças as ações desenvolvidas por parte da Secretaria de Cultura e Turismo da cidade¹⁰. Assim, como todo monumento histórico e tombado neste país, este foi mais um construído por nossos ancestrais, mãos pretas foram responsáveis por estruturar a taipa, por isso, consideramos que este é um dos espaços que nos pertencem e precisamos urgentemente ocupá-lo. Foi com esse sentimento que propomos à prefeitura da cidade uma parceria, que ocorreu por meio da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Nesse ínterim, o funcionário responsável pelo museu, um ator chamado Mauro, muito atuante no território, nos informou que um edital estava aberto para fomento de produções artísticas. O grupo, então, decidiu dar um passo a mais nessa caminhada, concorreremos no edital e passamos.

¹⁰ Fonte: <https://pindamonhangaba.sp.gov.br/museu-historico-pedagogico-dom-pedro-i-e-dona-leopoldina#:~:text=Para%20a%20ocasi%C3%A3o%2C%20o%20ent%C3%A3o,%2C%20as%20Bacantes%2C%20em%20relevo%2C>

2. O PALCO DOS DESEJOS: PRETAS POÉTICAS INICIANDO O PROCESSO

Nesse ínterim, senti a necessidade de compartilhar e dialogar com essas mulheres, os autores e autoras que me acompanham. Deste modo, o referencial teórico que envolve a pesquisa é aos poucos compartilhado, discutido e posto em prática, e com isso traçamos o caminho da reflexão antes e após irmos para a cena. Sendo eu uma pensadora negra feminista:

acredito ser essencial avaliar criticamente os papéis dos gêneros na vida dos negros, para descobrir as preocupações específicas e as estratégias que devem ser abordadas para que todas as pessoas negras possam entender a relevância da luta feminista para a nossa vida. (HOOKS, 2020, p. 165)

A pesquisa, o referencial teórico e a prática nos enveredaram por caminhos que nos permitiram olhar para as questões de identidade a partir dos estudos feministas. Mas afinal de contas, que identidade é essa?

A lógica da formação identitária etnocêntrica, se apresenta quase que ao natural quando se trata de práticas culturais, nas quais se constitui o ser eu mesmo, do que me é próprio mediante a diferença em relação ao ser diferente do outro". (RÜSSEN, 2014, p.237).

No primeiro encontro, no dia 6 de junho de 2020, falamos sobre identidade, sobre feminismo e sobre relações. Os textos sugeridos naquele encontro foram dois de bell hooks: *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* e, concomitantemente, *Ensinando a transgredir: educação como prática de liberdade*. Ambos continuam fazendo parte das nossas discussões em vários momentos. A partir deles, movi uma provocação no grupo, que fazia com que todas pudessem produzir um material com base no seguinte tema: o que me aflige como mulher negra?

Nessa produção, todas deveriam levar em consideração questões sobre identidade, pois falamos sobre isso: como nós mulheres negras somos vistas, somos percebidas e aceitas. Seguimos num diálogo pertinente que trouxe à tona a perspectiva desse outro que impõe o que somos e às vezes nos confortamos com esse olhar e, sem forças para lutar, por vezes nos moldamos a ele.

No decorrer do texto, os trechos, imagens e conversas surgidas no processo serão mostradas com intuito de desnudar a prática que estamos desenvolvendo. Todas essas criações surgem como uma teia de diálogos que nos circulam, nos

envolvem e nos permitem nos reconhecemos enquanto grupo.

Notem que tudo aqui versa sobre os encontros. Trata-se do impulso inicial da pesquisa, do encontro com outras mulheres, do encontro com a prática e agora com as sutilezas dessas experimentações. No caminho encontramos pessoas, objetos, vidas que nos impactam. Numa pesquisa, o encontro com os autores nos preenche e nos ajuda a compreender o que se pensa e sente. De acordo com Bakhtin (2014), todas e todos compreendem os significados dos encontros. Para o autor, é na ação dos encontros que pontos significativos de uma relação acontecem. O encontro é para o autor (e para nós) um acontecimento.

2.1. É preciso falar sobre o lugar de fala. É preciso!

Faz-se necessário trazer a explicação do conceito lugar de fala, uma vez que a voz é de fato uma categoria importante neste trabalho. Por isso, muitas vezes a noção de lugar de fala, campo e voz se cruzam nessa dança dialógica, que pretende, sobretudo, conversar com o mundo a partir de um desejo e a poética que vem se construindo nesse percurso investigativo.

O conceito Lugar de Fala se popularizou a partir dos escritos da filósofa Djamila Ribeiro, nele está posto a ideia de que a pessoa fala a partir de sua localização social. Trata-se também de uma postura ética, pautada inclusive na noção de bom senso, sabendo assim o lugar que ocupamos ao pensarmos ao falarmos sobre temas profundos e necessários, tais como, as desigualdades, hierarquias, sexismo, dentre tantos outros a serem problematizados.

Entretanto, devemos enfatizar que este termo possui entendimentos diferentes dependendo da área que é empregado (comunicação, linguagem, direito, dentre outros) e sua origem é notadamente imprecisa. Autores franceses do campo discursivo-filosófico-sociológico já haviam feito suas contribuições acerca do tema em seus escritos, como, por exemplo, Pierre Bourdieu, especificamente quando trata das noções estrutura/estruturantes e *habitus*. Isto posto, devemos compreender ainda, que este termo é visto a partir da noção de discurso, que Djamila (2021) apresenta sob a ótica foucaultiana, que neste prisma, está ligado a noção de poder e controle, capaz de constituir um certo tipo de imaginário social.

Apesar de tomar como base a noção discursiva foucaultiana, Djamilia Ribeiro em seus escritos concorda com a perspectiva dialógica abordada no contexto social e nas estruturas de relações de poder, em primeira instância, sob a luz do pensamento de Patricia Hill Collins.

Collins salienta que ocupar a localização comum em relações de poder hierárquicas não implica em se ter as mesmas experiências, porque a autora não nega a dimensão individual. Todavia, aponta para o fato de que justamente por ocuparem a mesma localização social, esses indivíduos igualmente compartilham experiências nessas relações de poder (RIBEIRO, 2021, p.64).

De acordo com Ribeiro (2021) o que Collins faz é enfatizar o local social a qual os indivíduos ocupam, tomando como referência a matriz de dominação que estão inseridos. Entretanto, este pensamento não exclui a perspectiva individual, apenas olha com mais profundidade as fissuras que ocorrem no local social.

Ribeiro (2021) se baseia ainda no referencial teórico advindo de outras três intelectuais para nortear o seu pensamento sobre lugar de fala, são elas: Linda Alcoff, Gayatri Spivak e Grada Kilomba, uma vez que Collins não cita especificamente o termo lugar de fala em seus escritos. Apresentarei aqui apenas a visão de Spivak, pois é a que mais se aproxima do campo enunciativo que norteia a nossa pesquisa.

Sobre essa rede de pensamentos acerca do tema lugar de fala, “Spivak nos ensina sobre como os grupos subalternos não têm direito a voz, por estarem num lugar no qual as humanidades não foram reconhecidas.” (RIBEIRO, 2021, p. 74).

Neste ponto, voltamos novamente as relações de poder, que prefiro olhar a partir do par conceitual *estabelecidos* e *outsiders* proposto por Norbert Elias e Scotson (2000), uma vez que para os autores, estes grupos inferiorizados não foram e frequentemente não são reconhecidos por outros grupos tidos como estabelecidos.

“Afixar o rótulo de ‘valor humano inferior’ a outro grupo é uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder, como meio de manter sua superioridade social”. (ELIAS e SCOTSON, 2020, p. 24). Para os autores, este mecanismo de rotulação impacta diretamente na autoimagem do grupo outsider, enfraquecendo e desarmando estes indivíduos. Daí a importância de trabalharmos crítica e reflexivamente a nossa visão de mundo acerca das dos discursos que nos são apresentados ao longo da vida e, para isso, basta uma simples pergunta: será?

Tudo bem, não é uma pergunta tão simples assim. No entanto, eu reforço a ideia de que questionar é viver! Sinto que eu vivo e olho as coisas que me cercam com mais sentido quando as questiono. Até que ponto tal situação, tal discurso, tal olhar faz sentido para mim?

Às vezes essa profundidade pode ser dolorida, mas “nem toda dor é dano e nem todo prazer é bom”. (HOOKS, 2017, p. 206).

Aqui pensamos e repensamos sobre a nossa vida e as estruturas as quais nos foram apresentadas. Digo isso, uma vez que tanto as autoras críticas do pensamento feminista, tal como Collins, hooks e Ribeiro, quanto os autores críticos do campo dos estudos culturais e sociológicos, sendo eles Elias e Scotson, podem concordar que tais relações de poder podem se inverter ao longo do caminho, fazendo com que os grupos constantemente inferiorizados, silenciados e estigmatizados, sejam em algum momento, capazes de romper com essa lógica. Essa possibilidade aumenta na medida em que sejam capazes de se autodefinir, se autorrepresentar, se autoacolher, se autovalorizar e se autorreconhecer. De fato, leva tempo para que se inverta a lógica, e segundo Ribeiro (2021), tanto Grada Kilomba e Patricia Hill Collins comungam da ideia de que se alguém acredita que tal inversão é impossível, é porque, de fato, este alguém comunga de mais uma forma de validar o discurso dominante, legitimando assim a norma colonizadora.

De acordo com Djamila Ribeiro, Kilomba nos estimula a pensar e repensar sobre a noção de fala e silêncio, em seu primeiro capítulo intitulado *A Máscara*, do livro, *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*.

Kilomba (2019) nos apresenta que a escuta é o fator principal para legitimar a fala de outrem, ou seja, alguém de fato só fala quando é ouvido. Reconhecer e valorizar ou não a fala de alguém está, num primeiro momento, no plano do querer ouvir ou se negar a ouvir. Nesse sentido, muitas vezes, o grupo dominante mune-se de uma certa surdez, ou invalidação do que é dito por grupos estigmatizados. Kilomba (2019) ainda reforça essa teoria dialética a partir da noção de pertencimento, dizendo que quem fala e ouve é pertencente e quem não fala, porque conseqüentemente não é ouvido, se torna, portanto, um não pertencente.

Tal visão é muito profunda e nos leva para uma conversa ainda mais cheia de fissuras, visto que essa estrutura existe também como mecanismo de manutenção de poder, sendo assim, compreender o lugar de fala não é tarefa assim tão simples. É

que nessa complexa estrutura os mecanismos podem operar ora refletidamente, ora de forma irrefletida.

Eu uso o termo refletido e irrefletido, pois sinto ser mais adequado para a explicação e, também, porque já venho utilizando neste trabalho. Gradda Kilomba, no entanto, em seu trabalho aprofunda cinco conceitos trazidos por Paul Giuroy para descrever mecanismos de defesa do ego aos quais o sujeito branco perpassa para “ouvir”, ou seja, para ser capaz de se tornar consciente de tudo que envolve a sua branquitude: recusa, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação. A autora explica a tomada de consciência a partir da ótica freudiana, porém, eu não irei trazer aqui essa explanação. Por isso, opto por não utilizar a noção de consciência e sim refletido e irrefletido, uma vez que a noção de reflexão e criticidade conversa mais com o que pesquiso até o momento.

Ainda sobre Lugar de Fala, à luz de todo o referencial teórico que abraça o feminismo negro, compreendemos que “o falar não restringe ao fato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2021, p. 64).

3. O FEMINISMO NEGRO, A CENA E A VOZ

*Deixa, deixa, deixa
Eu dizer o que penso dessa vida
Preciso demais desabafar
Suportei meu sofrimento
De face mostrada e riso inteiro
Se hoje canto o meu lamento
Coração cantou primeiro
E você não tem direito
De calar a minha boca
Afinal me dói no peito
Uma dor que não é pouca
Tenha dó
Deixa, deixa, deixa
Eu dizer o que penso dessa vida
Preciso demais desabafar¹¹*

Preciso demais desabafar! Um canto inconsciente, que ecoou na primeira fase do processo com o Grupo de Atuadoras Negras Mulheres de Cena e continua reverberando. Durante seis meses, de junho a dezembro de 2020, conforme já mencionado anteriormente, desenvolvemos os encontros on-line, quinzenais, com intuito de trabalhar potência dramaturgica e de cena com base em noções e discussões temáticas que giravam em torno dos conceitos: feminismo, identidade e ancestralidade. A noção de ancestralidade é parte pulsante no processo, fortalecendo e ressignificando as noções identitárias e feministas, temáticas que eram fortemente levantadas pelo grupo durante os encontros.

Foram feitas provocações a partir dos textos lidos que geravam impulsos criativos. As cenas eram gravadas pelas participantes como forma de registro e não tinham a necessidade de estarem prontas para a apresentação, pois o interesse maior era pela interlocução e produção de sentido que as provocações suscitavam, gerando

¹¹ Canção “Deixa eu dizer”, composta por Ivan Lins e Ronaldo Monteiro Souza, eternizada pela potente e inconfundível voz da cantora Claudia na década de 1970. Em 2008 Marcelo D2 rememora a canção “Desabafo/Deixa eu Dizer”, que rapidamente entra nas paradas de sucesso, sendo indicada a diversos prêmios nacionais e internacionais. Trata-se de uma das músicas de cunho político da história da música brasileira.

um material criativo que chamamos de Material Vivo. Entendemos como Material Vivo o que se apresenta com significados partilhados pelo grupo. Em processo teatral é comum buscarmos significação num texto que nos é apresentado pelo diretor, nesse caso, fazemos o caminho inverso, trilhamos um percurso de autodescoberta para sabermos o que nos é significativo, depois isso é colocado em cena. A estrutura é trabalhada a partir de indicações de organização no âmbito da encenação, porém, todas são autoras, intérpretes e encenadoras da obra. Mesmo sem a necessidade, ou melhor, sem o compromisso de apresentar para um público, as gravações foram ficando esteticamente interessantes, ao ponto que naturalmente mostraram-se fruto de uma linguagem uníssona que estava sendo descoberta pelas atrizes e não atrizes participantes da pesquisa.

Os textos e as gravações do processo apresentaram, desde o início, um discurso capaz de dialogar com o pensamento e prática do feminismo, sendo palco de questões profundas sobre ser mulher negra na contemporaneidade, dentro e fora da cena teatral. Dada as problemáticas que foram surgindo, aprofundamos o estudo feminista no grupo, subseqüentemente, consideramos o feminismo negro como base primordial para a construção do processo.

Para hooks (2018) o feminismo é um movimento que visa “acabar com o sexismo, com a exploração sexista e com a opressão” (HOOKS, 2018, p.13). Não se trata, portanto, como a autora bem enfatiza, de um movimento anti-homem. A questão que opera e impulsiona o movimento é a luta contra a discriminação, ou o preconceito, baseado na noção de gênero. As discussões sobre discriminação e questões étnico-raciais que foram aparecendo nos encontros abriram espaço para um discurso comum entre as mulheres participantes, que se resumia em: a nossa voz não é ouvida.

Todas, em algum momento, revisitaram a categoria voz para apontar como o não ser ouvida era pesado e cansativo demais. Em grupo, entendeu-se que ser mulher é doloroso quando não se pode falar, quando não se tem espaço para dizer o que se tem a necessidade de dizer. Em vários momentos apontou-se para o campo da deslegitimação, ou ainda, invisibilização da fala feminina em alguns espaços, tais como trabalho, universidade e família.

Algumas estruturas para manter o silenciamento foram apontadas pelo grupo, todas foram observadas no campo da reação durante um diálogo. Foram acionadas e percebidas a partir da memória, ou seja, uma vez que notamos a necessidade da

escuta nas relações que vivíamos, passamos a compartilhar sobre as situações que nos sentimos silenciadas ao longo da vida.

A partir dessa percepção, fomos acionando cada vez mais as fontes do feminismo negro, construindo diálogos pertinentes, assim, de forma natural e necessária, o conceito foi fortalecendo o trabalho. Certa vez me perguntara se era mesmo necessário esse tal de feminismo. Na época eu estava grávida, já quase parindo e me chamaram para um chá. Esse chá foi regado a sarcasmo, opressão e machismo.

Na ocasião me confrontaram, perguntando: como era possível eu não ter vergonha de publicar nas mídias sociais o meu feminismo exacerbado? Se eu continuasse assim, eu iria perder o meu marido. Ouvei ainda que minhas postagens a favor das mulheres enfraqueciam o masculino do meu companheiro e por isso, os casamentos na contemporaneidade não eram felizes. Ouvei que minha postura era inclusive ofensiva, pois onde já se viu, fazer doutorado grávida! Isso era notadamente uma postura anti-homem que emanava de mim e somente eu não percebia. No meu estado gestacional eu não deveria dirigir, me deslocando de Campinas até São Paulo para assistir às aulas, eu deveria ficar em casa e cuidar da minha família e de meus filhos. A pessoa falou, falou, falou e nas falas eu percebia um descaso, que me interrompia a cada réplica, com tosse, com o levantar para pegar mais chá, com todas as distrações capazes de silenciar. Mais adiante trarei o nome dessa estrutura comportamental que é notadamente percebida como uma fermenta para silenciar, sobretudo, as mulheres negras.

Por fim, a frase fatal: você não pode querer ser mais que seu marido, você deve trancar o doutorado, desista. Seja esposa, não queira competir com ele.

Fiquei em choque com o discurso, pois nunca ninguém havia sido tão indiscreto, insuportavelmente grosseiro comigo. No entanto, coloquei-me a ouvir, pois a escuta me traz a calma para pensar no que vou responder. Me senti um pouco bell hooks (2020):

A tendência é eu ouvir tudo sobre a maldade do feminismo e as feministas más: “elas” odeiam homens, “elas” querem ir contra a natureza (e deus); todas “elas” são lésbicas, “elas” estão roubando empregos e tornando difícil a vida de homens brancos, que não têm a menor chance. (HOOKS, 2020, p.11).

Na ocasião, a pessoa ainda disse que não compreendia o quão atrasado era o interior de São Paulo e que muitas mulheres não estudaram simplesmente porque não se esforçaram o suficiente. Percebem como um discurso pode ser totalmente incoerente? Eu deveria parar de estudar para ser mãe e esposa, no entanto, as mulheres que não estudam não são esforçadas o suficiente.

Respirei. Respondi: enquanto apreciamos esse chá, uma mulher pode estar morrendo. O feminicídio é real. Ele existe. De acordo com dados oficiais, a cada seis horas uma mulher é morta no Brasil por feminicídio. Mulheres negras representam aproximadamente 60% das vítimas, isso via dados oficiais registrados mediante denúncia. E os casos não denunciados? E os corpos de mulheres que somem, jogados numa vala qualquer?

Minha resposta parece não ter chocado, com isso, a pessoa retrucou: muita gente morre a todo o tempo.

Naquele exato momento pensei nas minhas avós, na minha mãe, nas minhas tias por parte de mãe que não puderam continuar os estudos porque ouviram a vida inteira que mulher só precisa saber ler e escrever o básico. Foram impedidas de estudar e precisaram trabalhar para auxiliar no sustento da casa. Os irmãos homens foram estimulados a continuar os estudos, porém não o fizeram, abandonaram logo que meu avô Veriano faleceu. Pensei na minha tia Neide, que parou de estudar depois que minha avó Cecília e meu avô José faleceram e ela tinha apenas doze anos. Ela estudava, o meu avô, pai do meu pai, era a favor e entusiasta das mulheres nos estudos, e inclusive ela estava no colégio particular da cidade, no Instituto Santa Tereza. Mas com a morte repentina dos dois, ela e meu pai precisaram cuidar dos irmãos mais novos (Tia Tuca, Tio João e Tia Nê). Naquela ela tinha doze anos e meu pai treze, a tia Nê era ainda bebê, não tinha dois anos quando ficaram órfãos.

Pensei nessas e em tantas histórias. Tantas mulheres tentando viver. Meu pai e minha tia Neide estavam preocupados em comer, em sobreviver e cuidar das coisas, da casa, da terra.

Sempre que eu conversava com a tia Neide, ela dizia ter muito orgulho de mim. Ela ficava feliz com o fato de eu estar na universidade, me perguntava coisas, me ajudava, conversávamos sempre que nos encontrávamos. Ela dizia que queria ter estudado. Minha tia, logo que minha avó e meu avô faleceram, começou a trabalhar como cozinheira. Antes era aluna do colégio particular e depois passou a trabalhar na

cozinha da própria instituição. Meu pai começou a trabalhar numa oficina mecânica. Quando cresceu, depois de um tempo, a Tia Neide se tornou proprietária de restaurante, assim como minha avó Cecília. Mas essa profissão foi a que aconteceu, não a que ela escolheu. Quanta coisa essa minha tia passou? Menina preta, mulher preta, órfã, mãe solo, forte, voz calma, riso manso, olhar triste. O que dizer sobre o amor? Conversávamos sobre o amor. Certa vez ela me disse que só uma vez ele aconteceu na vida dela.

Esse pensamento detalhadamente narrado acima foi rápido em minha mente. Na minha réplica, confrontando o machismo instaurado na conversa, não usei de fontes pessoais para explicar. Fui gradualmente, com muita paciência e educação, mostrando dados, inclusive com buscas no celular. Toda aquela conduta me mostrava como o feminismo é necessário. Precisei explicar o sobre o conceito, o que farei agora.

Feminismo é um movimento que surge nos movimentos sociais, mais especificamente na Revolução Francesa e Revolução Americana. Surge de uma necessidade real, uma vez que as mulheres eram vistas como seres inferiores aos homens, não tendo os privilégios que eles tinham, tais como votar, estudar, administrar bens, viajar, caminhar sozinha nas ruas, enfim, escolher. Em suma, elas só tinham a obrigação de casar, cuidar dos afazeres da casa, do marido e dos filhos. Não tinham o direito de expressar seu pensamento.

No momento em que um grupo se vê oprimido, podem tirar tudo, até a sua expressão, mas não seu pensamento. De fato, a mente é uma coisa poderosa, em meio a este mundo patriarcal, mulheres pensavam e expressavam seu modo de ser e agir, o que tristemente lhes custou suas vidas. Muitas foram mortas nas fogueiras ou na forca na idade média, por exemplo.

Mas voltando para a década de 1789, ano da Revolução Francesa, um movimento, dentro do próprio movimento revolucionário, ocorreu. Após a *Declaração do Direito do Homem e do Cidadão* ser lançada, ela foi rebatida, quase que imediatamente, com a *Declaração da Mulher e da Cidadã*, escrita por Olympe de Gouges, ativista política, dramaturga e abolicionista. Por conta de suas ideias ela foi executada em 1793 em praça pública.

Olympe percebeu que embora o movimento fosse sobre Liberdade, Igualdade e Fraternidade, estes quereres não se aplicavam às mulheres. Elas não eram contempladas nas pautas libertárias e continuariam na mesma condição subalterna.

Com a morte de Olympe, outras partes do mundo foram se influenciando pelas ideias de igualdade para as mulheres e o movimento foi crescendo. Existem várias formas de feminismo que se conversam com a época e a necessidade, porém não irei explorá-las aqui, pois o meu foco é o feminismo negro.

Se as mulheres brancas sofriam as opressões do patriarcado, o que dizer sobre as mulheres negras, considerando as opressões e violências as quais eram submetidas?

Trago um dado histórico apresentado por bell hooks (2022) acerca do tráfico negreiro e da doutrinação violenta sofrida pelos negros escravizados nos navios negreiros. De acordo com estudos, as mulheres não eram acorrentadas, apenas os homens, porém, as mulheres africanas sofriam torturas infinitas durante o trajeto. Eram constantemente açoitadas, tiravam suas vestes e a nudez era uma forma de dominar os corpos ali existentes. Eram estupradas e frequentemente chegavam grávidas na América. As que conseguiam sobreviver o trajeto e entravam em trabalho de parto durante a viagem, o faziam sem nenhum cuidado, expostas ao sol ou ao frio. Eram frequentemente ridicularizadas e sofriam pressões de todos os tipos pelos escravizadores, principalmente as que tinham o bebê recém-nascido. Era comum eles violentarem os bebês e os torturarem para que a mãe sofresse uma pressão psicológica. O tratamento era cruelmente pensado para tornar os africanos, mas principalmente as africanas, dóceis. O objetivo é que elas pudessem servir nas casas com docilidade e mansidão, deveriam ser amas de leite, cozinheiras, etc.

Nesse sentido, há de se pensar nessa opressão histórica que as mulheres negras sofreram e sofrem. A mulher negra, a partir do período doloroso da escravidão, sofreu de forma incomensurável, sendo reduzida a um mero objeto de múltiplas facetas de explorações:

A exploração racista de mulheres negras como trabalhadoras, tanto no campo quanto no ambiente doméstico, não era tão desumana e desmoralizante quanto a exploração sexual. O sexismo dos patriarcas brancos do período colonial poupou homens negros e escravizados da humilhação do estupro homossexual e de outras formas de assédio sexual. Enquanto o sexismo institucionalizado era um sistema social que protegia a sexualidade dos homens negros, ele legitimava (socialmente) a exploração sexual das mulheres negras. A mulher escravizada vivia sempre atenta a sua vulnerabilidade sexual e em permanente medo de que qualquer homem, fosse ele branco ou negro, pudesse escolhê-la para assediá-la e vitimizá-la. (HOOKS, 2022, p.51).

Mais adiante, a autora nos traz o caráter da relação de poder que existia nessa relação violenta, entendendo como algo pautado na desvalorização e desumanização da mulher negra.

O objetivo político desse estupro categórico de mulheres negras por homens brancos era obter absoluta submissão e obediência à ordem imperialista branca. A ativista negra Angela Davis, em um argumento convincente, afirmou que o estupro de mulheres negras escravizadas não era, como outros acadêmicos sugeriram, caso de satisfação de desejo sexual dos homens brancos, mas sim, na realidade, um método de terrorismo institucionalizado que tinha como objetivo desmoralizar e desumanizar as mulheres negras. (HOOKS, 2022, p. 55)

Embora bell hooks, ao falar da mulher negra o faça a partir do território norte-americano, as mesmas observações e dados podem ser considerados no Brasil, sobretudo porque vivemos aqui um longo processo de escravidão que ocorreu inclusive no período pós-independência. As mazelas causadas pelo período escravocrata brasileiro foram demasiadamente marcantes e carregamos seus estigmas até hoje.

Consoante a autora, os estereótipos, munição para caracterizar a mulher negra, são pautados no conceito de anti-mulher. Por isso, a valorização da mulher negra, considerando suas peculiaridades e identidades, sua forma de existência, bem como sua forma de ser, é simplesmente anulada, uma vez que toda a constituição da mulher negra no imaginário social é feita com base em estereótipos negativos. “De fato, uma força opressora forte tem sido esse estereótipo negativo e nossa aceitação dele como modelo viável a partir do qual podemos padronizar nossa vida.” (HOOKS, 2022, p. 144).

Isso posto, compreendemos que o feminismo negro surge da necessidade que as mulheres negras tiveram de validar seus discursos no movimento feminista liberal, mais precisamente na década de 1970, nos Estados Unidos. De fato, o movimento feminista, desde seu início, não demonstrou empatia e solidariedade para com as pessoas negras, conforme nos elucida bell hooks (2022), uma vez que, o sufrágio da mulher serviu apenas para que mulheres brancas auxiliassem no fortalecimento de uma estrutura anti-mulher existente. Todos os esforços empreendidos para garantir o direito ao voto, serviram apenas para que esse voto se somasse aos dos maridos e irmãos, ou seja, não houve uma inversão ou revisão de poder, apenas uma somatória de interesse defendido pela classe branca dominante.

Entretanto, se as mulheres brancas que não pertenciam à elite continuavam numa posição desigual em relação as demais, o que podemos dizer das mulheres negras?

Embora a noção de raça e sexo tenha se tornado pontos de discussão interligados a partir do movimento sufragista, descobriram quase que instantaneamente que o sufrágio não passou de uma ilusão, tornando-se uma arma para fortalecer todos os esquemas de opressão que existia da pessoa branca para com a pessoa negra.

Pode-se dizer que movimento feminista da década de 1920 prezava apenas pela igualdade no quesito voto, considerando que, a elite sufragista não tinha interesse, nem disposição para olhar para as questões da mulher, considerando as condições de trabalho e as condições familiares as quais eram submetidas, muito menos aos problemas específicos que as mulheres negras sofriam.

Assim, de 1920 ao final da década de 1960, de acordo com hooks (2022), no movimento feminista, não houve avanços no sentido de libertação das mulheres em sua totalidade. Por isso, por volta do final da década de 1960 e início de 1970, nos Estados Unidos, a noção de feminismo negro vem surgindo impulsionada pelos movimentos anti segregação existente naquela época. As principais representantes do movimento negro feminista são: Patricia Hill Collins, bell hooks e Angela Davis. Aqui no Brasil o movimento se fez presente após dez anos, mais precisamente durante a década de 1980, tendo nomes como o de Conceição Evaristo e Lélia Gonzáles.

Destarte, o feminismo negro é entendido como um movimento que visa acabar com o sexismo e com o racismo que está presente em toda a sociedade, e que, obviamente, não impacta somente as mulheres. Portanto, trata-se de um movimento de transformação da sociedade, que visa aniquilar todas as formas de opressão, com vistas a construir uma sociedade justa, harmoniosa e igualitária.

4. DESCASO ASSERTIVO E SURPRESA INCONFORMADA: ESTAVAM ALI O TEMPO TODO, MAS NINGUÉM TEVE TEMPO PARA PERCEBER. NECESSITÁVAMOS (SOBRE) VIVER

Durante os estudos surgiram dois dispositivos que se tornaram a referência principal durante as rodas de conversa por serem apontadas várias vezes durante as discussões. Eu os chamei de: *o Descaso Assertivo e a Surpresa Inconformada*. Ambos foram vistos nas micro e macro relações que em algum momento foram desenvolvidos em espaços cotidianos onde transitamos. Nas rodas de conversa trazíamos acontecimentos do dia a dia, coisas que falaram e nos incomodaram, coisas que ouvimos de superiores ou de nossos pares, porém soaram estranho a nós.

Observamos que tais dispositivos mostraram-se com mais força na relação/reação destinada às mulheres negras, do que às brancas, nestes mesmos ambientes. Em vários momentos, percebemos essa postura advinda das mulheres brancas em relação às negras. Nesse sentido, não se trata somente de uma questão sexista, mas, sem dúvida, racista. Isso deve-se ao fato de que “no decorrer da história, o esforço das mulheres brancas para manter a dominação racial esteve diretamente ligado à política de heterossexismo dentro de um patriarcado da supremacia branca”. (HOOKS, 2017, p. 129).

Tais mecanismos podem ser considerados algumas vezes como refletidos e, noutros momentos, irrefletidos, utilizados para silenciar e oprimir. Aqui, especificamente, trato de mulheres negras sendo silenciadas e só consigo olhar para este par conceitual neste segmento, uma vez que outros grupos sociais não foram o foco da pesquisa.

Por *Descaso Assertivo*, compreendemos como sendo a postura de pessoas brancas que fazem questão de desprezar o que uma mulher negra diz. O descaso aqui é acompanhado do termo assertivo, pois observamos que a pessoa que detém essa postura não a faz com constrangimento ou titubeação, ao contrário, mostra-se totalmente ciente de suas atitudes, inclusive munindo-se de ferramentas para fortalecê-la: mudar de assunto, ou tirar a atenção do que estava sendo dito com algum gesto ou outras ações cotidianas (riso, bocejo, entre outros). É assertivo, pois as estratégias de confronto são equilibradas, não geram discórdia ou briga, por isso não são muitas vezes motivo de percepção dos olhares externos, dando a impressão de

que quem o faz, faz sem pensar, sem intenção de ferir, por descuido, ou em alguns casos, por preocupação.

Porém, é no convívio e na repetição dessa atitude que se percebe que isso é uma constante na relação entre esses indivíduos, levando a crer que não é mero descuido, mas sim, uma sinfonia arquitetada que entoam notas capazes de silenciar.

Já a *Surpresa Inconformada*, se refere ao descontentamento gerado quando uma pessoa negra se destaca em algum ponto num diálogo, ou ação cotidiana. Neste caso, como mulheres negras, todas da pesquisa puderam citar inúmeros exemplos de momentos em que a *Surpresa Inconformada* se fez presente. Coube então um processo reflexivo para analisar as nossas ações frente a essa situação, pois acreditamos que a nossa reação, quanto mais explícita, informativa e crítica, torna-se também educativa. Ela surpreende e, ao mesmo tempo, gera desconforto. Diferente do descaso, ela não é assertiva, ou seja, não é uma reação medida. Trata-se de uma reação visceral que denota um verdadeiro espanto em relação às ações perceptíveis nas linhas e entrelinhas expostas nas atitudes corpóreas da pessoa responsável pela ação. Normalmente é visível quando pessoas brancas se deparam com situações do tipo: uma mulher negra ou homem negro dirigindo um carro importado, ou ainda, sendo professor ou professora em universidade, dentre outros.

Nesse sentido, não existe um mecanismo arquitetado para manter essa atitude, ao contrário, ela é impensada e audível, totalmente perceptível por outras pessoas. Nesse contexto, tal atitude pode ser entendida como consequência do racismo estrutural reforçado no interior da escola, que segundo Ribeiro (2019), fortemente se pautou a partir de propostas pedagógicas que trazem uma perspectiva de mundo sob o prisma da branquitude, reforçando a ideia de que as culturas europeias são um ideal a serem seguidas, dada a sua supremacia.

Na primeira reação, o *Descaso Assertivo*, tem como consequência direta a invalidação do discurso de outrem. É uma ação reativa que não se trata de um diálogo, mas sim de contra-diálogo. Algo que não permite tréplica, ou seja, está mais para um “cala a boca” silencioso, perpetuando as relações de poder que se solidificaram no Brasil desde 1500, estendendo-se pelo tempo e espaço, na tentativa de ainda reforçar o ideal de superioridade do homem branco. O *Descaso Assertivo* é bem representado pela metáfora “jogar um balde de água fria”. Isso mesmo, um balde de água fria! A imagem de alguém sendo atacado por um balde de água fria é embaraçosa, tanto

para quem recebe a água fria, quanto para quem vê como espectador a cena, considerando obviamente que o espectador seja empático.

Normalmente, quando isso ocorre, não se invalida um único discurso, mas inúmeros discursos que com muita luta e resistência foram sendo construídos e maturados no corpo, na fala e existência dessa mulher.

Este enfrentamento é demasiadamente cansativo, pois temos que estar sempre prontas para o embate. É cansativo demais. Eu gostaria muito, de apenas um dia andar tranquilamente pelas ruas sem me preocupar com nada. Porém, sendo eu uma mulher negra, com a pele não retinta, isso não me é possível.

Ainda hoje somos compelidas a negociar aspectos importantes de nossas vidas para que possamos sobreviver. Resistir às definições externas que são mobilizadas para o controle dos nossos comportamentos e corpos, buscando a manutenção dos sistemas de dominação como hierarquias que nos impossibilitam de exercer nossas autonomias, é fundamental para desconstruir a ideia de mulheres negras como o outro da sociedade. (BUENO, 2020, p. 124).

Com base no que foi dito, pode-se afirmar que “na composição de que quase todo enunciado do homem social — desde a curta réplica do diálogo familiar, até as grandes obras verbal-ideológicas (literárias, científicas e outras), existe, numa forma aberta ou velada, uma parte considerável de palavras significativas de outrem, transmitidas por um ou outro processo.” (BAKHTIN, 2014, 153).

Se de um lado o *Descaso Assertivo* age de forma silenciosa, sem provocação ou brigas por parte de quem profere o descaso, por outro, quando a pessoa que sofre essa violência resolve intervir, com intuito de solicitar retratação, a atitude daquele que foi a vítima, passa a ser vista pelo seu agressor como sendo descabida e exagerada. Não é raro o agressor se defender dizendo:

— Não falei nada demais, só falei a verdade.

Ou ainda:

— Eu nem percebi o que eu falei. Você ficou ofendida por isso? Mas é brincadeira.

Ou então:

— Não falei por mal, falei porque sinto isso. Aprendi a ser verdadeira com os meus sentimentos.

Nesse sentido, quando raramente se enfrenta o *Descaso Assertivo*, a própria

desculpa do agressor esbarra nesse conceito, criando por vezes um ciclo inacabável, conforme o exemplo abaixo:



Figura 3: Organograma de ação dialógica sobre o Descaso Assertivo em enfrentamento.

O *Descaso Assertivo* pode ainda ocorrer com ou sem público e, o mais agressivo de sua ação, é que outras pessoas, ao verem um enfrentamento do agredido frente ao seu agressor, mesmo que feito de forma comedida e educada, já criaram (dadas as operações do racismo estrutural presente em nosso dia-a-dia) esquemas mentais que reprimem a inversão dessa balança, já que tal operação é assertiva. Assim, por vezes, o público que presencia essa ação, muitas vezes escolhe um dos lados para defender. normalmente o lado do agressor. Comumente as frases ditas por quem está de fora da discussão é a seguinte:

— Calma, ele não falou por mal.

Ou então:

— Não precisamos nos exaltar (normalmente isso é dito quando a pessoa agredida faz um enfrentamento firme).

Por outro lado, quando notamos a *Surpresa Inconformada* proferida a nós, a

sensação que nos envolve é de não pertencimento. É como se tirassem nosso chão, deste modo, lentamente nos vemos caindo sem termos onde agarrar, dada a normalidade que a postura do outro nos impacta. Nos dá um frio na barriga, ficamos muitas vezes sem fala frente a *Surpresa Inconformada*, pois percebemos imediatamente o sentimento da pessoa em relação a nós. O que podemos falar sobre isso?

Outra coisa interessante sobre a *Surpresa Inconformada* é que ela normalmente tem cúmplices. Porém, busca-se um cúmplice que se assemelhe a forma física do agressor, ou seja, uma pessoa branca. Não se troca com alguém que tenha os mesmos traços da vítima. Caso tenha uma pessoa negra próximo ao agressor, mesmo que ele não seja a vítima direta da *Surpresa Inconformada*, ele automaticamente passa a ser uma vítima indireta. Por exemplo, imagine um recinto com quatro pessoas brancas e uma pessoa negra. Suponhamos que este ambiente seja um escritório. Imagine a situação digna de enredo de filme: uma das pessoas brancas daquele escritório não se conforma com o fato de que a filha negra, da empregada também negra, adentrou em uma Universidade Federal, independente do sistema (cotas, ENEM, SISU). O comentário é:

— Você não acredita! A Cleide, filha da minha empregada, vai estudar na USP. Quem diria né? Inacreditável!

Ao falar isso, ela normalmente fará dialogando com as outras pessoas brancas do espaço. Nesse sentido, imagetivamente, a surpresa também recai sobre os filhos da mulher negra daquele espaço na mesma medida, mesmo que eles não sejam o alvo do assunto. Pois na mente da pessoa branca não é inacreditável a Cleide estudar na USP, o inacreditável é uma pessoa negra ocupar um espaço que historicamente lhe foi inalcançável.

Entretanto, essa violência é tão orquestrada e caso ela seja combatida pela única pessoa negra da cena, a desculpa torna-se imediatamente *Descaso Assertivo*. Veja:

— Imagina, eu só estou falando isso porque sei como é custoso manter filho em faculdade. Falei pra Neusinha que passar é fácil, difícil é manter. Não falei por mal.

Nesse sentido, estes pares conceituais caminham juntos, uma vez que diversas vezes eles se amparam para manter o racismo estrutural na sociedade, fazendo com que seja uma balança difícil de ser invertida. Um lado sempre pesa mais, pois tem

mais estruturas para sobrepor.

O fato é que todas as mulheres da pesquisa, em maior ou menor grau, mais ou menos vezes, se deparam com tais atitudes ao longo da sua trajetória.

Sendo assim, percebemos que tanto o racismo quanto o sexismo ocorrem de forma consciente e inconsciente, e as estruturas sociais, manifestadas nos fios dialógicos, são responsáveis por favorecer essa perpetuação. Seus mecanismos colaboram para ocorrer uma invisibilização de nós mulheres negras como sujeitos, porém, uma vez que percebemos tais mecanismos, podemos acionar maneiras de nos desinvisibilizarmos, considerando os aspectos identitários que nos moldam e nos remontam enquanto sujeitos. Já entendemos que “numa sociedade de herança escravocrata, patriarcal e classista, cada vez mais se torna necessário o aporte teórico e prático que o feminismo negro traz para pensarmos um novo marco civilizatório”. (RIBEIRO, 2016, p.5).

Nota-se ainda que só foi possível chegar nestes dispositivos a partir do momento em que o racismo começou a ficar evidente neste trabalho. Gradativamente as mulheres participantes traziam questões relacionadas ao racismo, por elas e também por outras pessoas próximas. Isso se transformava não somente material de cena, mas tornou-se um ponto a ser estudado pelo grupo. A partir deste estudo, estruturei as noções trazidas neste capítulo a partir das discussões que tínhamos em grupo. *Descaso Assertivo e Surpresa Inconformada* podem ser vistas como dispositivos de manutenção da estrutura racista, mantidas através do *habitus*. É simples, quase que evidente, mas passa imperceptível no caminhar das nossas relações. É justamente por serem imperceptíveis funcionam para perpetuar as estruturas racistas que a sociedade mantém.

4.1. A construção de um caminhar metodológico à luz do feminismo negro e o combate à indizibilidade do feminino negro em cena

Todo esse percurso das Pretas Poéticas no Palco configura-se como uma construção de uma metodologia de representação teatral que usa dessa potência, o feminismo negro, com intuito de compreender a noção de identidade para fazer uso desse material cênico que é vivo, que é pulsante.

Este caminho tem como pressuposto o diálogo e a relação, necessários nesse

processo artístico/educacional. Todas as experiências são compartilhadas, postas à mesa para ocorrer uma dramaturgia e encenação coletiva. Nesse sentido, estamos trilhando uma jornada poética e política no fazer teatral contemporâneo, trazendo um olhar atento às noções apresentadas e vivenciadas, em diversos momentos, interpretadas à luz do feminismo negro. Este caminho pauta-se na experiência, uma vez que:

A experiência humana – a vivência real através dos acontecimentos, não é mera sensação: partindo da mediação mais imediata até o julgamento mais mediado, ela é uma sensação significativa – uma sensação interpretada, uma sensação apreendida. (GEERTZ, 2014, p. 179).

Acreditando que a experiência não se trata de mera sensação, sua articulação no processo criativo se torna mais política na medida que é acionada como recurso criativo. Com isso, hooks (2017) ao citar Henry Giroux afirma que todas as lembranças e experiências devem ser consideradas em sala de aula, pois elas são importantes para os processos de aprendizagem, uma vez que os aspectos culturais que as envolvem dão uma característica única e expressiva às relações ao aprendido.

No campo teatral, tal ponto deve ser igualmente considerado, uma vez que as experiências das pessoas que participam dos processos de criação coletiva, como o *Mulheres de Cena*, devem ser encaradas e validadas, no intuito de fazer com que as ações feitas em processo (criação de dramaturgia e cena), ao serem expostas, façam sentido. Quando isso ocorre nos sentimos livres e capazes de viver uma vida mais plena, pois sentimos que a nossa voz é de fato ouvida.

Sendo assim, entendemos que esse processo que visa compreender a construção de uma poética de representação, voltada para atrizes e não atrizes negras, pode ser considerado, nesse contexto, como o mecanismo pelo qual vamos estudando e reconhecendo as estruturas da sociedade que nos oprimem. O feminismo negro é um dos pilares dessa imersão de autoconhecimento e empoderamento, e tem no par conceitual *autodefinição* e *autoavaliação* sua força motriz para seu desenvolvimento. Segundo Collins (2016):

Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras,

substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS, 2016, p. 102, itálico meu).

É a partir do pensamento feminista negro que podemos dialogar com “ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista de e para mulheres negras”. (COLLINS, 2016, p. 101). Graças a sua aplicação podemos compreender que “raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, mas sim de modo indissociável”. (RIBEIRO, 2016, p. 3).

Nesse sentido, o feminismo negro na cena teatral torna-se cada vez mais uma ação necessária e transformadora, uma vez que o feminino no campo teatral nacional, se concentrou de modo quase que totalitariamente a divulgar e promover a figura de mulheres brancas em detrimento das negras. Não estou aqui diminuindo o papel da mulher branca na cena brasileira. Tampouco estou negando a participação das mulheres negras na história do Teatro, ao contrário, as de grande repercussão que fizeram sucesso e são até hoje lembradas, porém, ainda com inúmeras tensões e enfrentamentos, podem ser contadas nos dedos de uma mão as que tiveram oportunidades de estarem também nas teledramaturgias e no cinema: Ruth de Souza, Neuza Borges, Léa Garcia e Zezé Motta. Estou apontando apenas as atrizes que foram precursoras neste lugar, uma vez que na contemporaneidade temos outros nomes, tais como, Thaís Araújo, Sheron Menezes, dentre outras.

No entanto, notadamente, várias atrizes negras ao longo da história do Teatro nacional foram e são invisibilizadas. Sobre invisibilizar, trazemos a discussão com foco na indizibilidade, como nos alerta Souza (2021), uma vez que:

A indizibilidade seria o fato de não ter voz ou de uma voz condicionada, construída a partir de um imaginário branco. Não seria difícil compreender esse aspecto visto que se os modelos ficcionais de representar o negro na cena estão fundamentados pelo olhar hegemônico branco, logo aquela personagem que age e fala reproduz as condições estruturais e raciais do criador. (SOUZA, 2021, p. 137).

Ao apontar essa questão, quero chamar a atenção novamente para a invisibilização da mulher negra, agora em cena. Na história do Teatro, existe o que chamamos de história apagada do Teatro brasileiro. Trata-se de uma história não escrita, e como diz Lima (2015), uma história que “ainda passa de boca em boca, ou está nas entrelinhas dos registros oficiais, ainda não chegaram às vitrines, às resenhas dos jornais e revistas, e muito menos às bibliotecas escolares e

universitárias”. (LIMA, 2017, p. 103).

De fato, há de se pensar que muitas mulheres negras que doaram suas vidas à construção de um Teatro nacional, principalmente dançando e cantando (no Teatro de Revista) e atuando (no Teatro Experimental do Negro), não entraram na história oficial do Teatro nacional.

Isso ocorre, pois segundo Souza (2021), quando se pensa em Teatro, numa perspectiva universal, se pensa num Teatro branco, tratando inclusive o Teatro Negro brasileiro como uma história específica e não integrante à história oficial. Nesse sentido, quando nesta pesquisa se pensa e se fala sobre Teatro Negro, fazemos sob o seguinte ponto de vista:

Quando o assunto é Teatro negro, o desafio é não tornar homogêneo o conceito, isto é, não cair na lógica rasa de que todo o grupo formado por negros que se autotransformam como Teatro negro produzem uma linguagem artística semelhante ou igual. Similaridades encontraremos, obviamente, mas elas não devem circunscrever o grupo ao tema e limitar sua produção e complexidade estética. (Souza, 2021, p.115).

Atualmente, o número de mulheres negras no campo da dramaturgia e roteiro vem aumentando e ganhando destaque na cena contemporânea, como exemplo, podemos citar as premiadas a Greice Passô (dramaturga e roteirista), Maria Shu (dramaturga e roteirista) e Jaqueline Souza (roteirista e teledramaturgista). Isso não quer dizer que toda a produção dessas mulheres versa sobre as questões feministas e étnico-raciais, afinal, podemos trazer quaisquer narrativas que nos interessar. É reconfortante saber que temos na produção audiovisual um espaço que vem se mostrando aberto, um campo fértil para trazer narrativas nunca abordadas neste segmento. Considero ainda a forma como são abordadas, trazendo curvaturas aos personagens, maturação aos conflitos, envolvimento e propriedade no discurso. Quando o lugar de fala muda uma estrutura, avançamos!

Todavia, o campo teatral em diálogo com as diversas questões das mulheres negras pode ainda ser visto como frágil, quase que inexistente. Sobretudo, compreendo que essa discussão é tensa e problemática, inclusive para atrizes e atores negros, uma vez que caímos numa armadilha comum, “em que falar dos outros temas pode ser visto como se esquivar, usar a máscara branca, ou usar a falta de consciência ou engajamento” (SOUZA, 2021, p. 117). Quando digo diversas, me refiro para questões que também vão além da problemática de raça ou racismo. Por isso,

entendemos que existe uma necessidade de compartilharmos nossas experiências, nosso material vivo com outras mulheres negras, pois adotamos, como diz Collins (2016), uma perspectiva única e singular, sobre as experiências que nos tocam, as quais compartilharemos com outras mulheres negras. Podemos também tocar mulheres não negras com as nossas histórias. Isso é o que consideramos feminismo negro em cena.

5. CONTRUINDO AS CENAS: DIÁLOGOS ENTRE O CORPO-ENUNCIADO, IDENTIDADES, CORPORALIDADE E A PRIMEIRA NARRATIVA

Aqui, trago um pouco do que foi ver, ouvir e sentir a criação dessas mulheres. Permito-me retomar por vezes os conceitos que abraçam a pesquisa e continuar caminhando com as autoras e os autores para transmitir o que senti e o que ainda sinto, cada vez que me recordo das cenas, dos encontros. Existe uma certa honra neste lugar de encontro, algo que vai muito além do que é possível mensurar. Teatro, eis o nome!

O Teatro nos encaminha a um estado que se assemelha ao do êxtase, numa relação com o divino que em nós habita, como o nirvana, como querem os budistas, com o vazio pleno, em que tudo faz sentido em si mesmo, com o aqui-agora em sua impermanente constância. (AZEVEDO, 2016, p.270).

5.1. Carol e sua entrega

O filme da minha vida começou. Ali via-se o nascimento daquela que se tornaria a protagonista de sua própria história, daquela que seria a minha favorita dentre todas as outras pessoas do filme. Aquela que se transbordaria de autoconfiança e segurança em ser quem era. Cada pedacinho dela haveria de ser o que se espera de qualquer outra mocinha do filme. Sua beleza não haveria de ser questionada e os seus traços mais marcantes seriam a mais alta representação de sua força. (Trecho de uma das produções feitas em processo provocativo, apresentado por Carol Compê, resultado do primeiro encontro, ocorrido no dia 20.06.2020, grifo meu).

Eu poderia destacar várias vezes o trecho acima, ainda assim, nenhuma marcação daria conta de traduzir meu sentimento quando ouvi esse texto pela primeira vez.

Como podemos manifestar autoconfiança se nos ensinaram a calar? Cada palavra que sai da nossa boca é medida e polida. Nesse sentido, mergulhar na nossa identidade é refletir profundamente sobre as amarras que tivemos ao longo da nossa existência. Tal reflexão é um dos caminhos que nos permite acolhermo-nos, amarmos-nos. Nos amarmos com consciência e resistência, resignificando toda a nossa história e a das que vieram antes de nós.

“Amar a negritude como resistência política transforma as nossas formas de

ver e ser e, portanto, cria condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras.” (HOOKS, 2019, p.61).

Falar sobre essas amarras e forças dominantes é, portanto, um poderoso mecanismo de luta, é significar, é também permear outros discursos, nos meios que Bakhtin (2007) caracteriza como tensos e perturbados, os locais que gravitam os discursos alheios.

Embora imersos em tensões, “a atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem”. (BAKHTIN, 2007, p. 87). A imagem aqui é trazida pelo “texto, porém também pode ser vista no corpo. Na descrição de como avistam o corpo negro. Na descrição de como queremos que vejam nosso corpo. Como esse corpo enuncia.

Um dos temas que abordamos naquele dia foi sobre a forma com que as pessoas olham para mulheres negras, intelectuais e artistas. Comumente são taxadas de metidas, exibidas, egocêntricas, dentre outros adjetivos que se apresentam para reforçar a ideia de que a academia ou o palco não nos pertencem. Tudo isso é visto pelo corpo.

Em contrapartida, uma mulher branca, parece herdar naturalmente esses lugares, pode inclusive se exaltar para dizer qualquer coisa que lhe vier à mente, que ela será normalmente vista como alguém sensível, emotiva e que se deixa levar pelo impulso, às vezes ainda a olham como uma revolucionária, vanguardista. Tudo analisado e ponderado pelo corpo. Uma mulher negra que fale normalmente, em tom educado, porém firme sobre um assunto, é imediatamente colocada publicamente como uma pessoa ríspida, grosseira, etc. Para ser aceita, ou melhor, para ser visível, a mulher negra deve sempre concordar e sorrir. Melhor ainda se tiver sobre seu pescoço uma coleira dizendo “sou dócil”. Ainda é corpo. O corpo é imagem, o corpo é discurso. Nosso corpo é público, é também privado, passível de interpretações e julgamentos múltiplos e constantes, tanto daquele que vê toda essa discursividade, quanto daquele que discursa.

Em outras palavras, “o corpo crê naquilo que expressa” (BOURDIEU, 2009, p. 120), uma vez que, segundo o autor, tudo o que é aprendido pelo corpo é algo que se é, tratando-se de um estado incorporado.

É nesse sentido, portanto, que a dimensão do *habitus* opera, podendo por vezes servir para fortalecer alguns esquemas de dominação, uma vez que essa

estrutura operante se resume num conjunto de ações percebidas como “um mundo de fins já realizados (...) tendem a parecer como necessárias e até mesmo como naturais, pois estão no princípio dos esquemas de percepção e apreciação por meio das quais são apreendidas”. (BOURDIEU, 2009, p.88).

Assim, a mulher branca com toda a sua discursividade pautada numa lógica hegemônica de dominação é aceitável por que é natural, em contrapartida, a mulher negra com a mesma postura não é aceita, sendo vista como anti-natural, ou ainda, como diz Kilomba (2019), não pertencente. Nem a ação pertence a ela e nem ela pertence ao lugar ou a situação. É um não pertencimento vindo de diversas direções, que oprimem e violentam a existência da mulher negra em múltiplos espaços da sociedade.

Esse foi sem dúvida o ponto convergente da discussão no encontro do dia 20 de junho de 2020, principalmente após analisarmos os textos e vídeos, pois percebemos que muitas coisas, ou melhor, as vozes se entrelaçavam. Durante os encontros que ocorriam quinzenalmente nessa primeira fase, nós conversávamos à luz de algum autor ou autora, na sequência eu propunha provocações em forma de exercícios. As atrizes tinham um tempo para criar a partir das provocações, na sequência, apresentavam as cenas criadas.

Algumas vezes eu propunha exercícios em forma de tarefa, e as mulheres elaboraram uma dinâmica de gravação das cenas, além do texto escrito. Tal motivação foi crescendo no grupo e em alguns momentos as potencialidades audiovisuais que se apresentavam traziam elementos estéticos distintos, porém uníssonos em discurso.

A necessidade de sermos ouvidas, respeitadas, ou como diz Carol Compê, a necessidade de que “*cada pedacinho dela haveria de ser o que se espera de qualquer outra mocinha do filme*”.

Em continuidade, quando Compê fala que “*sua beleza não haveria de ser questionada e os seus traços mais marcantes seriam a mais alta representação de sua força*”, ela nos apresenta um desejo de ser respeitada independente dos seus traços. Tocarei aqui num ponto simples: o cabelo (que não é tão simples assim). Falarei de uma experiência pessoal que já se repetiu inúmeras vezes ao longo da minha existência: pessoas brancas se acham no direito de me dizer o que devo fazer com o meu cabelo, como devo tratá-lo. Sempre finalizam com a máxima: é tão mais

fácil e bonito quando está alisado! Pode até ser, mas o que favoreceu a crença de que todas as pessoas precisam ter os cabelos lisos? E que direito as pessoas têm de olhar para o meu cabelo e dizer que não combina comigo, com o meu rosto, com a minha profissão ou cargo que ocupo?

No entanto, sabemos que “o tratamento dos cabelos, ou mais geralmente do sistema capiloso, é um outro tipo de marcação corporal, sobre qual o coletivo tende a exercer um controle rigoroso”. (LE BRETON, 2007, p. 59). Conforme o autor, é na pele dos sujeitos, no corpo propriamente dito, que a sociedade modela simbolicamente suas marcas culturais e sociais.

Com isso, ao buscarmos a nossa identidade, podemos observar que ela passa pelo corpo, estabelecendo sua corporalidade, e que a sua definição muitas vezes é reforçada de fora para dentro. Ou seja, em certo grau a identidade é um produto externo. Mas internamente, quem eu sou? Essa questão tão antiga e tão atemporal norteou a nossa investigação. O que me incomoda? Será que algum dia tivemos espaços para dizer o que nos incomoda?

Já que por corporalidade entendemos como a junção da nossa pré-expressividade e expressividade, em consideração a nossa forma existir, nossa trajetória, imbuída de memória, gostos, sentimentos, envoltas numa cultura que perpassa e transpassa no corpo e pelo corpo, isso significa que a identidade também se apresenta no corpo, o qual é “o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída.” (LE BRETON, 2007, p. 7).

5.2. Corpo e racismo: Identidade Velada e Identidade Desvelada

A construção de um corpo ancestral é uma máxima pedagógica.

Eduardo Oliveira

Não tenho aqui a intenção de generalizar as questões de preconceito, apenas trago o que discutimos em nossos encontros e o que sentimos na pele durante a nossa trajetória. Sobre isso, Fanon (2008) nos mostra que existe de nossa parte, negros e negras, um esforço para provarmos de todas as formas ao mundo branco, que existe uma civilização negra, repleta de história, memórias, conquistas! No entanto, o que vemos é uma corrente, que ainda na contemporaneidade afirmam que o “negro não

tem cultura, não tem civilização, nem ‘um longo passado histórico.’” (FANON, 2008, p.46).

Destarte, concordo que é muito difícil e cansativo ter que dizer sempre o mesmo, ter que ser sempre posto à prova! É um esforço demasiado que ultrapassa os limites de uma relação sadia com o mundo que nos cerca. Isso cansa, cansa demais e às vezes eu tenho vontade de dormir semanas seguidas.

É válido ressaltar que esse esforço à mostra também ocorre no corpo. É no e pelo corpo que podemos contrapor esse discurso formado pelo imaginário branco.

-

O racismo repousa, entre outras coisas, sobre uma relação imaginária com o corpo. Ele finca raízes no interior dos alicerces passionais que alimentam a vida coletiva, alimentam projetos, mobilizações, mobilizam tolerâncias ou violências. O racismo é o exemplo de uma forma pré-texto, socialmente disponível para colher paixões mais divergentes, as razões mais ambíguas e dar-lhes enfim ramificação(...). A história individual, a cultura, a diferença são neutralizadas, apagadas em prol do imaginário do corpo coletivo, subsumido sob o nome de raça. (LE BRETON, 2007, p. 72).

Nesse ínterim, durante nossas discussões ficou evidente que em diversos momentos de nossas vidas nos sentimos estigmatizadas, invisibilizadas, ocultadas. Quando estamos à mostra, estamos sempre sob a ótica do outro. Isso não mudou, por mais que as questões identitárias sejam palco de muitas das nossas lutas, o outro sempre vai achar argumentos para nos estigmatizar.

Com isso, olho para esse campo a partir do par conceitual *estabelecidos e outsiders* de Norbert Elias e Scotson (2000), que entendem o mecanismo da estigmatização da seguinte maneira:

A estigmatização, como um aspecto da relação entre estabelecidos e outsiders, associa-se muitas vezes, a um tipo específico de fantasia criada pelo grupo estabelecido. Ela reflete e, ao mesmo tempo, justifica a aversão – o preconceito – que seus membros sentem perante os que compõem o grupo outsider. (ELIAS e SCOTSON, 2000, p.35).

Os autores ainda salientam que esse mecanismo é reforçado graças a uma espécie de imaginação que combinam crenças com fofocas, afirmando que algumas características físicas de alguns grupos, existem graças a uma marcação divina realizada para que todos soubessem que este grupo “marcado” é inferior aos demais no planeta. Na verdade, eles querem justificar, de algum modo, a sua superioridade, e munem-se da difamação para isso. Por vezes os grupos estabelecidos se dizem

mais organizados, limpos, enquanto descarregam defeitos e preconceitos aos grupos outsiders, afirmando que estes são sujos, desorganizados e bárbaros.

Considero a fofoca um dos mecanismos mais cruéis, capaz de reforçar o preconceito. Sua repercussão é incomensurável. De acordo com Elias e Scotsson (2000), a fofoca é um dificultador, quando se trata de inversão de relação de poder, no pensamento a partir do par conceitual estabelecidos e outsiders.

Segundo os autores, para que isso ocorra, necessitam-se inúmeras estratégias de coesão e luta que garantam a anulação desses estigmas. Considero tão cruel que chega a me engasgar, pois até o grupo estigmatizado saber o que se passa em sua volta, possibilita que outros grupos os tratem com desprezo e invalidade, deste modo, defender-se fica quase impossível. Acima eu usei a metáfora de um balde de água fria, aqui uso uma panela de água fervente. A fofoca é como uma panela de água fervente jogada em você sem anúncio. Caso você sobreviva, as queimaduras permanecerão em sua pele.

É a partir do par conceitual *estabelecidos* e *outsiders*, que Elias e Scotson (2000), explicam as relações de poder e dominação na sociedade. Os autores esclarecem que os grupos *estabelecidos*, consideram frequentemente a si como “humanamente superiores”, conseqüentemente, entendem os *outsiders*, como inferiores. Ao inferiorizar outro grupo, o grupo *estabelecido* mantém sua supremacia.

Nessa disputa pelo poder, vale ferir a honra a partir de xingamentos, que massacraram desde a conduta até às características corpóreas do grupo que recebe as ofensas.

Nesse sentido, o corpo do *outsider* é atacado por estes estigmas, a repetição faz com que o indivíduo, em maior ou menor grau, se reconheça como o outro o vê, ou diz que vê. A própria naturalização do estigma é o mantenedor desse tipo de relação.

Nesse sentido, concordo com Lawn (2000) sobre a identidade ser produzida, mas acredito que os mecanismos não venham somente do estado a partir de documentos oficiais, mas também seja projetada por grupos estabelecidos, que ora coparticipam de ações estatais, e outrora agem de forma individual, porém não menos violenta. Sendo assim, romper com essa dinâmica é uma luta diária, principalmente para nós, mulheres negras.

Se somos massacradas e massacrados por uma lógica excludente e violenta,

o que nos faz ter sopros de percepção sobre a nossa condição? Eu acredito que há algo no âmago, que chamo de *identidade velada*, que precisa num certo momento ser *desvelada*. Chamo de velada, pois acredito que há algo de nosso que é íntimo e fica encoberto pelas pressões externas. Já falamos acima que a noção de identidade é uma discussão complexa, por isso agora permito-me, mais adiante me aprofundar no assunto na tentativa de explicar algo que surgiu da presente pesquisa, que se mostra de forma potente e poética, a partir do par conceitual “*identidade velada e identidade desvelada*”.

Já venho pensando sobre isso há algum tempo. Como atriz e palhaça percebo que às vezes uma lógica de atitude e relação com o mundo é revelada num trabalho intenso de criação clownesca. O clown permite que a cada pessoa mostre a sua essência, o seu verdadeiro eu. Com o nariz de palhaços somos encorajados a fazer nossas vontades sem sermos julgados ou julgadas por isso. O nariz nos permite ser o que quisermos ser. Frequentemente após iniciar algumas pessoas em curso básico de palhaçaria, eles/elas costumam dizer que se sentiram livres na prática. De fato, a regra é clara: o nariz permite tudo. Por isso, trago essa percepção para a discussão, pois isso também se fez presente no discurso das Mulheres de Cena. Se sentiram livres para dizer o que queriam a partir de impulsos que propiciaram tais criações.

Portanto, essa identidade que não está à mostra, está certamente velada, sendo assim, ela não é inexistente, ou simplesmente produzida. Não vamos criar uma noção de identidade, ou perceber uma noção de identidade. Não vamos construir juntas. Sinto que vamos desvelar. Tudo já está lá.

Acredito ainda que a aproximação com a ancestralidade é que dá o impulso desvelador da identidade, trazidos inclusive a partir do corpo e pelo corpo:

O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da iteração dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos. (OLIVEIRA, 2021, p. 101).

A identidade é, segundo Hall (2006), entendida por ele como uma espécie de “celebração móvel”, formada a partir de um contínuo processo de formação que se transforma segundo a implicação proveniente das relações entre os sujeitos e os

sistemas culturais que os integram.

As identidades são construídas ao longo da nossa vida e nos permitem ir e vir nessa complexa estrutura que nos faz ser. Neste pensamento sobre ser, durante o nosso processo, foi preciso mergulhar em nossa trajetória, revisitando, reelaborando e ressignificando os acontecimentos. Começamos aos poucos também a nos percebermos mutáveis durante o processo. As conversas traziam questões reflexivas e profundas acerca da nossa vida, das nossas memórias e dos nossos afetos. Nesse sentido, comungo com Azevedo (2016):

Nossas vidas são um entra e sai, uma constante passagem de um mundo a outro, de tal modo que, quem sabe, possamos ir tendo cada vez mais clareza de um e outro estado que nos ocupamos. Quem sabe o palco nos faça melhor compreender o mundo que deixamos na coxia, ao entrar no palco, ou que deixamos em casa ao chegar no Teatro. Esse outro mundo caminha junto e dentro de nós, estabelece um vínculo entre o que é vivido no mundo real, e o que é vivido nesse outro mundo, o de sombras. (AZEVEDO, 2016, p. 183).

Falar sobre identidades é falar sobre vida, sobre o fruir da vida. Neste ciclo ocupamos estados, mas também espaços, tudo de acordo com os estados que se apresentam em cada lugar que ocupamos, segundo as circunstâncias, conforme as relações de poder nas quais nos vemos imersos. Acredito que tudo é baseado nas relações de poder, sejam elas em micro ou macro espaços. É também dialógica, porém, organizam-se de modo a resguardar o poder para os grupos dominantes, que podem se flexibilizar nessas relações, criando uma espécie de gangorra, ora dominam e outrora são dominados. O que vai determinar esse lugar (dominante e dominado) é a noção sobre os códigos pelos quais as relações são estabelecidas.

Acredito que existem códigos organizados simbolicamente, podendo ser percebidos ou não, que regem as relações. Relacionando estes códigos com a noção de campo e jogo de Bourdieu (2009), segundo o autor a crença é fundamental para que o indivíduo se sinta pertencente a um campo.

Não se pode viver realmente a crença associada às condições de existência profundamente diferentes, ou seja, outros jogos e outras coisas que estão em jogo, e muito menos ainda oferecer a outros o meio de revivê-la apenas pela virtude do discurso. (BOURDIEU, 2009, p. 111).

Tendo a dizer que existe lugar fronteiro, imagético, onde se aloca as identidades, uma vez que ela nunca permanece fixa, como nos esclarece Hall (2006). Ela é um estado transeunte constante, ora mais próxima de agradar e compactuar

com uma lógica imposta, que é excludente, que é racista, que opera para ferir os grupos comumente discriminados, outrora mais distante destas prisões que durante a humanidade construiu com intuito de evidenciar/proteger/fortalecer um grupo em detrimento de outro.

Nesse sentido, se somos conduzidos a um padrão normativo para a existência, que dependendo do momento histórico dá privilégios a um número restrito de pessoas, a conduta de vida dos indivíduos muda de acordo com a regra. Com isso, o seu ser no mundo, seus quereres, seus afetos, seus desejos, são organizados e estruturados na medida em que os indivíduos vão ao longo da vida tendo contato com as normas que lhes cabem, dentro do seu meio.

Como, por exemplo, no Brasil de 1890, existiu um código penal que proibia a prática da capoeira no território nacional. A lei surge por meio do decreto 847 de 1890 no governo de Marechal Deodoro da Fonseca, que em seu Capítulo XIII, no seu artigo 402, nos traz a seguinte manifestação:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão cellular por dous a seis mezes.

Paragrapho unico. E' considerado circumstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquillidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes.

Nesse sentido, em 1890, a pessoa que manifestasse uma característica corpórea referente à capoeira era considerada uma pessoa criminoso e teria uma pena a ser paga perante a sociedade. Se por um acaso a pessoa tivesse um tônus de chefe do grupo, a pena devida era o dobro. É de se imaginar que após essa lei, a forma com que as pessoas pretas, portadoras da tradição da capoeiragem se locomoviam pelo espaço, teve modificações referentes, principalmente em relação ao seu modo de caminhar pelas ruas. Lembrando que até hoje correr nas ruas ainda é visto como sinal de vadiagem, caso a corrida seja executada por pessoas negras.

Crianças brancas correndo nas ruas são libertárias, crianças pretas são pivetes, moleques, maloqueiros. Trago estes nomes pejorativos, pois foram nomes que ouvi desde sempre quando se tratava de meninos pretos correndo. Meu pai, homem preto, sempre dizia para meu irmão mais velho: *nunca ande correndo, é feio! Seu cabelo deve estar sempre alinhado, sua roupa limpa e bem passada.* Entendem que esta não é uma preocupação de pessoas brancas? Pessoas negras se preocupam constantemente com a aparência, pois caso ela não agrade, é provável que ela possa ser severamente punida pelos olhares, gestos, agressões ou ainda em forma da lei, sendo ela culpada ou não. Isso ocorre ainda hoje! Comumente vemos nos noticiários pessoas negras sendo presas, pois foram confundidas com criminosos. Basta um branco dizer que uma pessoa preta é culpada e ela assim é vista.

Uma lei como a de 1890 teve um impacto global na identidade de pessoas negras no Brasil, pois “andar errado” era sinônimo de prisão.

Nesse sentido, o andar torna-se um padrão de identidade que é fabricado, performado. Portanto, o que se vê não é o que é. Passou a ser. Assim o indivíduo vivencia suas relações com base numa identidade não real, algo imposto, que depois de um tempo passa a fazer parte, porém, neste lugar de fronteira que ela se encontra, sua identidade é feita e refeita, buscando aprovações e legitimações. Ou seja, as normativas, as leis que imperam interferem diretamente no ser. Assim, podemos dizer que a identidade real da pessoa negra no Brasil é uma *Identidade Velada*.

Existe, porém, um momento em que o indivíduo percebe o que lhe é conferido, passa, portanto, a ter noção do que lhe é imposto. Esta percepção é vista mais facilmente quando se discute em grupo, quando se questiona e reflexiona em grupo. É possível também fazer este caminhar na solitude, no entanto, em grupo, sinto que as percepções se afluam. Digo isso, pois cheguei neste lugar de percepção durante o nosso processo dialógico que veio dessa pesquisa. Inúmeras vezes conversávamos sobre o tom de voz, a nossa postura e o nosso jeito. Ele é realmente nosso? Ele representa o que sinto e o que sou? De fato, isso vinha em forma de cena, porém, observei códigos dessa conduta que eram similares a todas nós. Rompemos? Acredito que estamos no caminho. Porém, reorganizei algumas questões, e à luz de autores que me regem neste campo, percebi este lugar de pensamento.

Por isso, compreendo que a partir do momento que o indivíduo tem noção do que lhe é outorgado, imposto, organizado, ele vai, ao discutir com outros pares, observando as influências externas no seu modo de ser e agir. Vai aos poucos

compreendendo o domínio do que chamo de *códigos de dominação*, o indivíduo aos poucos vai rompendo este estado, como uma borboleta que rompe o casulo e voa, partindo assim para um estado que chamo de *Identidade Desvelada*.

Ao se desvelar, o indivíduo busca um lugar de aproximação com seus pares, na tentativa de se sentir pertencente. Assim, grupos se formam, lutando por seus direitos, buscando resolver problemas que afligem um determinado segmento da sociedade.

Este caminhar mental que fiz aqui se deu pelo campo de discussão que a nós se mostra pertinente. Trago este ponto para além da noção de racismo estrutural, pois não vejo esses códigos operando somente na questão étnico-racial, como falei anteriormente. Acredito que eles estão postos e todos nós, independente de raça, cor, credo, orientação sexual, são afetados o tempo todo por essa lógica, entretanto, os grupos mais discriminados sofrem demasiadamente suas consequências. O homem branco, hétero, cisgênero, se vê confortável nessa lógica, pois as normativas são criadas para lhes beneficiar, mesmo assim, nem sempre ele é o que de fato deveria ser. Também existe um lugar na fronteira para que ele tenha a sua *Identidade Desvelada*.

Existe, entretanto, um vínculo que liga estas duas identidades, pois ambas são reais e coexistem dentro dos indivíduos, no entanto, apenas uma delas lhes faz mais sentido. Pois, de certo modo, uma pessoa que não passa pelo processo de apreensão desses códigos pode, ao longo da vida, manifestar somente a identidade que lhe é imposta, e conforme vai se acostumando com as normativas que lhes conduzem socialmente, esta identidade vivida, de certa forma é a que lhe parece coerente.

Há, no entanto, um ponto importante da sociedade, no sentido de estrutura de poder com base nas predisposições legais. Compreendo que se o Estado não dispõe de mecanismos para favorecer a organização de grupo, mais difícil se torna ter a percepção da Identidade Desvelada. O decreto 847 de 1890 só caiu por terra em 1937, no Governo de Getúlio Vargas, que descriminalizou a capoeira. A partir deste momento, a capoeira regional passou a ser olhada de forma diferenciada, sendo apreciada por seu valor cultural. A partir deste momento, os grupos começaram a se organizar e manifestar uma forma de ser capoeira sem ferir a identidade que foi construída e reorganizada para superar os desafios de viver em sociedade. Aos poucos, os indivíduos que praticavam capoeira foram ganhando força e reconstruindo a sua identidade.

Assim, tanto a *Identidade Velada* quanto a *Identidade Desvelada* são

construídas processualmente, impactadas pelas relações, mas fortemente gerada a partir das relações de poder existentes num determinado território, considerando sobretudo o que pode e o que não se pode fazer num determinado local. Em outras palavras, de um lado temos o que a lei e a ordem permitem que seu corpo negro faça, de outro o que não permite.

5.3. Dramaturgia Corpórea Identitária, corpo performado e cena

Toda árvore possui por baixo da terra uma versão primavera de si mesma. Por baixo da terra, a árvore abriga “uma árvore oculta”, feita de raízes vitais constantemente nutridas por águas invisíveis. A partir dessas radículas, a alma oculta da árvore, empurra a energia para cima, para que sua natureza mais verdadeira, audaz e sábia viceje a céu aberto. O mesmo acontece coma vida de uma mulher.

Clarissa Pinkola Estés

A noção de identidade neste trabalho se apresenta a partir de discussões e compartilhamentos de memórias, histórias e quereres que paulatinamente vêm à tona no processo de criação da Pesquisa/Grupo Mulheres de Cena. Existe de fato um percurso narrativo, construído individualmente e coletivamente, que nos dá pistas de como as Mulheres de Cena compreendem a sua própria identidade, ou a dos grupos identitários aos quais pertencem.

As narrativas que se apresentam no processo, se constituem de falas e gestos. São os dizeres e quereres que surgem como impulso criativo e compõem uma estrutura que chamamos de Dramaturgia Corpórea Identitária

Entendemos como Dramaturgia Corpórea Identitária a formatação da cena, considerando os aspectos que envolvem o corpo e o texto, que ocorre no momento posterior à chegada do Material Vivo. Sua condução apresenta pistas das noções identitárias que envolvem o elenco, dispostas nos corpos em cena. É um trabalho refinado, pois este é o momento da técnica corpórea. É o momento que precisamos ser precisas com o corpo para que ele diga o que precisa ser dito ao público. A Dramaturgia Corpórea Identitária é formada pelo Material Vivo. É também o que

chamamos de jornada da heroína, um caminho de autoconhecimento que nos permite dizer o que queremos dizer. Nos proporciona um momento de nos sentirmos inseridas em sociedade, sendo uma ferramenta que favorece a desinvisibilização.

É válido ressaltar que o conceito de identidade é entendido por Hall (2006) como algo complexo. Com isso, incorporamos a noção de identidade entendida aqui como aberta, passível sempre de deslocamentos. Ao citar Laclau (1990, p.40), Hall (2006, p. 17 e 18) nos apresenta a construção dessa dinâmica, dita da seguinte maneira:

Entretanto, argumenta Laclau, isso não deveria nos desencorajar: o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre possibilidades de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele chama de “recomposição da estrutura em torno de pontos modais particulares de articulação”. (HALL, 2006, p. 17 e 18).

No campo da cena, a identidade também pode ser transmitida pelo discurso, contendo um recheio de palavras que provém de diversas vozes, fazendo ressoar uma certa conduta, uma forma de ser, de se colocar perante os outros e perante as coisas, sejam ela de ordem cultural, política ou social. Essas palavras, assim como a noção de identidade apresentada, também são frutos de novas articulações constantes.

O processo reflexivo que surge nos encontros, faz com que as participantes da pesquisa pensem e repensem as questões postas em discussão, deste modo, construindo e reconstruindo um pensamento identitário comum, mesmo considerando as fissuras individuais para cada percepção, uma vez que cada uma carrega a sua história, seu legado e suas relações.

A delicadeza do processo está justamente em acolher todas essas dinâmicas, tanto as divergentes quanto as convergentes, no discurso dramático que está sempre em desenvolvimento. Em outras palavras, o impulso criativo surge em resposta a uma pergunta: o que queremos dizer ao mundo?

Os caminhos da encenação, por sua vez, respondem outra indagação: como vamos dizer isso ao mundo?

Podemos fazer isso a partir do corpo. O discurso que amarra tudo isso. Toda a preparação, todo o processo caminham para esse fim, possibilitando composições coletivas potentes, uma vez que: “O preparo do corpo, conforme sua dimensão no espetáculo, pode ser encarado como uma co-direção, co-criação, co-autoria e não

apenas como o exercício de uma técnica.” (AZEVEDO, 2004, p.287). É também a partir da palavra que se dá conta de expressar o que lhe toca, uma vez que “a palavra entra no enunciado não a partir do dicionário, mas a partir da vida, passando de um enunciado a outros (...) passa de uma totalidade para outra sem esquecer o seu caminho.” (MEDVIÉDEV, 2012, p.185). Por isso, quando pensamos na nossa identidade, a palavra é indispensável para expor o nosso pensamento.

No caso deste processo, ela se configura numa construção dramatúrgica, pronta para dizer o que se quer dizer, ao público, a outra mulher, ou mesmo para si. Segundo Stuart Hall (2006), a sociologia clássica compreende que a identidade é formada pela interação entre o eu e a sociedade que pode ser modificada segundo as possibilidades dialógicas que o indivíduo pode nutrir com as coisas do mundo e as diversas identidades percebidas pelo caminho. Assim, as pessoas, o mundo e suas coisas, são, em certo grau, unificadas. Temos, por fim, a identidade do sujeito pós-moderno, que não é fixa, ao invés disso, é vista como uma “celebração móvel”, como salienta o autor. Nesse sentido, a identidade passa por um processo contínuo de formação e transformação em relação aos impactos causados pela relação entre os indivíduos e os sistemas culturais que os envolvem.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13)

Uma vez em contato com esse pensamento, não é possível nos afastarmos dessa ótica, embora as coisas não ocorram de forma tão simples. Existe, de fato, um organograma complexo e itinerante que se configura a partir de relações existentes num processo criativo e no mundo, seja na pesquisa em educação ou nas pesquisas cênicas. Nesse local, os sujeitos participantes estão imersos e são levados a construir suas performances uma vez que assumem o papel participativo nessas ações. Existe ainda uma relação com a composição de cena e com a escrita, um diálogo constante que faz com que todo o processo seja performado. Ele é performado em diálogo, em resposta, em troca ao que é proposto.

Por isso, quando pensamos sobre a definição dos papéis, não podemos deixar de fazer a relação com o estado de performance do indivíduo na sociedade.

“Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias”. (SCHECHNER, 2003, p. 27). Conforme o autor, não é apenas na vida cênica que o esforço e o ensaio se fazem presente, ao contrário, a vida cotidiana exige de nós ajustes constantes, para podermos exercer funções individuais e comunitárias em sociedade. Compreendemos que:

tanto o sujeito narrador, quanto o sujeito-autor se constituem e se constroem no percurso da escrita, em um emaranhado de letras e representações que desembocam em uma exposição e si mesmo, do sujeito enunciador e do espaço do qual enuncia. (GONÇALVES E GONÇALVES, 2018, p. 151).

A partir de agora nos vemos imersos nessa possibilidade diversa da identidade, que se mostra em performance, que existe e se faz presente num processo variável constante, com mais ou menos oscilações, mas sempre em movimento. Nos vemos também envolvidas num diálogo entre intérpretes-criadoras, autoras, encenadoras.

Olhamos para essa percepção que vai ocorrendo sobre as noções identitárias por parte das mulheres que participam deste processo sob o prisma do comportamento restaurado, posto em cena por Schechner (2003), que nos elucida da seguinte forma:

Comportamento restaurado é eu me comportando como outra pessoa, ou eu me comportando como mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim. (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Portanto, na evidência do comportamento restaurado experimentado no processo de criação cênica e posto em cena, é que podemos olhar e refletir sobre a nossa identidade até o momento.

Contudo, não é possível falar de identidade e comportamento restaurado sem trazer a noção de *habitus* exposta por Bourdieu (2009), que nos mostra que as condições de existência de uma determinada classe produzem *habitus*, que podem ser entendidos como sistemas específicos de disposições duráveis e transponíveis, como já tratamos anteriormente.

Debruçar nesses comportamentos de forma restaurada, que normalmente são dispostos no espaço de cena a partir dos gestos, movimentos e ações físicas cotidianas, dotados de significados, faz com que percebamos como essas estruturas,

ora estruturada, outrora estruturantes, funcionam. A cena pode ser vista como o local de revelação e observação desses comportamentos e conseqüentemente dessas estruturas.

Durante o processo, é por meio de conversa, exercícios e jogos de composição de cena que aprofundamos o nosso entendimento sobre identidade. Diversas vezes a reflexão aponta para um percurso investigativo: como nós mulheres negras somos vistas, somos percebidas e aceitas? Com isso, seguimos num diálogo pertinente que trouxe à tona a perspectiva desse outro que impõe o que somos e às vezes nos confortamos com esse olhar e, sem força para lutar, por vezes nos moldamos a ele. Diversas produções textuais surgem em nosso processo criativo, todas advêm das provocações. Como já falado acima, a conexão entre os discursos está no campo do ouvir e fazer valer a escuta: todas querem ser ouvidas, todas querem ter sua voz desinvisibilizada nas relações.

SEGUNDA POÉTICA: O NUTRIR

A cor dos olhos de minha mãe, era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum.

Abracei a mãe, encostei o meu rosto no dela, e pedi proteção. Senti as lágrimas dela se misturarem as minhas.

Conceição Evaristo

Nutrir. Existe algo de sagrado nesta ação. Nutrimos de vida, de amor, de esperança, de leite, de alimento, de conforto, de sabedoria, de dedicação. Nutrimos a partir da relação. Não é possível nutrição sem relação, se estar perto e presente. Foi, portanto, no plano da relação que o caminhar metodológico foi surgindo e foi sendo esmiuçado e aprimorado. Foi colaborativamente que ele se apresentou, pois às vezes, a nutrição ocorre de forma coletiva mesmo.

Nos nutrimos nos encontros, e a cada reencontro íamos nos fortalecendo, alimentando-nos dos nutrientes que nos davam forças para continuar, para estarmos juntas, para superar traumas, medos, injustiças. Nos nutríamos de nós mesmas, pois nos amparávamos, sobretudo, nos nutríamos de esperança.

Você também poderá observar como fui me nutrindo pelo caminho, como fui dialogando com mestres e mestras do Teatro. Como fui vivendo o Teatro.

6. A GRANDE RODA E A CRIAÇÃO DA CENA: CAMINHOS POR ONDE ANDEI E DECIDI COMPARTILHAR

Nós, humanos, somos capazes de inventar. Aves cantam mas não são compositoras; nós cantamos e compomos, produzimos cultura. Esta é a maior criação na natureza: a cultura. E somos nós que a produzimos. E, ao produzi-la, ao criá-la, recriamos a natureza que nos criou. Fazer cultura é inventar o mundo para que responda às nossas necessidades, aos nossos desejos, ao nosso sonho. (...) Cultura não é o supérfluo, o penduricalho. É o fazer. A maneira de fazer. E as maneiras de se fazer o mesmo não são as mesmas, porque não sonhamos todos o mesmo sonho, não somos todos da mesma cor, não nascemos na mesma terra, não crescemos no mesmo bairro, cidade ou estado, nem comemos todos da mesma tigela. por isso, a cultura é vária. Cultura é tudo o que é, a verdade e a mentira.

Augusto Boal

Uma das formas de se pensar em cultura, com foco no caráter criativo, gerador, é advinda de Augusto Boal (2020). Forma esta que compactuo, pois como um ser do Teatro, entendo a noção de criação e recriação como algo fundamental do fazer teatral. Criamos, geramos e recriamos o tempo todo, dentro e fora da cena. E a cada espetáculo, a cada sessão, novas pequenas relações se apresentam a partir da interlocução entre artistas e público, entre atriz e dramaturga, entre pessoa e ancestral.

Este pensamento de Boal não poderia ser diferente dada a sua trajetória que tanto me inspirou. Sobre as maneiras de fazer arte, fazer cultura, penso e faço conforme os impactos, os afetos, as relações. O processo criativo se apresenta em forma de uma grande roda que nutre traços individuais e produzem as fissuras

coletivas de uma dada relação, no tempo e espaço do processo. Estas fissuras são como afluentes dos rios que deságuam num lugar comum. Se renovam, se nutrem, se manifestam de forma distinta a cada encontro, dependendo dos agentes envolvidos, das dinâmicas, dos impactos, das memórias, das histórias, enfim, das pessoas. Mas chegam num lugar comum: a cena.

Convicta da ideia de que a criação é sumamente perfeita e original por parte daqueles que nunca fizeram Teatro, percebo que o encontro com atrizes e não-atrizes se torna potente enquanto nos dá material de vida. Quando uma não-atriz entra em cena e se lança com o seu melhor, com a sua história, o Teatro deixa de ser para poucos e passa a ser de todos, pois se nota o pulsar da vida. Trabalhar com não atores sempre me trouxe este presente, a vida. A vida é narrada sem amarras e sem claustros no palco por aqueles que nunca ali pisaram. Não existe na cabeça do não-ator a cobrança excessiva de atores experientes. A improvisação tem o tom de brincadeira e não de disputa. A criação é um refazer e recriar a vida, e isso me encanta.

Nesta criação, depois de um tempo reformulada e recombinação de signos que potencializam a comunicação em cena, vejo um mundo posto ali para ser degustado, mas também para ser questionado. E a cultura nisso tudo? Cultura é vida, ela é o óleo dessa engrenagem. Nesse sentido:

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o Teatro; e o importante é não acreditar que este ato deva ser algo sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que todos podem tê-lo e que para isso é preciso uma preparação. (ARTAUD, 1987, p.22).

Assim, permito-me trazer à tona fragmentos da minha vivência, lembranças, memórias sobre o fazer que venho traçando até aqui. Concordando com a noção da preparação trazida por Artaud (1987), observo que essa preparação se mostra dentro e fora da cena. Dentro é para os momentos de processo, vivências que se fazem necessárias tanto para quem tem, quanto para quem não tem intimidade com o Teatro. O público também, como interlocutor base para que a comunicação funcione no palco, necessita de preparação.

Quando trago aqui a questão do processo dialógico, da comunicação na cena, concordo com Artaud (1987) no sentido de que este campo em cena deve ir além da

palavra dita.

Trago isso, pois neste trabalho de montagem de cena, o gesto e ação são fundamentais para se criar o que chamo de corporificação da ideia. Esta ideia, se corporifica num caminho percorrido a partir de exercícios, que trazem para a materialidade o que se quer dizer ao mundo. A palavra é fundamental, porém não exclusiva da vida, consequentemente também não da cena. Na humanidade as formas de se dizer são múltiplas e cíclicas, fazendo com que cada cultura adote sua poética do existir.

Na cena, deve-se estar com atenção em todos os detalhes, o cheiro, o suspiro, o olhar, o riso, a poeira, o calor, o frio. Tudo é veículo de comunicação e a ideia é a própria intenção, dita e redita de várias formas, dentro do espaço, o palco, tendo o corpo como seu veículo. Neste lugar, percebo sua sacralidade, porém não no sentido excludente, mas na forma que mantém tradições, na acolhida, no encontro.

É, portanto, a partir deste pensamento, advindo do estudo de Teatro ao longo da minha vida, que fui aos poucos, às vezes sozinha, outras vezes em coletivo, traçando um jeito de fazer que fosse, sobretudo, inclusivo. O Teatro é para mim uma prática que necessita de inclusão para existir. Pensar nos aspectos da diversidade, em suas múltiplas vertentes. Se trouxermos à mente a história do Teatro ocidental, a partir de uma perspectiva grega, sabemos que seu início veio de celebrações. Bancantes saíam em cortejo com intuito de louvar o deus Dionísio, e o cortejo era puramente o corpo no espaço. O corpo no espaço que se mune de ações: caminhar, cortejar, louvar. Ação é vida, e a vida no Teatro deve estar à mostra partilhando as ações.

A ação no espaço é toda uma poesia, uma poesia corporificada, expressa nas ações, gestos e sim, palavras, mas tudo numa perfeita combinação, como a vida. Então, quando proponho às atrizes algumas provocações, eu sempre digo: viva. No primeiro momento é para fazer como se fosse a vida. A vida que pulsa, que geme, que impacta, que arde, que dói, que ama, que goza.

É interessante como Boal (2020) nos permite olhar para a vida sob essa perspectiva das atividades essenciais, sabendo que para ele a ação de viver é incessante enquanto a própria vida existir, entendendo que algumas ações são rítmicas, como, por exemplo, a respiração. Para o autor, tais ações rítmicas acompanham uma ordem de ritmo natural proveniente no mundo, que impacta

diretamente na ação de existir. Porém, adverte que nem todas as ações são rítmicas, pois para o autor algumas vontades, percepções, desejos não podem ser considerados rítmicos por não serem incessantes.

É neste lugar de entendimento que atuo, que componho cenas: com ações físicas, cotidianas, de categorias naturais e incessantes e ações que advém do estado emocional, que chamo de sublime, sendo elas as provenientes do desejo, como, por exemplo, amar. Chamo de sublime mesmo tendo que encarar sentimentos contrários à sublimidade, como, por exemplo, raiva, rancor, ódio, pois acredito que tudo é uma coisa só, vista de forma diferente.

Neste contexto, o falar é mais uma ação, que em alguns casos, pode ser incessante, noutros pode ser vista como sublime, depende do quadro a ser criado.

É, portanto, de suma importância esclarecer que o caminho que apresento neste trabalho traz em sua construção uma conversa com diversos mestres, uns acolhidos na caixa do meu coração de forma mais íntima, outros escorrendo pela minha pele, todos, indubitavelmente me afetando. Tudo é fruto de estudo contínuo, leituras, treinamentos.

As coisas não vêm do nada, elas vêm de algum lugar, de uma fonte que jorra incessantemente no universo. Mestres e mestras do Teatro sempre existiram, e entendo que neste caminho apresentado, trago a vocês um olhar predominantemente eurocêntrico acerca destes caminhos, pois essa foi a escola que tive acesso durante a universidade. No entanto, estes mestres que apresentam se mostraram frutos de questionamentos de lógicas dominantes no campo da encenação, reinventando, reorganizando, tendo como pano de fundo estudos culturais que impactam e ainda impactam na cena teatral e seu desenvolvimento.

Tenho em minhas predileções os estudos técnicos teatrais a partir do trabalho de Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido, com foco no Sistema Coringa, considerando seu aspecto estético e também político e social, que permite que qualquer texto seja representado com um número fixo de atores, possibilitando o desenvolvimento do trabalho com redução de custos, viabilizando montagens. Trata-se de um esquema libertário e radical de se fazer, como fazer e para quem fazer Teatro. Tal poética foge das amarras do Teatro clássico, trazendo estruturas fixas para a sua concretização, sendo elas: *elenco*, no qual atrizes e atores podem representar personagens masculinos ou femininos; *orquestra de coral*, que serve como apoio

musical, fazendo os comentários em cena em forma de corifeu em alguns momentos; *estrutura de espetáculo*, que é fixa, distribuída dessa forma: dedicatória, explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação. Além desta organização existente no Sistema Coringa, compreendo que ele tem uma questão muito profunda quanto a sua vivificação em cena. Ele cria, ele é livre para criar e recriar, inclusive em cena durante uma apresentação. A autonomia me encanta. O Coringa é um puro compositor constante, pois “a sua realidade é mágica: ele a cria. Sendo necessário inventa muros mágicos, combates, banquetes, soldados, exércitos”. (BOAL, 1980, 2003).

Essa possibilidade de criar constantemente é libertadora dentro do Teatro. Tendo a improvisação e a interação como bases para tal ato, a ação se torna empática, dialógica e inclusiva. Para isso, é necessário também que “a consciência de ator-coringa, venha ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo, da dos personagens.” (BOAL, 1980, 2020).

Me afeta também as ideias de Artaud, embora muitos erroneamente compreendem que ele exclua a palavra das suas obras, eu percebo que ele fala muito mais sobre uma subordinação extrema do encenador em relação ao texto do autor. Ele critica a falta de autonomia dos atores em relação ao que será dito, pois o dizer deve ir além das palavras.

Como eu entendo e desenvolvo o Teatro numa perspectiva de que os intérpretes são também criadores/encenadores, compactuo deste pensamento contra o tradicional no Teatro, rompendo com normas que colocam os atores como meros executores. Se para ele o encenador deve ter mais liberdade, para mim o ator deve ter toda a liberdade, pois ele em cena é o agente que expressa, que impacta, que toca o público.

Antonin Artaud é um mestre radical do Teatro, rompeu uma lógica hierárquica com seu pensamento, seus manifestos. Na obra *O Teatro e Seu Duplo*, o autor nos mostra como entende a cena:

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, independente da palavra, deve primeiro satisfazer os sentidos, digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressam escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 1980, p. 51).

Nesse sentido, o Teatro de Artaud propõe uma gama de experiências sensíveis, que se apresenta para além da palavra. É de certo modo uma cosmovisão da cena que proporciona um estado que reverbera em todos os planos da consciência do indivíduo, fazendo-o ter profundas atitudes no campo do pensamento que ele chama de *Metafísica em atividade*.

Assim, a metafísica em atividade é acionada quando se consegue desenvolver a metafísica da linguagem articulada, que para o autor, trata-se de expressar, através da linguagem, algo que cotidianamente não se expressa:

(...) é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidade de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar entonações de uma maneira concreta e absoluta e desenvolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar geralmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, seria possível dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada, enfim, é considerar a linguagem sob forma do encantamento (ARTAUD, 1980, p. 62).

Trabalho este encantamento através do corpo, da palavra, do gesto, da respiração. Acredito que o olhar deste mestre advém de sua vivência e pesquisa sobre o Teatro numa perspectiva ancestral oriental, trazendo como referência as formas de fazer Teatro no Bali. Elucida sobre questões que vão desde os múltiplos gestos em cena, fixos e ordenados, até a figura do encenador, neste contexto chamado por ele de ordenador mágico.

Seu envolvimento e desdobramento com este tipo de Teatro, orgânico e ancestral, traz uma poesia diferenciada para a cena, uma forma inovadora de se fazer Teatro, que contrapõe a perspectiva tradicional, eurocêntrica e ocidental que ele atribui como sendo significativa para a decadência do Teatro.

Por fim de Artaud (1980) descreve o ator de uma maneira poética e profunda:

o ator é como um atleta do coração (...) a memória do coração é durável e é sem dúvida com seu coração que o ator pensa, mas aqui o coração é preponderante. O que significa que no Teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material. (ARTAUD, 1980, p. 162-164).

Essa é uma definição que aprecio e uso em meus trabalhos. O ator é um atleta

do coração. Teatro é sobre (viver), é sobre afetos!

Contudo, não teria como deixar de colocar aqui Jerzy Grotowski, que também é um dos mestres radicais do Teatro. Sua investigação central inicial gira em torno do ator e sua representação, nesse sentido, os atores tornam-se os personagens de si mesmos, como explica Roubine (1998), executando na frente do espectador, o que Jerzy Grotowski chama de *ato de si mesmo*.

Nesse contexto radical, os atores rompem com o modo tradicional de personagens. A partir deste rompimento, munido de diversos recursos diferenciados até o momento, dentre eles o trabalho de texto coletivo e colaborativo praticado pelos atores, Grotowski cria a mola propulsora para promover o que chama de *encontro*. Considero a noção de encontro como o marco do seu trabalho, uma vez que para o mestre, ele é promovido quando há um campo comum de interlocução entre os atores e o público. Além de ser o marco do seu trabalho, Jerzy Grotowski no livro *Em busca de um Teatro Pobre*, reforça que o âmago da questão do fazer teatral é sem dúvida, o encontro.

Entendo que é no encontro que as partes se comunicam, operando com duas realidades que se confrontam e se reverenciam, a realidade do ator e a do público, numa mesma pulsação posta em cena. Para ele, isso só é possível graças à cultura que está presente na vida das pessoas. Sobre encontro, Grotowski (1976) nos elucida:

A essência do Teatro é o encontro. O homem que realiza um ato de autorrevelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total - não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde seus instintos até o inconsciente, até o seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 1976, p. 41).

Existe, para além da questão do encontro, que entendo como sendo o cerne da relação proposta por Grotowski, a contribuição dele em relação à corporalidade do ator. Ele o faz tomando como referência as ações físicas, já exploradas por Constantin Stanislávski em sua última fase. Não vou me aprofundar aqui na questão dos impulsos, elemento que para os autores é constitutivo da ação física, pois mais adiante trarei explanações de como este impulso ocorre a partir das provocações que suscito no trabalho.

Neste contexto de revisitar o que estudei e ainda estudo, compreendo que as ações, as movimentações em cena devem partir do tronco, como forma de

expressividade completa e o jogo de oposições musculares. Trago este olhar da mímica, pois é algo presente no meu trabalho como atriz. Tenho predileção pelo trabalho de Étienne Decroux, que pensa no corpo dilatado e muitos dos exercícios trago a noção de equilíbrio e desequilíbrio, com a ideia de trabalhar a presença em cena. Decroux é considerado o pai da Mímica Moderna e criou a Mímica Corporal Dramática que se configura da seguinte forma:

A construção artística da Mímica Corporal Dramática fundamenta-se em princípios eminentemente físicos, tais como, o conflito que nasce da relação com o peso, ou a gravidade terrestre, na luta para se manter de pé, promovendo com isso uma base corporal forte e enraizada, porém em equilíbrio instável. A partir desta base, nasce um alto do corpo tônico, constituído por uma muscularidade dilatada, firme e ágil. O corpo se torna atento à interação e as suas partes e a relações com o espaço e se movimenta com uma consciência tridimensional. (SILVA, 2011, p. 10).

Os exercícios que proporcionam ao corpo uma muscularidade dilatada, repleto de tônus e agilidade se fazem presentes neste processo. Eu considero estes fundamentais, uma vez que tanto atores, quanto não-atores, normalmente estão no mesmo nível de trabalho corporal para suas execuções. Eu os faço em forma de jogos e brincadeiras e o resultado é bem satisfatório. Desenvolvi, inicialmente, uma forma trabalhar com as crianças, depois crianças autistas e por fim, aproveitei este repertório para trabalhar com atores e não-atores.

Nessa caminhada, não poderia deixar de falar de Abdias Nascimento (1914 - 2011), tão invisibilizado no currículo oficial da minha formação, tão potencializador de ideias e sem dúvida, uma inspiração, mesmo que tardiamente apresentada à minha história. Percebo como temos anseios parecidos, observamos questões que nos impactaram e proporcionaram um novo jeito de fazer teatro em nosso entorno. Nos conectamos pelo aspecto ancestral que a diáspora nos permite fruir, pelo Teatro Negro que corre em nosso corpo, pelos desdobramentos que vão além da cena, mas se tornam um modo de educação transformadora para atores e não-atores. Somos unos, e reverencio este encontro, pois ele me fortaleceu. O trabalho de Abdias me diz: continue, é possível! Por isso, separo nesta tese um capítulo especial sobre ele e a criação do Teatro Experimental do Negro.

7. O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO DE ABDIAS NASCIMENTO E SUA POÉTICA INSPIRADORA DE (RE) EXISTÊNCIA.

Não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu.¹²

(Sabedoria do povo Akan – Gana e Costa do Marfim)



¹² Esta frase é o significado de uma sankofa, ou melhor, é como o símbolo, em forma de conceito e sabedoria, se apresenta. Nas imagens acima é possível observar um pássaro que olha para trás, ou seja, sua cabeça está virada para as costas. Na outra, observa-se um coração estilizado. A palavra sankofa possui estes dois símbolos e fazem parte do conjunto de símbolos Adinkras que são diversos símbolos africanos, feitos com formas geométricas e fazem parte da cultura Ashanti. Cada símbolo Adinkra carrega um valor, uma sabedoria, um sentimento, desejo, estado e assim por diante. Os dois acima simbolizam a noção de voltar para acessar o conhecimento. Nesse sentido, neste capítulo a epígrafe nos sugere exatamente isso. Para mim, este símbolo representa a minha busca, o meu encontro com a ancestralidade, mas também um encontro com a história do teatro negro, ou melhor, o TEN (Teatro Experimental do Negro) que de tantas formas me impactou e, agora, durante a pesquisa do doutorado, me atravessou de tantas formas fazendo agora parte de mim, parte do que sou. Precisei voltar e visitar para seguir adiante. Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/>

Para escrever este capítulo eu me emocionei inúmeras vezes. Ainda não me conformo como o apagamento pode prejudicar gerações. Muitos “ses” me vêm à mente e me transportam para um mundo cheio de possibilidades, sonhos, justiça e igualdade. Mundo este que não tivemos o prazer de vivenciar em sua totalidade! Como seria “se” nós artistas negros tivéssemos tido contato com os ideais do TEN logo no início da nossa formação? E “se” eu tivesse tido a oportunidade, durante a faculdade de Artes Cênicas, de ter conhecido sobre este legado, será que me sentiria menos incomum? Será que meus anseios teriam sido menos julgados no curso, nos grupos que fiz parte? Será que as minhas conversas com minha melhor amiga, Jaqueline Souza, na época, aluna de cinema, agora cineasta, roteirista e teledramaturgista, teriam tido mais amparo por meio da academia? Será que nossos ideais teriam sido mais bem aceitos em editais?

Quantas perguntas me alfinetam agora, porém, compreendo que o “se” não existe e, sendo assim, toda a minha trajetória me reportou para este aprofundamento em forma de tese. Sinto, então, que comunguei com Abdias em mente e espírito, uma vez que os anseios continuam sendo os mesmos e as necessidades do povo preto em se aquilombar também.

Incomum é o termo para o sentimento que escorria pelo meu corpo naquele momento. Não era gerado por mim, mas ele advinha dos olhares e comentários, como se a minha cena não fosse forte o suficiente, ou como se fosse panfletária quando eu queria trazer um discurso mais no campo racial, ou mesmo de gênero. Tudo era visto como menor e isso foi bem difícil. Mas costumo dizer que sou incansável.

No que diz respeito a prática racista no interior da universidade, de fato, ela não era explícita, porém hoje verifico que sua estrutura se mantinha graças ao pacto cotidiano que a branquitude aciona dia após dia. Tudo era feito, seguindo uma lógica discriminatória, por parte de colegas da turma e de professores que inúmeras vezes desconsideravam o discurso trazido por uma pessoa negra, no entanto faziam isso a partir do que chamo de *Descaso Assertivo*, conceito explicado anteriormente nesta pesquisa. Normalmente os que fazem isso já tem em mente o que querem dizer, ou o estão a defender, numa ação violentamente simbólica para desmerecer o que é dito por uma pessoa negra, munindo-se de alguns mecanismos para que não pareça constrangedora a “palestrinha” branca. Nesse sentido, entendo que há uma ausência de diálogo, pois não há escuta da fala do outro, ao contrário, há depreciação.

É importante reforçar que o TEN surge de uma necessidade, de uma percepção, de uma escuta afiada de alguém que viu a desigualdade e a confrontou não somente em pensamento, mas em ação. Alguns não percebem que existe “algo de podre no reino da Dinamarca¹³”. Outros percebem, porém, todas as dinâmicas sociais que operam para deslegitimar a voz de alguns grupos impedem esta pessoa de ir além e confrontar esse sistema. Há, no entanto, pessoas que percebem, identificam, mapeiam os problemas e obstáculos em diversos campos e ainda, se mobilizam para que o mundo opere de forma igualitária e harmoniosa. Por gerações estes indivíduos que movem os mundos e mudam as estruturas vão reforçando o desejo de luta e criam oportunidades para inúmeras pessoas. Abdias fez isso no Teatro e na educação em nosso país muito antes do pensamento crítico, libertário, estar adentrando discussões na academia ou fora dela, pois fez isso na década de 1940.

De acordo com Abdias Nascimento (2004) o TEN (Teatro Experimental do Negro) teve um papel artístico, político, dialógico e social no tocante a formação dos seus, uma vez que o grupo era constituído também por pessoas que não eram profissionais do Teatro, eram, sobretudo, advindos de uma classe trabalhadora, desenvolvendo, portanto, diversas funções quando não estavam no palco, tais como: empregadas domésticas, operários, pessoas sem profissão e até mesmo alguns funcionários públicos. O norte formativo estava presente tanto no campo da arte e cultura, como no campo da educação, pois o projeto destinava cursos de alfabetização, aprofundamento cultural e o que chamamos hoje de letramento racial crítico para todos, de forma ampla, gratuita e irrestrita. Sobre letramento racial, nesta perspectiva, compreendemos a partir de FERREIRA (2022), que apresenta uma forma de olhar criticamente para as noções de raça e racismo, permitindo-nos compreender como estes conceitos são tratados e vivenciados cotidianamente, e ainda, o quanto as duas noções, raça e racismo, tem impacto em nossa vida, desdobradas nas diversas esferas: família, escola, trabalho e nas múltiplas relações que nutrimos ao longo da vida.

O grupo foi fundado no dia treze de outubro de 1944, idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011) que nutriu um projeto ousado para a época, pois se tratava

¹³ Frase que Hamlet diz ao perceber, presumir, todas as armações ocorridas na corte da Dinamarca. A peça foi escrita por Willian Shakespeare, provavelmente entre 1.599 e 1601.

da valorização do povo negro através da educação e da arte. Digo ousado para época, entretanto, ainda presentemente, um projeto desta magnitude encontra enfrentamentos, dada a falta de formação e/ou receptividade das pessoas acerca das temáticas afrocentradas, ou mesmo nos entraves institucionais, principalmente quando o assunto é cultura negra e questões étnico-raciais. O desejo de Abdias era - além de todo o pioneirismo que sua ideia apresentava no campo formativo, artístico, cultural, social e político – inovar esteticamente o Teatro, pois objetivava criar um novo estilo de dramaturgia e encenação, algo que se diferenciava dos modelos até então vigentes no Brasil e no mundo, uma vez que:

Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário. A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial”. Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país. (NASCIMENTO, 2004, 210).

De fato, a narrativa apresentada por Abdias acerca da percepção do meio em relação ao fazer artístico e político de pessoas negras, nos mostra uma sociedade sedimentada pelo racismo, legitimada pelas atitudes e *habitus* (no sentido bourdieusiano) populacional, nos dando pistas de como essa lógica ainda se perpetua no campo artístico-teatral, seja ele acadêmico ou não.

Digo isso, pois falar sobre racismo na cena, equivale a falar de racismo no aspecto global, ou seja, os movimentos e fissuras internas dentro do campo teatral são reflexos de uma sociedade. Abdias percebeu tais dinâmicas e o descontentamento inflamou sua natureza de luta, desenvolvendo uma metodologia de trabalho que extrapolou as paredes do Teatro.

De acordo com Abdias Nascimento (2004), o surgimento do grupo Os Comediantes e do apontamento de Nelson Rodrigues na cena teatral nacional foram marcos na história do Teatro brasileiro, uma vez que, neste momento, dá-se início ao novo fazer teatral que traça caminhos para uma nacionalização do Teatro. A produção teatral estava pautada, até então, nos moldes portugueses que não dialogavam com

os valores, desejos, nem mesmo, esteticamente com o nosso povo. É ainda neste período que no Brasil se divide, ou melhor, se reorganiza algumas funções de cena, como, por exemplo, a presença de um diretor de cena, algo que não era comum na feitura teatral naquele momento, final da década de 1930 e início de 1940.

De acordo com Silva (2012) Até o final do Século XIX não existia no Teatro a figura do diretor de cena, ou diretor teatral, ou ainda encenador como pode ser chamado. A pessoa que assumisse a função recebia o nome de ensaiador. Atribui-se, portanto, o desenvolvimento da cena, no Teatro moderno, ao diretor de cena. Mesmo com diversas inovações que modificaram a cena no campo da tecnologia, a figura da direção dá o tom do conceito do espetáculo, das provocações que a obra vai lançar, das inovações.

Por sua vez, Roubine (1998), destaca que André Antoine (1858-1943) é considerado o primeiro encenador no sentido modernos, uma vez que foi precursor na documentação de toda a sua concepção de encenação e processos metodológicos voltados ao trabalho criativo de cena.

De volta ao Brasil, embora os avanços fossem paulatinamente ocorrendo, Abdias percebeu que algo ainda não comungava com um propósito igualitário de cena, dado que os negros ainda eram direcionados apenas para personagens estereotipados, sendo impossível que tais atores pudessem alcançar papéis de destaque em uma montagem. Para além dessa organização imposta por um sistema pré-determinado de agenciamento existente na época, no qual o negro em cena estava inserido numa perspectiva folclórica, muitas vezes jocosa, havia ainda a ideia de que uma pessoa branca talentosa poderia representar uma pessoa negra durante as apresentações, pintando o rosto com tinta preta.

Ainda hoje é possível verificar em diversas narrativas o negro com este perfil folclórico em cena, tanto em produções nacionais quanto em internacionais de séries e filmes. Existe uma lógica que opera no discurso narrativo que coloca o negro situado no lugar de quebra na cena, ou riso, servindo apenas de distração ou um respiro para a narrativa principal. Sobre isso, você pode verificar mais profundamente, adiante, compreendendo que este lugar de interlocução faz parte de uma lógica racista ainda em operação em mídias globais.

Com essa problemática à mostra, Abdias percebeu a necessidade de lutar e fazer algo que rompesse com essa lógica racista e desumanizada, dentro e fora da

cena. Assim, deste impulso grandioso, surgiu o TEN, trazendo para o cenário algo pioneiro no meio artístico, social e cultural:

Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário. Outro curso básico, de iniciação à cultura geral, era lecionado por Aguinaldo Camargo, personalidade e intelecto ímpar no meio cultural da comunidade negra. Enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficavam a meu cargo, o TEN abriu o debate dos temas que interessavam ao grupo, convidando vários palestrantes, entre os quais a professora Maria Yeda Leite, o professor Rex Crawford, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa. (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

A partir deste relato de Abdias, observa-se a grandiosidade da causa, entendida como um trabalho que promovia um aprofundamento político, histórico, sociológico e artístico, fazendo com que o conhecimento fosse acessível às pessoas negras e periféricas. Havia ainda, sobretudo, uma necessidade artística e social do grupo de Teatro que se configurava com base num desejo de encenar algo que tratasse da cultura, trazendo uma noção de legitimação e valorização da cultura africana, considerando todo o seu legado e sua influência na cultura brasileira. Entretanto, não havia aqui uma dramaturgia que fosse capaz de apresentar tais conhecimentos, sendo assim, houve a necessidade de buscar além das nossas fronteiras autores que compactuavam com tal pensamento, agora visto como vanguarda da arte.

Abdias contactou Eugene O'Neill por carta e de acordo com seu relato “nenhuma resposta jamais foi atenciosamente esperada” (NASCIMENTO, 2004, p. 212). Mesmo enfermo e muito debilitado, O'Neill se solidarizou com a luta dos atores negros do Brasil, pois compreendia o cenário que se apresentava aqui na época. Na ocasião, liberou docemente os direitos autorais para que o TEN pudesse encenar a peça *O Imperador Jones* e ainda proferiu palavras de esperança, força e motivação ao grupo.

Em 8 de maio de 1945 o TEN estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, considerando que até aquele momento nenhum homem ou mulher negra havia adentrado aquele espaço, nem como público, muito menos como intérprete. A estreia rendeu belas críticas ao elenco, em especial a Aguinaldo de Oliveira Camargo, que se destacou na atuação.

Houve também um clima de descrédito que antecedeu a estreia. Tal energia emanava do próprio meio artístico e de críticos da época, pois muitos duvidavam da competência do grupo formado por pessoas negras. O grupo teve apenas um dia para apresentar o seu trabalho naquele espaço, sendo que, tal ato só foi possível graças à intervenção feita pelo presidente da república Getúlio Vargas.

Este clima dicotômico se fez presente graças a uma disputa que passou a existir desde que Abdias e seu grupo de artistas negros resolveram romper com os parâmetros vigente na época.

Nota-se, portanto, campos distintos em disputa. De um lado temos o Teatro nacional marcado pelo tradicionalismo, tanto estético quanto repertorial. De outro lado, temos um novo movimento protagonizado pelo grupo Os Comediantes, que trouxe para a cena inovações no campo da estética e linguagem teatral, unindo de certa forma o Teatro popular (normalmente praticado em ruas ou espaços alternativos, com fortes apelos cômicos) e o Teatro praticado em sala para uma classe restrita, sendo mais dramático ou ainda, com resquícios do melodrama. E temos também um terceiro campo que objetiva romper com os ideais da classe dominante, principalmente numa perspectiva racial, buscando apresentar ao público um trabalho inovador, tendo o negro como figura central, como protagonista, contrapondo o papel subserviente e invisível que havia sido forçado a representar até aquele momento.

Nesse sentido, afirmo que o trabalho de Abdias foi inovador e esplêndido. A partir do momento que percebeu que havia algo errado, ele cria o TEN que em seu brilhante trabalho de desenvolvimento e pesquisa teatral, trazendo para a cena uma linguagem própria, constituída por um grupo de atores negros, fez do campo teatral, um campo de feitura, batalhas, criações, perspectivas e pioneirismo até então nunca visto no Brasil e, quiçá no mundo.

Esse fato modificou a feitura do cenário local? De fato. A partir do TEN, novas outras perspectivas surgiram, porém, é correto afirmarmos que o Teatro tradicional continuou e continua até hoje. Discursos que colocam o negro numa posição desmerecida e estereotipada continuam sendo encenados. Mas quero destacar, sobretudo, que Abdias não travou uma batalha com quem estava no tempo passado ou presente, mas também, com quem estava na vanguarda do movimento teatral.

Como vimos anteriormente, a nova perspectiva de trabalho trazida por Os Comediantes não rompeu com a lógica da branquitude que imperava em cena,

embora, de certa forma, tenha rompido com padrões europeus. Quando Abdias surge com seu Teatro Experimental do Negro, uma nova possibilidade em cena foi posta, uma possibilidade anulada por séculos de opressão e racismo, que deveria inclusive ser vista com naturalidade. Portanto, entrar nesse campo de batalha é demasiadamente complexo. Se de um lado passávamos a ter um Teatro feito com pessoas negras em papel de destaque, com grande notoriedade no cenário, do outro, continuam as produções que excluíaam pessoas negras da cena.

Quando se trata de romper com as perspectivas tradicionais, a temporalidade é apenas uma parte na configuração, não sendo determinante. O que determina é a noção de sentido. Faz sentido eu como atriz estar neste espaço e ser impossibilitada de ter destaque como protagonista? Faz sentido não me ver representada? Não. Não faz sentido.

Assim, uma vez que me vejo em um processo dialógico percebo a minha necessidade de me sentir representada, de me sentir pertencente. Retomo, portanto, o caminho para acionar a minha identidade, me reconhecer, me ver em grupo. Preciso me aquilombar.

As ações de Abdias Nascimento aquilombaram, produziram sentido, trouxeram aconchego e pertencimento para os de sua época e, também, para os de agora. Nos permitiram reviver e vivificar sua obra, seu legado, que continua através do IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros¹⁴, organização criada por Abdias logo que voltou para o Brasil após ter ficado 13 anos afastado do país na época do regime ditatorial.

Conforme nos explica Martins (2023), o TEN deve ser entendido com um projeto cultural de categoria abrangente, uma vez que se desenhou em seu fazer, um modelo político, social e pedagógico que se afirmava com oficinas de produção e fomento cultural. Diversas ações eram idealizadas e realizadas pelo TEN, atividades que movimentavam o cenário cultural da década de 1940, 1950 e 1960, algumas delas, inclusive, consideradas controversas:

Este leque variado de atividades produziu concursos inéditos: Rainha das Mulatas e Bonecas de Pixe, nas décadas de 1940 e 1950; a competição clássica Cristo Negro, em 1955, a Convenção Nacional do Negro em 1945 (SP) e 1946 (RJ); a Conferência Nacional do Negro em 1949; o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, em 1950; e a Semana do Negro em 1955.

¹⁴ <https://ipeafro.org.br/>

Em 1950 o TEM editou a revista Quilombo e, em 1961, a antologia *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos*, a edição, ainda hoje, é única no mercado editorial brasileiro. (MARTINS, 2023, p. 84-85).

Acredito que durante uma caminhada investigativa e produtiva, como ocorreu com o TEN, é comum aparecerem tensões e fragilidades no caminho e por vezes nos vemos desenvolvendo ações que imagetivamente, naquele momento, nos parecem corretas e assertivas, porém, quando analisadas à luz de outro tempo, outra perspectiva, vemos que as fragilidades se deram por conta do olhar da época. Alguns eventos, como visto acima, apresentam nomes que são reforçadores do racismo que impera na sociedade. Obviamente, este não era o intuito do TEN, porém, ao analisarmos as ações, observamos que o letramento racial ainda estava em andamento e, como pioneiros deste segmento no Brasil, suas colaborações foram potentes e marcantes, pois movimentavam a comunidade negra a partir da ótica do quilombismo que compreende um sistema econômico e social, criado a partir de uma noção harmoniosa de vida, capaz de promover a felicidade e a dignidade humana. Addias Nascimento (2023), explica o quilombismo da seguinte maneira:

Como sistema econômico o quilombismo tem sido a adequação ao meio brasileiro do comunitarismo(...). Em tal sistema, as relações de produção, diferem basicamente daquelas prevalentes na economia espoliativa do trabalho chamada capitalismo, fundada na razão do lucro a qualquer custo. Compasso e ritmo do quilombismo se conjugam aos mecanismos operativos, articulando os diversos níveis de uma vida coletiva cuja dialética interação proe e assegura a realização completa do ser humano. (NASCIMENTO, 2023, p. 290)

Portanto, é com muita reverência ao grande Abdias Nascimento, sua luta, sua história e sua memória que a presente pesquisa também se desenvolve. É honrando os que vieram antes de nós que somos capazes de florescer.

7.1. O encaminhamento do Teatro Negro no Brasil, a formação de novas bases de coletivos em diálogo com o pensamento de Abdias: cena aquilombada.

O Teatro Negro surge de Abdias Nascimento, tanto em pensamento quanto em ação, extrapolando o fazer teatral. Configura-se, como vimos, como um movimento

que vai além da cena, servindo de impulso para artistas negros de outras regiões do país.

De acordo com Terra (2023), o Teatro Negro da década de 1970 a 2000, em diálogo com o pensamento de enfrentamento ao racismo proposto em campos que vão além da cena teatral, colaborou para o avanço de políticas culturais nacionais. Nota-se também um aumento de grupos negros a partir do momento em que as cotas raciais foram implantadas nas universidades por todo país, mais precisamente no ano de 2002.

Considero também que a implantação das cotas, contribuiu para a formação de grupos de artistas negros no interior da universidade, como é o caso do Coletivo Nega de Santa Catarina, que surge em 2010 de forma institucionalizada na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) a partir de um grupo de extensão. Para além dessas formações, nota-se um aumento de pessoas negras em cargos de chefia atualmente. As cotas ocorridas dentro e fora do ambiente acadêmico favorecem o diálogo e a implantação de políticas para pessoas negras e outros grupos. Temos ainda que avançar muito no caráter étnico-racial, entretanto, o movimento negro e toda a sua organização deram um novo rumo ao país em termos de legislação que ampara as causas afrocentradas.

Não temos dúvidas de que o TEN de Abdias abriu caminhos para outros grupos que tinham os mesmos ideais, com isso, devemos destacar aqui algumas destas iniciativas. Terra (2023) ao referenciar Douxami (2021) explica que a partir da experiência do TEN no Rio de Janeiro, diversas outras experiências surgiram, dentre elas, o Grupo Ação, formado por Antônio Pitanga, Joel Rufino e Zózimo Bulbul. Zezé Mota, por sua vez, juntamente com Bulbul se destacaram no Teatro político. Léa Garcia, atriz formada pelo TEN, formou o Instituto de Pesquisa de Cultura Negra, ao lado de Milton Gonçalves, um grupo de Teatro Negro, entre 1978 e 1980. Ainda no Rio, de acordo com a autora, tivemos o TEPRON – Teatro Profissional do Negro, idealizado pelo diretor, dramaturgo e ator Ubirajara Fidalgo.

Em terras paulistanas, conforme elucida a autora, tivemos o Teatro Experimental do Negro fundado em 1946 pelo socialista e militante Geraldo Campos. Evidenciamos que o TEN de São Paulo se aproximava ideologicamente das concepções de Abdias e das experiências vivenciadas pelo TEN carioca.

Ainda no território paulista, Lima (2010) nos lembra que em Campinas-SP houve também um movimento teatral encabeçado por Zenaide Silva em 1978. Logo após este período ela se muda para São Paulo e cria duas companhias, sendo elas, o Grupo Teatro Evolução – Grupo de Pesquisa da Cultura Negra, bem como um coletivo formado por mulheres negras, grupo Ori-GEN Ilê de Criação.

Outro território de grande expressividade do Teatro Negro é a Bahia, ainda considerando as pesquisas de Lima (2010) no referido campo. O Bando de Teatro Olodun, grupo que surge do próprio Bloco Olodun em 1977, realiza um Teatro comprometido com as questões afroreferenciada e afrocentradas. De acordo com a autora, tanto o Bando de Teatro Olodun quanto o TEN, devem ser considerados os movimentos teatrais negros mais expressivos do país, dada as articulações que desenvolvem para além da cena artística, impactando no cenário político, educacional e social dos territórios onde se fazem presente.

Reforço aqui que apenas trouxe algumas referências do Teatro Negro que foram multiplicadoras de outras ideias e proposições no mesmo segmento. Este histórico de luta, aliado aos movimentos sociais, ressignificaram, cada um a seu tempo, o papel do negro na cena teatral e para além dela, reconhecendo, valorizando e vivificando as feitura que partem das identidades e da ancestralidade que em muitos momentos foram pauta de temática e discussões nas ações desenvolvidas por estes grupos.

Em minha trajetória como atriz, infelizmente, não tive a sorte de me aquilombar antes de 2015, ano em que me mudei de Curitiba-PR para Campinas-SP. Na capital Paranaense era muito difícil estar com pessoas negras no palco. Quando comecei a sentir uma cena mais afrocentrada eu já estava de mudança para Campinas. Os pequenos impulsos surgiam de garotas novas que estava adentrando o Curso de Artes Cênicas onde me formei e, por vezes, me abordavam para buscar caminhos de interlocução. O nosso grupo, Coletivo Joaquina, sempre foi muito aberto e receptivo aos novos atores, porém a nossa rotina de ensaio e a demanda de trabalho assustava um pouco as pessoas que estavam iniciando na área, uma vez que nosso trabalho já estava consolidado e em andamento.

Em Campinas, frequentando as aulas da Unicamp como aluna especial de uma disciplina do professor Jorge Schröder pude conhecer uma das pessoas que marcou a minha trajetória como artista, criadora e mulher negra de cena. Ali eu me

identificava com uma pessoa que veio fazer parte da minha vida, da minha história. Falo de Val Conceição, mulher preta, atriz, diretora, soteropolitana, membro-fundadora do Grupo Cirandarte de Salvador. Seu grupo foi formado nos anos 2000 e surgiu a partir de uma oficina de Teatro de rua ministrado por Luís Bandeira. Com todos os integrantes negros, esses corpos saíam da periferia e ocuparam o centro com suas músicas, danças, textos, conforme relata Deise de Brito em seu texto sobre a caminhada de Val, podendo ser visto em seu site Caminhos de Okan¹⁵.

Em diversas conversas com Val, ficou evidente como sua militância teve um impulso a partir do grupo. Essa compreensão acerca da cena, das redes interdependentes de relações que nos atravessam a todo o momento no Teatro, pude trocar e compartilhar e acolher com Val de uma forma diferente, mais íntima, pois sinto que nossas mentes partilham de desejos e querereres similares. Acredito ainda que nossas conversas nutriram ainda mais o desejo de trabalhar somente com mulheres negras, pois cada vez que ela narrava os feitos de seu grupo, o Cirandarte, eu me empolgava cada vez mais. Nós ainda não trabalhamos juntas em cena, mas tal união já foi desejada e será concretizada após o término dos nossos doutorados.

Também em Campinas, pude ter uma troca muito produtiva com a Luanda Sant'Ana, multi-artista, ativista, fruto de grupos de cultura e resistência negra da cidade. É filha do TC da Silva, da Casa de Cultura Tainã, um espaço periférico que tem como foco um trabalho a partir da música e faz com que a cultura e a produção negra naveguem por vários espaços do saber, uma vez que seu repertório, para além da música, é exposto em diversos formatos: programas de rádio, publicações, performances, dentre outros.

Retomando o pensamento sobre as possibilidades de reverberações de algumas ideias, ver pessoas negras juntas e em papel de destaque, faz florescer no coração o desejo de ir além, de vencer.

Com isso, entendemos que a cena negra brasileira, após o TEN, cresceu significativamente, pois, de acordo com Martins (2023):

O cenário teatral dos anos 1990 até a atualidade em muito se modificou. Nesse período, muitos grupos, coletivos e artistas negros e negras, quer em

¹⁵ Caminhos de Okan é um site idealizado por Deise Brito, artista e pesquisadora que reuniu neste espaço trabalhos de diversos artistas, pesquisadores e grupo negros. Acesse aqui: <https://www.arquivosdeokan.com.br/>

grupo, quer individualmente, se multiplicara, trazendo à cena brasileira diversas e plurais perspectivas cênicas, dramatúrgicas, teóricas e críticas, resultado de densa pesquisa, utilizando muitas vezes, os pressupostos criativos de matrizes performáticas negras e da própria história do negro do Brasil. (MARTINS, 2023, p. 14).

Nesse sentido, o TEN foi precursor de experiências educativas inovadoras, provocando a pensar, possibilitando o acesso ao fazer teatral às pessoas de diversas classes, sobretudo pessoas negras, periféricas, trabalhadoras. Este feito abriu as portas impulsionando um novo fazer teatral aqui no Brasil, um fazer de luta, resistência e ressignificados.

Falar sobre Teatro Negro é também falar sobre sonhos. É falar de resistência. Em São José dos Campos, no Vale do Paraíba, um grupo novo vem se destacando no cenário teatral. Trata-se do da Cia Ayá, formada por Jéssica Mendes, Tamara Louise e Edson Gory, foi responsável por trazer aos palcos em 2022, o espetáculo 88. O trabalho delicado, poético, político e potente apresenta ao público as trajetórias de Ada e Felipa, duas mulheres escravizadas que vivem o período pós-abolição, com suas vidas cruzadas na cidade do Rio de Janeiro. O espetáculo surpreende por trazer percepções acerca das relações e da memória ancestral dessas mulheres que partilham com o público as lembranças de África.

O trabalho transita para o contemporâneo, a partir do momento que sai de 1888 e vai para 1988 e aborda pontos da Constituição Federal, com isso, um diálogo constante e profundo inicia a partir da noção de dignidade humana, baseada nos princípios da liberdade.

Assisti ao espetáculo em Pindamonhangaba, no Teatro da cidade. Na ocasião, pude ouvir atentamente o grupo num bate-papo após a apresentação e foi interessante, pois na fala, elas declararam que tinham um sonho: fazer Teatro. Porém, o sonho distante, foi ficando próximo na medida em que se perceberam unidas para concretizá-los. Trouxeram também questões sobre o viver de arte e que nunca imaginavam que seria possível. Trata-se de um espetáculo premiado, montado com recursos do Programa de Ação Cultural do estado de São Paulo. Na fala sobre sonhos, trouxeram uma provocação que nos faz refletir: até onde nos é permitido sonhar? Uma das atrizes comentou que antes do fazer teatral, seu sonho parava num caixa de supermercado, ou numa loja do comércio central, pois de onde elas vieram, este era o ideal de sucesso. Sonhar com o impossível e torná-lo possível, é grandioso. Realizá-lo é digno de comemoração e respeito.

Até aquele momento aqui no Vale do Paraíba eu não tinha visto outro grupo, além do Mulheres de Cena, com pessoas predominantemente negras. Vê-las me trouxe um aconchego, um denço. Precisamos de momentos que nos fazem sentir pertencentes.

Acredito que temos que avançar, embora inúmeras iniciativas foram vistas a partir da década de 1990, sinto que temos que ocupar muito mais a cena, os espaços, as discussões, as criações. Sinto que este fluxo não foi tão potente no interior como nas capitais mencionadas acima, e sobretudo, percebo que existe ainda uma distância do povo preto e a arte da cena de modo geral, seja interpretando, dirigindo ou atuando. A distância não é uma marca da falta de talento, mas sim de oportunidade.

Outra coisa interessante é que quando pensamos no Teatro Negro aqui neste trabalho, não quer dizer que se trata de um Teatro que fala de negro para negro, ou ainda que fala exclusivamente sobre questões afrocentradas. Compreendo como um organismo vivo e dinâmico, como qualquer outra vertente do Teatro, que pode falar sobre tudo, inclusive sobre questões étnico-raciais. “Nesta reflexão, a expressão Teatro Negro não delimita, ou demarca fronteiras discursivas excludentes, ou conceitos monolíticos prescritivos”. (MARTINS, 2023, p.30).

8. PEDAGOGIA TEATRAL ANCESTRAL E AS CONSTRUÇÕES DIALÓGICAS MEMORADAS

Chamo de Pedagogia Teatral Ancestral todo o processo que envolveu o caminhar metodológico criativo feito sob a perspectiva afro-diaspórica, pensada para a cena, com base nos fios dialógicos que teceram essa estrutura.

O diálogo foi fundamental nesse percurso, assim como a rememoração. Tudo se fez e se mostrou na conversa e nas suas entrelinhas. As narrativas foram trazidas para a nossa pesquisa de forma natural. Nada foi ou é arbitrária numa caminhada deste segmento. Nem sempre as escolhas de proposições partiram de mim. Em diálogo sentimos o que era necessário trazer e eu as conduzi e me deixei igualmente ser conduzida.

O trabalho de coleta das narrativas é parte da poética, a partir das atividades específicas de sensibilização, de exercícios práticos e corporais, os discursos foram ouvidos, escritos, gravados e filmados, em momentos distintos das atividades, sempre tendo como base os jogos teatrais para facilitar integração do grupo e entrega individual no trabalho. De acordo com Spolin (2005), sobre o jogo, é correto afirmar que:

Todas as partes do indivíduo funcionam juntas como uma unidade de trabalho, como um pequeno todo orgânico dentro de um todo orgânico maior que é a estrutura do jogo. Dessa experiência integrada, surge o indivíduo total e dentro do ambiente total, e aparece o apoio e a confiança que permite ao indivíduo abrir-se e desenvolver qualquer habilidade necessária para a comunicação dentro do jogo. (SPOLIN, 2005, p. 5).

O trabalho ocorreu no Vale do Paraíba, na cidade de Pindamonhangaba-SP, a partir das práticas desenvolvidas nos encontros. Nos reunimos no primeiro momento quinzenalmente, de forma online. Presencialmente os encontros ocorreram de uma a duas vezes por semana, de acordo com a disponibilidade das participantes. Os encontros virtuais tinham a duração de 2 horas e os presenciais contavam com 4 horas de trabalho.

Outro procedimento importante que foi utilizado na investigação foi o registro da dinamicidade e potência dos encontros a partir de um diário de bordo, que gradativamente, ao longo da pesquisa, se desdobrou em outras pré-expressões, impulsos poéticos, narrativas, anseios e rupturas em forma de vídeos-arte, dispostos

no site do projeto, já mencionado anteriormente.

O plano de trabalho dividiu-se da seguinte maneira:

PRIMEIRA FASE:

1ª Etapa: Na primeira etapa iniciei o processo de sensibilização junto às mulheres, apresentando a primeira parte do projeto, articulando com grupos e membros centrais do território visando angariar colaboradoras. Apresentei a pesquisa às mulheres mais próximas, as contrapartidas sociais do projeto e elaborarei juntamente com elas participantes um cronograma de atividades. (1 mês aproximadamente – maio de 2020)

2ª Etapa: Após o cronograma feito em conjunto, ficou deliberado encontros quinzenais, virtuais, com 2 horas de duração. (6 meses aproximadamente – junho a dezembro de 2020)

3ª Etapa: Ocorreu de forma simultânea em relação à segunda, quarta e quinta etapa e, consiste em submeter na plataforma do site os primeiros encaminhamentos das narrativas, expressões, impulsos dramáticos e imagens, criado em parceria com os participantes, com intuito de ampliar o conteúdo da pesquisa, seu encaminhamento e desdobramento de forma poética e sensível. Finaliza com a publicação de um e-book sobre as narrativas criadas ao longo do processo, concomitantemente à estreia do espetáculo. (12 meses aproximadamente)

SEGUNDA FASE:

4ª Etapa: Trata-se dos encontros presenciais. A partir do material coletado, iniciamos o trabalho teatral a partir dos jogos de criação de cena e dramaturgia. Diversas técnicas foram usadas, visando um preparo do corpo das mulheres para estarem aptas para as atividades teatrais, ao mesmo tempo que percorreram o percurso da criação dramática. Etapa destinada aos ensaios de criação, ensaios de manutenção do espetáculo – uma cena curta denominada O filme da minha vida - e ensaios gerais. (4 meses aproximadamente – dezembro a abril de 2021. Sendo de 4 a 8 horas semanais, com encontros diários de 4 horas)

5ª Etapa: Apresentação e circulação. (por conta da pandemia da COVID-19), a prefeitura municipal de Pindamonhangaba, por meio da Secretaria de Cultura e Turismo, sugere que as apresentações sejam gravadas e apresentadas num festival on-line criado para garantir a apresentação e conclusão dos projetos aprovados no mesmo edital.

6ª Etapa: Organização e estruturação de todo o material criado, contendo passo a passo dos exercícios criados e desenvolvidos no trabalho, análise, continuação e finalização da escrita da tese.

De fato, o resultado do trabalho configurou-se como o eco de várias vozes, capazes de proferir inúmeros feixes de pensamentos, que ora se aglutinam e ora se dispersam, configurando num discurso polifônico potente, ativo e visceral.

O universo discursivo é constituído de muitos campos: o político, o religioso, o filosófico, etc. Cada campo é formado de vários espaços, que são interdiscursos. É no interior de cada campo que se constitui o discurso. Essa constituição faz-se trabalhando sobre formações discursivas já existentes. (FIORIN, 2013, p. 221)

TERCEIRA FASE:

7ª Etapa: Essa etapa começou em janeiro de 2022 e se estendeu até meados de agosto de 2022, com encontros semanais, desejando acolher novas mulheres que por ventura decidissem conhecer o trabalho. Estes encontros tinham 2 horas de duração e objetivando a manutenção do trabalho de grupo. A forma de chamamento foi via convite direto de mulheres. Fizemos também contato com outros grupos do território, outros grupos de Teatro, que tem em seu elenco mulheres negras.

8ª Etapa: É o momento presente. O grupo continua e propõe agora uma montagem já em andamento. Trata-se do espetáculo *Monifá, eu tenho a minha sorte*. Atualmente o núcleo principal é formado por 4 mulheres, e o núcleo adjacente conta com 6. Trata-se de um grupo aberto que visa acolher cada vez mais participantes.

Os dados do presente trabalho foram analisados sob a luz dos autores já trazidos nessa interlocução, a partir da coleta das narrativas das participantes, e será feito por etapas que considerará as expressões e gestos, narrativa escrita, transcrições e criações.

Nesse sentido, olhei profundamente para as nuances das relações estabelecidas durante o processo de rememoração, com foco nas pausas, textos, inspirações, expirações, considerações e entoações evidenciadas, uma vez que trabalhar com o acesso à memória e aos afetos, pode conduzir os indivíduos para uma esfera mais sensível, reverberando emoções e posicionamentos distintos.

Sobre isso, Bakhtin e Voloshinov (2019) nos esclarecem que, não raro damos às palavras acentuações consoante as circunstâncias que as proferimos, ou seja, cada estado ou sentimento faz com que a entoação da palavra ocorra de forma distinta

em diferentes momentos.

Por sua vez, no campo cênico, a palavra pode ser ponto gerador e ser gerado, dependendo do tempo em que é proferida. Segundo Bonfitto (2006, p. 118) “a palavra é um ponto de chegada e um percurso que parte dos movimentos, mas pode também ser um gerador de movimentos e ações. A relação entre palavra e movimento é vista, portanto, em duplo sentido”.

A descrição dos dados foi guiada com base nos seguintes tópicos, não necessariamente nesta ordem:

- Investigação, a partir dos dados coletados, os aspectos culturais das participantes da pesquisa e sua relação com o território.

- Compreensão dos enfrentamentos e posicionamentos frente as demandas pessoais, locais, no âmbito político, educacional, social e cultural, criando um espaço de discussão seguro.

- Envolvimento no processo de criação dramatúrgica das participantes, a partir das narrativas coletadas, bem como sua transformação e cruzamento de dados, para a criação coletiva

- Análise do percurso de criação cênica, suas nuances e linguagem adquiridas ao longo do processo.

Tais pontos visam entender os significados produzidos nas relações singulares que se manifestaram do período de criação processual da pesquisa, bem como da obra teatral resultante do percurso vivenciado. Tais formas organizacionais, tais passos a serem seguidos e categorias a serem investigadas apresentam-nos pistas neste processo hermenêutico.

O auditório de um poeta, o público leitor de um romance, o auditório de uma sala de concerto, tudo isso corresponde a um tipo especial de organização coletiva, socialmente peculiar e extraordinariamente essencial. Fora dessas formas peculiares de comunicação social não há poema, nem ode, nem romance, nem sinfonia. Determinadas formas de comunicação social são constitutivas do significado das próprias obras de arte (MEDVIÉDEV, 2012, p. 53).

9. POR FIM, A POÉTICA CRIATIVA NO GRUPO DE ATUADORAS NEGRAS MULHERES DE CENA

A seguir, vocês irão se deparar com o desenvolvimento do trabalho tomando como referência alguns pontos construídos com intuito de possibilitar que atrizes e não-atrizes estivessem juntas em cena, considerando ser um grupo heterogêneo, com vivências teatrais distintas, e em alguns casos nula.

Todos os exercícios desenvolvidos até aqui foram reorganizados a partir da minha vivência como atriz, diretora e formadora. Desde meados de 2008 atuo com mais afinco no campo da formação e pude, ao longo do tempo, criar um encadeamento de jogos e exercícios que possibilitam o trabalho em cena, na expectativa de que ele flua com tranquilidade e harmonia, tanto para atores quanto para não-atores. Alguns jogos são baseados em técnicas específicas, outros foram criados pela minha necessidade de trazer algo específico para cena, no entanto, sinto que tudo é um grande emaranhado de criações e exercícios que advém dos que vieram antes de mim. Reverencio isso.

De antemão digo que não sou uma atriz adepta do sofrimento para alcançar o resultado, não me coloco como uma diretora carrasca (mesmo tendo passado por alguns), busco não causar desconfortos e sentimentos pesados durante os processos, uma vez que o corpo é um canal muito sensível de transmissão e recepção, por isso, mesmo que eu não reforce alguns sentimentos mais tensos, eventualmente eles aparecem, dada a memória acionada em algumas cenas. Nestes casos, eu estou disposta sempre a acolher e reorganizar com as pessoas o encadeamento do trabalho.

9.1. O corpo, o ar e o caminho das provocações.

Em termos de técnica, eu organizo o trabalho na questão do tônus, objetivando a presença. Trabalho normalmente com imagens que auxiliam os participantes a organizarem o corpo para produzirem um tônus vivo. Basicamente trabalhamos exercícios que organizam o nosso corpo para sentir o ar. Mesmo que isso não seja falado o tempo todo, em alguns momentos, os gestos e ações devem empurrar o ar para a cena ser crível. É algo simples de se dizer, mas faz sentido, pois as pessoas acabam percebendo que o tônus pode mudar, considerando a intenção da ação.

O trabalho inteiro se baseia em jogos e o que chamo de *Provocações*. Os jogos

servem para que a pessoa se sinta à vontade no palco, uma vez que o jogo faz parte da natureza humana e está presente em ritos de passagem, em celebrações, em organizações sociais de modo geral.

Esta parte do trabalho tem como referência os ensinamentos de Viola Spolin a partir do livro *Improvisação para o Teatro*, que durante a minha jornada se fez presente em todos os meus momentos de formação como atriz. De acordo com Spolin (2005):

Qualquer jogo digno de ser jogado é altamente social e propõe intrinsecamente um problema a ser solucionado — um ponto objetivo com o qual cada indivíduo deve se envolver, seja para atingir um gol ou para acertar uma moeda no copo. (...) O objetivo no qual o jogador deve constantemente concentrar e para qual toda ação deve ser dirigida provoca espontaneidade. Nessa espontaneidade a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada. (SPOLIN, 2005, p. 5).

Como uma boa jogadora, compreendo também que o jogo pode e deve se repetir, para a experiência tomar conta do nosso corpo, para termos mais destreza, mais desenvoltura. Então, os jogos que vocês verão a seguir se repetem ao longo do processo com pequenas variações, porém possuem a mesma fórmula de composição. Existe, portanto, um roteiro pré-estabelecido de jogos que compõem o dia durante os encontros: rodas de conversa, roda de canto, alongamento, caminhadas e suas variações (com condução direta da pessoa facilitadora), improvisação, cena, roda de conversa.

Todos os dias, independentemente da idade dos participantes, sigo este roteiro de trabalho. Às vezes o que varia é quantidade de atividade em cada etapa, porém, todas elas devem acontecer durante um encontro neste tipo de processo. Na formação clownesca, ou ainda nos cursos que oferto no campo da contação de histórias, a ordem e o tipo de atividade muda conforme a necessidade do grupo com mais frequência. Já no Teatro, prefiro seguir essa sequência, pois percebi, ao longo dos anos, que ela funciona muito bem, principalmente com pessoas que não são da área. Claro, o tempo de cada exercício varia conforme a dinâmica do grupo, porém a sequência não é variável, é fixa.

9.1.1. Roda de Conversa: provocações para encontrar as histórias

Durante o trabalho, o processo dialógico era constante, em todas as fases da pesquisa. Iniciamos o trabalho com roda de conversa e falamos sobre como estamos e o que queremos. Acionamos a nossa percepção sobre o agora e também nutrimos

expectativas. A provocação é sempre “*Como você se sente agora?*” seguido de “*O que você espera?*”

É um momento importante do trabalho, pois essa pergunta gera profunda reflexão. Não se deve responder rapidamente, mas é necessário pensar e traduzir em palavras esse sentimento. Quando você sente e diz, num espaço seguro, as palavras ganham força e vida criadora. A palavra, na concepção ancestral afro-diaspórica, é força geradora, que aproxima ou distancia, porém, sempre é experiência.

A palavra é um fio de adaga por onde passam a experiência e sua narrativa. De qualquer modo é questão de tradição: é ancestralidade — pois todo caminho é antiguidade. É tradução, pois a experiência não se agarra pelos cabelos: precisa-se sempre transitar de um signo a outro. É traição, pois que a cultura é um simulacro. Não há que fugir da palavra, no entanto. Ela tanto aproxima quanto distancia da experiência. (OLIVEIRA, 2021, p. 260).

É importante ser assim antes de ir para a cena, pois percebi que quando se trata de pessoas que nunca tiveram contato com o Teatro, essa é uma forma de “quebrar o gelo” sem colocar em evidência o não contato da pessoa com a linguagem. Afinal, quem não gosta de uma boa prosa?

É importante também que quem conduz essa roda de conversa explique que cada um deve pensar na provocação e deixar o texto saltar da boca.

Traga sempre imagens para facilitar e confortar as pessoas que ali estão compartilhando seu tempo, sua vida. Olhe para a pessoa quando ela estiver compartilhando e estimule os outros a fazerem o mesmo. Essa reverência deve ser exercitada. Porém, não é necessário ir colocando regras neste exercício, pois se trata, como disse anteriormente, de um diálogo. Olhe com o olhar de abraço, de aconchego.

A pessoa facilitadora não deve se preocupar com o tempo de fala de cada participante. Não se deve interromper um pensamento que se transforma em texto oral. É precisamente neste momento que se exercita uma composição narrativa a partir da oralidade, sendo, portanto, um caminho para a corporalidade. A oralidade não funciona sem escuta, a corporalidade também não, pois escutamos com todo o corpo.

Quando trago a provocação para o agora, para o momento presente, estou lidando com uma questão de tempo e sobretudo, com a questão da produção de sentido a partir da ótica temporal. É assim que uma contadora de histórias opera, brincando com o tempo. Agora eu me sinto assim: *me sinto repleta de dores, me sinto plena de prazer, me sinto envolvida por uma forma simples de afetos. Me sinto triste,*

me sinto alegre, me sinto assustada, com raiva. Me sinto desproporcional, me sinto amada demais para narrar aqui todas as reverberações desse amor.

Reparem que enquanto escrevo me permiti fazer este exercício para que vocês entendam o funcionamento dessa narrativa. É importante começar com as palavras “Eu me sinto”. É neste lugar, neste tempo e espaço que começamos uma história, matéria significativa do fazer teatral, as histórias.

Rüssen (2014, p. 286) nos diz que “história é tempo narrado, tempo de narração e tempo que narra a si mesmo como unidade interna no processo vital humano”.

O que nos importa no processo são todas as histórias. Tudo é importante, tudo é significativo, tudo é necessário.

Isso também é jogo, essa experiência faz parte do jogo. Azevedo (2016) nos diz que toda a criação e todo jogo ocorre num espaço que não é interno nem externo, podendo ser encontrados em espaços onde os momentos de ilusão se alternam.

É nesse momento que iniciamos a produção de sentido com base na nossa história. Não acionamos a memória ainda, mas o que é agora, o que sentimos no momento presente. Acionamos o agora e mostramos que todos e todas podem criar um texto. Trazemos o desejo, o querer e criamos um texto. Este é nosso primeiro material. Esse texto falado, essa palavra é semente, é nutrição. Semente está ligada a própria noção de diáspora apresentada por Oliveira (2021, p.109) à luz de Gilroy e Pinho:

A palavra (diáspora) está intimamente ligada à noção do semear. Essa herança etimológica é um legado incerto e uma benção imprecisa. Demanda que nos esforcemos por entender o significado do processo de dispersão em oposição à suposta uniformidade daquilo que foi disseminado. A diáspora nos apresenta tensões importantes entre o aqui e o agora, o antes e o depois, entre a semente que está guardada no pacote, na bolsa ou no bolso e a semente que se espalhou no chão, no fruto ou no corpo. (Gilroy *apud* Pinho, 2004, p. 109).

E, por que as histórias? “As histórias conferem movimento à nossa vida interior, e isso tem importância especial nos casos em que a vida interior está assustada, presa ou encurralada.” (ESTÉS, 1994, p. 36).

9.1.2. Roda de Canto: provocações para ouvir a sua voz

A voz cantada é um tabu na sociedade por carregar consigo uma questão predeterminada referente ao dom. Tomamos como referência uma voz padrão que nos agrada e passamos, de certa forma, a copiar este registro na hora do canto, sem considerar a cor da nossa voz.

Quando trabalho a questão vocal e o canto no Teatro, principalmente com pessoas que nunca fizeram Teatro, eu trago alguns exercícios que possibilitam a pessoa a explorar diversos registros vocais, encontrando uma voz que lhe agrada, que lhe é confortável. Para mim, no Teatro e na vida é importante estarmos confortáveis, do contrário, gera uma tensão desnecessária e fica impossível executar as tarefas com assertividade em cena.

Neste trabalho, a ideia é experimentar inúmeras possibilidades com a voz. O canto, inicialmente, vem de uma provocação: *“que música toca agora no meu coração?”*

O coração é o lugar do toque, ele pulsa como um tambor e dá o tom do nosso ritmo pessoal. Se estamos apressados, ansiosos, ele acelera. Se estamos tranquilos, sua batida tem uma cadência fixa, sem tempestuosidade. Esta provocação criei há muito tempo, desde que li *Mulheres que correm com Lobos* de Clarissa Pinkola Estés, há mais ou menos 10 anos. Eu tinha entre 26 e 28 anos na época.

Lembro-me de ter me impactado com a lenda da Mulher Esqueleto, que apresenta um olhar sobre ciclo de vida-morte-vida. O inspirar e o expirar. O dormir e o acordar. Entendi como isso funcionava em minha vida com texto e canções.

Anos depois me vejo aqui neste ciclo novamente, vida-morte-vida. Parir e escrever possuem a mesma tônica, a gente morre e renasce a cada dia nessa experiência. Por isso, num trabalho de formação desejo que todas as pessoas envolvidas percebam o ciclo e uma das formas de fazer isso é através do canto.

As canções, para mim, sempre tiveram o poder de narrar algumas mortes, ausências que passavam pelo meu pensamento. Distâncias. Mas também, podiam narrar a acolhida, em alguns casos, pertencimento. Estés (1994), nos apresenta a relação do tambor com o coração da seguinte maneira:

Um tambor feito de coração invocará os espíritos que estão ligados ao coração humano. O coração simboliza a essência. O coração é um dos poucos órgãos essenciais à vida dos seres humanos (e dos animais). (...) Retire-se o coração e a pessoa vai no mesmo instante. (ESTÉS, 1994, p. 201).

É interessante pensar em tambor, pois sou caixeira. Porto uma Caixa do Divino, chamado também de tambor pequeno e ele me acompanha nas minhas andanças. Sou devota do Divino Espírito Santo, mas uso a caixa em contextos não religiosos também. Andarina que sou, passei por vários lugares cantando e tocando, estou disposta a compartilhar o ritmo e os toques sempre que possível, com a licença de meus mestres e mestras para fazê-lo fora da época da Festa do Divino Espírito Santo, pois nutro pela caixa um profundo respeito.

Antes da caixa entrar no trabalho, sempre ouço a voz das pessoas. No nosso caso, ouvir as Mulheres de Cena me fazia bem, me conectava. Nos conectamos no canto e no olhar desde o primeiro momento. Normalmente a parte do canto é algo que demora para fluir, porém, com este grupo não foi assim, todas se sentiram à vontade. Sinto o canto mais expositivo que a cena teatral. Cantar requer um desnudar e às vezes ainda aciona em mim uma certa vergonha, a ponto de pensar, após cantar uma música: agora todos sabem o que sinto!

O canto também me traz aprendizagem constante. Aprendi no canto a me reinventar e a me aceitar. Aceitar o tom, a minha voz, a minha respiração. Sozinha, sempre pratiquei exercícios que partiam de imagens sonoras, que depois se tornavam algo fixo após o canto compartilhado.

Vamos por partes: por canto compartilhado, falo sobre uma roda de canto nos moldes tradicionais, onde uma pessoa canta e as outras, caso se encantem, cantam junto. Este formato se apresentou para mim de forma muito natural, a partir da minha vivência desde a infância, a partir de roda de viola ou roda de samba que fizeram e fazem parte da minha vida. Existe uma dimensão afetiva do canto para mim: meu irmão mais velho e eu cantávamos o tempo todo juntos, minha avó, a Dona Biquita, adorava cantar e cantávamos juntas algumas guarânias. O meu pai gosta de cantar e sempre cantamos os sambas da velha guarda juntos. Cantei na igreja, fui coralista. Cantei nas práticas xamânicas e na pajelança. Hoje sou Seicho-No-le e canto também as músicas do mestre Masaharu Taniguchi que tanto alegrem o meu espírito que, embora seja um ritmo japonês, diferente de tudo que a gente conhece, me dá muito

prazer.

Onde eu estiver reunida com pessoas eu vou cantar, mesmo não sendo profissional do canto. Faço isso para me alterar, para me acolher e para celebrar. É para mim uma ação cotidiana e quem me conhece sabe que concretizo tudo cantarolando. Canto ao cozinhar, ao dar banho na minha filha, ao caminhar, canto na rua, canto quando medito (muitas vezes a minha meditação vem acompanhada de música) enfim, acho que faz parte de mim.

Por isso nos meus trabalhos não pode faltar a cantoria. Como atriz comecei a sentir a necessidade de ser cantante também e fui aos poucos criando um caminho para as músicas adentrarem nas minhas cenas. Hoje, compartilho este jeito de estar em cena, cantando com outras mulheres.

Antes, porém, de pedir para as pessoas cantarem a música que está em seu coração, existe uma preparação.

9.1.3. Exercício para chamar o canto: Jogo Vida-Morte-Vida

Parte 1: Comece pedindo para que todas as participantes fiquem deitadas no chão de forma confortável. Peça para que elas respirem lentamente, inspirando pelo nariz e soltando o ar com a boca. Ao soltar, sinalize que tal ação pode ser feita emitindo sons. Elas devem fazer essa primeira parte no chão, considerando que cada vez que o ar entra, ele deve procurar novos espaços para percorrer por dentro do seu corpo, inflando o corpo ao máximo, considerando a respiração costodiafragmática, aquela na qual contraímos o diafragma e expandimos a costela inflando a parte inferior dos pulmões. É mais fácil sentir este movimento se as pessoas estiverem deitadas. Esta primeira parte deve durar de três a cinco minutos de exploração.

Parte 2: Solicite que aos poucos a expiração se transforme num bocejo. Este bocejo começará do agudo para o grave e depois do grave para o agudo. O ideal é que a pessoa consiga explorar possibilidades para soltar o ar conduzindo sons de bocejo.

Parte 3: Gradualmente, as pessoas vão se levantando e caminham enquanto inspiram e ao expirar elas devem soltar o ar, ainda explorando o som do bocejo e o movimento corpóreo que realizamos quando bocejamos, ou seja, o espreguiçar. É importante sugerir que eles investiguem novas formas de bocejar, sem medo, sem

amarras. Façam por alguns minutos até que todos tenham explorado formas e tons diferentes de bocejo.

Parte 4: Peça para cada um guardar o registro corporal e vocal do bocejo que mais agradou. Após este momento, estimule um canto com os sons do bocejo, onde cada um cantará da forma que mais lhe agradou. Não tem a necessidade de letra, apenas uma melodia vocal onde os participantes exploram a potência da sua voz, considerando o registro que mais lhe agradou. Isso é extremamente importante.

Parte 5: Após este momento, faça uma sugestão para que eles improvisem uma melodia coletiva, a partir dos sons do bocejo. É um diálogo com estes sons, que naturalmente vão deixando de parecer um bocejo, e os participantes irão manter apenas o registro.

Normalmente neste exercício as melodias que surgem são muito diferentes e as pessoas que participam ficam impressionadas com o que conseguem fazer com a voz e com a respiração. Ele não tem o tempo preciso para acontecer, normalmente o jogo permanece enquanto as pessoas estão curtindo, jogando e a finalização também vai acontecendo naturalmente. É um exercício que faço várias vezes durante os processos que trabalho como preparadora de elenco ou diretora.

Sinto que este tipo de jogo propõe uma unicidade no coletivo. Eles começam a experimentar a voz sem se sentirem pressionados e constroem um caminho para conhecer a própria voz cantada, que reverbera também na voz falada, em cena. Pois costume trazer os registros construídos neste trabalho também para as falas em cena. Este trabalho gera uma espécie de cumplicidade e, sem ela, fica difícil a relação nos processos. O gostoso desse jogo é que não se trata de um trabalho competitivo, alguns são e isso também é muito legal, mas quando o jogo traz a energia da cooperação e do aprofundamento, eu normalmente prefiro, pois acho mais prazeroso.

A participação e o acordo de grupo eliminam todas as tensões e exaustões da competição e abrem caminho para a harmonia (...). Se a competição for tornada erroneamente como um instrumento de ensino, todo o significado do jogo será distorcido. (SPOLIN, 2005, p. 9).

É um dos trabalhos que considero muito profundo no processo, pois nas rodas de observação que fazemos depois, é comum as pessoas trazerem considerações que a prática ativou alguma memória de infância. Ou ainda que trouxe uma energia desconhecida para o seu corpo.

Embora eu vá sugerindo os passos de evolução no exercício, eu também deixo a pessoa livre e confortável. Já aconteceu, por exemplo, de algum participante querer fazer o exercício todo deitado, pois este era seu estado. Não interfiro, apenas respeito, todos respeitam. Já aconteceu de pessoas dormirem durante este exercício.

Sobre dormir enquanto está fazendo algo, eu me lembro de São José. Na Bíblia Sagrada que chegou até nós, São José é apresentado como aquele que dorme e recebe uma inspiração divina para resolver algum problema. Ele sonha com a resolução. Respeito muito o sono nestes processos. Acredito que o sono, quando ocorre nestes exercícios, proporciona também um caminho para se ouvir. Que corpo é este que manifesta este cansaço? Que corpo é este que necessita repousar? Acredito que isto fala muito sobre o corpo e suas relações.

Há de fato um desconforto social quando estamos num local e exigem do nosso corpo uma ação, mas ele age de outra forma. Le Breton (2020) nos fala sobre estes códigos que regem o nosso comportamento corporal, os quais são vistos a partir de uma etiqueta, que os indivíduos adotam de forma espontânea com intuito de seguir as normas subentendidas. Eu não acredito que sejam tão espontâneos assim, como já mencionei anteriormente, porém, é fato que essas convenções passam a fazer parte da nossa vida, do nosso cotidiano, fazendo com que deixemos de agir conforme o nosso sentir.

O Teatro é também o espaço do sentir, é através dos corpos em processo ou em cena que percebemos a natureza das coisas e fatos de uma forma muito sutil, as energias que imperam nas relações, as intenções. É importante que neste processo a famosa fala “fiquem tranquilos, neste espaço não existe certo ou errado” deve ser dita com verdade por quem está à frente de uma condução de exercícios. Deve ser bem dita, para que as pessoas, principalmente as que não tem muita intimidade com a prática teatral, possam fazê-la sem se sentir oprimido. Deve ser um espaço de liberdade.

9.1.4. Exercícios de propulsão do canto: Jogo da música roubada

Em pé, em roda, todos os participantes devem se olhar. Uma pessoa inicia o jogo ao seu tempo. Ela deve cantar uma música para o grupo. Enquanto ela está cantando, outra deve roubar a música a partir da palavra, trazendo, a partir da palavra

comum, outra música para a roda.

Exemplo:

Participante A canta:

Amor, i love you (4x)

Deixa eu dizer que te amo,

*Deixa eu pensar em **você**...*

Participante B rouba e canta:

***Você**, é algo assim, é tudo pra mim*

*É como eu sonhava, **baby**...*

Participante Y rouba e canta

***Baby**, baby, eu sei que é assim.*

Você, devia saber da piscina,

da margarina, da gasolina...

As pessoas participantes são estimuladas a roubar a música, trazendo seu tom a partir do seu repertório pessoal. De fato, este jogo auxilia neste resgate do repertório, das músicas que fazem parte da sua vivência.

Importante:

São estimulados a jogar, todos que participam do grupo. Não temos regras quanto ao tipo e estilo de música. A regra é simples: roubar a música do outro, considerando a palavra que também estará presente na próxima música executada. Não tem a necessidade de pegar a palavra dos finais dos versos. Mesmo que a palavra esteja no meio de uma frase e se encaixe em outra música, os participantes poderão usá-la. É um jogo muito divertido e integrativo e auxilia no processo de desinibição. O tempo é variável.

9.1.5. Exercício para viver o canto na cena: Jogo Canto para viver e tocar a alma

Trata-se também de um jogo de cena. No início todas as pessoas caminham

pelo espaço, cantarolando enquanto imaginam estar numa feira livre. Compram alimentos, condimentos, enfim, tudo que lhe vier à mente. A música neste momento deve expressar que a pessoa está feliz, por isso, deve ser cantarolada para demonstrar o sentimento de alegria, contentamento. Na sequência quem conduz o jogo começa a narrar e as participantes vão encenando conforme a narração: em dupla, elas vão se esconder ou lutar, pois aquele lugar foi invadido. Seja escondida ou lutando, são capturadas e deverão ir para a forca. Lá, descubrem que podem convencer o carrasco cantando uma música que o emocionava desde criança. O segredo é descobrir essa música de infância e contar uma história como se conhecesse a pessoa que irá lhe enforcar. Neste momento a participante canta uma música de infância e inicia uma história destinada ao seu algoz. A narrativa deve obrigatoriamente começar assim: *lembra-se de quando éramos pequenos? A gente ouvia essa música quando...*

A pessoa então canta a música e em seguida conta uma história que deve fazer todos se emocionarem. Este é o desafio.

Considero este trabalho como um dos mais potentes do processo, pois nele as participantes precisam lutar pela vida, precisam contar e cantar para viver. É interessante como neste processo, não-atrizes e não-atores acabam se saindo melhor no exercício do que atores. O foco é se convencer e criar uma memória que convença o outro. Normalmente não-atores trazem memórias simples, coisas da infância e é sempre emocionante. Nesse tipo de jogo as histórias simples têm mais impacto e convencem mais.

Este exercício é uma adaptação de dois outros, um que desenvolvi e outro que conheci ao longo da vida. Em 2015 fiz uma oficina com Daniela Carmona em Campinas-SP. A oficina era sobre melodrama e o foco era na figura da mocinha ou mocinho do melodrama francês. No ato da morte eles deveriam lutar pela vida cantando uma música. Eu, constantemente, desenvolvia com meus alunos do Ensino Médio outro exercício que ajudava a turma a ficar menos violenta e mais harmoniosa. Eles ficavam de frente um para o outro e contavam histórias de quando eles eram pequenos e se divertiam juntos (era uma turma que em sua maioria havia estudado na mesma turma em outras ocasiões desde a 1ª série). Naquele contexto essa prática ajudava a reforçar alguns laços para desenvolvermos o trabalho de Teatro na disciplina de artes que eu ministrava numa escola na cidade de Colombo-PR em 2008.

Lá exercitamos em dupla e em grupo.

Depois, percebi que juntando os dois exercícios eu tinha uma cena desenvolvida num trabalho de improvisação que normalmente trazia muita potência para a cena. Por vezes, depois de alguns processos, este exercício virou uma forma de criação de texto. Após a cena, o elenco se unia para extrair os textos que mais faziam sentido para o todo e, inclusive, já compus alguns espetáculos a partir deste jogo.

No trabalho com as mulheres de cena, este processo foi crucial para desenvolver a autonomia do texto, a autonomia do criar. Eu, como intérprete-criadora, parto do princípio de que a criar é gerar. Quando contamos uma história, quando a dispomos numa cena, nós geramos um mundo. O nosso mundo. A vida se mostra na criação da cena de forma tão completa que existe esse ciclo de vida-morte-vida muito definido. E desenvolver este trabalho com mulheres tão diversas me fez perceber como o Teatro reduz os preconceitos, reorganiza afetos, abre possibilidade para novos olhares e novas histórias partilhadas, que depois de um certo tempo o que era individual passa a ser coletivo, pois passamos a partilhar dos mesmos afetos. Então, como nos diz AZEVEDO (2016):

Então as artes, e as artes da cena, entre elas o Teatro, propõem a educação de um olhar sobre as coisas, mais que isso, uma postura poética para com o mundo. Além da já tão propagada e comentada visão crítica. As artes apontam para aquilo que faz sentido, nos acolhem com uma noção simples e boa de estarmos ligados a algo, nos apontam uma tribo, um universo de valores; nos garantem esse pertencimento que tranquiliza, assim como, depois de um dia especialmente difícil, pode alguém se sentir bem chegando em casa. (AZEVEDO, 2016, p.136).

9. O EQUILÍBRIO E O DESEQUILÍBRIO: UMA FORMA DE SER NO MUNDO

Considerando os afetos, considerando as memórias, as histórias, as relações, compreendo que a vida é um jogo de ir e vir, um equilíbrio e um desequilíbrio constante que inicia desde a hora que nascemos até a hora em que morremos. O movimento, inclusive, se dá por estas noções de equilíbrio e desequilíbrio. As ações, sejam elas vitais ou não, se dão neste mesmo propósito. O simples ato de respirar faz com que os órgãos se acomodem de forma distinta dentro do corpo quando entre o ar e quando sai o ar. O caminhar, o simples caminhar é um jogo de equilíbrio e desequilíbrio. Andar de bicicleta, dançar, correr. Temos também outras ações, como, por exemplo, estudar, que se move em nosso corpo como uma enxurrada de informações que ora se equilibram e ora desequilibra em nossa mente e o conhecimento vai sendo construído neste equilíbrio e desequilíbrio. Por isso a caminhada faz parte do processo. Ela é, sem dúvida, uma marca significativa do equilíbrio e do desequilíbrio na nossa vida. Vivenciamos ela de forma natural, mas não temos consciência de como ela acontece no plano material. Por isso segue uma sequência de exercícios de caminhada.

9.1. Caminhada da criança

Neste exercício as participantes se colocam deitadas no chão, buscando apoios diferentes para ficarem sentadas. Na sequência, tentam levantar sem encostar as mãos no chão, trazendo o movimento para o quadril e a força no abdômen. A ideia é levantar sem apoio, porém a provocação é: *levante-se como se fosse a primeira vez!*

Neste momento, faço normalmente uma pausa. Peço para que fechem os olhos e se imaginem bebê. Este bebê se colocou em pé pela primeira vez! A ideia é buscar experimentar sensações.

O exercício segue, pois como a dificuldade é levantar sem apoio das mãos, o corpo já se mostra num outro estado, um estado de alerta. O desequilíbrio provocado durante a ação de levantar é natural. Após levantar, deve-se iniciar o exercício novamente, buscando outros jeitos para se levantar sem apoio, ou seja, cada vez a força é empregada em uma parte diferente do corpo, com atenção para o quadril e baixo ventre. Após fazerem algumas vezes essa ação, as atrizes se põem a caminhar

como bebês. Um pé, depois o outro, buscando este lugar de equilíbrio e desequilíbrio.

Neste jogo, ao caminhar, deve-se colocar a planta do pé inteira no chão a cada passada. É um jogo gostoso e bonito de se ver. Os corpos ficam num estado diferente imediatamente, e os risos se afrouxam. A tendência é trazer balbucios imitando bebês, eu não me importo com a história que se cria, me importo com o corpo. A constância deste exercício favorece a presença. É impressionante, pois é um aquecimento que faço antes de entrar em cena. Essa tensão do equilíbrio e desequilíbrio ajuda muito, pois não acredito que o elenco deve estar sem tônus em cena. O foco deste exercício é o peso, o equilíbrio estável e a instabilidade.

Neste contexto, compreendo aqui o teor que advém de Decroux neste trabalho, embora simples, este tipo de exercício pressupõe camadas de expressão, pois une, no sentido expressivo, a corporalidade e o imaginário. Ele comunica, ele envolve o elenco e envolve também quem assiste. Tipos de crianças diferentes caminham pelo espaço, e a relação com o corpo e o espaço aos poucos vão surgindo.

9.2. Caminhada da jovem

Neste exercício iniciamos em pé, normalmente em câmera lenta, e buscamos entender o desenho do pé no espaço, durante a caminhada. Quem conduz pede às participantes que andem devagar, o mais lento possível, sentindo cada parte do pé no chão, começando da ponta para o calcanhar, ou seja, é uma caminhada leve e a ponta deve tocar o chão antes das outras partes dos pés. Por parecer leve, essa caminhada não pode fazer barulho no chão. O corpo sofre uma pequena alteração durante o movimento lento da caminhada, ele deve desabrochar e se fechar. A imagem que normalmente uso é de “sol no peito” e “buraco no peito”, ou ainda “desabrochando” e “se fechando”.

Quando isso ocorre durante a caminhada, preparamos o corpo também para um equilíbrio e desequilíbrio, porém mais controlado. Como a atenção está em dois polos (pés e peito), começamos a sugerir o tônus a partir da oposição. A caminhada vai se tornando mais natural, porém consciente do movimento do pé no chão e deve-se imaginar que os pés são puxados para baixo e cada vez que o corpo desabrocha, ou seja, o sol surge no peito abrindo-o, a pessoa deve imaginar um fio que a puxa para cima, um fio que sai do topo da cabeça. Depois de um tempo o corpo já

desabrochou e o peito da pessoa segue aberto durante o restante da caminhada.

O tempo todo deve se atentar para a respiração, nesse caso, ao desabrochar inspira e ao desabrochar, expira. Quando estiver na caminhada sem abrir e fechar o peito, a respiração deve ser tranquila e cadenciada.

Após instaurada a caminhada, cada pessoa caminha seguindo ainda essa energia que advém dos polos de oposição, os pés atravessam o chão e vão para o centro da terra e o peito é aberto, a cabeça toca o céu.

Este exercício, além de ajudar a criar perfis de caminhada (quando o propósito é o Sistema Coringa), também cria uma atmosfera jovial para quem o faz. Quando realizado com não-atores, é impressionante ver a modificação que causa no corpo e o estado de presença.

9.3. Caminhada da deusa ou da rainha

Esse exercício é uma mistura de vários outros exercícios, com algumas variações. Explorei bastante na palhaçaria e no Teatro físico. Chamo de *Caminhada da deusa ou da rainha* por conta de algumas variações que fiz e alguns complementos que trago como continuidade.

Neste exercício, inicia-se cada pessoa num lugar diferente do espaço. Com olhos fechados, as participantes vão seguindo um comando. Os comandos iniciais giram em torno da energia que circula no corpo. Inicialmente, pede-se que todas as pessoas comecem a tremer, flexionando leve e rapidamente os joelhos. É importante trazer imagens neste momento, por tanto vou narrar como faço durante o exercício:

- Imagine que seu corpo é uma panela de pressão e trema seu corpo com rapidez, como se fosse explodir. Quando chegar ao ápice do movimento, exploda, solte toda a energia com a voz e o corpo. Faça isso umas três vezes.
- Inicie uma caminhada lenta, direcionada: calcanhar, meio do pé e ponta do pé. O corpo deve estar inclinado para frente, como se tivesse subindo um morro. Essa caminhada é lenta e contínua, calcanhar, meio do pé e ponta do pé... a força do movimento recai sobre o pé que dá o passo à frente e vai alternando para o outro conforme a caminhada evolui.
- Faça com que essa caminhada que começou lenta, ganhe um ritmo

normal. É importante neste exercício que a oposição de movimento ocorra conforme a caminhada habitual, por exemplo, quando o pé direito está à frente, a mão esquerda também está à frente do corpo e vice-versa. Na sequência eleve o corpo e imagine algumas proposições que virão, portanto, faça com o corpo tudo que é pedido.

- Seus pés são raízes, enquanto você caminha eles tocam o centro da terra;
- Suas costas são largas e seu peito aberto. Do seu peito nasce um sol;
- Dos ombros escorrem cachoeiras, que seguem pelos braços, passam pelas mãos e molham a terra;
- Das Costas nascem asas, que encostam no chão conforme você caminha.
- Seus olhos são flechas e fazem você chegar antes mesmo de estar lá. Mire, olhe para o seu destino e siga firme! Seus olhos são flechas;
- Na sua cabeça tem uma coroa, que somente você segura. Ela é feita para você do jeito que você imagina.

Durante a caminhada você vai voltando e lembrando os comandos, fazendo com que os corpos fiquem sempre atentos. Eu faço este exercício ao som da caixa do divino, criando uma pulsação para a caminhada, porém qualquer instrumento de percussão serve, ou mesmo um som mecânico. Depois peço para que todas fiquem em círculo e se olhem. Uma deusa olhando, respeitando, reverenciando outra.

O que apresento aqui já é uma variação do que aprendi, mas segue a mesma linha. Depois que as deusas se olham, eu faço outra caminhada, agora livre, peço que caminhem normalmente. Neste momento a postura delas já mudou. A presença, a escuta e o olhar já se transformaram. Peço que acionem a coroa novamente, a coroa na cabeça. De novo, fazemos o círculo e cada rainha se apresenta, conforme o exemplo: *Eu sou Herica, rainha de Lorena*. Ou seja, cada uma fala seu nome e a cidade que nasceu, mas seguindo essa lógica.

É interessante como a imagem da rainha cria imediatamente outro corpo, são narrativas criadas coletivamente durante a caminhada, pois cada uma cria uma deusa ou uma rainha e cenas surgem. Eu deixo livre em alguns momentos, e solicito que as deusas se relacionem. É potente demais.

Neste último ano tive a oportunidade de fazer estas sequências de caminhadas

com idosas, a partir do projeto Amada Anciã, desenvolvido pelo Instituto AtuarTE aqui em Pindamonhangaba-SP. o projeto consiste em roda de saberes com idosas e nós jovens mulheres de cena. O objetivo é proporcionar vivências diferenciadas no campo da expressão e eu fiquei responsável pela parte do Teatro. Pude observar que mulheres que nunca fizeram Teatro, agora no contexto da melhor idade, de bairros periféricos da urbe, se puseram de forma desnuda neste exercício. Ao final, compartilharam que se sentiram poderosas demais. Uma até me falou:

— Ah, se tivesse isso quando eu era jovem.

É um exercício simples, porém, revela a nossa divindade. Isso nos faz bem. Autoconhecer-se e reconhecer-se divino.

9.4. A criação: cenas que partem de mim e do mundo

Mulheres talentosas, mesmo quando resgatam sua vida criativa, mesmo quando obras lindas saem das suas mãos, da sua caneta, do seu corpo, continuam a questionar se são realmente escritora, pintoras, artistas, gente, gente de verdade. É claro que são reais, muito embora possam gostar de se atormentar quanto ao que constitui a realidade (...). Real é tudo o que tem vida.

Clarissa Pinkola Estés

Por muito tempo, diversas vezes me senti assim. Questionava se o que eu fazia era bom, significativo. Depois aprendi que julgamentos são passageiros, principalmente os que vêm de pessoas que se julgam fazedores de cultura, ou artistas criadores, mas não são. O que fica no Teatro é o encontro. Hoje falo com propriedade: o Teatro que eu faço encontra o público, toca seu coração como uma flecha e eu comunico. Não sinto vergonha de falar assim, embora eu já tenha ouvido que isso soa arrogante, também não me importo com isso, pois meu maior centro é o público e para ele dedico a minha reverência quando estou em cena.

Precisei de um mergulho, na prática e no trabalho com o público, para compreender o que era significativo para mim sem me afetar com percepções alheias que soavam negativas e desdenhavam o trabalho. Digo isso, não no sentido pessoal, mas no sentido geral do fazer artístico. Existiu e existe o desdenhar do trabalho artístico por parte de outros grupos, considerando-o desnecessário e supérfluo. Vivemos nos últimos anos políticos um sucateamento dos investimentos no setor cultural graças a uma visão limitada sobre cultura. Nesse sentido, trabalhos como os da presente pesquisa vieram na contramão do que era dito, fortalecendo ações em espaços de (re) existências e pessoas dispostas a olhar e vivenciar algo novo para elas: o Teatro.

Fui ganhando este caminho para compreender a beleza do encontro. Para mim ele vem do diálogo com a ancestralidade na criação, que proporciona padrões

identitários postos em cena. Por isso um dos olhares na pesquisa é dialógico, tendo como base para análise Bakhtin e o Círculo. Criei então um caminhar metodológico, que aciona essa ancestralidade e dali traz pontos preciosos que tocam pessoas. Os gestos, os movimentos em cena, são sobretudo elementos que nos conectam com as histórias, sob um perfil que é pautado e relacionado com a noção de identidade, para haver identificação. O corpo preenche o espaço e está recheado de histórias e são múltiplas as formas de contar. Nesse sentido, a corporalidade é analisada enquanto discurso verbo-visual no trabalho, entendendo as cenas e os textos como parte fundamental da metodologia de trabalho.

Ao disponibilizar seus corpos para a aprendizagem em arte, os alunos de teatro acabam não fazendo anotações em seus cadernos, cópias do quadro-negro, colagens e tarefas, como na maioria das disciplinas que integram as práticas escolarizadas. Os protocolos constituem-se, desse modo, uma metodologia utilizada pelo professor para que os alunos possam se manifestar por meio de materialidades discursivas sobre suas aulas. (GONÇALVES, 2013, p.108)

O caminho dos protocolos eu pude praticar durante a época da faculdade em processos individuais e coletivos no meu grupo Coletivo Joaquina. Estes protocolos me ajudaram a compreender o que fazia, porque fazia e para quem eu fazia Teatro.

No cerne da criação, não existe pudor. Eu não tenho. Me permito inventar, reinventar, fazer, criar, recriar. Minha intimidade é desnudada e me disponho a isso. É dessa forma que conto, que faço Teatro. Pode ser um espetáculo infantil, os meus são profundos e trazem partes de mim que nunca havia compartilhado com ninguém, mas no palco se tornam cena.

Para o encadeamento do trabalho, os protocolos estão presentes e me ajudam a organizar a obra. Esta organização metodológica também acompanhou o trabalho do Grupo de Atuadoras Negras - Mulheres de Cena no processo de trabalho “O Filme da Minha Vida” e continua agora, no desenvolvimento dos laboratórios cênico-criativos. Para apresentar a vocês o funcionamento do trabalho, vou trazer pontos significativos do período de 12/12/2020 a 23/04/2021, utilizado para a montagem da cena curta.

No entanto, ressalto que estes exercícios, com provocações distintas, continuam a ser desenvolvidos pelo grupo ainda em funcionamento, que no momento, encontra-se em processo para nova montagem.

Nos subcapítulos a seguir, mostrarei como é o encadeamento dos exercícios durante os encontros. Sempre fazemos exercícios de voz e caminhada já apresentados, porém com algumas variações. Teremos exercício de criação de cena, junto a eles, vou compartilhar imagens que fazem parte deste protocolo, que chamo aqui de Protocolos de Corporalidade Verbo-visuais.

10. PROTOCOLOS DE CORPORALIDADE VERBO-VISUAIS: CAMINHADA, CAMINHOS E CAMINHANTES

*Quando uma pessoa vive de verdade,
todos os outros também vivem.*

Clarissa Pinkola Estés



Figura 4: A felicidade cabe num encontro. Foto: Oliveira França

Os dias seguiam-se assim, cheios de vida, de alegria e afrosororidade.

A cada encontro, criávamos laços, nos conectávamos, passávamos ser melhores para que pudéssemos nos acolher. Uma acolhendo a outra. Trata-se de um estado de amor e cooperação que estes processos geram no mundo, principalmente quando estão envolvidos pelo norte do feminismo. E nesta pesquisa, todo o caminhar e as caminhantes construíram uma Pedagogia Teatral Feminista.

Nas palavras de bell hooks (2020, p.150): “A mutualidade é a base para o amor. E a prática feminista é o único movimento por justiça social em nossa sociedade que cria condições para que a mutualidade seja nutrida.”

Carreira (2001) nos aponta que, seja em uma perspectiva de sensibilização ou de autoconsciência sobre as múltiplas opressões encarnadas nas trajetórias de vida, visando a ressignificação das experiências, o fortalecimento de laços de solidariedade ou na incidência no campo das políticas públicas e nos debates sobre democracia e

projetos de sociedade, a formação feminista tem como uma de suas marcas a conexão entre ser sujeito de vida e de transformação de valores, visões, mentalidades, atitudes, relações de poder e práticas - do cotidiano às macro políticas - que perpetuam as desigualdades sociais, especificamente as de gênero e raça.

Mostrarei adiante como cada Protocolo de Corporalidade Verbo-visual foi se construindo durante o processo. De acordo com Concilio e Koudela (2019), os protocolos são parte fundamental no campo da Pedagogia Teatral, sendo considerado um instrumento de extrema relevância no propósito avaliativo da prática, tendo sido introduzidos ao meio por Bertolt Brecht, como forma de avaliação aplicada aos seus alunos da escola Karl Marx, em Berlim. Na ocasião, desenvolviam um processo de estudo e criação da ópera escolar, *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de 1929-1930.

Ingrid Koudela introduziu este modelo de trabalho aqui no Brasil, uma vez que seu pensamento e trajetória propõem a chamada Pedagogia Teatral, sendo ela, a precursora deste campo aqui no país. O caminho dos protocolos eu utilizarei neste trabalho, porém não como um formato restrito de avaliação, ao contrário, ele se dá também como forma de criação. Também traz imagens e cenas que extrapolam a criação cênica, porém, apresenta elementos que são interligados ao trabalho.

Assim, a partir destes protocolos, é possível verificar a prática, a vivência, a relação, se autoavaliar, e também promover quadros criativos que eu chamo de Protocolos de Corporalidade Verbo-Visual aplicados à Cena. Trata-se de um protocolo de corpos e vozes que, num jogo polifônico, criam e recriam coletivamente. Muitas vezes os quadros se misturam, se fundem. Mais adiante, vocês terão a oportunidade de compreender como este processo funciona e como cada protocolo é tecido pelas linhas, tons e composição de todas as pessoas participantes do processo.

A chegada, as cenas, os textos. Tudo é fruto de encontro, fruto de treinamento, de diálogo. As provocações geravam os protocolos e eles, aos poucos, foram incorporados às cenas, ora de forma ressignificada, ora da forma como se constituiu. Depois, as cenas eram lapidadas e novos protocolos surgiam. O caminho era de criação e (re) criação. O resultado, então, parte de um certo esgotamento e refazimento. A feitura se dá na exaustão, na repetição e fica aquilo que é significativo. As imagens criadas para divulgar o trabalho também se tornaram protocolos, pois são extensão das cenas.

Nenhuma das participantes da pesquisa havia passado por um processo semelhante. Eu mesma não havia passado até começar a fazer. Normalmente as experiências de criação as quais participava partiam de um texto pronto, acabado. Muitas vezes eu via, por exemplo, um exercício no campo da preparação de elenco, porém isso não era utilizado como base de criação, era usado como aquecimento, outras vezes nem isso. Aprendia-se uma técnica e a aplicação de fato não ocorria. Outras vezes ocorria, porém, de forma abrupta.

Caso tivéssemos a possibilidade de criar os textos, as cenas, enfim, um processo de criação menos tradicional, ele não partia de impressões, mas sim de finalidade. Não se tratava do que sentia e do que queria dizer ao mundo. Muitas vezes ouvi diretores, ou mesmo professores dizendo que isso não importava. Infelizmente participei de processos que questionar o texto, ou ainda, questionar a escolha da direção, ou do proponente do projeto era algo mal visto.

Porém, aos poucos fui percebendo que aquele tipo de Teatro não me interessava. Quando criei o *Maria de uma Rima só*, em 2008, eu sabia que tinha algo a dizer ao mundo, algo da infância, dos ritos de passagem, das congadas, dos cateretês. Algo de Nossa Senhora Aparecida. Algo da minha terra, das minhas brincadeiras, dos meus amores e desamores.

Neste processo eu me dirigia. Criava artifícios para fazer um texto que surgia de provocações que eu fazia para mim, depois disso, essas provocações geravam os protocolos, que na época eu chamava de protocolos, partituras ou quadros de atuação.

Em cada ensaio eu fazia fichas, com organogramas que continham o desenho das minhas ações. Num outro caderno, reescrevia os textos que eu criava no ensaio, então, considere que um ano ensaiando, a cada 15 dias mais ou menos, gerou um caderno com uma dramaturgia promissora. Às vezes eu convidava algum colega para fotografar. Mas normalmente eu desenhava as cenas. As cenas que mais me tocavam. Após meus ensaios solitários, eu tirava um tempo no final para escrever e desenhar sobre as cenas que me impactavam, que mexiam comigo. Então eu gerava uma pergunta como, por exemplo, por que a personagem disse que não gostava do nome?

No ensaio seguinte eu criava uma história para contar a história, assim, o espetáculo foi ganhando camadas. Sendo eu intérprete-criadora-pesquisadora, uma

contadora de histórias, conto muitas histórias com inúmeras camadas. Sempre gosto de pensar que por trás de uma respiração existe um universo e cabe a mim decidir em qual deles vou me apoiar.

Nesse sentido, esses protocolos vão surgindo em camadas. Elas, as camadas, nos dão pistas do que o elenco-criador quer dizer. Eles não dizem de uma vez. Na condução do presente trabalho de pesquisa, o grupo foi aos poucos afinando a sua relação e se agrupando verdadeiramente na medida em que os fios dialógicos foram se costurando e fazendo sentido.

Existe isso, precisa fazer sentido. Solitariamente, em processos individuais, percebi o que era significativo após inúmeras construções, inúmeros protocolos de criação, incontáveis dias de ensaio. Percebi também que o sentido deveria se estender ao público de interesse, sem isso, o meu Teatro não comunicaria. O mesmo ocorreu no Grupo de Atuadoras Mulheres de Cena. O resultado, a obra, formou-se a partir do que era significativo. Para Bourdieu (2006, p. 53), “o teatro, só consegue funcionar na convivência total entre autor e espectadores (...) o valor das palavras (e sobretudo das ‘palavras apropriadas’) dependem do mercado que são colocadas;”.

O sentido foi ampliando enquanto os diálogos foram se aproximando, mas isso só foi possível graças a noção de grupo e pertencimento que fomos adquirindo e fortalecendo ao longo do processo que está diretamente relacionada a noção estrutural que rege as dinâmicas num campo, conforme sugere Bourdieu (Ibid., p. 58):

Pelo fato de que o domínio prático das leis do campo orienta as escolhas pelas quais não só os indivíduos se agregam a grupos, mas também como os grupos cooptam os indivíduos, é que se realiza com tanta frequência o acordo meticuloso entre as estruturas objetivas e as estruturas incorporadas que permite aos produtores de bens culturais a produção, com toda a liberdade e sinceridade, de discursos objetivamente necessários e sobredeterminados.

Para Pierre Bourdieu o mundo social e as relações de poder, são entendidos a partir das estruturas socialmente construídas, entendidas como estruturas objetivas. O autor compreende o mundo a partir do tripé: campo, hábitos e capital. Sendo assim, as estruturas objetivas estão diretamente ligadas à noção de campo e as subjetivas ao *habitus*. Compreendo que toda essa cadeia de produção de Protocolos de Corporalidade Verbo-visual, ocorreu sempre em diálogo, numa crescente, mesclando,

as influências pessoais às dinâmicas sociais já existentes. Por vezes, o discurso vinha como forma de protestar sobre essas estruturas que, ao longo da humanidade, depreciaram grupos, apagaram as memórias e estigmatizaram pessoas. Para chegarmos numa interlocução precisa, coerente, houve no processo um trabalho de mesa mais definido, mais denso, cuja premissa foi organizar os discursos que, de fato, iriam para a cena. Ele veio somente no final, quando já tínhamos diversos quadros. Coletivamente fomos juntando as camadas e formamos um organismo vivo: o espetáculo, O Episódio 1 de O Filme da Minha Vida.

Para refazer a cadeia, a antiga cadeia na qual o espectador procurava no espetáculo sua própria realidade, é preciso permitir que esse espectador se identifique com o espetáculo, respiração a respiração e tempo a tempo. (ARTAUD, 1987, p.170)

A seguir você conhecerá os protocolos, ou mesmo, as camadas deste trabalho.

10.1. Primeiro Protocolo – Categoria Cabelos

Eu tive que deixar aquele espaço que chamei de lar para ir além das fronteiras, mas também precisei voltar lá.

bell hooks



Figura 5: Identidade Visual do espetáculo O filme da Minha Vida. Arte: Herica Veryano

Cabelo é corpo. É discurso. Ele expressa o que somos. É expressão da nossa identidade. Ele é uma das marcas da nossa relação com o nosso sagrado ancestral.

Percebemos que durante o processo o cabelo era parte recorrente do trabalho, das criações, pois ele sempre foi, conforme a nossa percepção, foco do racismo que operou nas infâncias das meninas negras e, conosco, não foi diferente. A imagem acima apresenta a sombra de uma mulher de perfil, com o cabelo black power. Ela está dentro de um círculo que para nós representa o círculo de proteção. Eu desejava trazer, na paleta de cores, o ouro expresso no amarelo de Oxum e o laranja das guias de Iansã. Ambas apareceram durante o processo de criação em alguns protocolos, não foram para a cena, mas deveriam estar presentes no trabalho de algum modo, que fosse então na identidade visual. Além disso, o laranja também representa colheita, semear. No budismo é a cor da iluminação, da perfeição, do caminho.

A palavra Espetáculo Teatral está sobre uma faixa preta que representa o Rio Paraíba do Sul, ele corta a nossa cidade, bem como o Vale do Paraíba. Para nós o rio é sagrado. Esse sagrado é que sustenta o Espetáculo Teatral. As letras do título *O filme da Minha Vida* foram pensadas à luz do afro-futurismo¹⁶, com intuito de remeter à ficção científica, uma vez que a cena se passa num mundo que remete ao universo distópico. Não sabíamos exatamente de que forma as opressões apareceriam, portanto, ela se mostrou no claustro.

Cinco mulheres estão presas num Teatro enquanto o mundo está prestes a sucumbir. Existe lá fora uma força, algo que pulsa e que mata. Sempre que ouvem barulhos do lado de fora do Teatro, elas se escondem. Durante a reclusão elas refletem sobre as coisas das vidas, as histórias, as memórias e os sonhos, sobretudo os sonhos.

Este trabalho marcou também meu retorno para a minha terra de forma artística e sua identidade visual também dialoga com meus quereres, minhas intenções. Nesse sentido, o enunciado transcorre para ir além do que se quer dizer, ou seja, por mais que eu explique, esmiúce aqui todo o caminho que tracei para criar uma via de comunicação com o público que antecede a exibição do espetáculo. No tocante ao

¹⁶ Trata-se de um movimento, uma estética cultural. Um conceito que se apresenta na literatura, nas artes visuais, no cinema e no teatro, enfim, em vários segmentos. Ele contrapõe a noção de que o negro é atrasado, uma vez que mostra como a África e as produções advindas dos inúmeros países deste continente são modernas, tecnológicas, trazendo o negro como protagonista de uma vida no futuro. Por isso, é compreendido também como um movimento político e social, além de estético. Como exemplo de afro-futurismo no cinema temos o longa-metragem "Pantera Negra".

enunciado dado e verbalizado, Bakhtin nos elucida:

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dela, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). (BAKHTIN, 2011, p. 326).

Isto posto, o autor ainda corrobora dizendo que, as criações, sempre advém de algo dado, que pode ser algo que se observou do mundo real, algo que sentiu, ou seja, um sentimento, um interlocutor, etc.

A inspiração da arte foi a Carol Compê. Seu perfil. Eu a via assim, com os cabelos crespos, seu perfil harmonioso e forte. Assim, a imagem dela é signo e se faz viva em cena e como nos orienta Bakhtin (2011), ao ser signo, torna-se interindividual, já não pertence somente a ela.



Figura 6: Carol e sua interindividualidade. Foto: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Neste caso, ao analisar essa imagem tirada da câmera do celular, Carol estava prestes a falar. A provocação era sobre o cabelo, ela estava indo em direção as outras mulheres (Anaíra, Marcela e Luana). Na ocasião ela levantou-se para caminhar e eu fotografei. Notem que o corpo dela todo é repleto de sentidos. Suas mãos vivas, prestes a dizer algo, um subtexto circulando em sua mente, a palavra pronta para pular da boca, uma vez que “a palavra é o modo mais puro e sensível da relação social.” (BAKHTIN e VOLOSHÍNOV, 2009, p. 36).

A intérprete-criadora se mostrava sempre uma liderança no quesito criação, potencializando as ações e se mostrando disposta para iniciar o jogo. As outras estão atentas, também disponíveis para jogar.



Figura 7: A espera. Foto: Arquivo pessoal da Pesquisadora

O jogo é feito de palavras e corpo. Assim, a corporalidade vai se apresentando, numa conversa entre o que o corpo está acostumado a fazer (corpo cotidiano), com ações cotidianas inclusive, e o corpo extra cotidiano. Considero como extra cotidiano todo corpo em cena, no entanto, às vezes, dependendo do trabalho o extracotidiano aparece como linguagem, em outros casos, somente demonstra a falta de aproximação da pessoa com o palco, uma falta de pertencimento àquele espaço. O sentido desta pesquisa, está também em romper com esses polos opostos, criando uma conexão entre estes corpos extra cotidiano e cotidiano, para que, deste modo, atores e não-atores sintam-se à vontade em cena, pertencente.

No âmago destas tensões percebo que as narrativas são criadas, a partir de uma autodefinição. Nesse sentido, durante os trabalhos, os impulsos partiram delas, do que elas sentiram e improvisaram sobre um tema. Esta liberdade dá a elas o domínio de suas narrativas e isso transparece no corpo em forma de presença e vivacidade cênica. Com este caminhar, percebo que se rompe as imagens de controle, as quais colocam sobre a mulher negra, a partir de personagens com pouca curvatura, estereotipadas, sem domínio sobre si. A problemática do cabelo, ao vir para a cena, possibilita uma fala com escuta. Não é o outro falando sobre o nosso cabelo, somos

nós, falando sobre cabelo. Parece pouco, mas não é. De acordo com Bueno (2020):

O ativismo intelectual de mulheres negras tem desempenhado o papel de desafiar as imagens de controle, significando, a partir da própria experiência, as narrativas mais autênticas sobre a vida e o cotidiano da população negra.” (BUENO, 2022, p. 131).

Nesse sentido, vejo este local, o palco, representação do lar, aquele lugar que, segundo bell hooks (2019, p. 286), “possibilita e promove perspectivas variadas e mutáveis, uma forma onde se descobre novas formas de ver as realidades, fronteiras da diferença.”

10.2. Segundo Protocolo – Categoria Corporalidades Brincantes e Ancestrais

Dia 12 de dezembro de 2020.

O encontro presencial começa. Naquele dia estávamos no Museu: Carol Compê, Caroline, Anaíra, Marcela e Luana. Até aquele momento só tínhamos nos encontrado virtualmente. Corpos saudosos e medrosos. Um vírus. Nos vestimos de Teatro e fomos.

Iniciamos com uma roda de conversa e nos propusemos a falar sobre expectativas atreladas a nossa vida. Cada uma apresentou a sua expectativa, seus quereres, que versavam sobre encontro, recomeço, amparo. Todas, umas mais do que as outras, estavam impactadas com a pandemia. Não sabíamos ao certo como tudo se desenvolveria, mas sabíamos que iríamos nos permitir. Sabíamos que queríamos viver, e sobretudo, estávamos ansiosas com a possibilidade de criar. Processos que se nutrem de um certo tipo de criação proveniente da vida, com formas diversas de vidas, de história, trazem um certo charme.

É de uma profundidade e de uma simplicidade que trago Azevedo (2016), para ilustrar o que sinto quando esta forma de encontro acontece:

Há importância em se estar vivo, uma sensação de que vidas valem a pena serem vividas, tudo adquire um sentido de troca com o mundo, uma troca que faz diferença, que significa, uma mútua relação, uma relação de confiança. Esse sentimento, ao mesmo tempo solitário e em companhia de outros como ele. e nunca como ele, acompanham o fazer criativo, de forma que um eu, pode reconhecer-se, ao mesmo tempo, situar-se no grande mundo social a

que pertence, saber-se parte, confiando em sua própria existência como significativa. (AZEVEDO, 2016, p. 256).

Com intuito de explorar o encontro dos corpos, parti para um trabalho rítmico para permitir as caminhadas seguindo uma pulsação, que ora era trazido pelo tambor, ora pelas mulheres. O tambor sentia o que era dançado e a dança sentia o que era tocado. Há, portanto, um processo de comunicação íntimo e significativo entre o tambor e os corpos, que se fortaleceu durante o processo, e que perpetuou em nosso trabalho.

Para isso, foi necessária uma poética da escuta que permitia compreender algo, além das palavras, entretanto, mesmo assim comunicava. Seguindo um pensamento bakhtiniano acerca da enunciação, entendemos que, “compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar seu lugar adequado no contexto correspondente (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, 137).

Neste caso o tambor, sua pronúncia, sua entoação foram partes vivas deste processo.



Figura 8: Dança-caminhos-tambor. Foto: Oliveira França

Intuitivamente, os sons do tambor, com toques sagrados e profanos, eram trazidos e tocados ao som do coração. Os corações se misturavam nessa dança e reverberaram um só tom. O propósito do trabalho era movimentar-se pelo espaço, adquirindo movimentos que não fossem pré-determinados, ensaiados.

É interessante que sou caixeira, sou portadora da caixa do divino e, portanto, toco em honra ao Divino Espírito Santo. Confesso que o tambor se apresenta como um elo entre mim e o sagrado que me move. Isto posto, considero que o tambor e suas reverberações, fazem parte de uma linguagem que dialoga com os aspectos simbólicos da cultura negra em cena, enquanto o tambor se fazia presente, sua entrada se tornou um rito em nossos encontros, que nas considerações de Martins (2023), podem ser vistos como:

Os rituais religiosos funcionam como expressão de um princípio estrutural dialético, um intertexto que traduz, conceitual e formalmente, uma visão de mundo diferencial, um cruzamento semiótico discursivo, que explora padrões de referência culturais distintivos, fabulando, na encruzilhada dos conflitos e tensões e na urdidura da trama, o esboço de uma identidade alternativa para as personagens e para esse próprio teatro. (MARTINS, 2022, p. 108).

A ideia era explorar o próprio movimento, vindo de uma improvisação corpórea que tinha como premissa não ser simétrico, pois a tendência, algumas vezes que trazemos um som tamboril, é produzir espécies de passinhos, principalmente quando tratamos com não-atrizes. A voz não era acionada neste momento, “o essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo, deve existir uma reação física a tudo que nos afeta”. (GROTOWSKI, 1976, p. 159). Neste caso, a provocação era deixar fluir o movimento, simplesmente percebendo os impulsos do corpo em diálogo com o toque do tambor.



Figura 9: A deusa em combate. Foto: oliveira França

Existe uma narração que facilita o caminho da liberação corporal, ou seja, para que o corpo não fabrique movimentos estereotipados ou coreografados. Normalmente eu peço para que as pessoas toquem o ar, ou seja, façam movimentos, em diálogo com o tambor, porém sentindo o corpo todo encostar no ar. É uma imagem simples, mas funciona! Quando eu falo o corpo todo, os movimentos começam a criar tensões diferenciadas, produzindo imagens extracotidianas no espaço. Encontra-se uma nova forma de movimento e a exploração ocorre com mais vigor. Neste trabalho explora-se também a continuidade e a fruição do movimento, assemelhando-se ao brincar de uma criança. Sempre trago imagens para conduzir o grupo.

A criança, no auge dos seus quatro e cinco anos, brinca emendando uma brincadeira na outra, trazendo ritmos variados, equilibrando-se e desequilibrando-se no espaço, mas sempre alerta para não cair. Este deve ser o estado, contínuo e ininterrupto de uma brincadeira, com o corpo tocando o ar.

O pensamento de Grotowski (1976) nos diz que devemos evitar os movimentos preparados. Por isso, quando eu percebia que estavam coreografando algo, nós parávamos e depois de alguns segundos recomeçávamos. Este processo seguiu, até o ponto em que as participantes percebiam se estava sendo preparado ou fluido, depois dessa exploração, tivemos um momento bonito de conexão e o exercício foi ficando cada vez mais orgânico.

Depois deste momento, aos poucos, a voz foi adentrando ao espaço e começamos um jogo de improvisação onde o objetivo era narrar contos populares. O tambor dava o ritmo da cena, ou a cena dava o ritmo do tambor.

Os contos começavam com uma de nós narrando e a fala ia passando para outra, de forma intuitiva e aleatória. Os contos não saíam completamente na íntegra, corretos, pois estavam sendo improvisados, porém, o que contava era o ritmo do corpo e da fala em diálogo. Uma das regras deste exercício é não fazer movimentos estereotipados, mas continuar sentindo o ar, jogando com o ar enquanto conta a história.

O exercício era realmente continuar a narrar pegando o tom daquela que veio anteriormente, trazendo nesse contexto a estrutura do Sistema Coringa, de Boal, em cena. Nesse sentido, o tambor era a orquestra, as mulheres traziam os textos improvisados, como se fosse uma espécie de jogo, onde uma “roubava” a palavra da outra. Uma única voz, trazida por todas, uma única narrativa, vivida por todas.

O exercício demorou um pouco para engatar, mas ao longo do processo fizemos ele em vários momentos. Neste princípio do Sistema Coringa exposto por Boal (1980), apresentou-se neste exercício e em outros, nos quais diversas pessoas representam vários personagens, trocando entre si, inclusive, a figura das personagens enquanto narradoras das ações.

Encaramos essa lógica como uma estrutura fixa para vários jogos que ajudaram a compor a cena.

Na sequência, fizemos uma dança circular, com a música de domínio público “Maria Raimunda”:

Maria Raimunda me dá teu anel
Maria Raimunda me dá teu anel
Vai uma vem outra, Maria do céu

Teu colar de ouro Maria, lumeia o sereno
Brilha o cordão, balanceia
Teu colar de ouro Maria, lumeia o sereno
Brilha o cordão, balanceia

Maria Raimunda me dá teu anel
Maria Raimunda me dá teu anel
Vai uma vem outra, Maria do céu

Vem dançar comigo Maria, na roda quero ver
Tua saia no cordão, balanceia
Vem dançar comigo Maria, na roda quero ver
Tua saia no cordão, balanceia

Durante a dança, iniciou-se um processo catártico, ritualístico, um misto de movimentos e controlados e descontrolados que se instauraram na sala. As mulheres pareciam “encantadas”, sabendo exatamente o que fazer sem ter ensaiado. Estavam fazendo algo que já sabiam fazer, de tempos imemoriais, mover-se com liberdade e tranquilidade, traçando no espaço uma movimentação característica dessa música, porém, muito diferente da que haviam trazido no início da prática.

Agora o corpo era livre, conhecedor do espaço, conhecedor de si e do outro. Reparem que trago aqui a experiência de um dia, um encontro, no entanto, foi o necessário para compreender como o corpo, as imagens, as músicas, a cultura dialogava com tudo que estávamos fazendo ali, e este corpo em diálogo expressava.

Nesse sentido, o pensamento de Bourdieu (2009) se sobressai quando pensamos em corpo expressivo, uma vez que o autor olha para o corpo, entendendo-

o como um reviver de emoções, em constante diálogo com o todo, no qual os saberes herdados se expressam e perpetuam graças à incorporação.

Deste modo, o rito que fizemos, tornou-se a porta para a expressividade, trazendo gestos incorporados, que posteriormente, se propagaram em cena.

Na sequência, fizemos um alongamento no chão, realizando um momento de convergência para o centro da terra.



Figura 10: Ser chão, ser terra com os pés velozes como o vento. Foto: Oliveira França

O objetivo era reconhecer o nosso corpo e pensar nas relações que ele estabelece no espaço. Alongamos, mediante a minha condução. Normalmente nestes alongamentos trago práticas de Yoga e Chi Kung (yoga chinesa), porém, qualquer facilitador pode trazer a prática que mais lhe for conveniente e funcional. Durante a pesquisa eu trouxe muitas das minhas vivências, hábitos, práticas e pesquisas pessoais. As participantes foram estimuladas a fazer o mesmo para que o trabalho pudesse reverberar o máximo de conhecimento cultural possível, afinal, “o conhecimento científico-cultural é um meio de transmissão de tradições.” RÜSEN, p.243). Assim, durante toda o processo, pudemos ter contato com várias formas de alongamento e aquecimento, pois criou-se um repertório coletivo. Muitas das ações trazidas transitavam pela dança, corrida e sequência de agachamentos.

Nossos alongamentos normalmente acontecem em círculo. A roda é muito presente em nosso trabalho, como signo, nos remete acolhimento. Por conta deste padrão, foi criada a logomarca do grupo



Figura 11: Logotipo. Criação: Herica Veryano

Em diálogo com a perspectiva circular que se apresentava nos trabalhos, durante o processo, surgiu esse logotipo que traduz nossa circularidade e encontro. Nessa lógica, pode também representar o cacho dos nossos cabelos nos envolvendo. Representa, sobretudo, o nosso corpo em cena. Nesse sentido, o logotipo como signo é visto como corporalidade verbo-visual enquanto se dialoga com nossos corpos em cena, representando o campo artístico ao qual está inserido.

Nas palavras de Bakhtin e Volochínov (2009, p. 37):

Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular na criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhes são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo então é criado por uma função ideológica específica.

Ao observar o protocolo acima, percebo ainda a dimensão simbólica desse discurso a partir da noção de campo, pois, para Bourdieu (2006), os signos só podem demonstrar sua eficácia se forem submetidos às leis dos campos aos quais estão inseridos.

Deste modo, a perspectiva simbólica que opera aqui é de base quilombista trazida por Abdias Nascimento (2019), bem no que diz respeito a reconstrução de valores culturais e histórias não exclusivamente europeias. É a partir deste símbolo ancestral que o grupo se identifica e se acolhe: a roda. A roda, está presente em várias culturas e aqui se mostra vivificada na identidade visual do grupo.

10.3. Terceiro Protocolo – Categoria voz feminista ecoando no mundo

Eu não quero justificativa, até porque maldade não tem justificativa(...) que desculpa que tem no mundo pra eu ter sido tratada assim? Não tem desculpa nenhuma. Sabe, você tá tirando toda a minha dignidade! Dignidade que eu considero a coisa mais importante, mais essencial para qualquer ser humano. Dignidade de se colocar, dignidade de existir. (Carol Compê).

Este texto foi resultado de uma provocação. Foi a segunda tarefa trazida em forma de cena gravada. Apenas Carol Compê e Anaíra concluíram. A provocação era: criar uma cena para traduzir algo que te deixa indignada.

Assim, na semana seguinte esse texto se apresentou. Carol apresenta um tom muito peculiar em seu discurso. Ele não é uma reflexão na qual ela faz sozinha sobre algo, ao contrário, é sempre para alguém, em diálogo. Nesse sentido, Carol apresenta uma proposta de texto que pode ser vista como uma resposta, uma resposta às coisas que o mundo lhe apresenta.

Em, *“sabe, você tá tirando toda a minha dignidade, dignidade que eu considero a coisa mais importante, mais essencial para qualquer ser humano”*, determina uma atitude responsiva, uma vez que se apresenta sob forma de palavra falada ao discurso (postura) de outrem. Lembrando que, conforme Bakhtin (2011, p. 297) nos explica, “cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva.”

No trabalho, usarei várias formas de interlocução para que todos os protocolos possam ser acionados, uma delas é o QR code, que servirá para que você acompanhe o protocolo de Carol Compê na íntegra.

Outros trabalhos Protocolos também serão apresentados neste formato. Você também pode ser acesso ao protocolo ao clicar no link: <https://www.mulheresdecena.com/testimonials>

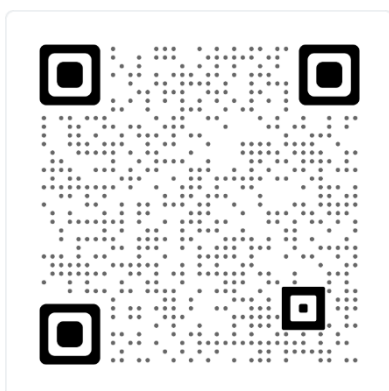


Figura 12: QR code - Protocolo 2 - Carol Compê

Ainda sobre esta categoria, quero trazer fragmentos de texto que compuseram a identidade visual do trabalho. Estes textos foram criados durante os ensaios, selecionados pelas participantes para que pudéssemos dialogar com o público pelas mídias sociais.



Figura 13: Texto de Luana Rosa. Arte: Herica Veryano

Desde o princípio, acreditamos que a interlocução com o público deveria ser construída com base no que íamos percebendo na pesquisa. Estes micro-textos ganhavam forma e contexto com as artes criadas para a comunicação nas mídias sociais. Nesse sentido, buscávamos ultrapassar as barreiras do palco, indo ao encontro do público de forma antecipada, assim, os limites dos enunciados eram evidenciados pelas trocas nas mídias sociais, comentários e percepções.

“Portanto, o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo elemento semântico-objetual e por seu elemento expressivo, isto é, pela relação valorativa do falante com o elemento semântico-objetual do enunciado.” (BAKHTIN, 2011, p. 296).

O texto da imagem é de Luana Rosa e quando ela diz “*é um pouco solitário saber o peso do valor na minha história*”, sua fala carrega inúmeras referências sobre

o autoconhecer-se. Nessa cadeia de relações, voltar-se para o ninho, ou mesmo aquilombar-se, nos fornece possibilidades múltiplas de interlocuções, deste modo, nos proporcionando reflexão e ressignificação da nossa impressão sobre nós mesmos, na medida em que avançamos no diálogo.

Na continuação *“Apesar disso, eu me sinto maravilhosa, digo a mim, está tudo bem menina... você ainda está na idade de acreditar e errar”*, o discurso é sobre viver.

Bakhtin (Ibid, p. 348), assinala que:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.

A imagem escolhida para representar este momento, também dialoga com a noção de experiências vivenciadas por todo o corpo. Não à toa, a mulher aparenta estar na praia com seus cabelos embalados pelo vento, em tom de movimento. Houve um cuidado para que a imagem não remetesse estereótipos, ao contrário, mostrassem a mulher negra numa perspectiva de paz e autocuidado, rompendo com as imagens de controle normalmente colocadas à tona pelos grupos dominantes. Compreendendo que *“as imagens de controle¹⁷ atribuem significado às vidas de mulheres negras que solidificam a matriz de dominação.”* (BUENO, 2020, p. 73). Por isso, existiu na criação das artes uma preocupação para que as imagens trouxessem um modelo sadio, harmonioso, com vistas a valorizar o feminino negro, honrando toda a sua ancestralidade.

Outro ponto importante é a questão do letramento racial que vai ocorrendo de forma sutil nas redes sociais a partir dessas falas expostas nas artes. É também uma forma de desnudar relações, que segundo Bento (2023), se torna como um mecanismo para que as pessoas se tornem mais conscientes do que os torna preconceituosas e violentas.

Os logotipos presentes na imagem eram estruturados de forma organizada, seguindo a ordem e formatos sugeridos pela prefeitura, pois se trata de um projeto aprovado no EDITAL PROAC EXPRESSO 37/2020 – LEI ALDIR BLANC.

¹⁷ Conceito explorado com mais profundidade na Terceira Poética deste trabalho

10.4. Quarto Protocolo – Categoria A escrita



Figura 14: *Eu me sinto feliz/ eu me sinto triste quando...* (Foto: Ovieira França)

Nesta prática de escrita, não devemos pensar, apenas escrever com base nas provocações, que podem ser diversas. No entanto, naquele dia, utilizei uma que gosto bastante que se refere ao sentir. No primeiro momento, solicitei que todas escrevessem no papel *“Eu me sinto feliz quando...”*. No momento que todas estavam prontas, sinalizei para que todas começassem a escrever ao mesmo tempo. O objetivo do jogo é somente escrever, sem se preocupar em agradar. Deve-se escrever tudo que vier a mente, sem interrupção. A prática dura cinco minutos e a caneta não pode se descolar do papel. Se vier em forma de lista, o faça. Se vier em forma de poesia, também. Toda escrita é bem-vinda. Dado os cinco minutos, todas pararam imediatamente. “A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na escolha de um certo gênero do discurso.” (BAKHTIN, 2011, p. 286)

Notem que novamente na figura acima o círculo se mantém. Durante a atividade eu orientei para que elas escolhessem o melhor lugar para desenvolver a prática, elas decidiram permanecer em círculo. De fato, isso não é algo muito comum neste tipo de trabalho, normalmente as pessoas buscam grandes distâncias do outro para se sentir confortável.

Analisando o protocolo acima, sinalizo que ele ocorreu no penúltimo momento do encontro, antes do fechamento. Todos os corpos já haviam aquecido, dançado, improvisado, se colocado em cena para brincar. Em diálogo. Em vida. Nesse sentido, a vida requer silêncio para criar, pois neste processo de criação, a palavra criada e transcrita torna-se um signo social, deve-se “compreender seu funcionamento como instrumento da consciência.” (BAKHTIN; VOLOSHÍNOV, 2009, p. 38).



Figura 15: Silêncio, corpo em trabalho. Reverência. Foto: Oliveira França

O corpo também escreve, o corpo também diz. Na imagem acima temos Marcela, uma das participantes no processo de criação. É interessante que mesmo em repouso, seu corpo estava ativo. Durante os processos notei que ela sempre estava em alerta. Seu corpo alerta trouxe ações físicas concretas durante os laboratórios cênicos-criativos, gerando protocolos muito interessantes.

A primeira provocação escrita havia sido sobre felicidade. A segunda, era feita a partir do seu antônimo, a tristeza. “*Eu me sinto triste quando...*”. Aplica-se a mesma regra dos cinco minutos e da escrita com tudo que vem à mente.

Ainda sobre Marcela e sua escrita, seu estado que se apresenta veloz como o vento, seu texto sobre felicidade teve relação com a infância. E o trecho foi publicado nas mídias sociais dessa forma:



conselho municipal de
CULTURA
de Pindamonhangaba | 13060-200 | 2021

FMAPC
FUNDO MUNICIPAL DE APOIO
AS POLÍTICAS CULTURAIS



Prefeitura de
Pindamonhangaba
www.pindamonhangaba.sp.gov.br

SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO
DEPARTAMENTO DE CULTURA



Figura 16: Felicidade de ser criança. Arte: Herica Veryano

Analisando o protocolo acima, vemos uma imagem com pés na lama. Essa referência ao banho de chuva, terra molhada, enfim, expressões que apareciam frequentemente nas produções acerca das memórias. Neste caso, eu unifiquei o texto referente as brincadeiras com os primos à imagem que remete brincadeira na chuva. A ideia é que o público, ao ler a imagem, posso dialogar com a sua infância. Aqui no interior era comum brincarmos na chuva. O calor, em época de Verã, é matador. A chuva escorre pelo nosso corpo durante a brincadeira, mistura com o suor e o corpo fica quente e frio. Quando eu era pequena tomava banho de chuva e depois tomávamos banho no tanque de lavar roupas para nos limparmos. Eu tinha uns quatro

ou cinco anos e meu irmão mais velho uns seis. Cada um, a seu modo, tem sua memória com chuva, com risos, com roda, com brincadeiras de infância.

De acordo com hooks (2022), todos nós temos parentes que fazem parte da nossa vida e nos influenciaram. Alguns queremos esquecer e outros queremos eternizar e, segundo a autora, falarmos dos momentos que vivemos com eles faz com que todos que nos conhecem seja, de certa forma, apresentado a eles.

Assim, compreendo que o trabalho de escrita criativa que fizemos ao longo do processo ativou, em diversos momentos, essa memória afetiva. O compartilhamento dessas lembranças conectou o público com o trabalho, assim como, a escrita conectou essas mulheres aos seus familiares queridos.

Essa arte reflete as infâncias das mulheres do grupo, bem como suas memórias acerca dessas relações, por isso, ao olharmos uma imagem assim, conversamos com ela, porém, muitas vezes, nossa réplica se dá a partir do momento que acionamos a nossa memória. Acredito que muitos ao lerem esta frase acima devem pensar: eu também. “Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo.” (BAKHTIN; VOLOSHÍNOV, 2009, p. 137).

Marcela é movimento, e sua conduta era constantemente fazendo algo.

Sua personagem foi se construindo como uma cuidadora, aquela que organiza, limpa, acaricia. Isso veio de uma provocação que deu origem ao protocolo verbal, que partiu do texto e foi para o corpo, que colocarei a seguir:

“Eu não posso parar, porque se eu paro eu penso, se eu penso eu choro.”

Essa frase lindamente se apresentou num encontro após este do museu, após essa escrita automática. Ao pensarmos sobre a felicidade e sobre a tristeza, solicitei que todas criassem cenas em casa que falasse sobre tristeza ou felicidade. Havia, entretanto, uma solicitação: a cena deveria ser feita com os textos, inspirados nessa escrita automática, no entanto, não deveríamos ter ações demasiadas. Apenas uma ação para contar essa história.

Marcela chegou com uma ação. Ela dançava no lugar de forma rápida até chegar à exaustão. Enquanto dizia a frase: *eu não posso parar, porque se eu paro eu penso, se eu penso eu choro.*

Ela então parava a movimentação e lágrimas escorriam de seus olhos. Havia mais texto na criação, mas sempre intercalado com esse refrão.

Depois ela nos disse que viu esse trecho numa peça há muito tempo, mas trouxe duas ações, fundidas, aglutinadas na execução. Essas ações eram as que mais gostava de fazer quando criança: correr e dançar.

Após essa reverberação que tocou todas, uma vez que essa frase carrega tantos significados e nos atravessa, sugeri que ela explorasse o movimento, aquele movimento inquieto, que já se fazia presente em suas ações.

10.5. Quinto Protocolo – Categoria Cena

Quando alguém é artista, não pode deixar de ser artista, é isso que me interessa.

Pierre Bourdieu

As cenas foram construídas com base em vários protocolos de corporalidade verbo-visual. Eles foram refeitos, reorganizados, realinhados de acordo com os sentidos que queríamos imprimir no público. Um dos protocolos refere-se à configuração no espaço, que se manteve quase que naturalmente na cena.



Figura 17: improvisação. Foto: Oliveira França

Este formato estava quase sempre presente nas improvisações. Ou começava, ou terminava desse jeito.

Ao olhar o protocolo acima, percebe-se que tudo parece um diálogo muito despojado acerca de algum assunto. Sim, essa é uma das formas de proporcionar aos não-atores familiaridade com o palco e tranquilidade em cena. Um tema gerador é criado e é normalmente escolhido pelo elenco. Ele surge na roda inicial, momento que utilizo para falar como nós estamos, como estamos nos sentindo. Ali mesmo

temos preciosos pontos a serem considerados, pois as conversas vão embalando e, às vezes, os anseios de uma pessoa se torna o anseio de todas.

Sabemos que “o tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico a qual ele pertence.”, conforme nos demonstra Bakhtin e Volochínov (2009, p. 134).

Cabe, portanto, neste processo criar aparatos para que o tema seja repleto de significação, pois conforme os autores, podemos compreender esses esquemas criativos com base no tema e significação da seguinte forma:

O tema é um sistema de signos dinâmicos e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma reação da consciência em devir ao ser em devir. A significação é um aparato técnico para a realização do tema. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há tema sem significação e vice-versa. (Ibid., p. 134).

Deste modo, a cena se faz repleta de significado e sentido, mesmo refazendo os protocolos, a cada feitura, eles vão ganhando novos significados e novos sentidos.

É neste sentido que vemos na cena uma tensão, visivelmente apresentada pela tensão de Carol Oliveira na imagem. Desde que montamos, essa cena também representava um encontro de gerações e, por consequência, pensamentos. Após inúmeros momentos de devaneios por parte da personagem que Marcela representava, Yolanda, vivida por Luana, trazia um texto que as faziam olhar com criticidade o que estava acontecendo: veja, estamos presas aqui, não tem comida e tem gente morrendo lá fora e você servindo bolacha, fingindo que é macarrão?

Durante as improvisações este embate entre as duas eram frequentes. Observo que desde a criação Luana já trazia para a sua personagem, que posteriormente seria Yolanda, uma espécie de consciência do grupo. Essa consciência à luz do feminismo negro, tomando como referência questões pertinentes a serem colocadas em cena. Ao mesmo tempo que ela coloca em pauta temas muito pertinentes da atualidade, tais como, a solidão, a morte, a fome, o desprezo, a raiva, ela cria algo tão potente, a ponto de rever o estereótipo da mulher negra forte que supera todas as adversidades. De acordo com Bueno (2019) essa imagem da mulher negra capaz de superar qualquer obstáculo é também uma imagem de controle. Então, ao superar isso, Luana com seu texto crítico não deixa de mostrar que é possível também ser frágil, e que tal fragilidade pode ser mostrada também na

explosão, na raiva, no descontentamento e, sobretudo, nos traz a ideia de que não devemos nos responsabilizar por tudo ou resolver tudo.

Ainda em cena, o formato, o modelo, o sentar, o comungar se repete:



Figura 18: Cena do espetáculo O Filme da Minha Vida. Foto: Registro pessoal da pesquisadora

Este formado de círculo permaneceu em diversos momentos do espetáculo, de forma ressignificada, trazia o tom do acolhimento que elas necessitavam demonstrar. Ao analisar o protocolo acima, vê-se um cobertor no chão, roupas numa arara, um figurino que assemelha um uniforme, sendo três azuis e dois brancos.

Dispostos no espaço, itens que faria sentido em caso de uma reclusão. Estávamos saindo de uma pandemia, momento em que ficamos por quase um ano dentro das casas. Listamos os itens necessários e estes foram surgindo. No caso, as mulheres em cena estão num Teatro e assumem isso. O Teatro seria o lugar que “eles” não as encontraria, uma vez que, de acordo com elas: ninguém vai ao Teatro.

Isto posto, consideramos que cada objeto em cena compõe as narrativas individuais, pois eles vieram dos protocolos criados durante a jornada. Cada coisa tem sentido para essas mulheres. E aqui, como na vida, não usamos todos os signos postos em cena, seu uso é o próprio estado de presença e preenchimento que ele confere ao ambiente, como na casa. Não usamos todos os nossos objetos ao longo do dia, no entanto, temos em nossos cômodos, histórias, narrativas em forma de

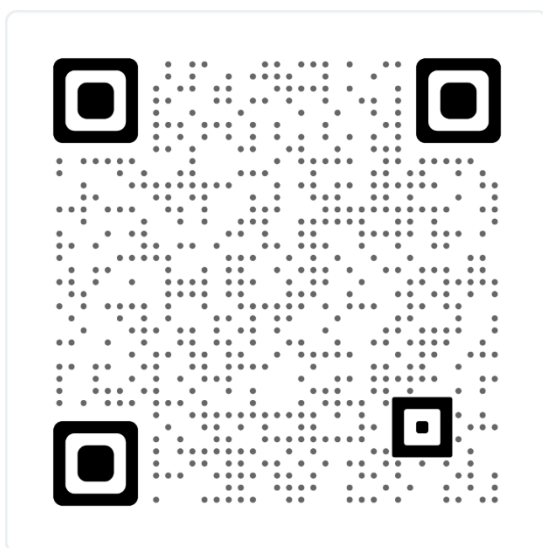
objeto. Todos eles nos remetem ao passado e marcam a nossa história no mundo e traz para dentro de casa história do mundo.

Assim, “no interior da narrativa, praticamente em cada epíteto, cada definição ou julgamento de valor, poderiam também estar entre aspas, como se tivessem saído da consciência de uma ou outra das personagens.” (BAKHTIN; VOLOSHÍNOV, 2009, p.173).

Além disso, todo o protocolo acima apresenta uma poética teatral construída coletivamente, com um jeito de fazer Teatro que proporciona a criação narrativa e de encenação pelas lentes das intérpretes. Os signos, os corpos, as interlocuções, os sentidos fazem parte de um grande florescer coletivo, pensado para ser vivenciado, experienciado e ressignificado por atrizes e não-atrizes.

O vídeo pode ser visto através do QR Code, ou pelo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=FJx5-HRWrZw>



Deste modo, o fazer teatral, pautado na ressignificação dos afetos, dos saberes, das relações, da memória, das estruturas sociais, dos diálogos, das criações, mostra-se presente neste universo processual que a cena faz com que nos encontremos, sabendo que “quando nos encontramos, estamos em casa.” (HOOKS, 2023, p. 398).

10. MICRONARRATIVAS: COMO O GRUPO DE ATUADORAS NEGRAS MULHERES DE CENA SENTEM A PESQUISA

Há quem diga que bênçãos são apenas palavras. Mas, minha filha, tendo em vista sua esperança, sua capacidade para amar, seu anseio pela alma e pelo espírito, sua carga criativa, seu interesse e fascínio por viver a esperança plenamente, essa bênção para você não é só 'palavras'. Digo-lhe que esta bênção é profecia. 'Quando uma pessoa vive de verdade, todos os outros vivem também'.

Clarissa Pinkola Estés

É uma tarefa muito delicada esta, a de ouvir. Sinto que nossa relação se fortalece na medida em que ouço os comentários a cada encontro. O Teatro tem dessas coisas, ele nos proporciona felicidades em cada segundo e nos abraçamos.

A escuta no Teatro deve ser sem julgamento, às vezes, como condutora do processo eu sinto e percebo coisas, vejo ações e relações que ocorrem no palco, porém preciso ser ouvinte. Quando conversamos sobre os impactos das cenas ou sobre a nossa estada naquele espaço sagrado, o palco, as reverberações ocorrem muito mais potentes do que eu imaginava. É delicioso ouvir. É impressionante, mas sempre tem mais, sempre há surpresas e o meu trabalho na escuta é não direcionar, ao contrário, é apenas receber.

Percebi também que todas têm a necessidade de falar, de conversar. A exposição não vem de todas, obviamente, umas mais e outras menos. Mas ela aparece em vários momentos da prática. Por vezes estamos em algum exercício/alongamento e esse corpo apresenta uma memória. Eu as estimulo a deixarem a mente fluir, lembrar de coisas, acolher e compartilhar memórias e elas assim o fazem.

A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. A trama e a urdidura são os modos pelos quais a estampa é tecida. A estampa é uma marca identitária no tecido incolor e multiforme da experiência. Jamais temos acesso à matéria-prima do tecido. Sabemos de sua existência simplesmente porque podemos identificar a estampa impressa sobre ela. Podemos captar seu sentido, mas não alcançamos seu significado. Apesar do sentido ser mais profundo que o significado, acessamos antes o mistério do seu existir e perdemos seu significado. (OLIVEIRA, 2021, p.2014)

11.1. Carol Oliveira e sua expressividade tocante

Este ano de 2020 e 2021 não foi fácil para ninguém, ainda mais por nossas perdas no decorrer do caminho, e comigo não foi diferente, porém com o projeto Mulheres de Cena consegui resgatar em mim a alegria de estar com os meus e me conectar com as minhas raízes, com meu corpo e minha mente de uma forma única. (Caroline Oliveira)

Lembro-me do primeiro dia que a Carol começou a compartilhar sua vida com o grupo, digo vida, pois é isso que sinto, Teatro é vida. Vida também no sentido de tempo e, contrapondo o famoso ditado “tempo é dinheiro”, digo aqui que tempo é vida. Então, quando alguém escolhe dividir o tempo de vida com a gente, devemos honrar essa presença.

A presença da Carol Oliveira é sempre honrada, ela representa para o grupo uma espécie de alegria muito pura, como a alegria de uma criança. Então me chocou quando ela mandou este depoimento, pois eu não sabia que em algum momento a sua alegria havia escorrido de seu corpo, como se fosse glitter de carnaval escorrendo pelo ralo do banheiro depois de uma noite de folia.

A primeira vez que ela esteve conosco, estávamos ainda ensaiando no museu da cidade, lá fizemos uma prática muito forte, que eu chamo de caminhada da deusa e na sequência o Jogo de Improvisação denominado Raia.

Muitos dos jogos trazidos para o grupo, jogos de improvisação, advém dos escritos de Viola Spolin e da vivência Viewpoints, as quais pude ter acesso na formação acadêmica e pessoal como atriz. Como intérprete-criadora que parte da improvisação, considero estes dois campos indispensáveis. Viewpoints é um sistema que nos auxilia intérprete-criador ou performer a desenvolver o campo criativo a partir do gesto e das imagens, buscando o estado de presença a partir do movimento expressivo. Foi criado por Marie Overlie no final da década de 70, e em seus estudos, criou os Seis Viewpoints: história, espaço, tempo, forma, emoção e movimento.

Fátima Wachowicz, nos apresenta uma perspectiva histórica acerca do desenvolvimento deste sistema:

Anos depois, a pesquisa foi publicada no livro “The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition” (BOGART; LANDAU, 2005). A obra apresenta os Viewpoints reestruturados em nove princípios físicos, dividindo-os respectivamente em Viewpoints de Tempo: tempo, resposta cinestésica, duração e repetição; e Viewpoints de espaço: topografia, forma,

gesto, relação espacial e arquitetura. Além disso, - Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016; 3(1): 103-112 - 106 o livro apresenta os Viewpoints vocais: altura, dinâmica, aceleração/ desaceleração, silêncio e timbre; e ainda, o Soft Focus como uma ferramenta que mantém ativada a atenção na visão periférica durante a prática. Desta maneira, os Viewpoints podem ser considerados uma metodologia que agrega elementos para o desenvolvimento tanto da dança quanto do Teatro. (WACHOWICZ, 2016, p. 105-106).

Retomando a prática por nós vivenciada a partir do exercício da raia, que consiste em dispor as intérpretes em raias, como as de piscina, organizadas de forma paralela, desenvolvemos naquele dia um trabalho muito profundo. Vou explicar aqui como se procede o exercício: ações devem ser feitas pelas participantes, tais como, correr, pular, deitar, caminhar e pausar, no tempo estipulado pela condutora do exercício.

Naquele dia, a improvisação foi se fortalecendo, eu sugeri que no meio do caminho elas introduzissem mais uma ação de seu querer, de seu cotidiano, algo que lhes trouxesse conforto e aconchego de preferência. Além disso, solicitei uma música, a primeira que viesse à cabeça. Ela trouxe uma nova ação, como todas as outras em cena, algo que se assemelhava a uma pessoa em estado de oração, de joelhos no chão ela estendia as mãos ao céu. Após registrado os movimentos, cada uma em sua raia, as mulheres deveriam trazer um texto curto, ao mesmo tempo que as ações continuavam, o primeiro texto que viesse em sua mente, e neste momento, começou um coro polifônico indescritível.

Não trago aqui o conceito polifônico unicamente advindo da música, mas do campo teórico exposto por Bakhtin no tocante a polifonia na dimensão da cena teatral, no qual se entende para além da plurivocalidade da obra.

“Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos”. (SCHNAIDERMAN 2005, p. 15 *apud* PIRES e TAMANINI -ADAMES, 2010, p. 66)

Parecia uma espécie de ladainha e cada uma trazia com força e determinação o texto, na medida em que misturavam às canções e os discursos, numa dança dialógica pulsante, apresentando variáveis variantes de tons e pausas que se combinavam entre si. Por vezes, se desenvolvia uma espécie de coro, onde todas professavam as mesmas palavras ou frases, porém cada uma tinha uma acentuação própria e isso vinha de forma natural. Depois estas palavras se dispersaram pelo

espaço e novos outros textos surgiram. Nesse sentido, entendemos que “A palavra da língua é uma palavra semi-alheia. Ela só se torna ‘própria’ quando o falante a povoa com sua intenção”. (BAKHTIN, 2014, p. 100).

Muitas vezes o ato de tentar lembrar um texto, ou ainda a tentativa de não esquecer o que havia sido trazido, fornecia mais intenções às palavras que saiam da boca.

Naquele momento Carol Oliveira gritou e todas nós observamos seu texto, sua presença. Ela cantava um ponto de umbanda, e era para Mamãe Oxum. Aos prantos embalava uma criança no colo enquanto estava ajoelhada no chão. Aos poucos, seu choro foi se contendo e ela olhava para nós e embalava algo com muito cuidado. Foi um dos momentos mais lindos, foi o primeiro dia da Carol com a gente. Paramos ali por minutos, observando a cena, a forte cena que emocionou todas as participantes. Terminamos o exercício acolhendo a Carol.

Depois, na roda final, ela nos contou como estava triste, pois sua avó havia morrido. A cena foi uma despedida, uma lembrança da avó embalando-a quando pequena. Ela disse ainda que pensava em tudo, pensava na avó, pensava em si, o texto que saía da sua boca era uma mistura do que a avó falava e do que ela queria falar. A partir daquele dia eu senti uma grande potência no trabalho, maior do que eu imaginava.

Existe também uma dimensão estética desse tipo de criação que parte do intérprete-criador e de suas experiências. Eu aprecio o exercício da Raia, pois ela nos permite trabalhar ações cotidianas simples (andar, correr, pausar, etc.). Isto posto, acredito que todas as pessoas, atrizes e não atrizes, são capazes de fazer, sobretudo porque, a repetição dos movimentos coloca o nosso corpo num estado que entendo como sendo o que Bakhtin (2011) chama de fronteira esteticamente significativa. Para o autor, “as fronteiras são vivenciadas de maneira essencialmente diferentes: por dentro, na autoconsciência, e por fora, no vivenciamento estético do outro”. (Bakhtin e o Círculo, 2011, p.83). Essa consideração eu observei ao longo da minha jornada como formadora, uma vez que repetir ações simples e cotidianas deixavam as pessoas confortáveis e faziam com que se relacionassem bem em cena, sendo elas profissionais da área ou não. De acordo com Bakhtin e o Círculo (2011), neste local, em cada ação, seja ela interna ou externa, é necessário que aquele que professa a ação parta de seu interior, o que Bakhtin chama de “próprio material de vida”. (Bakhtin,

2011, p.83).

Nesse sentido, a troca dialógica não ocorre de forma fechada e acabada, ou seja, considerando um padrão dominante de sentido acerca de algo, ao contrário, apesar de uma intérprete-criadora professar através de atos este material de vida, àquele que assiste recebe a partir de suas próprias percepções, ou como o autor chama, fronteiras.

Eu fico emocionada, pois este lugar de interlocução que Bakhtin e o Círculo apresenta em sua obra a partir do livro *A Estética da Criação Verbal*, traz à tona um caminho para compreendermos a noção de relação e forma, considerando os campos criativos autor e personagem, isto posto, na interlocução com o público.

Temos então em nosso trabalho de criação algo que considero infinitamente precioso, pois nestas experimentações somos autoras e ainda proporcionamos em nossa obra a conexão conosco e com o público, tendo o nosso próprio corpo como meio. Sendo assim, o sentido que se dá ao que foi criado, atravessa diversas fronteiras, fortalecendo-se de forma viva e expressiva no mundo.

Esta forma expressiva no mundo pode ser observada sob dois prismas, sendo eles o da forma e a do valor estético. Para Bakhtin (2011) a forma estética é fundamentada no interior do autor e não da personagem, ou seja, nesse sentido não se aloja dentro da significação puramente vital. No campo dessas relações, é necessário entender que o autor “cria valores que por princípios são transgredientes à personagem e à sua vida mas mantém com elas uma relação essencial”. (BAKHTIN, 2011, p.82).

É, portanto, neste pensamento sobre o corpo e expressividade que o diálogo surge no campo da estética, entendendo que “perceber esteticamente o corpo é vivenciar empaticamente os seus estados interiores, do corpo e da alma, através da mediação da expressividade exterior (BAKHTIN, 2011, p. 58).

Certa vez, indaguei à Carol sobre o que mais lhe impactou, desafiou, ou ainda, qual foi o momento mais profundo em nosso processo. Ela assim respondeu:

Foi o momento do Jogo da Raia, onde o jogo nos transportava para um lugar interno de cada uma das atrizes e não atrizes, proporcionando assim um momento único e muito especial de um intenso encontro de amor, afeto e cuidado de você com seu interior.

Essa parte do projeto me desafiou pois nunca sabemos como lidar com nossas fragilidades, emoções e como a ação em cena pode nos atingir.

Contudo para mim foi desafiador ter um reencontro interno com momentos íntimos da minha vida e conseqüentemente partilhá-los e expor tudo em cena. (Caroline Oliveira)

A partir do comentário de Carol, compreendo o Teatro como um espaço propício para que as pessoas consigam se conectar com as suas emoções, seus sentimentos. Por vezes, vivemos uma vida tumultuada, com um tempo que não nos permite tempo para mais nada além de sobreviver. Nessa dimensão temporal da vida, nas rotinas cotidianas, os afazeres domésticos, as demandas dos múltiplos trabalhos que desenvolvemos, pouco nos sobra para pensarmos sobre nós. Assim, Teatro é para mim um espaço de interlocução e autoconhecimento. É onde nos colocamos à disposição, permitindo-nos sentir e compartilhar. Destaco aqui uma citação de Azevedo (2016) que dialoga com o trabalho, mas principalmente com o que venho pensando sobre o fazer teatral:

A arte do Teatro tem uma função clara entre nós profissionais, alunos, comunidade: ela pode ser aquilo que salva, equilibra, faz diferença, dá continuidade à própria vida configurando-se como uma das mais belas formas de se oferecer uma muito melhor qualidade de vida às comunidades humanas” (AZEVEDO, 2016, p.295).

11.2. Anaíra, o carinho, a paz e a aceitação

É difícil dizer em palavras tudo que estou sentindo mas acho que se resume em "gratidão". Gratidão por ter conhecido pessoas incríveis e que de certa forma me fizeram enxergar algo importante sobre a vida e sobre viver. **Cada momento é simplesmente único e eu fico em paz por estar trabalhando com Mulheres como vocês. Em partes eu tenho sido mais permissiva e mais carinhosa comigo mesma e esse olhar que eu abri, veio depois de começarmos esse projeto.** (Anaíra Moretti, destaque nosso)

Conheci Anaíra no SENAC, no curso técnico de formação de atores aqui em Pindamonhangaba. Desde o início ela se mostrou carinhosa com tudo e com todos, mas poder vê-la expressar que se viu mais permissiva e carinhosa consigo me alegra demais.

Sobre o trecho destacado, falaremos mais a fundo sobre a relação do momento presente e o segundo teatral. Quando Anaíra diz que *cada momento é simplesmente único*, consideramos que os segundos são preciosos, pois ocorrem num espaço de

acolhimento. Todas as reuniões tratamos de questões que nos afligem e isso é um ponto importante do trabalho: poder falar.

Ao falarmos sobre a nossa vida, percebemos, reconhecemos e ressignificamos ações, relações, proposições que ocorrem em nossa vida em sociedade. Para além do Teatro, tratamos sobre quem somos e como essa potente relação com o outro se dá. Tais problemáticas norteiam a temática das cenas e tudo passa a fazer sentido. Assim, ao ler este depoimento de Anaíra e de percebê-la em cena, num crescimento grandioso, acredito que o Teatro e todo o seu fazer, em termos de função, de papel, apresenta o que Azevedo (2016) apresenta como sendo um espaço propício para que os indivíduos saiam fortalecidos, perante aos outros, mas principalmente perante a si.

Para além dessa preciosidade, entendemos que a afirmação de *estar em paz* é algo que devemos considerar. Sobre a paz, há algo sagrado, íntimo e coletivo nessa paz. Acredito que isso se deve ao fato de estarmos juntas, nós mulheres pretas. Neste espaço de interlocução que é o Teatro, estamos seguras, e saibam que, no início do processo, essa era uma frase que sempre eu trazia para o grupo *“fique tranquila, estamos seguras”*. Anaíra, em outro momento, nos trouxe outra colocação que reforça o que disse acima.

Veja, em um grupo que tem suas diversidades de gênero e opinião, muito se fala e pouco se escuta, e estando em um coletivo de mulheres, inicialmente negras, que tem o mesmo foco e objetivo, tudo aquilo que se fala é escutado, acolhido”. (Anaíra).

Existe uma questão a ser levada em conta, em outros espaços, como Anaíra mencionou, por vezes nos vemos num lugar onde muito se fala e pouco se escuta. Neste lugar não nos sentimos bem, não nos sentimos seguras, afinal “os espaços seguros são locais de rearticulação de mudanças para mulheres negras”. (BUENO, 2020, p.142).

Eu ainda iria mais a fundo, muitas vezes, nós estamos nestes lugares não seguros, e durante a minha trajetória vi e observei que estar ali era também uma forma de tentar se encaixar. Porém, é impossível se encaixar se o que você fala é desvalorizado, é desdenhado. Nestes espaços é comum escutar apenas a pessoa branca. Problemáticas trazidas por pessoas negras não são vistas muitas vezes como problemas reais, mas casos isolados

Então quando Anaíra apresenta essa posição, isso nos leva a uma reflexão, onde é possível entender que existe uma ideia ainda pulsante de que as questões

femininas, por exemplo, são universais, no entanto, este fato não é real, e por consequência não devem ser pensadas assim.

Durante anos participei de coletivos femininos no campo do Teatro e da pesquisa artística de modo geral, ainda participo. Sou realmente uma entusiasta das mulheres unidas em um local de criação. Pois bem, nessa dinâmica, ainda comum em minha vida, percebo que as questões que trago acerca das atividades que desenvolvemos como as questões étnico-raciais torna-se um trabalho árduo e moroso em outros coletivos.

Outro dia me vi tendo que defender a necessidade de descentralizar o trabalho com mulheres aqui na cidade, trazendo inclusive um encaminhamento metodológico para ação que compreendia inclusive a abordagem da cultura negra. Acolher mulheres periféricas no trabalho em arte, exige de nós artistas um olhar atento ao território, entendendo inclusive que existe a possibilidade de termos no trabalho mulheres pretas nestes locais de atuação, por isso, a noção étnico-racial que o trabalho possibilita, dentro de suas múltiplas facetas, precisa ser bem estruturada, principalmente no sentido de acolher os saberes já existentes nos territórios que acolherão alguns projetos, do contrário ficamos apenas na posição de artista super-heroínas salvando territórios!

Existe arte na periferia, existe produção artística nos distritos de Pindamonhangaba e em sua maioria as mulheres pretas protagonizam esse local. Não há de fato um diálogo com a arte central de Pindamonhangaba, mas a arte na periferia existe e mostra-se muito envolvida com a cultura negra¹⁸.

Enfim, ter que explicar que necessitava de um olhar mais aprofundado e menos elitista é sempre cansativo. Às vezes somos elitistas sem perceber, eu mesma aqui na pesquisa cometi alguns encaminhamentos que depois eu observava que não iria atingir, não iria me comunicar com as mulheres negras.

Como a abordagem era normalmente por convite, por vezes eu convidava algumas mulheres negras, elas, porém se sentiam desconfortáveis com o convite para participar do grupo. Ouvei de uma mulher inclusive um questionamento: *mas lá no seu grupo pode alisar o cabelo, né? É que num outro grupo aqui da cidade para participar*

¹⁸ Existe aqui em Pindamonhangaba o Coletivo Monako, ele atua no Bairro Liberdade e no CDHU. Sua atuação é no campo das artes visuais, dança, palestras e intervenções. Os membros do coletivo em sua maioria são negros e fazem um trabalho para reconhecer e valorizar a cultura negra na região.

não pode alisar o cabelo, implicaram com o meu cabelo alisado. Num momento imaginamos em fazer retiros de finais de semana, no estilo de retiros que o LUME fazia para formação de palhaços. Incrível não é mesmo? Eu simplesmente me esqueci que eu não estava lidando com artistas, com o hábito, disposição, tempo, dinheiro e rede de apoio de fazer esse tipo de formação. A maioria interessada não era da arte, mas se afastar da família, você com filhos, marido, num final de semana é algo humanamente impossível. Nem todas têm rede de apoio como eu tenho, nem todas possuem um tempo para mergulhar num autocuidado. Reconsideramos e fomos organizando os encontros semanais, com avisos e organização de tempo que pudessem contemplar o máximo de mulheres possível.

Em 2023 os encontros deram uma pausa, para que eu pudesse me dedicar à finalização da tese, mas também para que pudéssemos repensar alguns quereres e formatos, pois temos planos de dar continuidade, talvez com uma montagem, que agregue o maior número possível de mulheres, mas ainda não sabemos como fazer isso.

Nesse sentido, quando estamos com mulheres pretas, sinto que estamos em paz como Anaíra menciona. Não há necessidade de tecermos uma tese cada vez que colocamos um ponto, uma ideia, ou mesmo trazemos um conhecimento do campo teórico para os trabalhos. Quando estamos juntas somos ouvidas, tudo é considerado em nosso encontro. Eu tenho, desde muito cedo, um ensinamento que é muito agregador, e esse ensinamento eu tive com meu primeiro professor de Teatro, o Jorge Nicoli. Ele sempre dizia: tudo importa no Teatro, todas as ideias são importantes, todas as sugestões. Aqui não vence a maioria, vence a unanimidade, na maioria, muita gente pode ficar descontente e o trabalho desanda.

Então, desde que trabalhava ministrando oficina no SESC ou mesmo no espaço em Curitiba-PR, Casa Coletivo Joaquina ou na Bisbilhoteca, local onde tive Colônia de Férias como foco no Teatro por quatro anos aproximadamente, eu trazia este ensinamento: todas as ideias importam. Com as crianças isso era poderoso, deixá-las seguras para falarem, desenvolviam a autonomia para organizarem as ideias sem desprezar ninguém. Pode parecer loucura, mas quando todos estão unidos por um propósito criativo, todas as ideias articuladas constroem coisas ainda mais potentes, por isso eu dizia, não vamos desprezar nada.

Assim, a Anaíra sentiu esse lugar de abertura que já vem de outras trajetórias,

com o Grupo de Atuadoras Negras-Mulheres de Cena isso funcionou de forma muito potente. Pois se antes, a maioria de nós se sentia “forasteira de dentro” como diz Patricia Hill Collins (2016), sentimos que em nosso coletivo não nos sentimos mais desprezadas. Ao contrário, nos sentimos profundamente aceitas e valorizadas.

11.3. Marcela, forte, doce e veloz como o vento

Conheci a Marcela no budismo Kadampa¹⁹, conheci monja e acompanhei um processo muito profundo de seu autoconhecimento, tanto como monja e também quando desmonjou. Frequentei o budismo kadampa enquanto estava em Taubaté-SP (2019 a 2021), principalmente no ano anterior ao ano da pandemia. Marcela sempre demonstrou muito conhecimento político atrelado aos ensinamentos e logo nutrimos uma sincera amizade.

Marcela é de uma família taubateana e sempre esteve presente nas manifestações culturais da cidade. Sua relação com a cultura é de herança familiar, como já mencionei anteriormente. Ela, ao deixar suas funções de monja, passou a trabalhar comigo na minha produtora²⁰, me auxiliando nos serviços de secretariado e assistência de produção.

Neste ínterim, a convidei para integrar o grupo e o convite foi aceito. Marcela contribuiu grandemente com a pesquisa, tanto em proposições de textos quanto nas cenas e seus desdobramentos. Ela não é atriz, mas como falei acima, teve oportunidade de frequentar aulas de Teatro na Fêgo Camargo quando criança.

Marcela, ao falar da pesquisa e dos encontros, expõe da seguinte maneira:

Um momento de recomeço e reconstrução em todos os aspectos da vida, depois de dar um “reset” e reiniciar sem saber pra onde e como ir, apenas sentindo e vivendo. Nesse momento surgiu na minha vida o “Mulheres de

¹⁹ Budismo Kadampa é uma escola budista mahayana, fundada pelo grande mestre budista indiano Atisha (982-1054). No século XIV, a tradição foi passada para o mestre budista Je Tsoongkhapa, que foi responsável por popularizar os ensinamentos, alcançando milhares de pessoas. Atualmente, o budismo Kadampa, tem como mestre o Venerável Geshe Kelsang Gyatso. Em Cabreúva-SP está localizado o Centro de Meditação Kadampa Brasil que é o maior templo budista Kadampa no mundo. Fonte: <https://kadampa.org/pt-br/budismo/budismo-kadampa>

²⁰ Sou sócia administradora da empresa Herica Veryano Produções de Arte, Educação e Cultura LTDA-ME. Atualmente, presto serviços em algumas prefeituras no campo de assessoria pedagógica e artística, bem como elaboração de projetos para leis de incentivo e produção cultural nos diversos segmentos: teatro, dança, música e festivais.

Cena”, trazendo novas expectativas, resgatando histórias e experiências, criando e fortalecendo vínculos com mulheres, que diariamente se constroem e reconstroem, lutam, batalham e me inspiram a todo dia continuar e construir minha história, que vai de encontro com cada uma delas e se faz nossas histórias, de esperança, fé, luta, luz, felicidade e ancestralidade. Mulheres de cena foi e tá sendo força que vem de dentro e luz que norteia e me torna protagonista da minha nossa história, do filme da minha vida. (Marcela Lingiarde).

É tão bom ler a colocação da Marcela, pois quando ela traz na sua descrição sobre ser protagonista, eu consigo sentir a sua satisfação.

Deste modo, acredito que estamos falando sobre romper com a noção dominante, que como já vimos, não coloca a mulher negra como protagonista, ou mesmo como articuladora de suas ações. “Quando podemos controlar a nossa própria narrativa, nomear nossas experiências e participar da vida pública em nossos termos, somos definitivamente, mulheres empoderadas” (BUENO, 2020, p. 142).

Temos ainda uma questão muito significativa do ponto de vista temporal, no discurso de Marcela se apresenta uma relação com a noção de recomeçar e reconstruir, trazido no início de sua fala, como um “*momento de recomeço*”, que sugere uma revisitação da própria identidade.

Rüssen (2014), nos apresenta uma visão acerca da formação humana no plano dos sentidos, considerando os diversos campos da vida social e nutre um diálogo íntimo com a questão do tempo no que se refere a construção da identidade. Para o autor, as situações cotidianas correm, flexionam, reverberam e se desenrolam sob um ponto de vista temporal.

“A dimensão interna da orientação temporal costuma ser caracterizada e acessada com a categoria identidade. Com referência ao tempo, identidade representa a proporção exata da coerência de que os seres humanos necessitam, na mudança temporal na autocompreensão humana, para, orientados na cultura ou na determinação de sentido, poderem dar conta do seu sofrimento e conferir intencionalidade ao seu agir. A identidade aglutina (RÜSSEN, 2014, p. 268). O que se faz necessário para criar o todo artístico, inclusive o todo de uma peça lírica, não é enunciar a minha vida, mas sobre a minha vida. (Bakhtin, 2011, p.71).

11.4. Luana, a Rosa

Nunca me senti tão comigo mesma, nunca na vida senti o quanto eu poderia crescer de dentro pra fora, a ordem não importa, o que realmente importa é a mudança e a transformação que eu sinto em mim, na minha vida a partir do momento que fui **confrontada/desafiada**. No momento em eu senti que poderia falar sobre mim e contar a história da minha vida. **Perceber que apesar de pertencer a um grupo, sou única**. Sou só minha e de mais ninguém". (Luana Rosa).

O sentimento de pertencimento se faz presente quando estamos em grupo, quando estamos com outros iguais. Não temos como pensar em pertencimento, sem pensar novamente na Kilomba (2009), que embora já tenhamos trazido aqui anteriormente, a questão da fala é extremamente importante neste contexto. Ser ouvido, ser valorizado, ser reconhecido faz com que nos sintamos pertencentes ao grupo, quando isso não acontece, vamos sendo colocadas de lado, apartadas. Este sentimento é horrível! Quando estamos em grupo desejamos comungar, e mesmo que todos os envolvidos não tenham as mesmas opiniões sobre o assunto, falar e ser ouvido é reconfortante.

Nesse sentido, quando Luana entrou para o grupo, ela nos trouxe uma fala muito potente, com uma trajetória que nos levava a pensar a condição da mulher negra fora do interior, pois ela é da Zona Leste de São Paulo. Interessante como ela sempre mencionava isso, dizendo com orgulho que era da Zona Leste! Trazia para nós o Rap. Trazia também uma arte muito conceitual, uma forma de escrever e compor cena muito natural, embora se autocriticasse, dizendo que não estava fazendo direito, que o texto não estava bom, ou coisa similar. Nesse sentido, no início do processo, suas cenas e criações eram acompanhadas de uma autocrítica severa em relação ao que estava sem posto em cena. E devo lembrar que estávamos no início do processo, e sua presença ali era de uma não-atriz tendo o primeiro contato com um trabalho teatral de processo e pesquisa.

Este também é um comportamento comum entre mulheres pretas, muitas vezes temos dificuldade em aceitar que estamos desenvolvendo bem uma tarefa. Existe uma cobrança inacreditável, somente quem passa por isso, nestas condições, consegue compreender o que estou querendo dizer. A Síndrome da Impostora aparece o tempo todo, justamente por não nos ter sido garantido o direito de errar. Além disso, o fato de não ter tido oportunidade de experimentar na infância um contato aprofundado com

a arte, de modo geral, pode fazer com que as pessoas sintam desconfortáveis em determinados lugares de arte.

Digo isso, porque ao longo da minha trajetória, conheci muitas mulheres pretas que mergulharam no universo artístico a partir do artesanato. Depois começaram a conhecer as artes visuais e tomaram gosto, começaram realmente a apreciar. Tenho amigos que são profundos conhecedores de movimentos artísticos, dominam técnicas de pintura e se sentem à vontade para falar sobre o assunto, com quem não é da área. Porém, ao se deparar com pessoas que são da área, este status diminui, e a pessoa não se sente capaz de dialogar sobre isso.

Nesse sentido, mais para frente pretendo falar mais sobre a mulher negra na arte. Compreendo este lugar de forma muito delicada, pois observo que em inúmeros campos de atuação, ela acaba sendo, como já disse no capítulo anterior, de certa forma, uma “forasteira de dentro”. Embora Collins (2016) tenha usado este termo para falar da mulher negra dentro do movimento feminista, eu consigo observar grande relação deste conceito com o que vivemos dentro da arte.

Voltando à Luana Rosa, preciso dizer que ela é uma artista e sua inclinação são para as artes visuais, dentre seus trabalhos destacam-se colagens, pinturas, quadros diversos com misturas de técnicas que trazem um estilo à sua criação. No campo teatral, no entanto, ela se viu deslocada inicialmente, pois nunca havia tido contato com as Artes cênicas. Sempre que conversávamos ela nos trazia considerações sobre estar em cena, compreendendo como um desafio, um grande desafio. Se via muito mais escritora do que atriz, ela dizia.

Porém, mesmo apresentando suas falas sobre se sentir desconfortável, Luana se sentia segura, se sentia pertencente.

É incrível como este tipo de processo pode ser um caminho de autoconhecimento e autocuidado. É incrível como as coisas vão se apresentando no palco e dando o tom. É notório como uma simples timidez vai sendo entendida como algo além disso, às vezes o silêncio é reflexo de uma invisibilização reforçada por estruturas de dominação ao longo da vida. Frequentemente nas provocações advindas do processo, a questão da voz e silêncio, normalmente aparecia nas discussões ou cena, todas nós em alguns momentos nos sentimos silenciadas ao longo da vida, uma vez que nossas ações são julgadas e valorizadas por uma ótica externa, o da branquitude. Tal silenciamento é tão perverso e potente, fazendo com

que acreditem que somos tímidas, reservadas, mesmo sem ser. Não é isso, muitas de nós fomos obrigadas a aparecer com tais características para não sermos mal interpretadas, ou ainda, na tentativa de sermos aceitas pelos não-negros.

Ao explicar o conceito "Imagens de Controle" de Patricia Hill Collins, Bueno (2020) nos alerta que seus malefícios se repercutem de maneira transnacional, ultrapassando as barreiras do local. Tais imagens são apresentadas pela mídia, em forma de discurso, nas múltiplas esferas de comunicação, alcançando inúmeras pessoas. Com isso, estas imagens vão sendo mais ou menos adequadas aos contextos locais, considerando inclusive o momento político e social que se apresentam no momento, nesse sentido, legitima-se e reforça-se estereótipos que comungam com a manutenção de uma lógica, ou seja, entendemos que é tudo devidamente orquestrado. Bueno (2020) nos traz alguns destes estereótipos que classificam a mulher negra na sociedade, e assim, colaboram com uma definição que tem como referência principal, o olhar dos não-negros em relação aos negros. Deste modo, Bueno (2020), nos mostra que:

O racismo apresenta contornos globais que também estão estabelecidos a partir da proliferação massiva de imagens de controle na mídia de massas, que possibilita um controle transnacional e cada vez menos local. É possível encontrar imagens de controle a respeito da feminilidade negra por todo o globo, as quais vão sendo modificadas conforme o contexto local. Por exemplo, em momentos de crise econômica, as imagens de controle são uma ferramenta importante para justificar alternativas de recuperação financeira que passam necessariamente pelo corte de verbas e recursos-chaves para a vida da população negra. Essas alterações são justificadas em discursos que se valem das imagens de controle para o fortalecimento de argumentos que se organizam a partir de uma visão que coisifica e reduz a humanidade de mulheres negras numa perspectiva transnacional, tendo a mídia e os recursos do campo da comunicação um papel central na repercussão transnacional das imagens de controle (BUENO, 2020, p. 123).

Assim essa lógica que opera de maneira tão cruel, nos coloca dentro de caixas que nos coisificam, daí um questionamento: o meu jeito de ser é realmente o meu jeito de ser?

Lembro-me que essa foi uma das provocações em grupo que surgiu depois de uma improvisação sobre sentir e ser. Na ocasião pedi que as mulheres escrevessem a partir de um impulso: eu me sinto feliz quando... ou eu me sinto triste quando...

Lembro-me que Luana nos trouxe esse questionamento: *até onde o nosso sentir é fabricado? Eu posso me sentir bonita com o cabelo natural, porém, inúmeras vezes ouvindo pessoas falando sobre o meu cabelo me faz ou me fez em algum grau*

uma certa dúvida sobre a minha beleza. Duvidava se meus traços eram bonitos, se meu nariz era bonito, até porque já ouvi de pessoas dizendo que meu nariz era grande demais para o meu rosto.

Na ocasião ela contou que certa vez havia parado de alisar o cabelo, estava em casa doente, deitada no sofá e um dos seus sobrinhos ao ver a raiz do cabelo nascendo naturalmente sem química, disse: Nossa, o que é isso?

Lembro-me de ela tentar reproduzir o som da fala da criança... ele havia provavelmente estranhado o cabelo natural de sua tia, sem alisamento, sem química, simplesmente um cabelo com cachos. O tom da fala dele a deixou em choque.

Assim, as narrativas imagéticas acerca do corpo feminino negro vão sendo criadas na tentativa de impor a este corpo um controle, que vem de imagens, porém, são reproduzidas cotidianamente pelo que chamo de **imagem modular**. A referência aqui é realmente aos móveis planejados ou modulados. Os móveis planejados feitos sob medida devem ser criados para dar conforto aos moradores da casa, aproveitando os espaços da construção, reconstruindo assim uma forma harmoniosa no ambiente, valorizando o projeto da casa original e as pessoas que habitam ali. Normalmente são móveis únicos e especialmente pensados para a moradia.

O móvel modular, tem por sua vez outra característica, ele vai de fato de adequar à estrutura da casa, mas não é necessariamente pensado para aproveitar os espaços, em harmonia com a construção. Ele passa a ser algo que cabe no local, que pode ser visto como algo que serviu, porém, não foi desenhado para aquele espaço. Suas medidas são geralmente padronizadas, não é personalizado e tão pouco exclusivo.

Sendo assim, as imagens de controle, geram, ao longo do tempo, uma espécie de *imagem modular* nas mulheres pretas. Elas se encaixam, mas não estão em harmonia com a sua essência. Sua configuração, seus jeitos, seus gestos e gostos passam a ser igualmente sem personalidade, ou ainda passam a serem vistas a partir da personalidade que lhes é designada, pois elas precisam se encaixar para serem aceitas.

A fala de Luana no trecho *“no momento em que eu senti que poderia falar sobre mim e contar a história da minha vida. Perceber que apesar de pertencer a um grupo, sou única”* traduz com profundidade a noção de pertencimento ao mesmo tempo que apresenta uma configuração que nos permite pensar na noção de unicidade. A

palavra única aqui apresenta o seu lugar de existência, que em seu pensamento e expressão surge após acionar a memória para contar as suas histórias neste processo que foi, para nós, revelador. Nesse sentido, a fala de Luana, comunga com a noção de pertencimento trazida por hooks (2022):

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos, do momento mais mundano, ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança. (HOOKS, 2022, p. 26).

Revisitar este olhar de Luana, que muito nos provocou durante o processo e animou nossas discussões, trazendo colocações tão profundas acerca do ser feminino e sua construção, sobre o materno com afeto, enfim, sobre os afetos, me faz cada vez mais perceber que estarmos juntas fortalece-nos. Compartilhar histórias, estarmos juntas fazendo Teatro da forma como foi feito com que nos conhecemos cada vez mais.

11.5. Carol Compê, aquela que tem o dom da palavra

A pesquisa tem me feito olhar para a minha integralidade e não apenas os meus aspectos fragmentados. Tenho dado mais valor e respeitado mais a minha individualidade. É bonito pensar no "Filme da Minha Vida"! E eu, de verdade, quero fazer dele um filme lindo e que toque e emocione a quem assisti-lo.
(Carol Compê)

Recentemente pensei na Carol e em toda a sua potência de escrita. Seu jeito, sua fala, sua voz, seu tom, tudo combina e vira texto que escorre na folha e depois vai para bocas que traduzem seu sentimento. Bocas e gestos se fazem a partir das coisas que Carol escreve e isso impacta as pessoas.

Combinar as palavras que serão ditas é uma tarefa difícil, mas Carol faz isso com maestria, com cuidado e com reverência. Não é à toa que se viu, nos últimos anos, apaixonada por Malba Tahan. Enquanto conversávamos, ela me disse que ele dava vida às palavras, que qualquer parágrafo de seus escritos pareciam um mundo.

Percebi que as palavras de Carol, seus textos e gestos nos traziam um mundo para dentro do processo. Cada dia se apresentava como um mundo diferente, ou

melhor, às vezes um universo, que nos levava à reflexão. Depois de suas cenas, alguns segundos de silêncio imperavam na sala e dizíamos gradualmente o que nos impactava. Eu não sei como ela fazia isso, mas fazia.

Me vi com saudade, já que ela se mudou.

E não tem como pensar em Carol Compê, sem compreender que “as histórias importam. Muitas histórias importam.” (ADICHE, 2019,32). É a partir dessa noção de importância que ela trazia para as cenas coisas simples, como, por exemplo, a ideia de ser protagonista. Que menina não sonhou em ser a protagonista? Aparentemente simples, mas de uma profundidade quando se vai olhando as camadas do que isso significa para uma menina preta e periférica.

Neste sentido, quando olhamos para a tradicional arte de contar histórias, percebemos que existe esse lugar dialógico, que permite com que todos (os que contam e o que ouvem), participem de um momento único, íntimo e marcante. Trata-se de uma interação que produz sentido.

Como contadora de histórias, como uma entre tantas que conta histórias desde criança, percebi em Carol a essência da contadora. Ela é uma daquelas mulheres raras que nos transportam para outros mundos.

Hoje consigo observar isso à luz de Bakhtin e o Círculo, entendendo que existem 2 pontos que fortalecem essa relação entre o que conta e os que ouvem. Bakhtin (2011) nos apresenta algo muito interessante sobre essa relação ao nos trazer a seguinte constatação sobre o texto: “O texto só tem vida contatando outro texto (contexto). Só no ponto deste contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo.” (BAKHTIN, 2011, p.401).

Entendo que, é neste lugar onde se encontram texto e contexto que o sentido ocorre. Esse lugar também flerta com a intertextualidade, conforme o autor ocorre ao longo da trajetória de um indivíduo, acompanhando, por assim dizer, a evolução do homem:

As influências extratextuais têm um significado particularmente importante nas etapas primárias da evolução do homem. Tais influências estão plasmadas nas palavras (ou em outros signos), e essas palavras são palavras de outras pessoas, antes de tudo palavras da mãe. Depois essas “palavras alheias” são reelaboradas dialogicamente em “minhas-alheias-palavras” com o auxílio de outras “palavras alheias” (não ouvidas anteriormente) e em seguida [nas] minhas palavras (por assim dizer, com a perda de aspas), já de índole criadora. (BAKHTIN, 2011, p. 402)

Acredito que o diálogo é o lugar de encontros, sobretudo com nossas raízes. É algo que vem e se desenha no dia-a-dia e se manifesta a partir do *habitus*. Assim, permanecer neste lugar de encontro, seja ele no Teatro ou na sala de aula, ou em casa com a família, enfim, em todos os espaços em que existe troca, nos permite ir e vir nesse jogo de criação que ultrapassa gerações.

Os que fazem isso bem, contam histórias.

Portanto, a importância de entendermos que uma história pode, como diz Adiche (2019, p. 32), “despedaçar a dignidade ou reparar a dignidade que é despedaçada”, nos torna mais críticos em relação ao que escutamos. Aquele que escuta histórias é tocado, às vezes positivamente e às vezes negativamente. Ainda segundo a autora, histórias negativas simplificam a nossa existência, pois nos reduzem aos estereótipos, trazendo uma tônica incompleta à nossa trajetória. Este é o ponto! As histórias negativas não nos permitem revisitar a nossa história/memória, ou várias camadas que ela possui. Não nos permite revisitar essas outras influências que vêm de outras pessoas, pessoas estas que são importantes e inclusive fundamentais na nossa trajetória. Porém, é importante rejeitamos e nos afastarmos dessas histórias únicas, dessas que não nos fazem sentido, “pois quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso”. (ADICHE, 2019, p. 33).

Carol fez isso o tempo todo, negava as histórias únicas e trazia seu tom, seu olhar e outros olhares para as rodas. Ela olhou para a sua integralidade e percebeu o todo. Ela trouxe questões de trabalho, de cuidado, da loucura nos experimentos e nos provocou de forma íntima com seu discurso. Olhar para a integralidade é justamente perceber que não somos uma coisa só, não somos aquilo que esperam que a gente seja.

TERCEIRA POÉTICA: O FLORESCER

Eu sou hoje o que não fui ontem, revisitando meus pertences me vejo larga demais para tudo. Estranha demais para deixar com que toquem a minha pele.

Esses dias olhei para o céu e não me percebi entusiasmada. As noites continuam trazendo o vento que vem das montanhas e eu aqui parada presumo que tudo está se acabando.

Meu corpo fica frio e quente. Calafrio. Sem controle. Uma febre arde em mim me deixando quase morta sem conseguir abrir os olhos. Eu sonho com árvores e querubins risonhos e quando percebo tenho ao meu lado uma criança me chamando.

Eu floresço de um jeito estranho nos últimos tempos, com os galhos tortos e flores anestesiadas. Existe um tempo certo para florescer. Há de se ter cuidado com o clima, com o tom, com a aspereza. Eles podem barrar o crescimento de uma flor.

Eu tenho aqui um ipê branco e ele ainda não floresceu. Ele é raro. Sua flor demora para sair e é a primeira a morrer. Ele é o mais belo das montanhas.

Canto para me salvar de mim.

Processo de escuta e escrita Mulheres de Cena.

Herica Veryano

Neste processo, cada uma floresceu à sua maneira. Um processo coletivo permite a todos os vários processos individuais. A escuta se faz a partir de muitas possibilidades, do encontro, mas também da ausência dele. Tivemos momentos que eram marcados pelos encontros, outros pelas ausências, e a cada nova possibilidade de estarmos juntas nos víamos com uma florada nova.

A pandemia nos ensinou a florescer no silêncio e do jeito que dava. Os encontros nos trouxeram colo, quietude e criação.

Um caminhar de criação apresentou-se para nós e nos permitiu fazer essa jornada juntas que nos mostrou camadas de criação que dividimos assim: *Camadas da Escuta*, que compreende tudo que se fala e tudo que se ouve; *Camadas do Sentir*, que nos proporciona uma experimentação considerando como o corpo sente e expressa e, por fim *Camadas da Presença*, que é o momento onde o todo ocorre e se traduz em cena, o corpo, a voz, o texto, o público. Chamamos camadas, pois é assim que se segue, a cada dia, a cada passo, camadas vão se apresentando. Nem toda escuta é igual e ocorre da mesma forma, o mesmo acontece com o sentir e com a presença. Vamos descascando, tirando camadas conforme mergulhamos no trabalho.

Foi exatamente este tipo de percepção que nos permitiu compreender estruturas que fortalecem o racismo, nos permitiu descobrirmos novas identidades, novos gostos e novos querer. Começamos uma jornada e nos percebemos como mulheres pretas, mas para além da cor da pele, nos percebemos.

Quando o nosso compromisso é com o antirracismo, a cor da pele é colocada em sua perspectiva correta. Torna-se apenas mais um aspecto da identidade de alguém e não o central. (HOOKS, 2022, p. 128).

Nos capítulos a seguir irei compartilhar como fui florescendo à medida que os anos pesavam sobre minhas costas. Vou compartilhando como cada florada foi importante para este caminhar. Conheça-me, conheça-me. Florescendo eu caminhei e por várias vezes fiz e refiz um ciclo ininterrupto, visto aqui em poéticas: gerar, nutrir e florescer... gerar, nutrir e florescer... gerar, nutrir e florescer.

12. OS CAMINHOS DA PEDAGOGIA, DO TEATRO E DAS CRIAÇÕES

Aqui falo sobre Pedagogia, Teatro e essa preciosa comunhão, traduzida para algo que vai além do Teatro como ferramenta em sala de aula, ou ainda, Teatro na escola em forma de potencializar datas comemorativas. Buscarei falar de processos, do surgimento do olhar metodológico e didático acerca da prática teatral, mas para isso, é necessário um olhar dos encaminhamentos históricos (de forma resumida) tanto da pedagogia quanto do Teatro, uma vez que os processos evolutivos de ambos os campos contribuíram para que houvesse uma ligação entre eles, que considero também uma nova ciência a surgir. Talvez seria Pedagogia Teatral, uma ciência de processos criativos cênicos?

Ainda não sei se isso procede, mas sinto que desenhar uma poética, mergulhar em pesquisas cênicas com foco de aprimorar cada dia mais sejam performances, sejam temáticas, seja a própria feitura no campo cênico e suas múltiplas possibilidades, trata-se de uma ciência, talvez uma ciência corpórea, prestes a emergir conforme os impulsos criativos e investigativos daqueles que se entendem como artistas-intérpretes-pesquisadores.

Deste modo, todas as interlocuções e relações experienciadas neste trabalho ocorrem no corpo e a partir dele. O corpo, apresenta de várias formas as marcas da expressão e pré-expressividade de nossos estados. Nele expressamos o nosso estado, emoções, sentimentos, querendo ou não mostramos ao mundo o que somos, ou o que queremos ser. Ele é todo diálogo. O corpo conversa. Mesmo parado ele conversa, mesmo no estado de morte ele conversa. O corpo nos diz mais do que imaginamos²¹. Quando falo em ciência corpórea quero dizer que olhamos cada potencialidade deste espaço-corpo-sagrado e buscamos compreendê-las a partir das relações que ocorreram e que ocorrem enquanto vivemos.

Não falo de uma ciência dura, obviamente, mas de uma ciência marcada pelas relações e digo isso, pois compreendo que os processos vivenciados em ambientes

²¹ O corpo nos conta tudo e compreendo isso a partir de uma percepção que tive quando criança. Quando arqueólogos ou escavadores encontram fósseis, é pelas marcas dos esqueletos que se observa como era a vida, os hábitos. Atualmente a tecnologia permite reconstruir o rosto, o corpo destes crânios, muitas vezes pré-históricos e a partir de uma reconstrução feita com tecnologia conhecemos a face daqueles que habitaram aqui há milhares de anos. Ao olharmos, percebemos expressões, pré-expressões, percebemos a vida que foi e que se instaura enquanto o encontro do vivo (pesquisador) e o morto (fóssil) ocorre.

teatrais modificam o indivíduo e o seu entorno, assim como todas as descobertas científicas em curto, médio ou longo prazo.

Nesse sentido, me aproximo da visão de Azevedo (2016) no tocante as criações/transformações que a arte proporciona, compreendo que:

Sentir-se um criador é descoberta secreta, poderosa e individual, diz exclusivamente respeito a alguém que, num determinado momento de sua vida e por algum motivo, deve prestar contas a si mesmo de quem é, o que quer de sua vida, e do mundo onde está passando estes anos tão curtos que passam rapidamente. (AZEVEDO, 2016, p. 292-293).

Então, no campo da criação, vê-se naturalmente o criador artístico um desejo de ir além de não se contentar com o posto, dito, acabado. Assim como um cientista que busca descobrir algo de importante, o intérprete-criador inquieto também parte para uma busca, uma jornada investigativa que o coloca como sujeito pensante e não apenas executante. São muitos afetos até achar o tom da caminhada, são muitas curvaturas a serem percebidas. Saber exatamente o que dizer, como dizer e porquê dizer, e ainda, qual impacto desejar no momento da escuta do público, só é possível graças aos caminhos, treinamentos, metodologias e didáticas vivenciadas em sala de ensaio. Não se cria sem caminho, sem que haja experimentação, sem que haja encadeamento de ideias, sem que haja maturação de ideias, sem que se mergulhe numa técnica, seja ela qual lhe agrade mais.

Contudo, trata-se de um caminho que não está focado unicamente na construção ou preparação do espetáculo sem olhar atentamente para o indivíduo como nos moldes tradicionais, ao contrário, caminhada é sobretudo a fortalecedora do processo, num espaço aberto às experiências criativas, onde o objetivo do Teatro-Educação é “a livre expressão da imaginação criativa” (KOUDELA, 1984, p. 18). Ao falar sobre essas dinâmicas no campo do Teatro-Educação, a autora se atém ao público infantil, no entanto, me permito ir além, compreendendo que este espaço criativo pode e deve ser oferecido às pessoas de diversas idades, tanto para atores quando para não-atores.

De volta aos ensinamentos de Azevedo (2016), a autora reforça como a criação, o processo impacta no todo:

Essas descobertas secretas acabam modificando, de certa forma, o todo social, a começar pelas pessoas próximas ao indivíduo modificado, sua família, seus amigos e, depois espairando por outros locais por onde essa pessoa circule. Tanto o cidadão que se descobre criador, quanto aquele que comunga com o primeiro de sua criação, percebem com maior ou menor clareza sua importância no mundo, na ordem das coisas, voltam-se para a sociedade com uma consciência mais arguta de sua própria presença, de suas possíveis e desejáveis responsabilidades. (AZEVEDO, 2016, p. 293).

Portanto, adiante sigo trazendo recortes contextuais da pedagogia e do teatro para mais tarde compreender em que momentos esses dois campos caminham, de certa forma, unificados.

12.1. A inovação da cena

Houve um tempo em que falar sobre Pedagogia Teatral, ou Pedagogia do Teatro, ou ainda Teatro-Educação não era algo tão comum. Parecia quase impossível imaginar dois campos distintos em um encontro produtivo para uma feitura criativa. Para além do resultado, compreende-se neste processo, um caminhar que é disparado por fazeres diversificados, inclusive com propostas metodológicas e didáticas diferentes, no entanto, todas elas, em maior ou menor grau, munem-se de investigação e processo que inevitavelmente ocasiona uma cena ou um protocolo teatral.

De volta ao campo da Pedagogia e do Teatro, quando penso neste lugar de encontro, capaz de operar uma comunhão entre este par, observo uma dinâmica que advém dos próprios avanços da pedagogia ao longo da história. Só é possível essa conversa produtiva a partir do momento em que a educação foi descolando da lógica tradicional, caso contrário, seriam impossíveis de dialogar. Mesmo o Teatro tradicional seria incapaz de nutrir uma conversa com a educação nos moldes tradicionais. Não à toa que o desenvolvimento de um pensamento metodológico e didático floresce no Teatro com o apontamento da Escola Nova, que surge na Europa e nos Estados Unidos, sendo inclusive um facilitador para o pensamento de arte-educação no interior da escola.

“A orientação que a Nova Escola deu à educação teve consequências profundas para a área do Teatro-Educação, não apenas durante a década de vinte, mas durante três décadas que se sucederam.” (KOUDELA, 1984, p.20).

Ora, este pensamento trouxe uma abertura criativa no ato da expressão, essa possibilidade deu-se também fora dos muros da escola, nos processos e encaminhamentos profissionais, desejando revolucionar o ato criativo das artes das cenas.

12.2. Pedagogia, a ciência que existe desde que o mundo é mundo

Entendo a Pedagogia como Ciência da Educação, desenvolvida a partir de processos dialógicos que tem como objetivo compreender os sujeitos, suas dinâmicas relacionais com base em suas ações, ocorram elas dentro ou fora da escola. Compreender a dinâmica, significa olhar atentamente para os processos de interlocução que são, por assim dizer, a engrenagem dessas ações. Não se trata, portanto de uma investigação dura que olha o indivíduo sob o prisma opositório de antes e depois, ao contrário, está pautada na percepção da entrega que o indivíduo, ou indivíduos, possam ter nos múltiplos processos ao longo de sua trajetória no que chamo de aprendizagem-vida, nas entrelinhas das relações que impactam de forma direta ou indireta em todos os aspectos do ser, de forma holística, orgânica, mutável, por fim, humanizadora.

É, também, transformadora na medida em que se torna crítica, ou seja, no momento em que os sujeitos percebem sobre a realidade em que vivem, podendo transformá-la. Tal operação ocorre não somente na escola, mas também nos diversos espaços sociais e artísticos, no qual estão inseridos. Por isso, trata-se de uma ciência complexa.

Quando me refiro ao ser, aos sujeitos, estou me referindo também, evidentemente, ao sujeito pedagogo. Essas relações devem ser vistas e entendidas pelos dois campos, pois se entrecruzam nesse emaranhado de possibilidades dialógicas que é o ambiente educacional.

Sendo assim:

A Pedagogia é a ciência que tem esse papel: estudar a práxis educativa com vistas a equipar os sujeitos, profissionais da educação, dentre os quais o(a) professor(a), para promover as condições de uma educação humanizadora. Seu objeto estudo é a educação nas várias modalidades em que se manifesta na prática social. Ao debruçar-se sobre o fenômeno educativo para compreendê-lo, amplia seu olhar, sua busca em outras ciências que também se debruçam sobre a complexidade do humano, síntese de múltiplas determinações. À Pedagogia compete investigar a natureza do fenômeno educativo, os conteúdos e os métodos da educação, bem como

seus procedimentos investigativos, com vistas a articular essa complexidade em busca do humano–humanizado e humanizador (PIMENTA, PINTO e SEVERO, 2021, p. 3).

Nesse sentido, compreendo que a Pedagogia é um campo fértil e tenso, repleto de interlocuções, operando diretamente na construção e transformação dos sujeitos sendo também, a cada dia, modificada e transformada por eles, sobretudo, através do seu objeto, a educação. É humanizadora na medida em que suas interfaces dialogam e se constituem a partir da noção de humanidade, que também, está em constante desenvolvimento.

Ou seja, enquanto Ciência, a Pedagogia impacta, na medida em que é impactada, considerando o tempo, os territórios, os sujeitos. Isto posto, podemos dizer que a educação se desenvolve e continuará se desenvolvendo juntamente com a humanidade. Do mesmo modo, a arte.

12.3. Breve História do Teatro em contraposição ao olhar dos colonos

Antes de mais nada é preciso lembrar que a história oficial contada sobre o surgimento do Teatro no Brasil e no mundo é atravessada por uma lógica branca hegemônica, capaz de invisibilizar o surgimento da prática, desconsiderando os rituais, as celebrações, as representações de caçadas, enfim, qualquer tipo de representação cênica que fuja do escopo branco, europeu, greco-romano.

Com isso, é possível imaginar que o fazer teatral também foi construído de acordo com essa hegemonia que aniquila memórias, apaga rastros de existência criativa que não seja da pessoa branca. Sobre isso, trago aqui uma autora valiosa para pensar o Teatro Negro e seus desdobramentos, responsável pelo livro “Teatro Negro e as Dinâmicas do Racismo no campo Teatral”. Falo de Julianna Rosa de Souza, cujo livro é resultado de sua pesquisa de doutorado defendida na UDESC em 2019.

A autora nos conduz de forma brilhante às percepções, memórias, lutas e criações do Teatro Negro nacional. Outrora nos proporciona um mergulho no surgimento do Teatro, trazendo referências sobre Teatro primitivo e suas criações, aproximando-nos do universo dos povos originários do Brasil e África. Faz ainda um caminho de conversa conosco, leitores e interlocutores, sobre o conceito de Teatro Negro.

Porém, antes de adentrar em questões específicas do Teatro Negro, é necessário trazer considerações acerca da noção da Pedagogia Teatral, uma vez que ambos estão intimamente ligados numa rede relacional dialógica, conforme explicarei a seguir.

Pois bem, como mencionei acima, Pedagogia Teatral não era vista, pensada e falada no cenário teatral, pois tivemos um processo de desenvolvimento um tanto quanto emblemático, confuso e branqueador da prática teatral.

Quando se pensa em Teatro brasileiro, devemos compreender que as referências bibliográficas acerca de sua história colocam o Teatro sobre a perspectiva da literatura dramática, ou ainda, um reconhecimento de um fazer teatral exercido sob os modelos europeus de trabalho. De acordo com Souza (2022), esse par característico da observação é trazido por alguns autores do campo da história do Teatro como:

Uma narrativa colonialista e uma das dinâmicas da branquitude dentro do campo teatral, isto é, evidenciam um pensamento historiográfico ainda concentrado num referencial do colonizador ou, conceitualmente, uma prática que invisibiliza as dinâmicas artístico-culturais brasileiras, compreendendo desde as manifestações nativas até a construção de narrativas e espetacularidades afrodiaspóricas. (SOUZA, 2022, p. 107).

Isto posto, falar sobre Teatro no Brasil, sobre Pedagogia Teatral, implica em falar sobre a história do Teatro e, em forma de denúncia, traçar um caminho de revisitar e questionar o que sempre foi posto como verdade nos locais sacros de formação acadêmica, as universidades, sobre o surgimento do Teatro e seu desenvolvimento. Falar sobre Teatro e seus desdobramentos é entender que durante anos houve um processo de invisibilização do negro em seu centro de criação e execução. Falar sobre Teatro é, sobretudo, compreender e problematizar sobre qual tipo de Teatro estamos falando, uma vez que apenas somos obrigados a estudar os encaminhamentos da tragédia e comédia grega e sua evolução ao longo dos tempos, os estilos advindos após séculos de existência, capaz de negar descaradamente os estilos e feitura de representações teatrais desenvolvidas pelos povos originários aqui no Brasil, ou ainda, os povos africanos, ou mesmo os orientais.

Resolvi então observar esse caminho a partir de alguns escritos de Abdias Nascimento, bem como de Leda Maria Martins juntamente com a pesquisa de Juliana Rosa de Souza, considerando que, esta última, traz em seu trabalho dois autores

importantes da história do Teatro e os olha de maneira crítica e sistemática, que vieram ao encontro do que eu havia percebido em meus estudos e trajetórias.

Leda Maria Martins, em seu livro *A Cena em Sombras*, apresenta um caminho para compreendermos a construção da invisibilidade na cena Teatral, e o faz sob o prisma de Bakhtin e o Círculo. A autora salienta que o signo linguístico é uma das formas mais cruéis de separar, controlar e manipular. Considerando que a construção dos saberes é desenvolvida e disseminada também pela linguagem verbal, considera-se que o discurso, quando construído para marginalizar e estigmatizar alguém, demonstra de fato que não há neutralidade, ao contrário, para Bakhtin e o Círculo (1984), “o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.” (BAKHTIN, 1984, p. 23 *apud* MARTINS, 2023, p. 40).

Neste sentido, compreendemos que invisibilizar é uma manobra, milimetricamente articulada para o branco, estabelecida em todos os locais do planeta.

Considerando o panorama da invisibilidade, a política da perversa branquitude, compreendo que não conseguimos, pelo menos não de forma precisa, compreender a origem do Teatro.

Teatro, para mim, é um multiverso de possibilidades, existências e (re) existências dialógicas. Digo isso, pois, assumi durante o processo de escrita da presente tese o compromisso de falar sobre o Teatro e sobre Pedagogia Teatral. Para isso, foi também necessário pesquisar sobre o Teatro Experimental do Negro, uma vez que grita em mim o desejo de aprofundar a discussão dado o meu campo de atuação e pesquisa que este trabalho me levou. Sim, a pesquisa nos leva. Segui, portanto, este caminho. No decorrer da caminhada e me deparei com a minha rasa compreensão sobre Teatro, principalmente sobre o TEN (Teatro Experimental do Negro), que merece um capítulo unicamente para trazer toda a sua influência, inovação e resistência no campo teatral. Me vi presa num campo desconhecido, onde precisei decifrar os códigos, por isso, sigo adiante trazendo as minhas investigações sobre os temas acima.

Souza (2022) apresenta percepções sobre Sábato Magaldi, a partir do livro *O Panorama do Teatro brasileiro* e Décio de Almeida Prado, tomando como referência sua obra *A história concisa do Teatro brasileiro*. A autora observa que Magaldi (2004)

demonstra ter um posicionamento bem crítico acerca da historiografia do Teatro brasileiro, considerando que há de ser necessário um mergulho investigativo mais potente em relação às narrativas apresentadas e, ainda, critica o fato das dramaturgias não terem o mesmo prestígio da poesia e do romance quando se trata de literatura. O autor revela que houve uma tentativa de se criar uma dramaturgia tipicamente brasileira ao longo da história e, apenas no período romântico, essa tentativa se consolidou.

1.3.1. Investigação e desinvisibilização do Teatro Negro brasileiro

Ainda sobre Teatro brasileiro, conforme os colonos, os primeiros registros que se tem de apresentações teatrais em solo nacional são de autoria da Companhia de Jesus, sob o comando de Padre José de Anchieta.

Sobre Décio de Almeida Prado (2008), a autora parte de uma afirmação do autor que demonstra seu pensamento acerca da temática, uma vez que o mesmo afirma que “o teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica” (Prado, 2008, p.19 *apud* Souza, 2022, p. 109).

Comungo com Souza (2022) quando sua consideração sobre o fazer teatral e sua evolução durante o desenvolvimento da humanidade apresenta a igreja católica como sendo representante de um tipo de Teatro que advém, inclusive, da época medieval, bem como, com sua colocação ao perceber que aqui no Brasil isso se tratou de uma definição do fazer teatral. Ou seja, apenas era considerado Teatro o que provinha da igreja católica no período catequético-exterminador aqui no país, desconsiderando totalmente as práticas performativas, teatralizadas, encenadas, elaboradas num outro contexto, porém não menos importante, capaz de deslegitimar a cultura indígena e africana, bem como, sua complexa organização de saberes ancestrais de ordem cênica que foram apenas reduzidas à noção de arte popular, ou dependendo da época, manifestações folclóricas.

De fato não havia uma produção teatral nos moldes da tradição europeia, tanto é que no período dos séculos XVI, XVII e XVIII há uma forte referência de Teatro centrado nos modelos europeus de companhias, dramaturgias e representações. Ao meu ver, ao invés de investigar o início do fazer teatral tendo como parâmetro o Teatro europeu, caberia pesquisar o próprio processo de colonização, as guerras e os genocídios das populações originárias, os processos performativos e artísticos imersos nos rituais e nas práticas diárias da cultura negra e indígena. Caberia também uma análise

crítica da reprodução de um fazer teatral nos moldes do Teatro do colonizador. Isto permitiria, por exemplo, aprofundar a posição e a participação dos negros no Teatro do período colonial. Minha pergunta pode parecer ingênua, mas ainda assim insisto: quais elementos poderiam ser considerados como pré-teatrais ou mesmo permeados de teatralidade e performatividade no cotidiano e nas relações sociais presentes na colônia, um pré-Teatro, ou elementos que indicariam já a teatralidade e performatividade desses rituais (SOUZA, 2022, p. 109-110).

Nesse sentido, afirmo que os colonizadores continuam a disseminar seu discurso, contando a sua história quando igualmente desconsideram toda a vivência e sabedoria daqueles que aqui habitavam, ou ainda, desconsideram toda a ancestralidade, os saberes e fazeres advindos de África.

Ainda hoje temos o que chamo de descendentes de colonos, são aquelas pessoas com o pensamento pautado pela branquitude, incapaz de ver o mundo sob uma perspectiva que não seja eurocentrada, capaz de mover esforços para invisibilizar, estigmatizar, fragilizar iniciativas criativas, artísticas, tecnológicas, científicas que não vem dos seus e o fazem, sobretudo, a partir do discurso. É, portanto, nesse processo dialógico que se constrói ou se destrói um povo, uma vez que os enunciados são validados, segundo Medviédev (2012) de acordo com uma avaliação social, ou seja, “apenas aquele elemento da língua que é capaz de satisfazer sua exigência pode entrar no enunciado. A palavra torna-se um material do enunciado apenas como expressão da avaliação social.” (MEDVIÉDEV, 2012, p.185).

Por isso, de acordo com Martins (2023), “o signo *negro* está intimamente identificado como um valor depreciativo nas mais diversas situações da fala brasileira.” (MARTINS, 2023, p. 40).

Existe também o que chamo de invisibilidade da presença corpórea do negro, visto como criador, em espaços de arte. Esta se desenhou enquanto os espaços ocupados por negros e negras, nos locais de arte, eram também reduzidos ao campo da subserviência.

O teatro, reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram a chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira dos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e se encenavam refletiam unicamente a vida, os costumes, a estética, as ideias, os problemas e aspirações do campo dominante, completamente clara ou supostamente caucásica. Mais da metade da população de origem africana, não contavam, nem mesmo existiam para o nosso teatro. (NASCIMENTO, 2019, 153).

Tal visão também era forte nos espaços associativos e recreativos. Numa conversa com meu pai, Ronaldo Geronymo, me foi relatado que até a década de 1980, o Clube Comercial na cidade de Lorena-SP, não permitia a entrada de pessoas negras como associadas, ou mesmo, nas atividades abertas à comunidade. Aos negros era destinado apenas a dimensão do trabalho, dispostas nas funções: serviços gerais, cozinha, etc. Com isso, a comunidade negra, periférica, se reunia nas proximidades do Clube Comercial, num local apelidado de “Inferninho”. Lá tinha pessoas de todas as cores, bairros, classes sociais e era muito bacana, de acordo com meu pai. Aconteciam rodas de samba e forró e todos eram bem-vindos.

12.4. Pedagogia Teatral: os caminhos que nos guiam para um olhar metodológico e didático do fazer teatral criativo

O Teatro, assim como os demais segmentos da arte, ao longo de sua existência, sempre foi campo de descobertas. Parto da ideia, como disse anteriormente, que tal ação desenvolveu-se juntamente com a noção de humanidade. Todas as necessidades advindas do artista cênico, tendo como foco a feitura de um espetáculo, se fortalecem com um único fim: comunicar. Nota-se um panorama bem-conceituado e didaticamente apresentado em alguns livros sobre os mestres do Teatro que se muniram de pedagogias próprias para que pudessem trabalhar a qualidade do ator, o diálogo com o público e, conseqüentemente, todas as fissuras do evento teatral, ou seja, do espetáculo em cena. Como falei acima, este processo culminou com o surgimento da Escola Nova, porém, acredito que continua pulsante, pois sempre haverá novas perspectivas, novos pensamentos e investigações acerca do trabalho teatral. Neste capítulo apresentarei alguns mestres que impulsionaram tais investigações à luz de Azevedo (2004), Roubine (1998) e Bonfitto (2006).

Cada fazedor de Teatro, a seu tempo e a seu modo, percebeu necessidades e fragilidades neste campo da arte e foram pesquisando a melhor forma de obter um processo criativo apropriado que julgavam necessário para que o resultado, ou seja, o espetáculo, se concretizasse da melhor forma possível.

Trarei aqui resumidamente as pedagogias teatrais e pensamentos de alguns mestres eurocentrados que de certa forma impactaram o fazer teatral em nosso

continente. Não pretendo dividir por tópicos, ou caminhos facilitadores por eixos temáticos, pois almejo trazer por uma perspectiva temporal de nascimento e atuação.

Caso você que está lendo neste momento seja da área teatral, provavelmente já deve ter lido sobre estes artistas e neste caso, convido-o a revisitar novamente este caminho que a Pedagogia Teatral fez ao longo dos tempos, considerando suas preocupações e aspirações. Agora, se você não é da área cênica, este é um bom momento para você conhecer uma parte dos caminhos metodológicos que o Teatro atravessou ao longo de sua existência, compreendendo ainda que há muitos outros caminhos aqui não explorados.

Digo isso, pois infelizmente não tenho acesso aos caminhos afrocentrados do fazer teatral vindo de África, ou oriental (embora dois dos mestres desenvolveram sua pesquisa a partir de uma ótica cultural e tenham se inspirado em modelos diferentes do europeu), ou ainda, um caminho ameríndio. No entanto, este capítulo servirá para situar em relação a uma construção pedagógica que, embora inicialmente não tenha tido este nome, sua condução passa por processos metodológicos e didáticos de construção de saberes voltados para a cena.

De acordo com Azevedo (2004), Constantin Stanislávski (1863-1968) se dedicou durante toda a sua vida no ator e seu processo criativo. Seu foco era o corpo e sua preparação com vistas à criação, uma vez que considerava que a atuação deveria ser orgânica e sem estereótipos. Para tanto, teve como ponto central as ações físicas, compreendendo que elas são parte fundamental e presente na vida do personagem, tendo, portanto, um olhar atento a elas durante o processo criativo. Para ele, o ator deveria também se munir de outras potencialidades: aulas de dança, acrobacia e aulas de movimento plástico. Tudo servia para que o ator tivesse repertório e ampliasse a consciência corporal do seu corpo em movimento.

Já Mikhail Tchekhov (1891-1955) traz o conceito de Gesto Psicológico, compreendendo que a ação está aliada a um desejo, uma vontade. Para ele, o gesto psicológico precisa ser bem definido. O princípio do trabalho é a imaginação criativa, no qual o ator pode estar imerso, sendo conduzido a olhar de forma apreciativa as imagens criadas em exercícios, visando transformá-las, organizá-las e reorganizá-las de forma livre. Seu pensamento baseia-se num tripé que norteará o trabalho do ator da seguinte forma:

O ator precisa: 1. Desenvolver extrema sensibilidade do corpo na relação com os impulsos criativos psicológicos, já que é motivado por impulsos artísticos,

impulsos vindos de sua imaginação trabalhando juntamente com seu físico; 2. Desenvolver uma psicologia rica em cores e matizes, trabalhando com intensidades variadas, sentimentos e sensações bem delineadas, conseguindo realizar tudo ao trabalho corporal; 3. Manter tanto o corpo como seu mundo psicológico a serviço da sua arte. (AZEVEDO, 2004, p. 19).

Por sua vez, Vsevolod Meyerhold (1894-1940), responsável por introduzir na cena elementos de crítica social, olha com atenção para a noção de movimento em cena, para tanto, acredita que o ator deve aprender diversas formas de expressão: palhaçaria, acrobacia, canto, dança, dentre outros. Para ele, o ator deveria ter o controle total do corpo e dessas expressividades. Desenvolveu então a Biomecânica que se trata de um sistema de exercícios e jogos que auxilia o desenvolvimento do ator. Para ele o ator deveria ser virtuoso e ágil. Considera que os sentimentos em cena são provocados por reflexos físicos.

Antonin Artaud (1896-1948), é considerado um grande representante do Teatro moderno, com ideias inovadoras para seu tempo. Para ele, a respiração tem papel central, pois é nela que se desenha a intenção. Os signos são usados intensamente em seus trabalhos e através deles busca romper com a cotidianidade, trabalhando de forma grandiosa o corpo, as imagens corpóreas e os gestos. Aqui a noção de corporalidade ainda não existia, mas compreendo que Artaud já a concebia mentalmente sem muitas bases teóricas para defendê-la. É interessante que ele pensa nos polos de condução do espetáculo tendo dois campos em diálogo: ator e espectador. Mais adiante vocês terão a oportunidade de aprofundar comigo nas perspectivas deste mestre, uma vez que ele faz parte de meu caminhar como atriz-pesquisadora.

Bertold Brecht (1898-1956), um grande encenador, grande pedagogo teatral e criou o Teatro épico que “estruturava-se como uma pedagogia do espectador, tendo em vista que este poderia fruir mais prontamente o espetáculo à medida que conhecesse melhor o aparato constituinte de uma encenação” (DESGRANGES, 2006, p. 41). Para ele o gesto passa a ser o ato social que em cada época se traduz para expressar as relações entre os pares. Vejo neste olhar algo similar ao *habitus* de Pierre Bourdieu, visto adiante neste trabalho. Nesse sentido, é válido ressaltar que o gesto social é diferente simplesmente de gesto, pois para ser social, o gesto “precisa revelar aspectos referentes às relações entre os homens” (BONFITTO, 2006, p. 65).

Étienne Decroux (1898-1991), por sua vez, apresenta um precioso trabalho no tocante a expansão corpórea, reconhecido por suas vivências como ator, mímico e pedagogo. Seu legado deixou influências no mundo inteiro, como, por exemplo, Luís Octávio Burnier, fundador do Teatro LUME²² de Campinas-SP. É considerado o pai da mímica moderna e seu trabalho tem como principal princípio a corporalidade do ator, compreendendo o corpo como uma unidade de interlocução capaz de expressar o movimento da alma, entendendo ainda, que a palavra é incapaz de concretizar tal fato.

O corpo, nesse sentido, é por Decroux dissecado e seus processos expressivos são revistos. A expressividade do ator não deve mais concentrar-se onde prevaleça até então, ou seja, no rosto e nas mãos, mas deve sim concentrar-se no tronco. Do tronco portanto (e de sua estrutura portante – a coluna vertebral), partirão os movimentos e os estímulos que constituirão a expressividade do ator. Tais movimentos, ou atitudes – como refere dominar – são executadas dentro de geometrias precisas, sendo tal aspecto que diferencia o mimo da dança (BONFITTO, 2006, p. 60).

Na sequência, temos Jerzy Grotowski (1933-1999) e como nos elucidava Azevedo (2006), o encenador concebeu o Teatro Pobre e fundou Teatro Laboratório de Wronclaw, na Polônia. O trabalho consistia, sobretudo, em superar as resistências e para isso o ator passa por um treinamento que o propicia ficar atento “consciente de seus recursos corporais, deve aprender a falar com o corpo inteiro” (AZEVEDO, 2006, p. 26). A pesquisa deste mestre é fruto de um mergulho no oriente (diversas partes dele) e sua cultura.

E por causa desse amplo interesse, fez as inúmeras viagens para o Oriente, ou melhor, para os orientes, que lhe viabilizaram um contato direto não só com o conhecimento teórico-filosófico de algumas culturas orientais, mas também suas diversas —práticas de sill¹⁶. Também graças a essas viagens, o pesquisador polonês pôde ter uma série de encontros com os mestres, tanto ligados a estilos cênicos orientais — como Dr. Ling (Ópera de Pequim, China) e Tadashi Suzuki (Japão) — como com mestres espirituais que chamava de —yurodiviys/jurodivijll, que, em russo, significa —loucos sagradosll (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 20 apud OLINTO, 2020, p. 6).

²² O LUME (Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão) é um grupo teatral de pesquisa da cidade de Campinas-SP, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, Denise Garcia e Carlos Simioni. Luís Otávio Burnier foi aluno de Etienne Decroux e teve contato com inúmeros mestres, dentre eles Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, além disso, investiu nos estudos teatrais de ordem oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). Atualmente o LUME é considerado uma referência mundial quando se trata de pesquisa e formação do ator.

Deste modo, compreendo o trabalho grotowskiano como um caminho de autoconhecimento, uma vez que olha com profundidade as fissuras e desdobramentos do trabalho do ator. É no ator e pelo ator que seu pensamento se constrói e sua pesquisa ganha peso. Ele trabalha o ato de desvendamento em cena, fazendo com que o ator seja seu próprio personagem. A relação com o público ocorre a partir da seguinte perspectiva:

Ora, esse *encontro* - para empregar mais uma vez a terminologia grotowskiana - não pode basear-se exclusivamente na experiência vital individual do ator. Por natureza, tal experiência é insuscetível de ser comunicada. É preciso chegar, portanto, à definição de um campo comum ao espectador e ao ator, de um espaço onde duas realidades existenciais possam *encontrar-se*. Segundo Grotowski, esse espaço é, em última análise, delimitado por um sistema de valores e tabus ao qual toda uma coletividade aderiu há várias gerações, graças ao qual pôde, justamente, definir-se como coletividade específica. Trata-se portanto de uma herança, uma experiência comum que se cristaliza e se formaliza através dos grandes mitos que fundem ou constituem uma cultura. Dentro dessa perspectiva, compreende-se melhor por que a matriz de um espetáculo de Grotowski deverá ser um texto carregado de uma dimensão mitológica e habitado por personagens arquetípicos. (...) Essa experiência coletiva tem portanto, em primeiro lugar, uma dimensão diacrônica: ela provém de uma memória cultural. Mas ao mesmo tempo ela deve assumir uma dimensão sincrônica, para não correr o risco de significar um retorno ao tradicional teatro de celebração cultural. Ela deve pertencer à memória pessoal do ator e do espectador. Dai o movimento em mão dupla que anima a busca do ator grotowskiano e institui uma verdadeira dialética da *adoração* e da *profanação* (os termos são de Grotowski): os mitos em que está enraizada a memória coletiva são retomados, *reativados* - está é a *adoração*; ao mesmo tempo, são confrontados com uma realidade existencial contemporânea que pode contestá-lo, pulveriza-los - eis *profanação*. (ROUBINE, 1998, p. 54-55, itálico do autor).

Temos Eugênio Barba, que nasceu em 1936, fundador do Odin Teatret e responsável por criar o conceito Antropologia Teatral. Azevedo (2004) explicita que seu objetivo é conhecer princípios diversos de trabalhos distintos usados por todo o território mundial. São, portanto, essas contribuições, ou melhor, estes princípios que vão nortear o treinamento do intérprete. Diversos exercícios e afazeres são executados pelos atores e todo trabalho visa convergir o corpo do ator para o próprio treinamento. Bonfitto (2006) nos explica que Barba, cria sua metodologia se inspirando nos mestres que vieram antes dele, por conta disso, desenvolve alguns conceitos à luz destes ensinamentos anteriores em processo reflexivo constante, visando um aprofundamento de alguns saberes, em junção com os ensinamentos advindos de diversas partes do mundo.

Foi sobre estes impulsos perceptivos e de criação que surgiu o casamento da pedagogia com o Teatro. Embora não tivesse essa nomenclatura, não fosse desenhado sobre os parâmetros educacionais, o termo em si sugere pesquisa, investigação, metodologia aplicados a uma didática específica. Surge pela necessidade de fazer sentido ao trabalho artístico, na tentativa de compreender o processo criativo, os diversos diálogos, as potencialidades, as narrativas que vão surgindo num coro polifônico e ancestral no surgimento da obra. É graças a este encontro que os corpos são levados a fazer algo único, algo que somente a experimentação com um tipo de exercício ou uma específica condução conseguirá proporcionar. É neste momento que o artista-criador se torna vivo, capaz de contar algo de uma forma única, tendo mãos e pés completamente entregues e grandiosos, um tipo de fazer que existe somente durante a criação.

É correto ainda afirmar que uma pedagogia teatral, além de aspirações artísticas no campo da criação, pode estar munida de uma necessidade política, com um levantamento crítico social bem definidos, marcados pelos acontecimentos de cada época.

Observo que ao longo da história dessa construção enquanto encaminhamento de criação, a pedagogia teatral se dividiu considerando que podem existir dois tipos de pensamentos, que podem comungar da preocupação criativa e dialógica. Existe uma pedagogia teatral que em primeiro lugar, tem como foco o trabalho do ator, por outro lado, temos também uma pedagogia teatral que preza pela relação com o expectador, sendo, portanto, o público o seu cuidado maior. Em ambos os casos, é fato, existe uma didática específica capaz de conduzir os intérpretes e sua criação. Isto posto, não quer dizer que àqueles que focam no ator excluem a importância do expectador em seus trabalhos e vice-versa, ao contrário, os encaminhamentos metodológicos criados nutrem os dois campos, numa rede de interlocução que compreende todos os envolvidos no processo: diretor, autor, ator e expectador.

13. O NASCIMENTO DE UMA GRIOTTE: COISAS QUE PENSO, VI, VIVI E ME FIZERAM CHEGAR ATÉ AQUI

A preparação geral é um caminho de investigação de recursos internos e externos.

Regina Machado

Permito-me aqui ser novamente a contadora e contar-lhes uma história.

Há muito tempo fui uma menina.

Como menina eu via coisas e ouvia coisas permeadas pelas mantas imagéticas da minha mente de menina. Sentia e via um mundo colorido e meu rosto, colado na grade da janela da cozinha da minha casa, olhava o céu azul de Pindamonhangaba. Eu olhava o mundo e via outros mundos. Desejava sair dali e tinha saudade de algo que eu não via. Eu então brincava de faz-de-conta. Eu vivia envolta em panos, e estes eram meus mantos sagrados. Como criança eu brincava também de muitas outras coisas, com um corpo ativo, posto e disposto para as aventuras incríveis vividas ora sozinha, outrora com meu irmão mais velho, o Henrique. Por vezes o meu irmão menor adentrava neste universo e brincávamos.

Ele, o Hudson, era sem dúvida o nosso pequeno tesouro. Nas férias, a irmandade crescia e os primos-irmãos davam o tom das peripécias. Monique, Milena e Marcelo eram os que mais estavam presentes nestes aprendizados brincantes.

Cresci brincando em meio à terra seca e molhada da rua não asfaltada em Lorena-SP, cresci escalando os muros da minha casa em Pindamonhangaba-SP, um segredo secretíssimo que minha mãe jamais fora capaz de descobrir, cresci escorregando em morros de terra vermelha na cidade de Varginha em Minas Gerais, na associação de caminhoneiros criada e presidida por meu padrinho, Gérson Bueno da Costa.

Nesta época eu era o brincar. Eu brincava de casinha, comidinha, de musicista, momento de quietude que eu criava canções para trazer à tona a minha invencionice de mundos estranhos e íntimos. Eu brincava de tudo, por assim dizer, mas especialmente eu gostava de brincar de teatrinho. Era assim mesmo no diminutivo, sem menosprezar. Era teatrinho porque eu fazia tudo pequenininho para que as bonecas pudessem atuar, ou eu mesma atuava e elas eram o público. Tinha que ser pequeno para caber em caixas de sapato. Até hoje é assim, meus espetáculos

funcionam com o mínimo, meus cenários, em sua maioria, são panos e estruturas facilmente desmontáveis que cabem em duas ou três malas antigas de viagem.

Eu escrevia, adorava escrever. Ainda gosto das letras escorrendo pelas minhas mãos e essa imagem eu uso até hoje para alfabetizar. Eu digo para os meus alunos da EJA:

— Não tenham medo, a história escorre pela mão e ganha vida. Você pensa e deixa escorrer o primeiro pensamento e ele vai puxando o outro. Pronto! Eis uma história.

Sou Herica, este é o nome escolhido por minha mãe, se fosse possível registrar com a letra inicial "H" (disse ela ao meu pai logo que nasci). Mas eu não gostava do meu nome quando eu era criança. Eu fingia ser Laura Maiddan, um nome que eu sonhava quando era pequena. Laura eu gostava. Até que um dia, e tem sempre um belo dia em toda boa história, eu descobri o significado de Herica por vias do meu irmão mais velho. Herica significa “rainha eterna de honra poderosa, líder e senhora do povo” e isso para mim soou como uma vitória. Acolhi o significado e me pus como rainha por volta dos nove anos, e foi nessa época que eu o escolhi para mim, o meu nome e todas as possibilidades mágicas que vinham com ele. Quando criança eu andava em casa com um cetro e isso tornou-se mais uma brincadeira, no meio de tantas outras. Um cetro feito de cabo de vassoura tem um enorme poder quando se é criança!

Nesta época, em nossa casa, àquele que acordava mais cedo deveria dizer: sou rainha ou sou rei. O outro se tornava automaticamente o laçao durante todo o dia. Eu e meu irmão Henrique brincamos muito de rei e rainha. Um mandava e o outro deveria obedecer, a diversão acontecia quando estavam presentes outras pessoas que não faziam parte da brincadeira, pois tarefas eram dadas ao laçao e este não poderia negar, independente de quem estava perto, ações eram demandadas e obedecidas. Era engraçado demais! Hoje, sei que se trata de um jogo de improvisação teatral, algo que me fascina e que me dá muito prazer em meu ofício.

Naqueles tempos eu já nutria o interesse pela leitura, muito cedo li os clássicos do Machado de Assis, pois eram os livros que chegava até mim pelas mãos de vendedores ambulantes que passavam nas portas vendendo coleções de livros e enciclopédias. Li alguns livros da Coleção Vagalume como todo adolescente leitor, mas os meus preferidos, eram, na época de adolescência, os da Ágatha Crhistie. Eu

gostava também de ler enciclopédia e dicionário, um hábito curioso para uma criança curiosa. Não havia internet, então a forma de conhecer coisas era ler enciclopédia ou dicionário. Lia também os gibis que chegavam pelos correios por meio de assinatura mensal.

Meus pais estimulavam muito a leitura, mesmo não tendo formação acadêmica (eles estudaram até o 4º do antigo primário), meus pais se preocupavam com a nossa instrução e fortaleceram esse encontro com os bens culturais de várias formas.

Eu lia e escrevia, me inspirava em histórias e situações para escrever o que eu pensava sobre as coisas. Muito disso se perdeu, mas algumas histórias eu lembro de cabeça e ainda fazem parte do meu repertório na contação.

Eu cresci indo ao circo e às festas populares católicas, com destaque para as folias e congadas. Fui coroinha e beata fervorosíssima. Ias às missas (ainda vou), às procissões (não vou mais). Todas as festividades vale-paraibanas que fazem parte da minha vida, da minha história, da minha memória.

Eu cresci fazendo Teatro na igreja e participando de pastorais. Durante um período de dois anos, dos trezes aos quinze anos e meio, frequentei a Igreja Batista Tradicional, porém os dogmas não me fizeram sentido. Não podia ser batista e devota de Nossa Senhora Aparecida, então preferi ser devota. Fazia mais sentido.

Após retornar para a igreja católica fui da pastoral jovem e da pastoral afro, fui também catequista. Vi o movimento afro crescer na igreja do bairro e fui me aproximando cada vez mais da cultura afro, sob orientação da saudosa professora de História Dona Ruth Sousa, a quem tenho muita gratidão. Ela nos orientava na pastoral e trazia apontamentos históricos. Uma professora, mulher negra, pesquisadora e extremamente acolhedora com as aspirantes na pesquisa. Ela me levava para os encontros de mestres, encontros de congadas, e também, para as reuniões da comunidade negra na região. Ela me inspirava.

Na pastoral discutíamos criticamente o papel da cultura afro nos ritos católicos, a importância de olharmos para os nossos antepassados e entendermos o papel do negro dentro da igreja. Problematizávamos sobre a falta de liderança negra naquele momento dentro das pastorais. Problematizávamos e buscávamos estratégias para que as vestimentas da missa afro não fosse alvo de comentários racistas ou sarcasmos. Criávamos estratégias para que os atabaques e tambores estivessem mais presentes nos ritos. Nesta época eu tinha em torno de dezesseis ou dezessete

anos. Eu estava terminando o magistério e tudo isso que eu discutia nas pastorais me dava muito material para criar.

Para o Magistério eu levava essas reflexões advindas da pastoral e, já naquela época, pensávamos como a cultura negra poderia estar mais presente no currículo. No estágio eu tentava trazer isso através da contação de histórias, inclusive meu projeto de estágio foi no campo da contação, na Creche Amor e Luz em Guaratinguetá-SP, com alunos da Educação Infantil.

Na pastoral dos jovens tínhamos um grupo de Teatro, que ia além de encenar o evangelho do dia. Ensaivamos temáticas que nos afligiam enquanto jovens, temáticas que eram recorrentes na comunidade. Trata-se de duas comunidades diferentes que fazem parte da mesma diocese. O grupo de jovens era na Paróquia São Vicente de Paula, que tinha o Padre Geraldo como responsável, tempos depois ele se tornou Monsenhor. Ele era um padre-músico, apoiador da arte e da cultura e graças a ele as pessoas da comunidade tinha acesso aos bens culturais. Ele trazia Circo, Teatro, Shows Musicais, várias vezes no ano, todos os anos.

Criou o Recinto São Vitto e o Recinto São Marcos, duas casas de eventos no Distrito de Moreira Cesar, em Pindamonhangaba-SP, que recebiam o público e oferecia uma balada pós-missa para o jovem periférico poder se divertir e ouvir músicas, quase sempre gratuitamente. Lá também tinha Teatro e reuníamos a comunidade para as nossas apresentações. Tinha o baile semanal da terceira idade, com música boa e muito movimento. Funciona ainda como um local de festa de debutante, de casamento, casamento coletivo, oficinas, dentre outras atividades.

A Pastoral afro eu frequentava na Paróquia São Benedito, era sob a supervisão de outro padre, que não era muito ligado às práticas culturais. Mesmo assim eu sentia que o fato de ter uma pastoral afro na região era um avanço para o momento. O ano era 2001, e as discussões no campo étnico-racial estavam iniciando no Brasil, ou pelo menos eu não estava ainda mergulhada neste universo.

Em 2002 eu terminei o magistério decidida a fazer Teatro. No magistério tive a oportunidade de experimentar este segmento mais regularmente por conta do Festival de Teatro do CEFAM, o FESTECC. Tratava-se de um projeto que ocupava o nosso ano letivo, no qual todas as turmas, obrigatoriamente, montavam um espetáculo teatral que era apresentado à comunidade em outubro ou novembro. O projeto era desenvolvido ao longo do ano por cada turma e cada aluna/aluno poderia escolher

como participar. Eu sempre ficava na atuação, pois já nutria habilidade para tal. Foram quatro anos de experimentação teatral neste formato contínuo, além dos grupos de contação de histórias os quais eu participava em momentos distintos, e o grupo Balaio de Dança que fundei juntamente com o meu melhor amigo, Dagoberto de Moraes (In Memóriam) enquanto eu estava no 3º ano do magistério. No Balaio nós fazíamos “Dança Teatro Acrobática”, com ritmos populares, com ênfase para o forró. O Dagô sempre foi o melhor parceiro, o melhor amigo, a melhor briga, o melhor ombro, o melhor ouvinte. Ele foi a melhor parte da minha vida, naquela época, e me apoiava sempre. Tudo que eu propunha, mesmo sem saber ao certo como fazer, ele topava! Essas experimentações me fizeram mergulhar no universo do corpo e assim resolvi fazer faculdade de Artes Cênicas. Com o Balaio fomos campeões estaduais de um campeonato de artes que o Governo do Estado de São Paulo mantinha com as escolas públicas do estado, na época do Governador Mário Covas.

Este envolvimento me fez querer ser artista profissional e Artes Cênicas seria minha primeira opção, porém, eu não queria abandonar o universo escolar. Prestei o vestibular em Curitiba-PR na Faculdade de Artes do Paraná (atual UNESPAR) e ingressei como caloura em 2004.

Em 2005 eu era caloura no curso de Pedagogia, conforme mencionei anteriormente, isso me mostrou outras possibilidades de interlocução com a arte e com os estudos étnico-raciais. Me trouxe o envolvimento mais crítico com a política através do movimento estudantil, lugares que pude circular tanto no Centro Acadêmico do curso de Pedagogia, quanto no Centro Acadêmico e Diretório Acadêmico na UNESPAR, que precisei reestruturar com a ajuda dos alunos que já haviam se formado, uma vez que o local estava há anos invisibilizado e praticamente extinto dentro das estruturas universitárias da Faculdade de Artes do Paraná.

Em ambas eu era responsável pelas movimentações e pautas culturais destes movimentos, defendendo também a inserção mais direta e irrestrita dos grupos minoritários nestes espaços. Nas Artes cênicas eu era a única aluna negra da turma e, em alguns momentos, a única do curso.

Ser “a única” ou “ser uma das poucas” pessoas negras nos lugares de privilégio ou de acesso ao poder é também uma forma de consolidar estereótipos que desumanizam, coisificam e controlam mulheres negras. Para além disso, essa confortável posição evidencia o tamanho da segregação racial e o quanto pessoas negras não são bem-vindas naquele espaço. (BUENO, 2020, p.47).

Na Pedagogia, por conta do sistema de cotas, existiam mais alunos negros na universidade. A UFPR era, portanto, mais diversa e menos elitista que a UNESPAR (principalmente no curso de Pedagogia) e era também o lugar das discussões mais críticas sobre tudo que nos cercava, sobretudo no Setor de Educação.

Na Pedagogia era possível discutir questões étnico-raciais no palco ou mesmo na sala de aula, e na sequência, fazer um manifesto na Reitoria da UFPR sobre os desdobramentos da discussão. Ali eu me sentia em casa.

Já nas Artes Cênicas esse diálogo era muito mais difícil, era impossível nutrir um debate profundo sobre questões que me afligiam como artista, como mulher negra. Entendi que havia uma distância muito grande entre o pensamento artístico-político que me interessava e a linguagem teatral que se apresentava, naquele momento, na cidade de Curitiba-PR. Isto posto, não era de se estranhar que o meu olhar artístico como intérprete-criadora tenha sido negado inúmeras vezes neste curso. Foi desmerecido e estigmatizado por colegas e professores e, muitas vezes, o argumento dos pares era o seguinte:

— Acho que esse não é o momento e nem o lugar para se discutir isso, Herica!

Certa vez, uma professora durante uma aula propôs um trabalho de caminhada extracotidiana. Até aí tudo bem. Acontece que durante o exercício ela destacou a minha “ginga” aliada à minha negritude. Depois, comparou o meu trabalho corporal ao de outro aluno da faculdade, um aluno negro que também era de São Paulo, também calouro, no entanto, porém do curso de Licenciatura em Teatro. Não contente, as comparações seguiram ao corpo dos que também eram de fora e, para isso, mencionou outro aluno negro que também era da licenciatura, no entanto, um aluno negro e nordestino.

Não contente, ela sugeriu que todos parassem as suas cenas e me olhassem enquanto eu fazia a composição corpórea, que era algo muito simples, diga-se de passagem. Tratava-se de caminhar buscando o desequilíbrio/equilíbrio, por isso, mudávamos os apoios, deveríamos também trabalhar a noção de oposição, deste modo expandindo e contraindo o movimento conforme o comando externo. Pois bem, naquele instante todos pararam e começaram a me olhar, foi neste momento que ela disse:

— Vejam como a Herica parece uma caipora! Não sei, mas é algo a se pensar, vocês têm esse jeito meio animalesco em cena. (*Referindo-se a mim e aos alunos que não estavam presente*)

Os outros dois alunos frequentavam as aulas do curso de licenciatura e eu estava no bacharelado, como os cursos eram em períodos diferentes, eles estudavam de tarde e eu de noite, dificilmente nos encontrávamos na faculdade, no entanto, sempre fomos amigos. Um deles era nordestino, da Paraíba, e o outro, assim como eu, era do estado de São Paulo. Os três alunos negros do curso naquele momento, com variados tons de pele, mas evidentemente negros, estavam agora sendo expostos pela “estranheza” corporal que apresentavam.

Agora, me vem uma pergunta na mente: algum de vocês já viu uma caipora? Eu particularmente nunca vi. Aliás, vi apenas representações trazidas por programas infantis, tais como Castelo Ra-Tim-Bum (que é o único que me vem na memória no momento) porém, ela afirmava de forma veemente que o meu corpo era o de uma caipora.

Sim, ela fez isso na frente da sala na segunda semana de aula, no primeiro ano do curso! Passou a comparar o meu caminhar com o caminhar de vários animais, e depois, voltou para caipora. E falava desconfortavelmente:

— Tem algo de estranho nisso, não sei, mas ainda vou descobrir!

Obviamente que na cabeça hegemônica dela, uma professora detentora de todo o saber, ela realmente achou que era capaz de descobrir qual a estranheza com o corpo do outro, ou melhor, o corpo que não é o dela.

Ela munia-se da retórica, fazia perguntas, notava-se um real incômodo na fala e aos poucos a postura dela ganhou peso, um peso que determinava pela palavra o que eu era naquele momento: estranha, diferente, caipora.

Bakhtin e o Círculo (2014), nos mostra que na retórica a palavra e sua significação ganha força a ponto de dissuadir uma realidade. Nesse sentido, a forma com que ela reforçava os estereótipos atrelando-os ao meu corpo, gerando um valor semiótico deturpado ao meu fazer artístico, manifestado e fortalecido por olhares e proposições da branquitude, que num determinado momento, se sentiram no direito de dizer o que era correto e aceitável num exercício de caminhada. Nesse sentido, o corpo negro, para eles, não era o correto, não era o aceitável, não era bem-visto.

Não consigo dizer se a atitude dela foi de forma refletida ou irrefletidamente, afinal, eu não conhecia a professora, era minha segunda aula com ela. No entanto, a cena narrada exemplifica com perfeição algo que Kilomba (2019) nos apresenta, enquanto toda a argumentação da professora, principalmente a de que o meu corpo causava estranheza, se refere ao que autora diz sobre isso, considerando que causamos estranheza “na medida em que nos tornamos a representação daquilo que o sujeito branco não quer ser relacionado.” (KILOMBA, 2019, p.34). Este fator é visto como uma espécie de negação, que para a autora é um dos mecanismos para fortalecer e legitimar as estruturas inegavelmente violentas e excludentes do ponto de vista racial. E de fato, ela falava como algo que não deveria ser copiado, tratou a minha performance corporal com profundo descaso, estigmatizando e estereotipando os movimentos que eu fazia, na tentativa inclusive de imitar as minhas ações ao compartilhar seu pensamento para a turma.

No primeiro momento fiquei totalmente sem ação, mas depois percebi o que estava acontecendo (a gente leva um tempo para perceber), logo em seguida questionei e perguntei na frente da turma o que era tão estranho em mim. Silêncio total! Eu gostaria de saber qual estranheza meu corpo causava, e se eu estava fazendo errado em relação à proposta, eu gostaria de corrigir e fazer corretamente, pois a mim, as indicações para desenvolver o exercício pareciam muito simples.

Notem que eu havia escolhido um caminho para investigar um exercício com três proposições e estava no início do trabalho, porém ela pausou o meu processo e evidenciou algo que achou estranho.

Na ocasião, lembro-me de dizer que eu não me senti confortável ao ficar em evidência na sala de aula daquele jeito, pois nenhum outro aluno tinha virado alvo de observação depreciativa. Meu comentário causou uma tensão na sala inteira (engraçado que os comentários anteriores da professora causaram riso). Neste momento, alguns eram a favor da professora, outros me apoiavam, enfim, foi um caos e aula parou na metade e sentamos para conversar. Eu imagino que eu não tenha sido uma conversa com tanta calma e passividade, pois no meio do discurso quase inflamado eu citei o Estatuto da Criança e do Adolescente, sim, pois eu ainda tinha dezoito anos. Normalmente eu citava o Capítulo II (Do Direito a Liberdade, Respeito e Dignidade) que diz: “Art. 18. É dever de todos velar pela dignidade da criança e do

adolescente, pondo-os a salvo de qualquer tratamento desumano, violento, aterrorizante, vexatório ou constrangedor”. (BRASIL, 1990).

Fiz isso algumas outras vezes na Faculdade de Artes Cênicas, quando eu sentia que eu estava sendo inferiorizada, menosprezada ou estigmatizada por conta da minha cor, ou por conta da minha origem, uma vez que ser caipira e periférica, era motivo de descrédito para os que estudavam comigo, ou ainda, para os ministravam algumas aulas. Essa era a minha estratégia naquele momento, usar o ECA ao meu favor, dizer que eu era amparada e protegida por ele, de acordo com Bueno (2020), as mulheres negras precisam - para sobreviver neste mundo que silenciam suas múltiplas experiências e vontades, imputando violências – criar estratégias que, vão se modificando para superar as estruturas de dominação que lhes são apresentadas ao longo da vida.

Até que um dia, e tem sempre um belo dia em uma boa história, essa professora me pediu desculpas quando me encontrou na UFPR, mais precisamente no prédio da Reitoria em meados de 2014. As desculpas que vieram dez anos depois, foi após eu ter me formado na faculdade de Artes Cênicas, após ter fortalecido o meu trabalho como atriz no território, após eu ter recebido críticas nacionais e internacionais. Pediu desculpas, me reconheceu como uma liderança, uma influência para vários alunos e alunas do curso de Artes Cênicas. Conversamos brevemente, mas conversamos. O meu saber e o meu fazer eram notórios já em 2004, mesmo assim, a branquitude sentiu a necessidade de validar. Que estrutura, não é mesmo?

Na pedagogia era diferente, eu via possibilidades de diálogos mais profundos que me ajudavam a repensar e a problematizar o meu papel como artista.

No final das graduações caminhei para manifestos e pesquisas que traziam o olhar feminista e afrorreferenciado de forma pulsante, principalmente nas conversas informais no Centro Acadêmico Anísio Teixeira, onde fui vice-presidente. Os encontros e diálogos produtivos se estendiam também para a cantina da Reitoria, ou ainda nos encontros culturais do campus.

Em 2006, o Coletivo Joaquina, companhia teatral fundada por mim e outros artistas paulistas e curitibanos na cidade de Curitiba-PR, começou a fazer parte da minha vida. Graças aos inúmeros trabalhos fui aos poucos desenvolvendo a habilidade de dirigir e passei também a assinar a dramaturgia dos trabalhos do grupo.

Depois, de 2008 a 2014 corri festivais e trabalhei com diversas ações pelo país. Foi o momento que os críticos do Jornal do Brasil e Folha de São Paulo observaram os meus trabalhos em festivais e escreveram notas preciosas sobre o meu fazer.

Pela companhia desenvolvi atividades culturais em parceria com unidades do SESC e SESI do território nacional. Me mudei para Campinas em junho de 2015, assim, durante os anos de 2016 e 2017, tivemos uma parceria com a Preac e Unicamp, por meio de desenvolvimento de atividades regulares no CIS-Guanabara. Como destaque, desenvolvemos a MOSTRA O TEATRO PARA A SUA CRIANÇA, evento realizado mensalmente no CIS-Guanabara com foco no Teatro especialmente recomendado para crianças e adolescentes. Nos anos de 2017 e 2018, fruto de uma parceria com a Secretaria de Cultura da cidade de Campinas-SP, o Coletivo Joaquina participou de uma gestão compartilhada na Casa de Cultura “Antônio da Costa Santos”, localizada no distrito de Sousas, na cidade de Campinas-SP. O Coletivo Joaquina se desfez oficialmente em 2020 como empresa. No final de 2021 os atores que faziam parte do grupo me procuraram e nutriram desejo de retomar as atividades, trazendo aos palcos os dois últimos trabalhos por mim escritos e dirigidos “Catirino, o andarilho” e “O Menino no Espelho”, com intuito de retornarmos às turnês e circulações que eram a rotina da Cia. Atualmente dedico-me ao trabalho Mulheres de Cena (que agora é um núcleo de pesquisa do Coletivo Joaquina), e à Cia Teatral La Trapera, ambas com sede em Pindamonhangaba-SP.

Muitos espetáculos do Coletivo Joaquina foram criados tomando como referência a cultura popular, numa linha que dialogava com a minha história, com a minha memória advinda de uma menina que cresceu no interior, uma menina caipira. Ser do interior nunca foi para mim motivo de vergonha, ao contrário, me orgulho das minhas raízes e queria que o público me conhecesse profundamente.

Destes espetáculos da primeira fase da companhia, que foi de 2006 a 2014 o “Maria de uma rima só” de 2008 foi o que mais circulou, é o único que ainda continua na ativa. Também trabalhamos por muito tempo rua e a comicidade feminina a partir do estudo da palhaçaria. Assim, diversos espetáculos surgiram no caminho, tendo o mesmo segmento de pesquisa (cultura popular interiorana), muitas vezes aliada a palhaçaria, como é o caso de “Catirino: o andarilho”, criado em 2018, que trata também da questão da palhaçaria preta e tem como mote a ressignificação dos palhaços de cara preta, apresentada numa reconfiguração da lenda do Boi, conhecida

e recontada de várias formas no país. A lenda apresenta Matheus, Pai Francisco e Catirina que, no espetáculo “Catirino, o andarilho”, apresenta de forma inovadora camadas e curvaturas destes personagens populares nacionais.

Depois de um tempo circulando com Teatro e fazendo uma pesquisa intuitiva no campo da criação teatral, senti a necessidade de aprofundar os estudos com um viés mais acadêmico. Em 2014 ingressei no mestrado em educação na UFPR e daí novos impulsos surgiram.

A partir da minha dissertação defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, pude observar notas delicadas sobre esse fazer teatral e a sua entrada no interior das instituições. A investigação deu-se com base na aplicabilidade do projeto chamado “Literatura e Expressão” (edição 2014), idealizado por mim em 2011, inicialmente desenvolvido em parceria com o SESC Paraná e Coletivo Joaquina.

No mestrado, foi possível investigar a entrada do Teatro na escola, considerando os aspectos sutis da relação entre agente escolar e artista. Na tentativa de compreender o processo de formação de plateia e como, de fato, ocorria a entrada do Teatro no ambiente escolar. Na ocasião, foram feitas entrevistas semiestruturadas com os profissionais das instituições que contratavam ou recebiam espetáculos no interior deste ambiente. Buscou-se também perceber os aspectos significativos que constituíram o projeto, em suas diversas fases de aplicação: como o artista é recebido no ambiente escolar, como o público é sensibilizado para assistir ao espetáculo neste ambiente e como a equipe pedagógica propõe a continuidade de processos artísticos na instituição.

Para além dessa entrada, pude olhar com atenção a noção de capital cultural via Pierre Bourdieu e, no território, que naquele momento eu observava, e percebi que a cultura pulsava nas falas e nos modos de ser e agir quando o Teatro adentrava a escola, mesmo quando a prática teatral em seu interior não era frequente.

Conforme os estudos sobre capital cultural, Bourdieu (2007) aponta que é na família que o indivíduo, em primeira instância, poderá ter contato com os bens culturais, em alguns casos, dependendo do tipo de capital que estes dispõem, com a cultura erudita. As outras possibilidades de apropriação ao longo da vida variam, dependendo da trajetória do próprio indivíduo. Entretanto, é apoiado na vivência familiar, que o indivíduo se depara com um tipo de capital cultural, que pode ser

distinto, ou seja, cada família possui um referencial específico e próprio sobre cultura. Portanto, esse referencial é passado de geração em geração, pelo modo de vida familiar, sendo assim, quase que naturalmente, herdado pelos seus descendentes.

O privilégio cultural é evidente quando se trata da familiaridade com as obras que somente a frequência regular do Teatro, do museu ou do concerto (frequência que não é organizada pela escola, ou somente de maneira esporádica) pode oferecer. (BOURDIEU; PASSERON, 2015, p. 34).

Foi a partir deste trabalho que notei a minha proximidade com os estudos culturais, na tentativa de compreender a noção de capital cultural e a sua relação direta com o fazer artístico, senti que meu caminho na pesquisa estava apenas começando. Essa tese sou eu. Minha pesquisa sou eu. Reverencio toda a trajetória, todas as histórias e memórias que me trouxeram até aqui e por isso me desnudo, me faço e refaço nessas entrelinhas, sabendo que ainda há muito por fazer.

Num determinado momento da minha vida, decidi que preciso reverenciar o tempo de vida e recheiar o mundo de histórias com personagens pretos e pretas construídos com profundidade, com complexidade, com memória. Talvez essa tese seja uma busca que já vem ocorrendo há muito tempo por uma narrativa mais complexa, pois como mulher negra no campo teatral, percebi desde muito cedo que os poucos personagens negros na dramaturgia, ou mesmo nos romances aos quais eu tinha acesso, eram retratados demasiadamente frágeis e estereotipados.

Ao retratar mulheres negras através de estereótipos que as desumanizam, os grupos dominantes estabelecem uma miríade de justificativas que buscam perpetuar as iniquidades sociais e violência que eles impõem às mulheres negras em todo o globo. (BUENO, 2020, p.79.)

Nesse sentido, eu sentia a necessidade de fugir dos estereótipos que me eram postos goela abaixo por um núcleo de dramaturgistas, dramaturgos e roteiristas aos quais eu tinha acesso. De acordo com Adiche (2019) o estereótipo cria um problema difícil de ser resolvido, ele apresenta ao mundo uma única versão, uma única história. Segundo a autora, não são necessariamente mentirosos, são sobretudo incompletos. Com isso, as personagens pretas e pardas que se apresentam em nossa dramaturgia ou teledramaturgia são, em sua maioria, postas em cena pela metade, não havendo um aprofundamento das relações que eles ou elas podem vir a desfrutar na vida. É como se fossem constituídos de um adjetivo uníssono, por exemplo: a faxineira, mãe

solo que trabalha e cuida dos filhos! Durante anos nos deparamos com esse perfil de personagem na teledramaturgia brasileira, tendo como referência mulheres negras interpretando estes papéis. Nesse sentido, a vida da personagem é apenas isso! Nada mais nos é apresentado em sua evolução na trama, apenas uma parte da sua vida que passa a ser percebida pelos telespectadores como a única coisa da vida de uma pessoa. E qual o problema de isso ocorrer na arte? O problema é justamente o impacto que uma imagem tem sobre as pessoas, neste caso, especialmente sobre as mulheres negras. De certo modo, este modelo de vida reproduzido acaba sendo o legitimado pela sociedade, silenciando aos poucos as possíveis formas de ser e existir das mulheres negras, senão pelos olhares e prismas postos pela branquitude.

Winnie Bueno (2020), aprofunda o campo da imagem, revisitando o conceito de *imagens de controle*, criado por Patricia Hill Collins, atentando para esta problemática na mídia contemporânea. A mídia,

Ao retratar mulheres escravas como satisfeitas, conformadas e felizes com as relações estabelecidas com seus escravizadores, a sociedade cria uma narrativa confortável que mascara o tratamento desumano, degradante e humilhante que pessoas brancas destinaram a pessoas negras. (BUENO, 2020, p. 119).

Nesse sentido, entendo as imagens de controle como uma ferramenta cruel, agressiva e quase que imperceptível, pois traz em sua essência uma manipulação invisível. Ela é sustentada muitas vezes pelo talento e simpatia da atriz negra que representa o papel. Durante muito tempo, as imagens de controle vivificadas pelas personagens permaneceram como sendo a única forma de mulheres negras adentrarem o meio televisivo ou cinematográfico. Assim, recusar um papel poderia ser mais problemático em termos de construção e carreira, pois iria lhe afastar de novas possibilidades de trabalho. Como artista, acredito que tantas outras artistas que vieram antes de mim problematizavam em silêncio as fragilidades das personagens negras nas telas. Porém, questionar, levantar a voz num mundo de tão poucas oportunidades para nós, é outro passo que precisa e merece ser dado em coletivo.

As imagens de controle são propagadas de forma tão massiva e maçante na mídia por uma razão bastante específica: é confortável para a comunidade branca que existam justificativas que lhes retirem a responsabilidade de responder pelo contínuo de violência que a exploração econômica dos povos negros significou na construção do status quo da branquitude. (BUENO, 2020, p.117).

Percebendo este campo tenso e problemático, houve então um chamado, um impulso na minha trajetória que me proporcionou a chegada até aqui. Neste lugar de fala, juntamente com outras mulheres, vamos trilhando um caminho de poder. Algo que permite descobriremo-nos, algo capaz de nos fortalecer, nos tornar vivas e cheias de tons. Nossa voz é grandiosa e podemos contar a nossa história.

Existe uma atriz-pesquisadora que nasceu no interior e que dança com os ventos que vem da Serra da Mantiqueira. Essa pesquisadora é ribeirinha, é uma mulher negra, com a pele não retinta, é rezadeira, é fazedora de cultura no interior. É também professora, palhaça, diretora, dramaturga, dona de casa, empresária, é mãe. É mulher, é filha, é neta de grandes mulheres que teceram a linha da economia e sustentaram famílias e não são frágeis em suas curvaturas. É fruto de histórias complexas e cheias de memória, honra, luta e glória. Sim, glória, pois vencemos e eu estou aqui. Eu sou fruto dos meus ancestrais que venceram e essa é outra história. Todas nós somos!

Eu conto e canto aqui parte de mim que joga com a vida e a morte.

Eu conto um conto e às vezes aumento um ponto.

Uso a minha voz e a minha mente para propagar no mundo a minha herança.

Eu sou atriz, contadora, transeunte, cantante, palhaça, brincante.

Eu faço Teatro para que não se esqueçam de nós.

Dentre tantas as coisas, eu sou aquela que corre os mundos e canta a glória, a conquista, a vitória de suas ancestrais. Eu sou uma griotte. Eu sou.

Canção para as sete gerações

Vem agora cantar a vida
Vem agora viver
Criar o fruto que vem de mim
Fazê-la florescer.
Eu rezo o dia e a noite
Só pra te ver dormir
Com os raios da felicidade
Vamos prosseguir.
Eu choro a vida dos que se foram
Eu choro sim
Retomo a força e o poder
Das que oraram com sol
Vem viver
A dor já passou
Agora somos mais fortes
Com punhos armados e véu

(Canção para as sete gerações, Herica Veryano)

13.1. O caminho que corre ao lado do rio e a pesquisa que brota da minha terra

A minha identidade vem se desenhando a partir da necessidade de encontro com a ancestralidade. Acredito que este é um processo quase que natural de autoconhecimento, que perpassa pelo encontro com o que te gerou. Ambos campos me abraçavam, na medida que eu tentava conhecer a minha história para que gradualmente eu pudesse saber mais de mim e dos meus. Fazia, portanto, sentido documentar muitas coisas em diários, coisas ouvidas de meus familiares.

Vastos pensamentos e descobertas em conversas informais com meu tímido e reservado aos poucos me dão pistas de quem eu sou. Me mostra como era a avó Cecília, mãe do meu pai, e de como ela cantava as mesmas músicas que tocam meu coração e fazem parte do meu repertório diário de cantoria. Também me mostrava que minha paixão pela musicalidade e instrumentos é quase que herança do meu avô, José Geronymo, assim como o conhecimento das ervas que curam, assim como o gosto pelas rezas e tradições. Durante muito tempo me achei diferente da minha família. Algumas descobertas me mostraram que pertenço a uma parte da família que já se foi, mas que comunga de quererem parecidos. Homeopaticamente vou percebendo novas conexões com os de agora, a partir do que vai se construindo em minha mente, a partir das histórias.

É bom diferir, mas também é bom ser parecido, se sentir pertencente. “O diverso, o diferente é definido a partir da comparação com o branco, que é considerado a ‘referência’, ‘o universal’. Tudo que se afasta dessa referência, ou ‘modelo’ pode ser considerando inapropriado.” (BENTO, 2022, p. 106).

É pelo campo memória que me reconecto, memórias difíceis de serem acionadas, por vezes cheia de traumas, apagamento e saudade. A memória nos proporciona um encontro conosco, mesmo sem ter pisado naquele chão que foi palco de muitas relações, eu sinto a firmeza da terra e o cheiro de ervas e a comida da casa que meu pai cresceu.

De fato, trabalhar o território da memória é reafirmar que não se trata apenas de recordação ou interpretação. Memória é também construção simbólica, por um coletivo que revela e atribui valores à experiência passada e reforça vínculos da comunidade. E memória pode ser também a revisão da narrativa sobre o passado “vitorioso” de um povo, revelando atos anti-humanitários que

cometeram – os quais muitas vezes as elites querem apagar ou esquecer. (BENTO, 2022, p.39).

Por isso, além da noção de memória e memoração que gravita sobre essa tese, chego também na noção de campo apresentada por Bourdieu para entender as especificidades do Teatro de grupo feminino na contemporaneidade, buscando olhar com profundidade para os corpos e suas corporalidades em cena, trazendo um diálogo quase que natural com a noção de *habitus*, bem como as possibilidades de representação que estes nos apresentam a partir de uma cena teatral criada coletiva e colaborativamente.

Ambas visões nos mostram que é, portanto, na ação e reação que é possível perceber a corporalidade de um indivíduo, ou seja, na relação.

A noção de *habitus* exposta aqui é trazida por Bourdieu (2009), que nos mostra que as condições de existência de uma determinada classe produzem *habitus*, que podem ser entendidos como sistemas específicos de disposições duráveis e transponíveis, que segundo o autor são:

Estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente “reguladas” e “regulares” sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 2009, p. 87).

Algo é orquestrado, algo é imposto e distribuído sem percebermos. Algo escorre pelo nosso corpo e se mistura com o suor e com os sonhos e não sabemos como, não sabemos o porquê. Deste modo, o autor nos elucida, afirmando que as práticas individuais e coletivas são produzidas, definitivamente, pelo *habitus*.

Quando voltei para o Vale do Paraíba, pude sentir com outros olhos a minha região, o meu lugar de origem, a minha gente. Pude conversar com pessoas da minha infância, com figuras famosas das cidades.

Retomei amizades, fiz novos amigos e lembrei de como as coisas são por aqui. Pude ouvir as pessoas falarem de Teatro, conversarem sobre o meu fazer teatral, se interessarem pela arte que não conhecem, não veem e não tocam. Ainda assim, a partir de seus enunciados eles contribuíram para a composição de práticas educativas e culturais informais junto à comunidade, pois sempre diziam: “*Herica, que tal se você*

fizer uma apresentação sobre a Teresoca?”, ou então, “Faz um Teatro sobre o Prefeitinho!”²³.

Naturalmente pude ver a população como protagonista da ação, criando e recriando a partir de seus mitos, ressignificando os encontros, reformulando locais de poder, ouvindo atenciosamente essas figuras únicas da região, e colaborando assim para a construção do conhecimento de forma libertária.

É neste processo que eu ouvia. Atentamente ouvia e depois de algumas perguntas eu falava sobre o Teatro, pois era de interesse dessas pessoas ouvir sobre Teatro, mesmo que nunca tivessem visto algum. Muitos deles me viram nascer e crescer, estavam felizes de ter-me por perto, pois sabiam que eu havia saído para estudar Teatro e que agora fazia doutorado e, por isso, perguntavam sobre o Teatro, sobre escola, sobre meus estudos, tudo de forma muito simples. Todos queriam saber o que eu fazia.

Eu me fui do vale pois na época eu fiz uma escolha: eu queria estudar Teatro! Com dezoito anos decidi que seria atriz e pesquisadora (talvez muito antes disso). Eu queria ser uma pessoa capaz de entender o Teatro. Eu realmente me inspirava muito em algumas atrizes que demonstravam saber o que estavam falando quando davam entrevistas e falavam sobre a construção de um trabalho cênico. Mas o que eu não contei antes, é que essa jornada de interesse começou ainda na adolescência, quando me deparei com um programa televisivo que com certeza foi responsável por refinar o meu gosto pela arte de modo geral, mas com certeza, pelo Teatro em toda a sua magnitude.

Embora eu fale sobre isso na minha tese de mestrado, trago aqui parte dessa história. Falo do programa “Arte com Sérgio Britto” que era transmitido pela TV Brasil durante as tardes, um programa que apresentava processos criativos, falava sobre o movimento teatral e sua dinamicidade. Falava também de exposições, de literatura,

²³ Teresoca de Lorena-SP e Prefeitinho de Pindamonhangaba-SP, duas personalidades que marcaram minha infância pela peculiaridade nos traços e relações que estabeleciam com a comunidade. A Teresoca usava roupa de retalhos e caminhava pelas ruas de Lorena. Frequentemente assustava as crianças, pois tinha o rosto deformado pela paralisia facial. Me lembro dela passando na frente da casa da minha avó quase todos os dias no final da tarde. O prefeitinho, como a alcunha propõe, é o “prefeitinho” de Pindamonhangaba. Na cabeça dele é possuidor de todas as terras e indústrias da cidade e saía quase que diariamente com sua monareta ditando as ordens aos funcionários da prefeitura. Um dado interessante é que, para ele, meu pai era seu advogado. Sempre que encontrava meu pai ele entregava papéis, solicitava despachos, dentre outras coisas. Trago as duas cidades, pois nasci em Lorena, me mudei para Pindamonhangaba com 4 anos, estudei em Guaratinguetá dos quatorze aos dezoito anos. São cidades vizinhas, muito próximas, por isso sempre transitei por elas com tranquilidade.

de pensamento curatorial, de direção, enfim, de todos os campos necessários para se fazer arte.

Essa pesquisa trata-se também de um processo educativo pessoal constante, que só acontece no próprio ato de existir, significando e ressignificando afetos e relações.

A educação tem sentido porque homens e mulheres aprenderam que é aprendendo que se fazem e se refazem, porque mulheres e homens se puderem assumir como seres capazes de saber, de saber que sabem, de saber que não sabem. (FREIRE, 2000, p.40).

Mesmo num processo pessoal de autopercepção acerca dos meus limites e potencialidades, sentia que com a fala eu tocava as pessoas, e essa ferramenta de comunicação tornou-se num curto período, um caminho para formar plateia. Por isso, eu precisava ter cuidado para tocar os corações.

Para mim, os fios dialógicos que costuram as relações que fazem parte da minha vida se fortalecem na medida em que conecto o Teatro e a Educação, num processo investigativo constante, pautado na prática da liberdade, como propõe bell hooks (2013):

A educação como prática de liberdade é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender. Esse processo de aprendizagem é mais fácil para aqueles professores que também creem que sua vocação tem um aspecto sagrado; que creem que no nosso trabalho não é o de simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos. Ensinar de um jeito que respeite e proteja a alma de nossos alunos é essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar do modo mais profundo e mais íntimo. (HOOKS, 2013, p. 25).

É fato que o impulso inicial foi no Distrito de Sousas, como eu disse anteriormente. Na época que eu ainda morava em Campinas-SP, pois naquele momento eu dialogava com aquele território, que por ser rural, trazia muita proximidade com o Vale do Paraíba em diversos aspectos. Em Sousas, por meio da associação sem fins lucrativos chamada Instituto Flor de Vento, promovíamos as ações na Casa de Cultura local. Quando voltei para o Vale do Paraíba, sentia que minha atuação e as percepções que estavam emergindo fariam mais sentido se a troca com a comunidade fosse maior, por isso, além da pesquisa do doutorado, desenvolvi aqui um núcleo de pesquisa teatral juntamente com outras mulheres

fazedoras de cultura. As conexões são assim, elas simplesmente acontecem. Pitanga Araujo, Natália Mendrot, Bruna Ferreira, Beatriz Correa, Maíra Fróis e eu fundamos a Cia Teatral La Trapera e, para potencializar de forma mais organizada administrativamente, fundamos o Instituto Atuarte, também uma associação sem fins lucrativos.

Logo que voltei, pude perceber que havia pouca profissionalização no território, embora existisse um meio teatral muito fértil, com vários grupos e cada um com sua linguagem. Existe também uma falta de organização administrativa por meio destes grupos e coletivos que vai desde a falta de um CNPJ (fator que impede a contratação em diversos setores), até mesmo a falta do que chamo de OTPA (Organização do Trabalho Pedagógico em Arte).

É comum no campo pedagógico pensarmos em Organização do Trabalho Pedagógico, uma vez que ele é a base para que o bom andamento das ações ocorra nos espaços educacionais. Porém, no campo teatral isso é pouco pensado. Existe, de fato, uma realização de atividades muito aligeirada e sem planejamento, que inclusive, dificulta o desenvolvimento de algumas produções. Aqui em Pindamonhangaba não é diferente e, no início dos trabalhos com a La Trapera, as outras integrantes também não compreendiam essa necessidade. A OTPA vai desde o pensamento que norteia o grupo enquanto princípios éticos e metas, a organização dos ensaios visando uma sequência didática para melhor desenvolver uma metodologia de trabalho com os atores, até mesmo ferramentas que auxiliem o produtor executivo a elaborar um relatório de prestação de contas para os programas de fomento.

Com o Instituto Atuarte, todas as companhias, grupos e artistas da região que desejam se associar, podem usufruir de benefícios como: auxílio para elaboração de projetos, emissão de nota fiscal para pagamento, uso da nossa sede para ensaios e eventos, assessoria jurídica e contábil para prestação de contas e outras demandas. É que não fazia sentido voltar e não ajudar a região a se desenvolver, principalmente no meu campo de atuação.

A sincronidade me colocou de volta no meu berço natalício, me embalou com o sussurro suave do vento quente da terra entre serras, me mostrou paulatinamente onde a pesquisa poderia acontecer de forma mais profunda. Retornar se tornou era retomar, relembrar, rememorar, reconhecer, valorizar e reviver, tendo minha pesquisa em diálogo com o que sou. Conforme o tempo foi passando, me vi imersa na minha

pesquisa, com isso, revisei minhas questões de ancestralidade e identidade, entendendo as vozes que ressoam do meu corpo, buscando compreender que corpo é esse, que tom é esse. Me entendendo num processo dialógico constante, vivo, pulsante e memorial.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. (BAKHTIN, 2014, p. 86).

Minha voz ecoa os cantos da minha jornada investigativa e isso afirma a necessidade e justifica a opção de escrita desta tese em primeira pessoa. Já no Vale Encantado, percebi a necessidade de refinar o público que faria parte da jornada comigo. Pude perceber que eu já desenvolvia, desde 2008, uma pesquisa de forma intuitiva, uma forma de criar, de fazer Teatro que me era significativa. Eu criava a partir de mim. Eu criava com o corpo. O texto escorria pela minha boca e saltava pelos poros e depois eu me via escrevendo compulsivamente. Assim criei meus espetáculos, falando comigo e com o mundo.

Em rodas de conversas com mulheres próximas percebi que ter a oportunidade de fazer Teatro foi um fato de privilégio decisivo na minha formação. Percebi ainda que muitas amigas e conhecidas tinham o desejo de experimentar Teatro, estar em cena, mas por motivos distintos, isso havia sido tirado de suas vidas.

Todo o trabalho aqui apresentado é sobre uma investigação que visa apontar os caminhos para uma composição de um caminhar metodológico que parte do corpo, das vivências, das memórias, da ancestralidade, do desejo, por fim, de ter a identidade desvelada. A partir daqui, permito-me transitar do singular para o plural sempre que necessário, ora o discurso se dará no coletivo, pois se trata de um trabalho em conjunto, ora se fará no singular, pois atravessa memórias pessoais e abarca uma percepção individual sobre o andamento da pesquisa. Como uma griotte, cantadora e contadora de histórias, disponho-me a contar e permito-me estar presente. Permito enaltecer figuras que me são pertinentes e narrar seus feitos que nos impulsionaram para uma trajetória de vida vitoriosa, pois cá estamos! Vencemos.

Podemos começar a pensar sobre essa qualidade dizendo que um bom contador de histórias vive um determinado 'estado' que tem o efeito de produzir em quem o escuta uma experiência estética singular. Antes que essa

estética possa levar a suposições estratosféricas, é importante situar esse estado não como algo sobrenatural, esotérico e misteriosamente intangível, mas como o resultado de um processo de aprendizado. (MACHADO, 2004, p.68).

Deste modo, o trabalho como um todo se configura como uma forma de dar potência às vozes, tomando como campo o palco, como veículo o corpo e como meio a criação. Existe, nesse jogo polifônico, a metodologia da pesquisa e a metodologia criada coletivamente para a construção de um percurso poético e político que deságua na encenação, ambas contam com vozes que compõem o desenvolvimento do trabalho. Ambas caminham uníssonas.

A pesquisa tem como principal objetivo compreender e compartilhar os caminhos da construção de uma forma de fazer Teatro, desenvolvida colaborativamente, pensado para atrizes e não atrizes, feita por e para mulheres negras que residem no Vale do Paraíba paulista. Busca ainda trazer para a cena teatral contemporânea um Teatro que seja fonte de diálogo a partir das noções trazidas pelo feminismo negro, identidade, corpo/corporalidade.

Nesta jornada, narrativas são criadas, compartilhadas e transformadas em dramaturgia. O desejo de falar transforma-se em encenação de forma gradativa.

Há, portanto, um olhar delicado às narrativas trazidas no desenvolvimento deste caminhar metodológico, e tais vozes são vistas aqui num processo dialógico com os pensamentos de diversos autores, tais como bell hooks, Patricia Hill Collins, Paulo Freire, Henry Giroux, Bakhtin e o Círculo, Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Clifford Geertz, Sônia Machado de Azevedo, Viola Spolin, Augusto Boal, Djamila Ribeiro, Cida Bento, Leda Maria Martins, Abdias Nascimento, dentre outros, que surgem por vezes no meio da cena/pesquisa e muito nos auxiliam na tentativa de compreender os caminhos e fissuras do fazer teatral na perspectiva educacional com foco na construção de uma poética de encenação preta e feminista.

Trouxe neste trabalho tudo que foi construído durante uma jornada que durou mais de quatro anos, porém se fortaleceu nos últimos anos de minha (re)existência com outras mulheres. Os capítulos se apresentam ao som de várias melodias e arranjos criativos/acadêmicos/intuitivos, haja vista que paulatinamente seguimos num processo dialógico constante entre a teoria, a prática e as vozes de todas.

13.2. A dança da vida com a pesquisa: os sentidos e os corpos em cena

De fato, ao longo dos anos, ser atriz e atuar em frentes de trabalho múltiplos no campo da educação e cultura, pude notar o anseio do público em ser fluxo contínuo de feitura e composição, ou seja, de fazer parte, de pertencer, seja como criador ou como plateia integrada na ação, mas acima de tudo pertencer. Percebi também que quando se dá oportunidade, quando se oferece tempo de escuta, tempo de preparação, todos se permitem encontrar espaços para se acolher com um grupo, sentindo assim segurança para dialogar sobre algo que lhes é pertinente.

Quando trago para discussão a questão do pertencimento, trago a discussão sobre oportunidade. Formar plateia é também oferecer oportunidade para que as pessoas adentrem num lugar desconhecido, para isso é preciso calma, tranquilidade, respeito e escuta. Não se forma plateia sem percepção e escuta. Muitas pessoas não se sentem à vontade nos espaços de arte, pois sentem que eles não lhes pertencem. Sem pertencer, o corpo em cena não faz sentido, e digo aqui que o corpo em cena é também aquele que está no local de apresentação, seja ele público ou intérprete.

Nesse sentido, Azevedo (2016) nos elucida ao dizer que os convites pessoais também formam plateias, pois eles possibilitam ao público uma inclusão real, pois faz com que todos sejam tratados de forma igual, desta forma, se sentem importantes para o evento que está por vir.

Isso ocorre quando damos a oportunidade de fala às pessoas, quando nos permitimos escutá-las, ou ainda, como nos diz a autora, quando possibilitamos, por exemplo, que o público se sinta confortável para ir em casa, se arrumar para ir ao Teatro, logo após ter recebido um convite direcionado e cuidadoso por alguém da equipe.

É no cuidado que a escuta afetiva se apresenta de forma potente. Notem que quando as pessoas já têm mais idade, falam com saudade de uma época da infância e juventude, das aventuras que viveram. Quando são adolescentes, falam de sonhos, anseios, questionamentos e veem estas proposições como mil flechas em torno do alvo. Em diversas perspectivas, os modos de ser e agir são apresentados, compartilhados.

As cadeias de discursos se apresentam e se entrelaçam. Quando há espaço, o público se permite criar, uns mais, outros menos, porém sempre em diálogo com o outro, com o mundo, ou mesmo consigo.

Por vezes, acionam a memória, dialogam, escutam, brigam, defendem opiniões, ora divergentes, outrora análogas, isso deve-se ao fato de que “cada época tem seu conjunto de objetos do conhecimento, seu conjunto de interesses cognitivos”. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 190).

Para mim, não faz sentido ser artista e pensar em cultura e educação sem estar atenta a tais sutilezas da vida, expressas nos gestos, nas falas, nos risos e nas respirações, tudo isso em diálogo com o tempo presente. Perceber e dialogar com as visões de mundo que ecoam de vozes, sejam elas dissonantes, sejam elas consonantes, me faz ser atriz-pedagoga-pesquisadora de forma plena.

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material e forma de um signo determinado. Por meio desse material, eles tornam-se parte da realidade que circunda o homem. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48).

A necessidade de pensar o corpo na cena, advém da necessidade de pensar na encenação, entendendo que o corpo é o veículo pelo qual o Teatro se manifesta. Para tanto, não somente as técnicas, mas a relação que o intérprete-criador tem com as questões que o impactam socialmente é que fazem do corpo esse elo entre o que se pretende dizer para o público e o que se diz.

Neste trabalho, enquanto o caminhar metodológico ainda estava em processo, trabalhamos a expressividade total do corpo com intuito de dizer o que se precisa dizer, por isso, tomamos como referência a noção apresentada por Azevedo (2004), que entende o corpo como um “espaço expressivo”. Nessa proposta “o corpo será então tomado como expressivo em si mesmo, tratando de descobrir sua fala corporal característica, bem como outras possibilidades articulatórias dessa mesma fala”. (AZEVEDO, 2004, p. 156).

Observo que em todas as relações, tudo está diretamente ligado ao corpo. É ele que dita os caminhos de aproximação entre duas pessoas. É ele, o corpo, que é visto nos palanques e nas manifestações, é ele que protesta, é ele que se esconde.

O corpo é violado. O corpo é acariciado. Enfim, tudo perpassa pelo corpo. O corpo é discurso, de anúncio e denúncia. O corpo sempre expressa algo.

Entretanto, ressalto que “os sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados e normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros”. (LE BRETON, 2007, p. 52).

Essa organização se dá mais ou menos estruturada e a forma como são postas advém da pré-expressividade e expressividade. Tudo ocorre em diálogo com significados já existentes, do mesmo modo que cria tantos outros, dada as peculiaridades de cada corpo em execução nesses atos.

Trouxemos a pré-expressividade para este jogo e a usaremos no decorrer do trabalho. “Como o próprio nome já diz, pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena”. (FERRACINI, 2003, p.99). Neste contexto, olhamos a pré-expressividade também nas ações cotidianas, nas interlocuções. Elas se apresentam a partir das pausas, respiros, entonações que compõem o discurso. É o não dito, mas representado que vem antes do que é dito. É nesse sentido que também trazemos o termo para este trabalho.

13.4. O corpo, o campo e a política: um jogo de múltiplas faces e relações

Em todas as relações que desenvolvemos temos o corpo totalmente envolvido pelas tensões do campo político, que segundo Foucault (1987), tais relações de poder impactam diretamente no corpo, marcando-o, controlando-o, direcionando-o. Entretanto, sabemos que esse impacto ocorre distintamente, pois se organiza consoante a cena no qual o corpo está presente, ou seja, se organiza segundo o espaço e ambiente que o cerca. Assim, entendo que a dimensão política interfere em todos os tipos de relações e direciona os corpos, norteando-os conforme devem ser nesses momentos interdependentes. Para o autor, essa relação ocorre da seguinte maneira:

Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o

corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 1987, p. 29)

De fato, a relação de poder que se estabelece entre grupos ocorre de forma sutil, pouco perceptível, fazendo com que seja naturalizada a dominação de uns grupos em relação a outros. Há também certo tipo de punição nessa relação estabelecida entre eles.

O autor esclarece também que nem sempre as relações de poder estabelecidas são violentas. Ao contrário, esse tipo de relação pode ser:

(...) calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e no entanto continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode haver um “saber” do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. (Foucault, 1987, p. 29).

Foucault (1987) nos elucida dizendo que essa tecnologia política do corpo se refere a uma espécie de microfísica do poder utilizadas pelas instituições para dominar as relações a partir de dispositivos táticos, capazes de fazer exercer esse poder, mesmo que ele não seja possuído de fato.

Nesse sentido, olhar o corpo a partir da lógica foucaultiana, nos auxilia a compreender as poesias corpóreas vistas no Teatro contemporâneo, tanto no processo, quanto no ato performático em si. Entendendo que o corpo está imerso no campo político, por isso, a pré-expressividade e a expressividade dos corpos, podem ser vistas como um conjunto de ações, que organizadas formam um ato político, esteja ele em cena teatral, ou em cena real.

Já vimos que os indivíduos nunca estão desvinculados desse jogo de poder e podem, por assim dizer, alcançar outros corpos a partir dessa e de outras disputas, em jogos distintos, ou seja, se comportam de forma diferenciada de acordo com o campo em que se situam, ora exercem poder, ora se submetem a ele, mas nunca estão fora de um tipo de jogo. “Quando se trata de jogo, o campo (o espaço de jogo, as regras do jogo, o que está em jogo, etc.) se oferece claramente pelo que ele é, uma construção social arbitrária e artificial [...]”. (BOURDIEU, 2009, p. 109).

A noção de campo e jogo entra na pesquisa para podermos entender e dialogar sobre o nosso papel na sociedade. Que jogo é esse e como viemos parar aqui? Pode

parecer ingênua essa pergunta, mas para nós mulheres negras isso faz todo sentido, uma vez que nos colocam em posições nas quais não nos sentimos confortáveis e plenas. Como todo esse processo, entrar e permanecer no jogo, se trata de uma construção arbitrária, como bem fala Bourdieu (2009). Para romper com essa dinâmica necessitamos compreender as regras, analisar criticamente as proposições e então decidir se jogamos esse jogo ou não. Será, então, que um campo poderá se perpetuar sem jogadores?

Os incontáveis atos de reconhecimento que são a moeda de adesão constitutiva do pertencimento e no qual se engendra continuamente o desconhecimento coletivo são ao mesmo tempo a condição e o produto do financiamento do campo e representam, portanto, muito os *investimentos* na empresa coletiva de criação do capital simbólico que não pode se realizar senão sob a condição de que a lógica do funcionamento do campo como tal permaneça desconhecida. (BOURDIEU, 2009, p. 111).

Portanto, pensando no trabalho do intérprete-criador, a partir do entendimento sobre campo e jogo, compreendemos a noção de sentido como crucial para a escolha do indivíduo. Uma vez que notamos o campo do sentido posto nestas relações, podemos escolher pertencer ou não ao jogo e, caso decidamos pertencer, estaremos por dentro das regras que são o fator de manutenção para a sua perpetuação. Jogar assim é melhor, não por ser mais fácil, afinal, existem outras dinâmicas estruturais que operam no mecanismo das relações, porém, admitimos que jogar sabendo as regras, no mínimo nos fortalece. Afinal, “no campo artístico, no atual estágio de sua história, não há lugar para os ingênuos”. (BOURDIEU, 2006, p.93).

13.5. Precisamos falar sobre os processos. Precisamos falar sobre os impulsos. Precisamos falar sobre o que é sentido. Precisamos falar sobre as políticas públicas culturais

Temos ainda a relevância como ferramenta que aciona forças para construir um discurso. O que é relevante e necessário ser dito? A partir desses novos discursos, ainda em construção, outros campos são criados e outros jogos jogados. Ela, através da palavra, dita o que será significativo ou não para ir ao palco.

Em outras palavras, não faz sentido construir uma dramaturgia, participar de um longo processo criativo de uma montagem teatral (munido de ensaio,

ensaios gerais, provas de cenário e figurino), se for para dizer algo que não dialogue com as coisas que nos tocam, que nos impactam em alguma esfera da vida. Em outras palavras, o discurso precisa ter vida, fazer sentido.

O discurso vivo e recorrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca essa resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo. (BAKHTIN, 2014, 89).

Trago essa reflexão a partir do meu olhar de artista, mulher negra e realizadora, uma mulher que é fazedora de cultura no interior do estado de São Paulo, que percebe as dificuldades e fragilidades deste campo, inclusive no seu plano econômico.

Na esfera política da produção cultural, que também é pertinente a discussão de produção de sentido, com isso, Bourdieu (2006) nos aponta um aprofundamento acerca do tema. Neste campo, a relação de forças segue uma posição estrutural, que se perpetua de forma econômica e simbólica na sociedade. Tal estrutura dita o formato da distribuição do capital econômico, aliado ao processo de recepção dos bens culturais, a partir de mecanismos que perpetuam a manutenção dos agentes culturais já consagrados:

na estrutura da distribuição do capital específico (do capital econômico correlato) orienta, por intermédio de uma avaliação prática ou consciente das oportunidades objetivas de lucro, as características dos agentes ou instituições, assim como as estratégias que eles acionam na luta que os opõe. Do lado dos dominantes, todas as estratégias, essencialmente defensivas, visam conservar a posição ocupada, portanto, o *status quo*, ao manter e fazer durar os princípios que servem de fundamento à dominação. (BOURDIEU, 2006, p. 32).

Nesse sentido, é possível compreender a dificuldade de se dialogar com as questões étnico-raciais na cena contemporânea, é possível olhar para um passado não tão distante e observar o tom da fala, o que se fala e como se vê a população negra quando ela é posta em cena. É possível também entender como os estereótipos são reforçados e mantidos ao longo dos anos, e ainda, como a nossa voz, inúmeras vezes é silenciada, invisibilizada no plano político dos editais, por exemplo, a partir de critérios inúmeras vezes não explícitos.

É evidente, que ao longo dos anos, mais precisamente de 2002 a 2015 em nosso país, inúmeros investimentos no campo da cultura, por meio de políticas reparadoras,

foram feitos para potencializar e valorizar a voz dos intelectuais-artistas negros, indígenas e periféricos, bem como a dos mestres e mestras da cultura popular, trazendo inclusive um outro formato de curadoria em seleções de festivais, prêmios e editais nacionais e estaduais. Tal formato crescia, na medida em que olhava para a cultura e seus fazedores de forma mais orgânica, considerando os critérios de julgamento que poderiam valorizar e respeitar as trajetórias e não somente a hierarquia já existente no campo da produção cultural, hierarquia esta que durante anos privilegiou poucos agentes culturais e deixou à mingua os artistas orgânicos.²⁴

Isto posto, não podemos nos esquecer que a partir de 2016, após o golpe que a então presidenta Dilma Rousseff sofreu, o Brasil também sofreu com as fragilidades e o desmonte em diversos setores, especialmente o da cultura. De 2018 ao final de 2022, inúmeros editais que outrora já haviam sido repensados para anteder a demanda dos pequenos produtores culturais e fazedores de cultura nos interiores, foram repaginados, repensados e estrategicamente colocados para fortalecer uma arte cada vez mais erudita, cada vez mais excludentes e de forma esmagadora, tiveram impacto negativo na produção e valorização dos bens culturais da nação.

No estado de São Paulo existe o ProAc (Programa de Ação Cultural). Temos o ProAc ICMS, que após aprovação, possibilita a captação do recurso com empresas cadastradas, interessadas em patrocinar cultura, por meio de isenção fiscal. Existe também o ProAc Editais (que faz um repasse de um valor aos projetos aprovados por uma comissão, sem a necessidade de captação com empresas).

Embora o mecanismo seja bom, ainda precisa avançar em vários aspectos, como, por exemplo, a distribuição do recurso. Comumente o valor disponibilizado no ProAc Editais, para projetos de cultura negra, possuem um valor reduzido de premiação. Embora tenha a cota do interior, ou seja, cinquenta por cento dos projetos aprovados devem ser do interior do estado e o restante da capital, essa distribuição acaba favorecendo grandes polos interioranos, como, por exemplo, Campinas e Ribeirão Preto. Nós aqui em Pindamonhangaba conseguimos furar essa bolha e desde que retornei (2019), desde que nos organizamos e fundamos a Cia Teatral La

²⁴ Nota-se que no capítulo referente ao Teatro Experimental do Negro, Abdias Nascimento percebeu tal necessidade e desenvolveu estratégias para que negros e periféricos pudessem ocupar a cena. Mais de sessenta anos se passou e a problemática ainda é a mesma. Apenas durante os governos do PT pudemos contar com avanços neste segmento, que ainda podem melhorar, pois o governo genocida passado fragilizou consideravelmente o setor cultural. Ainda estamos nos reerguendo.

Trapera e Instituto Atuarate (2021) já aprovamos dois projetos para a cidade. Em 2021 aprovamos pelo ProAc Expresso Direto (250 mil reais) o projeto *Tatipirun*, que foi executado em 2022. Agora em 2023 aprovamos o projeto *Quando Vier a Primavera*. Mas isso é raridade! Compreendemos que o perfil do edital deveria mudar e ser descentralizado o recurso, para privilegiar todas as regiões administrativas do estado de São Paulo, assim concorreríamos de forma mais equânime, com critérios curatoriais definidos por região. Vejo também que existe essa falha quando se trata de projetos de cultura negra e periférica, pois o valor menor é um fator que pesa na hora de fechar um orçamento adequado. Tivemos também as leis emergenciais: Aldir Blanc e Paulo Gustavo. A Paulo Gustavo foi publicada no estado de forma um tanto quanto suspeita, ao oferecer aos fazedores do áudio visual poucos dias para se inscreverem e ainda com exigências que não condizem com a realidade do pequeno e médio produtor. Dada a configuração, apenas grandes produtoras, as que já dominam o mercado poderão concorrer. Em setembro de 2023, a classe artística se mobilizou para que este edital fosse cancelado e um novo fosse lançado para que mais pessoas pudessem concorrer e usufruir da verba. Lembramos que o setor cultural ainda não se reergueu da pandemia.

Considerando o golpe de 2016, as perdas financeiras que tivemos no setor, os quatro anos de retrocesso do desgoverno de Bolsonaro e a condução duvidosa do atual governo do estado de São Paulo, considero que temos uma política cultural pensadas para poucos, com verba reduzida. Sem falar no Conselho Estadual de Cultura que não foi eleito democraticamente, privilegiando os acordos e fortalecendo os conchavos entre aqueles que, a todo custo, querem permanecer no domínio.

Sobre os processos pedagógicos no campo teatral, no segmento de formação de atores ou intérpretes-criadores, há de se levar em consideração essas discussões do campo da política, bem como o da linguagem. Elas não devem se distanciar, se isso ocorre, é porque, a meu ver, há interesses econômicos por parte de uma parcela da população que está ganhando o jogo, neste campo tenso e cheio de fissuras que é o campo da produção artística e cultural.

De volta a construção da cena teatral, atualmente existe uma necessidade social de trazer à tona um discurso de ordem identitária, a partir de movimentos que abordam essas questões com intuito de problematizar a diversidade, entendendo-a como parte constitutiva da identidade do indivíduo, bem como da sociedade. Para

além da técnica, num trabalho político e poético, acredito que o intérprete-criador deve estar atento às questões identitárias que o impactam, pois somente assim será capaz de trazer um enunciado que reflete a singularidade político-histórico-social em que vive.

Portanto, entendemos que é a partir da noção de identidade que se percebe como o corpo torna-se produto e produtor da cultura, isso de forma cíclica e concomitantemente. Trata-se de forças que ora funcionam como opositoras e, outrora, convergem para a mesma direção, traduzidas em gestos e numa pré-expressividade e expressividade únicas, ou seja, que é exclusiva de alguém, mas que, ao mesmo tempo, dialoga com algumas, e noutros momentos com o todo, sendo também, em alguns casos, multifária.

Percebi ao longo da minha trajetória, que quando os gestos se faziam presentes de forma repetida, eu buscava entender como ele havia sido construído. De onde ele veio? Quem do meu convívio faz isso? Como criei isso? Como isso foi para a cena? Como isso é visto em cena? Como o público responde a isso?

De fato, inúmeras perguntas me permitiam sempre aprofundar o meu olhar sobre um determinado gesto na cena, também sobre todas as composições da cena. Saber que meu andar advém da minha avó, por exemplo, me colocava naquele momento numa outra relação com meu tempo, meu ritmo e meu modo de andar em todas as formas de cena. Além disso, pensar em quantas histórias esse andar carregava, me ajudava a construir uma dramaturgia que navegava por questões sutis do corpo como veículo do *habitus*, e preenchiam de significado cada palavra, que posteriormente apresentava-se de forma potente.

“Esse teatro que vai provocar mudanças, que se confessa teatro, que propõe um jogo e aguarda pelos jogadores, sem os quais sua existência não terá o menor sentido, é um teatro que passa a fazer parte da vida de todos os dias (...)”. (AZEVEDO, 2016, p.284).

Por isso, a busca por significado das coisas que via em mim e que pulsavam no meu dia a dia, na minha pele, no meu cabelo, no meu grito, no meu sono, no meu bocejo, no meu canto, enfim, em tudo, me ajudaram de certa forma, dentro das possibilidades, a construir pouco a pouco uma dramaturgia corpórea única, pessoal.

Considero, portanto, que o caminho para acionar a ancestralidade e a identidade a partir desse processo investigativo, vai além de imaginar.

Destarte, consiste numa pesquisa minuciosa não só de questões por vezes familiares, mas também em questões de ordem política e social que envolvem o local por onde transita, numa constante busca por significados, na tentativa de reconhecê-los, entendê-los e produzi-los. Assim, digo que nessa jornada, o intérprete-criador passa a assumir a função de dramaturgo e dramaturgista do seu próprio trabalho, não somente fazendo Teatro, mas vivendo o Teatro, proporcionando momentos tão preciosos que possibilitam ao público viver Teatro e não somente assistir.

É, portanto, também nesse sentido, que este trabalho se aproxima da Poética do Oprimido de Augusto Boal (1980), uma vez que um dos propósitos é fazer com que o público seja capaz de agir e não somente receber. A ação pode vir não unicamente de uma cena propriamente dita, mas de reverberações conscientes, sistemáticas, até mesmo paulatinas que sobrevêm com a reflexão, como pode ser mostrar viva e pulsante nas interlocuções do dia-a-dia, trazendo o que o autor chama de Poética da Liberação, que para mim, como não está somente no plano da ação de cena, entendo como sendo uma Poética Libertária, que apresenta posteriormente novos diálogos em diferentes campos e atuações.

O espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!* Pode ser que o Teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenha dúvidas: *é um ensaio da revolução!* (BOAL, 1980, p. 169, itálico do autor).

Agora, voltando a questão do corpo, Foucault (1989) me deixa pensativa ao trazer essa definição de corpo e sua relação com a linguagem:

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. (FOUCAULT, 1989, p. 15).

Pensando em linguagem e significado dos corpos, entendemos que, “todas as ordens sociais tiram proveito da disposição do corpo e da linguagem para funcionar como depósito de pensamentos diferidos (...)”. (BOURDIEU, 2009, p. 113). Nesse sentido, o autor aprofunda a ideia de que inclusive alguns sentimentos são induzidos pelas práticas coletivas. Para Bourdieu (2009), as práticas são

ordenadas rigorosamente, traduzindo-se em expressões que dialogam com os outros sujeitos desse campo, numa determinada situação.

As fontes acionadas expressam as narrativas e o diálogo em grupo com as mulheres participantes da pesquisa, me deram base para compor o corpo teórico que dialogou com as questões que paulatinamente foram surgindo no processo, no intuito de compreender a prática das intérpretes-criadoras, sejam elas atrizes ou não atrizes, na busca pela descoberta do seu próprio corpo em cena, comungando com diversos elementos culturais que gradativamente se apresentaram, consoante o direcionamento proposto, lembrando que “a cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base para a sua especificidade”. (GEERTZ, 2014, p. 33).

Todavia, é necessário ressaltar que uma pesquisa como esta, que dialoga com a educação, mas não de forma convencional, apresenta algo que hooks (2013) entende como sendo uma espécie de movimento, que impulsiona para além das fronteiras, sendo capaz de transformar em estado de liberdade a prática educacional. No entanto, para que esse efeito libertário ocorra com amplitude é necessária uma relação baseada na escuta. Saber ouvir é fundamental para que as vozes ecoem com potência pelo mundo.

Foi nesse contexto de escuta que percebi a força das narrativas para a construção da identidade. Foi nesse lugar de diálogo que percebi que a conversa nos aproxima das nossas questões ancestrais. Mais que isso, pude ver a necessidade de se contar histórias e “reinterpretá-las”.

CONCLUSÃO EM MOVIMENTO: A CENA, A PEDAGOGIA FEMINISTA, MULHERES PRETAS, UM DESEJO, OU, O GRITO DA MULHER DRAGÃO

Eu sempre fui uma mulher dragão.

Eu voei por lugares inimagináveis, com uma seriedade inabalável, até que um dia, e tem sempre um belo dia em toda boa história, minhas asas tocaram o Sol.

O Sol igualmente me tocou e meses depois eu pari.

Pareciam anos de gestação. Enfim, pari. Pari sem dor, mas aos berros.

Mulheres dragão são assim: gritam, choram e riem por tudo. Mas quando vão parir, elas dão um grito que faz o mundo parar. É dessa forma que os seus filhotes a reconhecem: pelo som mais profundo emitido somente em ocasiões solenes.

Eu me vi ali, cheia de tentáculos, protegendo a minha cria. Dormi com a pequena cria ao meu lado, eu já não estava mais sozinha.

O Sol aparecia e dava o calor necessário. Um calor que vai e volta, como é de costume do Sol.

Por um tempo deixei de voar. Mas como toda mulher dragão, minha natureza me pôs de novo no céu. Não sei quando, mas só sei que um dia minhas asas aumentaram de tamanho e minhas costas se abriram. Quando olhei para o lado, a cria estava crescadinha, com suas asinhas abrindo também. Era meu destino ensinar a voar, foi assim com a minha mãe, com a mãe da minha mãe, e agora, comigo.

Agora, tenho uma dragãozinha voadora ao meu lado.

Os voos são leves, com risos e riscos. Como devem ser, por milhares de anos, assim o são.

Quando penso no Teatro, nas mulheres, no diálogo, nas ressignificações após essa jornada de pesquisa, percebo que o Teatro só faz sentido quando existe troca. É a partir dessa troca que a dança dialógica é vivificada, agrupando desejos, saberes, memórias, vozes, enfim, ancestralidade, dispostos em palavras, seja ela falada ou corpórea, ou ainda nas duas formas entrelaçadas: corporalidade. Depois disso, todo o trabalho criativo pode virar cena, tudo pode vir a público. Tudo é discurso, poético, político, identitário e ancestral. Entretanto, não é qualquer processo teatral que permite a chegada nesse estado, um estado aqui denominado de Pretas Poéticas no Palco. Este estado só pode ser alcançado a partir dos desejos que são inerentes a sua época, numa dimensão social, política, sobretudo identitária, movidos por lutas e interesses afins, compreendendo que o objeto de criação “entra no horizonte cognitivo e concentra em si uma energia social, somente na medida que isso é imposto pelas necessidades efetivas de dada época e dado grupo social.” (MEDIVIÉDEV, 2012, p. 190).

A tese surgiu de um impulso artístico criativo, mas, sobretudo, de uma necessidade social: proporcionar às pessoas, no caso, mulheres pretas atrizes e não-atrizes, o contato com o Teatro, vivenciado a partir de jogos e exercícios que acionariam suas memórias, histórias, vivências, saberes, sentidos, levando tudo isso para a cena, consagrado num fazimento advindo de uma poética pessoal emancipatória, ancestral e identitária, pois cada uma teve sua jornada. Essa jornada, vê-se também coletivamente, pois todas as feitura se entrelaçam, sendo fios dialógicos interdependentes nas relações estabelecidas.

Como intérprete-criadora e pesquisadora me vi neste lugar de criação e vi que era bom. Sendo assim, me coloquei na responsabilidade de proporcionar este encontro a outras mulheres, um caminho de descobertas e de autoconhecimento, contudo, sem desconectar ou anular o outro, pois sem isso não há alteridade. Este é um caminho poético, político e pedagógico que permite o encontro com a ancestralidade, um encontro com o seu eu, com o seu íntimo, seu sagrado cotidiano, com sua vida, mas sempre em diálogo com o outro. Nesse sentido, me vi em reencontro várias vezes.

O processo todo é movido por provocações. Não poderia ser diferente, uma vez que sinto o quão provocador esse mundo do Teatro pode e deve ser. Perceber novos grupos, linguagens, trabalhos em diálogo, em cenas e circuitos me provoca

demais. As provocações servem para romper barreiras, ir além. Ela nos reorganiza, nos faz pensar. Elas dão sentido aos impulsos e nos colocam em jogo, no campo. Devemos ainda nos atentar que neste campo, todos estão em disputa, pois ele é marcado por tensões. E o que falar sobre os resultados? Eles provocam o público, eles mexem com as estruturas, um processo de ressignificação constante.

Assim, a pesquisa nos mostrou como o caráter social e político do trabalho artístico são categorias fundamentais para a noção de sentido e interlocução de uma obra. É, portanto, nessa esfera que a comunicação se torna eficaz e que a construção artística se torna orgânica no que confere a construção do enunciado e a noção de sentido, como nos elucida Medviédev (2012).

Portanto, a realidade de uma apresentação artística, seu desenvolvimento no tempo real da comunicação social e o significado ideológico do acontecimento apresentado interpenetram-se mutuamente na unidade da construção poética.

Porém, não é possível compreender essa construção por inteiro se a abstrairmos das condições de sua realização social. (MEDVIÉDEV, 2021, p.191).

Sobre a construção de uma poética, que paulatinamente foi se transformando numa metodologia feminista, percebo que ela se deu naturalmente como consequência da minha trajetória como intérprete-criadora e pesquisadora. No entanto, nasceu também de uma necessidade, primeiramente pessoal, pois eu sentia que precisava dar meu tom e minha personalidade aos meus trabalhos, colocando em cena àquilo que fazia sentido a mim e, num segundo momento, percebi que era necessário compartilhar essa caminhada e criar novas formas de fazer tão potentes e significativa com outras mulheres, sobretudo, mulheres negras.

Percebo ainda que esta caminhada no Teatro faz parte de uma jornada muito maior, que reverbera por outros espaços da vida política, entendendo que “pessoas negras comprometidas com a renovação da luta pela libertação, pela descolonização das mentes negras, estão totalmente conscientes que devemos nos opor à dominação masculina e trabalhar para erradicar o machismo.” (HOOKS, 2019, p. 209).

No caso da presente pesquisa, o feminismo negro encontra-se com a Pedagogia Teatral, criando uma nova possibilidade: Pedagogia Teatral Feminista. Tem, portanto, a base do feminismo como base constituinte, concordo com bell hooks

quando ela manifesta que o feminismo é para todo mundo, como já foi dito anteriormente.

Embora a pesquisa tenha sido desenvolvida com mulheres negras, atrizes e não-atrizes, compreendo que as suas reverberações e aplicações podem ser estendidas a todas as pessoas, pois não se trata de um trabalho que tem a ambição de criar uma técnica de interpretação e encenação para um público específico, ao contrário, este caminhar propõe uma forma de trabalho cênico que sugere possibilidades de interlocução e criação para todas as pessoas, onde cada uma é provocada a encontrar o seu caminho, a sua poética, numa dança dialógica com o outro e com mundo.

Percebo ainda que este movimento de aquilombamento na cena contemporânea está cada vez mais presente dada as iniciativas de grupos, que como o nosso, partem do desejo de estarem juntos com os seus, reflexionando e potencializando ações em diversos territórios, ações que por vezes extrapolam a cena teatral, fazendo-se presente política, social e educacionalmente nas esferas de atuação a que se propõe. Para além de uma estética que fale de cultura negra em cena, ou uma linguagem diaspórica, percebo que o encontro, a relação que se nutre destes espaços de construção de saberes são, potentes e frutíferos, sendo que, por si só, põem ser entendidos como revolucionários. Assim, seguimos o movimento e nos propomos a ampliá-lo, fortalecendo essa rede com outros grupos do país e do mundo.

É, portanto, nesse sentido que a noção de ancestralidade e identidade nutriram toda a construção de jogos e exercícios que foram desenvolvidos na pesquisa. É sobre estes prismas que olhamos e sentimos os corpos, provocados pelas experiências e vivências que essa caminhada proporcionou, sem desconsiderar toda a bagagem corpórea já vivida anteriormente. Para Oliveira (2021, p. 110), a experiência é “a construtora dos corpos. Ela é quem faz os corpos. Ela é quem destrói. (,,,) A ancestralidade é um resgate do corpo não como volta ao passado, mas como atualização da tradição.”

Destarte, essa atualização nos leva para um caminho, onde a “A Ancestralidade é a nossa via de identidade histórica. Sem ela não compreendemos o que somos e nem seremos o que queremos ser”. (CUNHA JR, 1999, p. 20 *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 274).

A pesquisa também foi constituída sobre os nortes de outras influências do campo teatral, pois elas fizeram parte de minha vivência como intérprete-criadora e pesquisadora. Jogos e exercícios vividos, construídos e reconstruídos, visando sempre um trabalho que, ao final, se tornasse orgânico. Pode-se notar que a improvisação, na perspectiva de Viola Spolin sempre estiveram presentes, assim como a noção política e social, a qual as noções propostas por Boal nos envolvem. Sem dúvida, a atenção sobre o tronco e coluna advindos da mímica de Decroux é marcante no trabalho e nos proporciona um estado de presença cênica que é possível de ser realizada por atores e não-atores. A perspectiva antropológica que fundamentalmente constituiu o meu gosto, cultura e ancestralidade também se mostra muito forte no processo.

Não seria possível caminhar dessa forma, sem a contribuição dos que caminharam antes. Sinto como se fosse uma trilha na qual os que abriram os caminhos anteriormente ficaram responsáveis por “tirar os mato”, e o caminho foi se abrindo paulatinamente e, suas pisadas nos apontaram o caminho. Agora fica mais fácil trilhar.

Interessante é ressaltar a entrega das mulheres que fizeram parte da pesquisa. Todas se puseram a trocar, participar, compartilhar e viver essa experiência. Aos poucos o discurso foi tomando uma dimensão decolonial e se fez presente em cena e na vida. Considero que essa percepção, consciência e ressignificação foi o que moveu, e de certo modo, moverá os desdobramentos deste trabalho em outros espaços não teatrais aos quais poderá ser aplicado.

Sobre os protocolos de corporalidade verbo-visual, percebo que ao analisá-los ocorre uma nova percepção sobre o que foi feito, portanto, a produção de sentido é fluída e mutável. É como ler o livro em épocas diferentes, o leitor sempre terá novas percepções, novos insights. Trata-se também de uma questão de contexto, uma vez que é ele o responsável por lapidar “os contornos do discurso de outrem, como cinzel do escultor.” (BAKHTIN, 2014, p. 156). Ainda assim, percebo que os protocolos continuam, desde Brecht, sendo uma ferramenta potente de criação, reflexão e ressignificação, provocando inevitavelmente novos sentidos e novas perspectivas para o mundo. Ressalto também que estes protocolos aqui analisados é somente uma parte dos protocolos criados. Optei por trabalhar um protocolo de cada segmento, considerando o que era mais relevante para os momentos que surgiram durante o

processo, compreendendo que estes protocolos transitam da cena teatral, para a cena audiovisual, bem como, para a cena disposta nas mídias sociais através das peças de publicidade, propondo um diálogo íntimo com o público que vai desde a construção da identidade visual até o produto final. Com isso, compreendo que toda a discursividade vai para além da fala e da cena, uma vez que “o discurso vive fora de si mesmo.” (BAKHTIN, 2014, p. 99). Ele vive fora porque é produzido em diálogo com o mundo, sendo que, suas percepções também se dão em diálogo, fazendo deste jogo dialógico uma constante reflexiva e perceptiva acerca das coisas.

Deste modo, esta pesquisa construiu um caminho metodológico aplicado ao Teatro, olhando para as questões sutis de preparação de elenco e relação com o público. Isto posto, a jornada foi toda narrada, tomando como referência jornadas vivenciadas por nós mulheres, trazidas aqui pelas narrativas que foram coletadas ao longo do trajeto. Além das narrativas, existiu a análise dos Protocolos de Corporalidade Verbo-Visual, uma vez que eles mostram as entrelinhas dessa construção artística, portanto, a investigação também se deu com intuito de interpretar os signos criados ao longo do processo, que num jogo de significação e ressignificação, foram para a cena. É, portanto, uma metodologia teatral inovadora.

Entretanto, tudo que se apresentou aqui se trata de um recorte do trabalho, uma vez que a produção foi muito extensa, considerando que a manutenção do grupo teve continuidade após a estreia do *Episódio 1 de O Filme da Minha Vida* e, continua até os dias atuais a partir dos encontros do Grupo de Atuadoras Negras Mulheres de Cena. Assim, novas análises e contribuições ficarão para desdobramentos posteriores, uma vez que considero o Teatro como uma arte inacabada, sendo sempre fruída, mutável e em processo.

12. REFERÊNCIAS

ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea**. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Orientador: Inaicyr Falcão dos Santos. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284270/1/Avila_CarlaCristinaOliveirade_M.pdf> Acesso em: 18 de fev. de 2021.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **Campo feito de Sonhos: Os teatros dos Sesis**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BALDISSERA, Adelina. **Pesquisa-ação: uma metodologia do “conhecer” e do “agir” coletivo**. Revista Sociedade em Debate, Pelotas, 7(2):5-25, Agosto/2001. Disponível em: <https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5706220/mod_resource/content/1/Pesq_a%C3%A7%C3%A3o_metodologia_conhecer_agir.pdf>

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOSHINOV, V.N.) **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de Estética: A teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. 7ª ed. São Paulo: Hucitec; 2014.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6ª ed., Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. 9ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, P. **O senso prático**. 9. Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

BOURDIEU, P., PASSERON, J-C. **Os Herdeiros: os estudantes e a cultura**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. 3ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CARREIRA, Denise. **Viver é afinar um instrumento: processos de formação feminista no Brasil**. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2001.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>> Acesso em: 12 de fev. 2021.

CONCILIO, Vicente e KOUDELA, Ingrid Dormien Urdimento, **Protocolos e a Pedagogia do Teatro – da tradução dos protocolos de estudantes sobre Aquele que diz sim aos protocolos do “trabalho alegre”**, Florianópolis, v.1, n.34, p. 246-255, mar./abr. 2019.

ELIAS, Norbert; Scotson, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologias da relação de poder a partir de uma pequena comunidade**. Tradução, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem**. Trad. Waldéa Barcellos. – Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Trad. Waldéa Barcellos. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EVARISTO, Conceição - ver

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. **Letramento Racial Crítico**. In: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de. (org). **Suleando Conceitos em Linguagens: descolonialidades e epistemologias outras**. Campinas, SP : Pontes Editores, 2022. p. 207 - 214.

FIORIN, José Luíz. **O Romance e a Simulação do Funcionamento Real do Discurso** in. **BRAIT. Beth (org). Bakhtin, Dialogismo e construção do sentido**. 4ª ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros inscritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. 1. Ed. (Reimpr.). Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GIROUX, Henry. **O professores como intelectuais: rumo a uma Pedagogia crítica da aprendizagem**. Tradução, Daniel Bueno. Porto Alegre: Artes Médicas. 1997.

GONÇALVES, J. C; GONÇALVES, M.B. **Teatralidade e Performance na pesquisa em Educação: do corpo e da escrita em perspectiva discursiva**. Educar em Revista, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 67, p. 139-155, jan./fev. 2018. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/er/v34n67/0104-4060-er-34-67-139.pdf>> Acesso em: 14 de fev. 2021.

GONÇALVES, Jean. **Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentidos para a prática. teatral universitária**. Bakhtiniana, São Paulo, 8 (2): 106-123, Jul./Dez. 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1976.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro – 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. – 2ª ed. São São Paulo: Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Trad. Bhuvi Libanio. 10ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. Trad. Bhuvi Libanio. 10ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Trad. Jamile Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. Trad. Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódio de racismo cotidiano**; tradução Jess Oliveira – 1 ed. Rio de Janeiro: Cobog

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LAWN, Martin. **Os professores e a fabricação das identidades**. In: Nóvoa, António & SCHRIEWER, Jürgen. **A difusão mundial da escola: alunos, professores, currículo e Pedagogia**. Lisboa: Educa, 2000.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2ª ed. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann – Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LIMA, Evani **Tavares**. **Por uma história negra do Teatro brasileiro**. Urdimento, v.1, n.24, p92-104, julho 2015.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva. 2023.

MEDVIÉDEV, P. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012. [1928]

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3º ed. São Paulo: Editora Perspectiva. Rio de Janeiro: Ipeafro. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões**. Estudos avançados, São Paulo, v. 18, n. 50, jan-abr 2004. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019 >. Acesso em: 25 set. 2010.

OLINTO, Lidia. **Seção Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si**. Publicado 2020-05-28 Edição v. 20 n. 1 (2019): X Reunião Científica ABRACE

OLIVEIRA, Eduardo. **CORPO, POÉTICA E ANCESTRALIDADE: Uma entrevista com Eduardo Oliveira**. (Entrevista concedida a) Alexandre de Oliveira Fernandes, Adson Rodrigues de Oliveira e Serinaldo Oliveira Araujo. ODEERE: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade. ISSN: 2525-4715 – Ano 2020, Volume 5, número 9, Janeiro – Junho de 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira** (Coleção X) (Portuguese Edition) (pp. 101-102). Ape'Ku Editora. Edição do Kindle.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza, CE: L. C. R., 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PIMENTA, S. G.; PINTO, U. de A.; SEVERO, J. L. R. de L. A Pedagogia como locus de formação profissional de educadores(as): desafios epistemológicos e curriculares. *Práxis Educativa*, [S. l.], v. 15, p. 1–20, 2020. DOI: 10.5212/PraxEduc.v.15.15528.057. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/15528>. Acesso em: 30 jan. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **Feminismo negro para um novo marco civilizatório**. SUR 24 - v.13 n.24 • 99 – 104, 2016

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. 1ª ed. São Paulo: companhia da Letras, 2019.

ROUBINE, Jean- Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

RUBIRA, Fabiana de Pontes. **Dançando com o Minotauro nas Noites: narração de estórias e formação humana**. 296 p. (Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

RÜSSEN, Jörn. **Cultura faz sentido: orientações entre o ontem e o amanhã**. Trad. Nélio Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SANTOS, Aline Dias dos. **Coletivo Nega: pedagogia das mulheres negras em cena no teatro de Santa Catarina**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021, ISSN 2179-510X.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** *O Percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

SILVA, Ana Márcia. Rev. **ARQUIVOS em MOVIMENTO**, Rio de Janeiro, Edição Especial, v.10, n.1, p.5-20, jan/jun 2014.

SILVA, Carlos Alberto Ferreira. **As mudanças do diretor teatral e suas respectivas evoluções**. Salvador – BA: Universidade Federal da Bahia. PósGraduação: Mestrado. Orientadora: Deolinda Vilhena. Diretor, ator, professor. Anais do VII Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. TEMPOS DE MEMÓRIAS: vestígios, mudanças e mutações - Porto Alegre - Outubro de 2012.

SILVA. Débora Conceição Moreira da. **Drama Decrouxiano: uma forma dramática para uma escrita mímica**, 2011, Dissertação de Mestrado, Escola de Teatro, 2011. UFBA.

SOUZA, Juliana Rosa de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, A2, 2021.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução e revisão Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TABORDA DE OLIVEIRA, M.A, OLIVEIRA, L. P. A, VAZ, A.F. **Pensar a prática sobre corporalidade e escolarização: contribuições para a reorientação das práticas escolares da disciplina de educação física**. 11/3: 303-318, set./dez. 2008 303. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/4344/4977>> Acesso em 14 de fev. de 2021.

TAMANINI-ADAMES, Fátima Andreia. **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. Rev. Estudos Semióticos, vol. 6, n. 2, 2010. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272/53354>> Acesso em 09/11/2023.

TERRA. Johari Terra. **Quando a Cultura é Política: Teatros Negros e Políticas Culturais no final do século XX e início do século XXI**. Rev. antropol. (São Paulo, Online) | v. 66 e202290 | USP, 2023.

WACHOWICZ, F. **O treinamento Viewpoints: uma pratica que amplia a atenção**. Revista Eletronica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 3(1): 103-112, 2016.