

IASSANÃ MARTINS

TODAS NÓS:
Práticas de Intimidade e Atuação Cênica



Porto Alegre

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Iassanã Martins

TODAS NÓS:
Práticas de Intimidade e Atuação Cênica

Memorial crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Patricia Fagundes

Porto Alegre

2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

Iassanã Martins

**TODAS NÓS:
Práticas de Intimidade e Atuação Cênica**

Memorial crítico-reflexivo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Patrícia Fagundes

Aprovado em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)

Profa. Dra. Mirna Spritzer
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
(Universidade de Brasília – UnB)

Um brinde aos encontros e à vida com vocês!

Há quem diga que a gente nasce sozinha e morre sozinha. Nossa sorte é o entre, que se move no passado, no presente e no futuro e que nos oferece a beleza de vivermos de encontros, sejam eles breves ou duradouros. De encontros e despedidas se fez este período tão desejado. Estudo, dicas, abraços, olhares de apoio, livros emprestados, cafés, almoços, papo-furado, conceitos, brigas, manifestações, festas nas ruas, alegrias, porres, mortes, nascimentos, mais abraços, amores, paixões, ventos, chuvas, temporais, desistência, continuidade, imersão. Vivenciar tudo isso com vocês!

Só posso agradecer...

À Vera, por me ensinar a olhar subjetividades nas pessoas e por me ajudar a reconhecer na minha história as fagulhas de amor pelo teatro; à Mirna, por me ensinar poesia nas palavras, nos pássaros, no balançar das árvores e dos cabelos, no silêncio, na atriz, na vida; e ao Fernando, pela generosidade dos breves encontros e por me fazer compreender que muito da cena de hoje é ontologia do teatro. Sou feliz por vocês serem a banca examinadora da minha pesquisa e por aceitarem compartilhar o que acho tão precioso: o saber e o amor pelo teatro.

À Patricia, por me acolher como primeira passageira nesta embarcação, que passou por marés mansas, por águas de chuva, de lágrimas, de vinhos, de champanhes, de tempestades, de naufrágios. Conduzes teu barco paixão-teatro com urgências, e te agradeço por saber esperar e compreender o meu tempo. Orientadora, desorientadora, perdidas de coturnos pelas calçadas, rubras, góticas, juntas, em parceria. Minha admiração para sempre!

Às Alunas e aos alunos da Disciplina Fundamentos da Dramaturgia do Encenador, pela recepção afetuosa e por me permitirem aprender com esta turma os caminhos da docência.

À Juçara, por saber desde o princípio que seríamos capazes, por brincar, por ser essa alegria toda, por lutar, por gestar a nossa peça e o Panchito – que é puro amor –por aguentar os percalços sem reclamar, por ouvir minhas odisséias e rir de mim, deixando a vida mais leve. Não poderia ser outra. Para ti, os meus abraços mais longos.

À Louise, ao André, ao Di, ao Ander, ao Lauro, à Márcia, à Natália, ao Mauricio, à Mariana, à Nicole, à Josiane, à Angelene, à Fernanda, à Paola, à Vitória,

à Fernanda, à Marli, à Berté, à Ayllu, à Thais, à Renata. Não teria sentido sem as alegrias compartilhadas, sem as longas conversas, sem os “e aí, tá escrevendo?”, “te concentra!”, “tá procrastinando”, “vem tomar café”, “vem almoçar”, “vem jantar”, “mas hoje é domingo”, “tu tem que ir”, “tu não para”, “doida”, “vamos beber”, “vamos estudar”, “samba lá”, “samba acolá”, “ó, esse livro tem a ver com tua pesquisa”, “quem são tuas referências?”, “calma, vai dar tudo certo”. A vocês, agradeço imensamente!

À Mila, pois, quando começamos a olhar para o horizonte juntas, quisemos compartilhar o amor e a escrivadinha. Entre projetos, escritas, noites sem dormir, o teu mestrado, o meu mestrado, o teu doutorado, imprime aqui, imprime acolá, qualificação, ensaios, passeia com a cachorra, preciso estudar, eu também, mas no teu campo é assim, no meu campo é assado, tudo junto e misturado podemos olhar para trás com orgulho pelo que construímos juntas.

À Eli, eu que não sei ser mãe, apenas filha, tua filha. O teu incentivo, desde sempre, me trouxe até aqui. Poderia escrever uma lista enorme do teu empenho e do teu apoio. Por isso, dedico a ti este trabalho. Tu és minha inspiração direta na cena e na vida.

Às mulheres, que diariamente sofrem com o sistema de apoio à violência, fica neste trabalho minha homenagem. Sigo na luta e na tentativa de buscar um mundo mais justo para todas nós.

**A todas as mulheres.
Mulheres de ontem, de hoje e de sempre.
*Todas Nós!***

RESUMO

O presente trabalho reflete sobre o processo criativo da atuação, considerando propostas cênicas desenvolvidas em situação de proximidade. A pesquisa foi desenvolvida através do processo de criação e montagem do espetáculo *Todas nós*, no qual a dramaturgia é construída a partir de histórias reais de mulheres que sofreram ou sofrem algum tipo de violência. A montagem busca situações de intimidade com a espectadora através de dinâmicas relacionais de atuação em pequenos espaços cênicos, com público reduzido, dramaturgia em primeira pessoa e diálogos poéticos com elementos do real, a partir de narrativas biográficas e da afirmação do próprio fenômeno cênico, revelado como jogo no “aqui e agora”. Evidencia-se o processo de criação e suas etapas com o intuito de contribuir para a compreensão de aspectos da atuação contemporânea que se propõe a construir uma experiência compartilhada junto ao público, relacionando a prática da atriz e suas ações como um exercício político.

Palavras-chave: Teatro. Atuação. Processo de Criação. Teatro Feminista. Violência contra a mulher.

ABSTRACT

This work investigates the creative process of acting in relation to its own game with the spectatorship by considering scenic proposals developed in a situation of proximity. To make ourselves available for the closeness and to compose the scene from the interchange that can happen in the "here and now", it becomes necessary a specific work of acting. Starting from this point of view we bring to discussion what are these possible ways to build a common experience with the public, considering what we call "intimacy practices". This research has been developed through the process of creation and composition of the spectacle *Todas Nós*(All of Us Women) whose dramaturgy was built from real stories of women who suffered or suffer some kind of violence. Our composition seeks for situations of intimacy with the public through the performance in First Person, and through poetical dialogues with elements of the real. In this dissertation, the creative process and its steps are emphasized intending to help the comprehension of contemporary ways of acting that propose themselves into an stage-spectator jointed experience, relating to the actress' practice and actions, as a political exercise.

Keywords: Theater. Acting. Creative process. Feminist theater. Gender Violence. Violence against women.

LISTA DE IMAGENS

<i>Imagem de capa: Apresentação</i> (Foto: Camila da Cunha).....	01
<i>Imagem 1: Apresentação</i> (Foto: Livia Tabert).....	14
<i>Imagem 2: Ensaio</i> (Foto: Livia Tabert).....	19
<i>Imagem 3: O enredo não morreu, apenas foi fumar um cigarro, 2010</i> (Foto: Arquivo do Grupo).....	21
<i>Imagem 4: caçar&comer, 2014</i> (Foto: Martha Réus).....	22
<i>Imagem 5: Ensaio</i> (Foto: Livia Tabert).....	28
<i>Imagem 6: Apresentação</i> (Foto: Livia Tabert).....	34
<i>Imagem 7: Apresentação</i> (Foto: Livia Tabert).....	39
<i>Imagem 8: Apresentação</i> (Foto: Livia Tabert).....	45
<i>Imagem 9: Ensaio</i> (Foto: Livia Tabert).....	48
<i>Imagem 10: Apresentação</i> (Foto: Livia Tabert).....	55
<i>Imagem 11: Ensaio</i> (Foto: Livia Tabert).....	62
<i>Imagem 12: Ensaio</i> (Foto: Livia Tabert).....	63
<i>Imagem 13: Exercício de confiança</i> (Foto: Vitória Monteiro).....	73
<i>Imagem 14: Convite para o chá</i>	80
<i>Imagem 15: Juçara, Deusa Kali; Iassanã, Rosa Caveira</i> (Fotos: Carla Ribeiro).....	83
<i>Imagem 16: Exercício Pietá</i> (Fotos: Carla Ribeiro).....	90
<i>Imagem 17: Exercício Pietá</i> (Fotos: Carla).....	91
<i>Imagem 18: Exercício Mulheres juntas</i> (Fotos: Carla Ribeiro).....	91
<i>Imagem 19: Meninas brincando</i> (Fotos: Carla Ribeiro).....	91
<i>Imagem 20: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	101
<i>Imagem 21: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	101
<i>Imagem 22: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	102
<i>Imagem 23: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	102
<i>Imagem 24: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	103
<i>Imagem 25: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	103
<i>Imagem 26: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	104
<i>Imagem 27: Ensaio</i> (Foto: André Varela).....	105
<i>Imagem 28: Apresentação</i> (Fotos: Quex).....	106

<i>Imagem 29: Apresentação (Fotos: Quex)</i>	106
<i>Imagem 30: Apresentação (Fotos: Quex)</i>	107
<i>Imagem 31: Apresentação (Fotos: Quex)</i>	107
<i>Imagem 32: Apresentação (Fotos: Quex)</i>	108
<i>Imagem 33: Apresentação (Fotos: Quex)</i>	108
<i>Imagem 34: Apresentação (Fotos: Quex)</i>	109
<i>Imagem 35: Apresentação (Fotos: Quex)</i>	109
<i>Imagem 36: Ensaio (Fotos: Livia Tabert)</i>	119

SUMÁRIO

NESTE CONTEXTO, EXISTO!	15
ATUAR: uma relação com o mundo	20
1. PRÁTICAS DE INTIMIDADE	30
1.1 Atuação em primeira pessoa	33
1.2 Número reduzido de espectadoras	37
1.3 O real como agente de um discurso poético – dramaturgias biográficas.....	40
MULHERES DA CENA	47
2. “PRA MIM CHEGA, BASTA!”	56
3. PROCESSO DE CRIAÇÃO	65
4.1 DIÁRIO DE ENSAIOS	65
As mulheres da cena – Primeiro momento	65
Nosso porto seguro	66
Antes –“Vocês ainda não viram nada...”	66
Não	68
Neutralidade da pesquisadora	68
“No que você está pensando agora?”	70
Segredo	72
E agora?	73
Queremos começar!	74
Sonhos	76
Boas novas	76
Trabalho vocal	76
Sete, oito	77
Com vergonha, mostramos!	78
Café da manhã	79
Mãe	80
Cena de amor	82
Cena em um GIF	82
Feitiço	83
Desenho	84
“O Evangelho Segundo a Mulher Apedrejada”	84
Conversa	85
Pensando a estrutura	86
As mulheres da cena – Segundo momento	86

Um afago no meio do caos	87
Lama	87
Estar em cena	93
Iaiá e <i>Todas Nós</i>	99
4.2 REGISTROS FOTOGRÁFICOS	101
Ensaio pré-qualificação	101
Apresentação	106
4.3 ROTEIRO DA MONTAGEM CÊNICA <i>TODAS NÓS</i>	110
Prólogo – Chá	110
Quadro dois	111
Quadro três	113
Canção.....	114
O QUE PERMANECE?	118
REFERÊNCIAS	122
OBRAS CONSULTADAS	126
ANEXO	129



NESTE CONTEXTO, EXISTO!

(Prólogo)

Ato Político. O que isso quer de fato dizer, ou melhor, o que essas duas palavras juntas significam quando, a todo momento, falamos delas? *Tudo é Ato Político*. Agir ou não agir é um *Ato Político*. Sinto que estou entrando em uma armadilha feita por mim e por pessoas próximas a mim que, na primeira oportunidade, dizem: “Mas isso é um Ato Político!”. De fato, não sei o que isso significa, principalmente se usarmos uma primeira definição, jogada assim, intencional e despreocupadamente, em um site de busca na internet. O que encontro é: “**Ato político** significa **ato governamental** e é praticado pelos agentes políticos no desempenho das funções executivas, legislativas e judiciárias, de acordo com a competência estabelecida na Constituição Brasileira [...]”¹. Ao ler isso, me desespero, pois falar em competências na Constituição Brasileira nos tempos atuais é desolador. Primeiro, uma mulher, Presidenta eleita, é afastada por um **GOLPE**, deixando o país em chamas simbólicas e reais; em seguida, todo um contexto político que não sou capaz de explicar, pois os estágios do absurdo são infindáveis – não consigo acompanhá-los, não tenho forças, me consomem e me amedrontam. É neste contexto sociopolítico que crio, escrevo, existo e realizo meus *Atos Políticos*, compreendidos não exclusivamente como questionamento da ordem estabelecida, mas, sobretudo, como tentativa de propor algo da ordem do sensível. O exercício político proposto neste trabalho vai ao encontro do pensamento do filósofo Jacques Rancière (2009) que entende

o trabalho político do artista como a investigação de determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível. Esse modelo é importante para pensarmos na arte não como uma pedagogia ou explicação do mundo, e sim como uma reconfiguração do mundo sensível (RANCIÈRE apud FREITAS, 2012, s/p).

Portanto, me posiciono e me inclino para o lado de quem acredita na liberdade de expressão, no diálogo com o outro, na luta das “maiorias”. Falo em “maiorias” porque quero chamar a atenção para o fato de que, no Brasil, as pessoas

¹ Disponível em <http://www.significados.com.br/ato-politico/> Acesso em 17 de maio de 2016.

pobres, negras e negros, grupos LGBTTs³, mulheres e toda dita “minoría” são, com frequência, a maioria em números, de forma que deveriam ser a maioria também em representatividade. Escolas ocupadas por estudantes secundaristas⁴, professoras e professores nas ruas lutando por um salário digno e por direitos básicos, pessoas nas ruas contra um governo ilegítimo, mulheres nas ruas contra a cultura do estupro. O país em ebulição. Submersa no caos que devastou – e ainda devasta – todo o país, questionei infinitas vezes o que este trabalho de pesquisa e criação em Artes Cênicas teria a ver com tudo isso. Em tempos de retrocesso, onde pastores canastrões obtêm cadeira cativa no Congresso Nacional e ganham cada vez mais poder, decidindo e interferindo em questões importantes da vida da população, como pensar e fazer teatro em tempos de espetacularização da política que forja múltiplas narrativas da realidade e utiliza estratégias de comunicação para persuadir a população de suas questionáveis invenções? Nesse contexto turbulento e cheio de mentiras fabricadas, penso que é necessário um teatro que olhe com o outro, que toque o outro, que se toque no outro. De qualquer modo, o teatro está em constante diálogo com a sociedade, propondo um olhar às outras pessoas e a articulação de um pensamento que se compõe em relação ao mundo. Parece que aproximações se fazem necessárias: muitos artistas têm trabalhado na esfera dos microespaços, das microações e dos microdiálogos, sendo esse tipo de teatro que me inspira e que proponho neste trabalho.

A vida social e cotidiana interfere diretamente no ser pesquisadora, ser artista. Não está separado. Pelo contrário: é como um amálgama onde tudo se junta e se transforma em outra coisa. Entre tantos atravessamentos, me interessam as questões do teatro, das mulheres artistas e de como elas se colocam e escrevem suas histórias. Foi no desenvolver deste trabalho que a fusão desses elementos, no qual se sobressaiu a escolha de gênero dentro da própria escrita, aconteceu. Sempre li, ou ouvi falar, “trabalho do ator”. Como aprendi dessa forma, continuei a falar e a escrever do mesmo modo. Já a palavra “homem”, utilizada em textos colocando-o como ser universal, me causava um certo desconforto, e eu complementava silenciosa e rapidamente em meu pensamento “e a mulher”. No

³Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

⁴ Estudantes secundarista iniciaram, em outubro de 2016, as ocupações de suas escolas em todo o país, reivindicando melhores condições na educação pública. Link do documentário *Lute como uma menina*, que apresenta as ocupações pela perspectiva das próprias estudantes, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA> Acesso em 21 de junho de 2017.

processo de escrita deste memorial, comecei a questionar minha fala e meu modo de escrever, pois havia um certo distanciamento, era como se eu não estivesse escrevendo sobre o meu trabalho. Não fazia mais sentido escrever “o trabalho do ator” quando toda a equipe era composta exclusivamente por mulheres. Transferi essa falta de sentido do pensamento para o papel. Foi um processo difícil, pois este tipo de escrita não é considerado correto do ponto de vista da língua - chamada - culta, e, sobretudo, porque nunca foi minha intenção excluir os homens de algum diálogo, mas sim contrapor a escrita que o coloca como ser universal. Isso não é uma invenção minha. Sou influenciada por feministas que também questionam a escrita dominante. Não descobrimos o melhor jeito de fazer. Estamos em busca, cada uma ao seu modo. Buscas que, a meu ver, enriquecem o diálogo e as possibilidades de escrita. Assim, optei por escrever este memorial no feminino, identificando a escrita com o teor do próprio trabalho. Em relação a esta ideia, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes Cunha (2012), estudiosa na área de estudos de gênero, afirma que

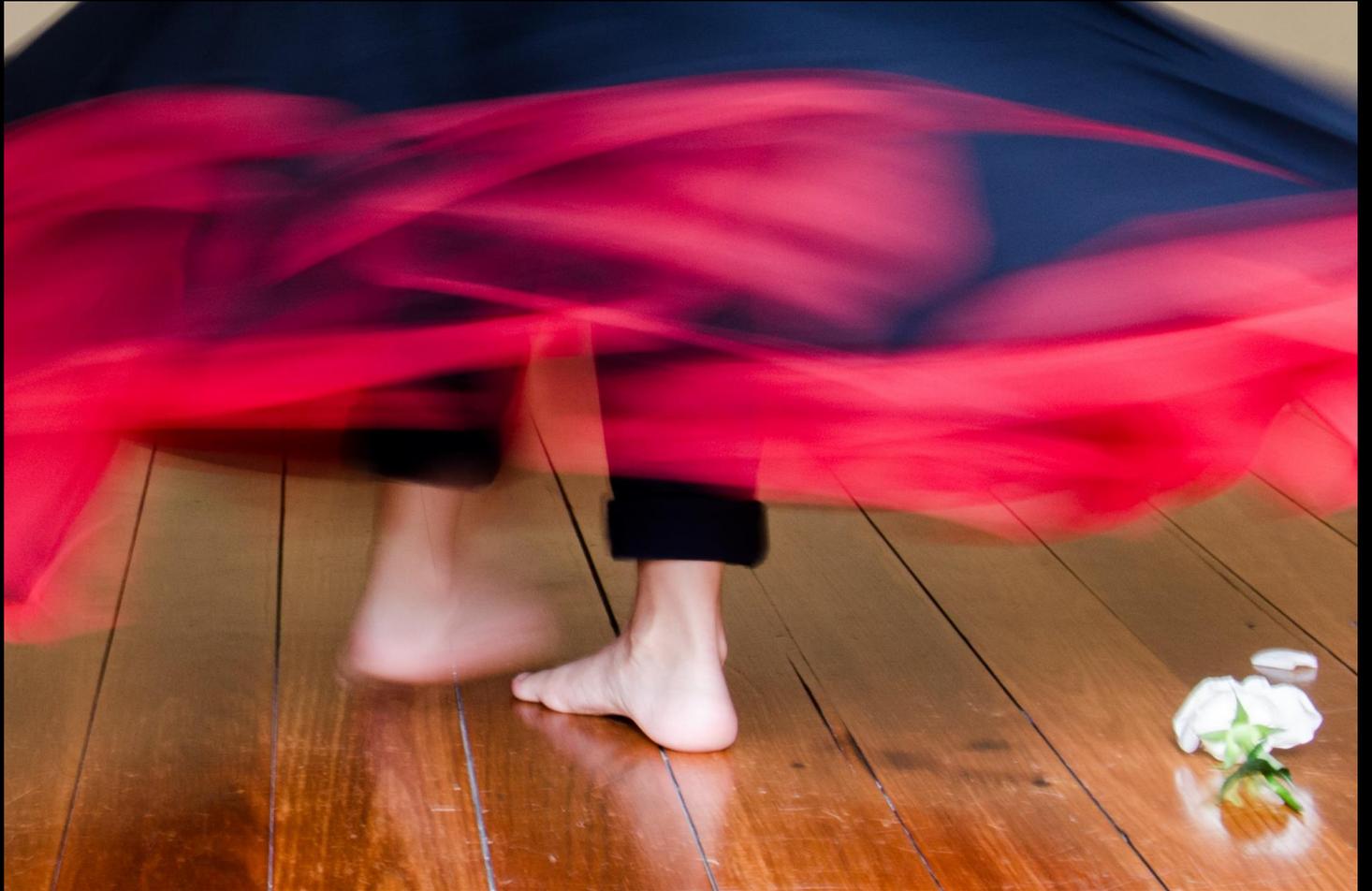
a linguagem coloca-se para a mulher como uma questão de identidade, na medida em que, percebendo o mutismo a que foi, durante séculos, submetida, percebe também que o acesso às formas simbólicas da cultura e do poder se faz através da linguagem. Por isso, se as relações que o ser humano estabelece moldam a cultura, encarada, então, como produto histórico, então, necessariamente, as mulheres também têm um papel nessa construção (p.4).

Assim, a partir de agora, este texto recusa o masculino universal, articulando uma escrita intencionalmente feminina, ou melhor, feminista. Pode-se dizer que, na norma culta, esse tipo de escrita é incorreto, mas quem faz a norma e quem diz que ela é culta? Em sua maioria homens, brancos e ricos.

Não é demais reafirmar que os principais pontos da crítica feminista à ciência incidem na denúncia de seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista: o saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença. Em outras palavras, atacam as feministas, os conceitos com que trabalham as Ciências Humanas são identitárias e, portanto, excludentes. Pensa-se a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexualcivilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência. Da mesma forma, as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, o mundo privado sendo considerado de

menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental. Portanto, as noções de objetividade e de neutralidade que garantiam a veracidade do conhecimento caem por terra, no mesmo movimento em que se denuncia o quanto os padrões de normatividade científica são impregnados por valores masculinos, raramente filóginos (RAGO, 1998, p. 4).

A historiadora e pesquisadora em questões de gênero Margareth Rago (1998) situa também a inserção e a visibilidade das mulheres nos espaços de pesquisa, operando diretamente no modo de registro que questiona a escrita até então “naturalizada”. Em consonância com influências como esta, questiono e proponho uma escrita que inicialmente causa certo estranhamento, visto que, quando escrevo “o trabalho da atriz”, “as espectadoras”, “as outras” e todas as demais palavras no feminino, estarei me referindo tanto às mulheres como aos homens, subvertendo o denominador universal hegemônico. Uma escrita que também se propõe como exercício político.



ATUAR: uma relação com o mundo

[...] os momentos que mais me interessam são aqueles em que somos vistos procurando, por muito tempo, sem encontrar. Isso é que eu acho bonito e comovente. Quando nós, os chamados artistas, somos vistos encontrando como por um milagre ninguém aprende nada. Mas é quando nos veem não encontrando, transpirando, chorando, nos desesperando, que é apaixonante, empolgante, pedagógico.
Ariane Mnouchkine

É nesta infundável busca que me situo, a navegar em um rio nebuloso de pensamentos que deságua em outras águas agitadas, reverberando neste corpo incapaz de encontrar sossego. O trabalho de uma artista é constante e, muitas vezes, a preocupação e o cuidado com o todo deixam resquícios que não somos capazes de perceber no momento da criação, pois outros elementos se sobressaem e compõem aquele universo, conspirando, inspirando, reverberando em ações e paixões. Minha paixão é procurar dentro deste vasto território que é o teatro um espaço de troca que se faz a partir do encontro, na construção de pensamentos e de sentidos com outras pessoas. No caso desta pesquisa, foco na possibilidade de compor experiências cênicas compartilhadas a partir de espaços íntimos de atuação. Este desejo nasce na experiência de dois trabalhos que realizei como atriz, *O enredo não morreu, apenas foi fumar um cigarro* (2010), com direção de Jacqueline Pinzon, e *caçar&comer* (2014), com direção e atuação minhas, e na experiência que tive durante o curso de Licenciatura em Teatro no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS) entre os anos de 2009 e 2013.

Considero minha formação como professora de teatro um aspecto importante nesta trajetória. Nos quatro anos de graduação, estive imersa em estudos relacionados à memória, que busca compreender as referências de cada indivíduo, o qual, ao narrar-se, encontra – quem sabe – um modo próprio de descobrir quem ele é (LARROSSA, 1999). Me inspirei também na ideia de “Leitura de Mundo” apresentada pelo educador Paulo Freire (2008), de modo que me envolvi na pesquisa sobre referenciais e memórias. Na pesquisa como Bolsista de Iniciação

Científica⁶ e no meu Trabalho de Conclusão de Curso⁷ busquei compreender as referências e os percursos de cada indivíduo, partindo do pressuposto de que ninguém, ao aprender ou ensinar é “tábula rasa”. Pelo contrário: conforme vivo, me relaciono, me torno outra. Evocar memórias através das narrativas é um modo de contribuir na composição da(s) identidade(s) dos indivíduos. Trabalhar a partir das memórias no teatro é uma forma de atuar na identificação daquela que recorda suas histórias em relação ao mundo.



Imagem 1: O enredo não morreu, apenas foi fumar um cigarro, 2010

Direção: Jacqueline Pinzon;

Elenco: André Macedo,
Iassanã Martins, Izadora
Fontoura e Maurício Casiraghi.

Local: Cia. de Arte, Porto Alegre.

Foto: Arquivos do grupo

⁶Bolsista PIBIC CNPq-UFRGS no projeto *Docência em Teatro no Rio Grande do Sul: projeto integrado de pesquisa*, coordenado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos. De agosto de 2011 a dezembro de 2012.

⁷*DESCOBRIR-SE PROFESSOR DE TEATRO: Evocações da Memória*, orientado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos. Realizado no segundo semestre de 2012.



Imagem 2: caçar&comer, 2014.

5ª edição
DESDOBRAMENTOS –
NECITRA - 2014

Atuação e criação: Iassanã
Martins

Local: Espaço Cultural Casa
Tony Petzhold, Porto Alegre.

Foto: Martha Reus

Na minha trajetória como atriz, destaco as duas montagens já citadas, pois ambas envolviam riscos específicos à atuação. Na primeira, *O enredo não morreu, apenas foi fumar um cigarro*, havia pequenos trechos desenvolvidos pelas atrizes com temas que versavam sobre amor, arte, infância, violência. O grupo jogava com os trechos textuais criados e com o repertório de músicas, vocalidades e ações compondo uma narrativa fragmentária, não-linear e improvisacional de imagens e ações que poderia receber interferências a qualquer momento, por meio da improvisação das performers ou das espectadoras. Já em *caçar&comer*, com sua narrativa apresentada em primeira pessoa, encenada em um espaço muito pequeno, a interferência das espectadoras era maior: elas questionavam e conversavam provocando instabilidade ao trabalho de atuação. As duas criações dialogavam com importantes aspectos do teatro contemporâneo, como o encontro com diversas linguagens e a exploração de diferentes possibilidades relacionais.

caçar&comer é uma composição cênica de aproximadamente 15 minutos apresentada no jardim do Espaço Cultural Casa Tony Petzhold⁸, no Espaço Cultural Vila Flores⁹ e em dois bares¹⁰ de Porto Alegre; elaborada a partir de uma pesquisa relacionada ao tema da prostituição de mulheres, na qual a dramaturgia em primeira

⁸Situada na Av. Cristóvão Colombo, 400, em Porto Alegre/RS. Site da casa: <https://casaculturaltonypetzhold.wordpress.com/>

⁹Situado na Rua São Carlos esquina com a Rua Hoffmann, no bairro Floresta, em Porto Alegre/RS. Site do espaço: <https://vilaflores.wordpress.com/>

¹⁰ Bar Von Teese High Tea, situado na Rua Bento Figueiredo, 32, em Porto Alegre/RS. Site do bar: <http://www.vonteese.com/> El Pacito Bar, situado na Rua José do Patrocínio, 824, em Porto Alegre/RS. Site do bar: <http://souvegetariano.com/restaurantes/vegetarianos/el-pasito/>

pessoa foi essencial para o desenvolvimento do trabalho. Apresentada para públicos de cinco (jardim da Casa Tony Petzhold) a 100 espectadoras (Espaço Cultural Vila Flores), foi possível observar a diferença no jogo entre a atriz e as espectadoras. No primeiro, as espectadoras ouviam atentas, riam, questionavam, perguntavam da família daquela *persona* – que, em alguns momentos, se confundia com a história da atriz–, tomavam chá, algumas se arriscavam a dizer que tinham um familiar ou uma conhecida que era prostituta. Mas, o que mais chamou minha atenção, foi o modo como o público começou a relacionar-se entre si, abrindo espaço para debater o assunto.

Motivada a investigar o processo criativo no trabalho da atriz, considerando espaços íntimos de relação com as espectadoras e temáticas que me mobilizam, levantei algumas questões que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa no mestrado. Entre elas, as seguintes questões: Como articular a criação cênica com os discursos sobre o mundo em que vivo, conectando a dimensão sensível e o exercício político? Como se constitui uma atuação que afirma um desejo de proximidade e que se compõe no jogo com a espectadora? Do ponto de vista da atriz, como construir uma experiência compartilhada junto às espectadoras, considerando o que denominamos “práticas de intimidade”?

A partir das questões mencionadas, fez-se necessário explorar a noção de intimidade. Em tempos de diluição entre as perspectivas de público e privado, de exposição voluntária do que seria a vida íntima do indivíduo em redes sociais, de *reality shows* e espetacularização em múltiplas esferas sociais, como poderíamos abordar a esfera do “íntimo”? Considerando esse contexto, o pesquisador Óscar Cornago (2011) se propõe a pensar a intimidade do ponto de vista cênico: “o elemento-chave na construção da intimidade tem a ver com a ideia de ‘participação voluntária’, não forçada” (p.444), onde o jogo entre atriz e espectadora seja capaz de criar um outro momento, não programado, aberto para o acontecimento e para o desejo das pessoas envolvidas. Como preparar-se para esse momento de jogo? Pensar a intimidade como espaço de aproximação e de troca no teatro é uma maneira de estar no “aqui e agora”, uma tarefa altamente desafiadora para a atuação. Talvez o professor Jean-Pierre Ryngaert (2009) nos apresente uma pista quando afirma que é preciso concentrar “nossas preocupações no jogo e na capacidade de jogo dos participantes, ele nos interessa ao mesmo tempo como experiência sensível, experiência artística e relação com o mundo” (p. 34).

Uma cena que se constrói com o público depende de momentos de composição conjunta entre atriz e espectadora em relação ao mundo e ao modo como nos relacionamos com ele. O curador, ensaísta e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009) propõe a noção de arte relacional, que “leva em conta, em seu processo de trabalho, a presença de microcomunidade que irá acolhê-la. Assim, uma obra cria uma coletividade instantânea de espectadores-participantes” (p.82). Levando este aspecto em consideração, me proponho a pensar o trabalho da atriz. Como compartilhar histórias em primeira pessoa, ou a história de outras, que passam a ser suas também, num espaço de proximidade? Que dimensões políticas pode assumir o trabalho da atuação em primeira pessoa? Quem é essa atriz e quais são as características do seu trabalho? “Artistas não nascem prontos, mas se formam, constroem sua história e sua arte no seu fazer e na reflexão sobre sua produção” (SPRITZER, 2000. p. 2). É nesse movimento que busco compreender o trabalho da atriz, bem como os procedimentos, os discursos e as possibilidades de atuação.

Dinâmicas relacionais de atuação, pequenos espaços cênicos e dramaturgia em primeira pessoa são elementos fundamentais para pensar a prática artística investigada nesta pesquisa, que se propõe em consonância com o real – sabemos que o conceito de real atravessa a história do teatro e, na cena contemporânea, é incorporado de diversos modos. Aqui, o diálogo com o real se dá a partir de dois elementos centrais: i) narrativas biográficas – das atrizes e outras mulheres; e ii) a afirmação do próprio fenômeno cênico, que se estabelece no “aqui e agora”, no teatro revelado como um jogo. Considerando tal contexto, desenvolvo uma reflexão sobre o aspecto do real na cena como uma possível poética transformadora no teatro contemporâneo.

Como bem sabemos, a cena contemporânea é inexaurível e complexa. Ela apresenta modos polifônicos de fazer e de compor. Dentre as extensas possibilidades que muito me encantam, há modos de fazer que me instigam a criar, a pesquisar, a querer fazer e a encontrar meus pares.

Sim, sim, por mais machucado e fodido que a gente possa estar, sempre é possível encontrar contemporâneos em qualquer lugar do tempo e compatriotas em qualquer lugar do mundo. E sempre que isso acontece, e enquanto isso dura, a gente tem a sorte de sentir que é algo na infinita solidão do universo: alguma coisa a mais que uma ridícula partícula de

pó, alguma coisa além de um momentinho fugaz (GALEANO, 2010, p. 243)

Conforto-me nas palavras do poeta Eduardo Galeano e, aos poucos, encontros meus pares¹¹ em artistas e em grupos que me inspiram e me acompanham na aventura do tempo/espço da cena, muitas vezes operando na esfera do micro e desenvolvendo práticas que ressoam e ecoam ao seu redor. Artistas e núcleos de criação que transitam neste vasto arsenal de possibilidades poéticas de composição cênica, inserindo suas subjetividades no próprio fazer, articulando exercícios políticos significativos. Relaciono a seguir algumas dessas inspirações em uma lista incompleta e mutante, como são os encontros e as criações:

Cia Rústica de Teatro (Porto Alegre/RS). Espetáculos *Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só*, *Clube do Fracasso*, *Natalício Cavallo*, *Cidade Proibida e Fala do Silêncio*;

Coletivo Mulheragem (Porto Alegre/RS). Espetáculo *Frida Kahlo, à Revolução!*;

Grupo Galpão (Belo Horizonte/ MG). Espetáculos *Nós*, *De Tempo Somos e Romeu e Julieta*;

Roger Bernart (Barcelona /Espanha). Espetáculos *Domínio Público e Sagração da Primavera*;

Rimini Protokol (Berlim /Alemanha). Instalação *Chácara Paraíso* em parceria com Lolla Arias, *Home Visit a Europa* e *App Recuerdos*;

Teatro Sarcástico (Porto Alegre/RS). Espetáculos *Wonderland* e *o que M. Jackson Encontrou por lá*, *Passaporte para o exílio* e *Viral*;

Théâtre du Soleil (Paris/França). Espetáculo *Les Ephémères*, *Les Naufragés du Fol Espoir*;

Usina do trabalho do ator (Porto Alegre/RS). Espetáculos *A Mulher que Comeu o Mundo*, *Cinco Tempos para a Morte* e *Dança do Tempo – uma brincadeira teatral*;

¹¹ Menciono os grupos e as artistas em ordem alfabética com o intuito de que nenhuma se sobressaia sobre as outras. Em seguida aos nomes dos Grupos e Cias, apresento alguns dos espetáculos que revelam meus gostos e minhas aspirações estéticas.

Pretagô (Porto Alegre/RS). Espetáculos *Qual a diferença entre o charme e o funk? e Afrome;*

Antônio Edson; Arlete Cunha; Dedy Ricardo; Dudude; Fernanda Montenegro;
Janaina Leite; Maria Alice Vergueiro; Mirna Spritzer; Ósqui Guzmán; Roberta
Carreri; Sérgio Lulkin, Tatiana Cardoso;

Teuda Barra...

Essa pesquisa reconhece que o teatro é ontologicamente uma forma artística relacional, um fazer que se compõe *entre* pessoas. A partir deste reconhecimento, *Todas Nós* busca evidenciar o diálogo direto com o “aqui e agora”, através da afirmação de um espaço de troca e de relação com o público, percebendo o teatro como possibilidade de transformação na esfera de micropolíticas, relacionada ao campo definido pela curadora e escritora Katia Canton (2009a) : “uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas, como o gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e à moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade” (p.15). A perspectiva do “micro” não está isolada do “macro”. Pensando assim, como parte da pesquisa, foi desenvolvido um trabalho cênico que se propõe a discutir um tema de grande relevância social: a violência contra a mulher.

O processo de ensaios deu-se em duas etapas: a primeira, de abril a outubro de 2016; e a segunda, de maio a agosto de 2017 – totalizando um período de aproximadamente nove meses. O desenvolvimento de criação de dramaturgia, direção e atuação da obra cênica *Todas nós* foi realizado em conjunto com a atriz Juçara Gaspar, graduanda em Licenciatura em Teatro pelo Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Juçara atua há 8 anos no espetáculo *Frida Kahlo, à Revolução!*, desenvolvendo uma consistente pesquisa sobre mulheres protagonistas e identidades latinas. Registro também a colaboração direta da minha orientadora, a Profa. Dra. Patricia Fagundes. A participação de outras colaboradoras será citada ao longo do trabalho.

A dramaturgia foi composta a partir de histórias de mulheres que sofreram e sofrem algum tipo de violência – doméstica, familiar, física, psicológica, institucional, etc. As histórias coletadas foram inicialmente inspiradas pela campanha virtual #PrimeiroAssédio, na qual milhares de mulheres contaram episódios de suas vidas

como forma de denunciar e combater o machismo e o sexismo. Outras histórias foram coletadas a partir de livros, da internet, de relatos pessoais coletados na Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher (DEAM). Combinamos relatos de outras pessoas com nossas próprias memórias. A escolha do tema e seu tratamento colaboram na proximidade com a espectadora, operando na dimensão do sensível. Embora seja um assunto que tem cada vez mais visibilidade na esfera pública, é difícil de ser abordado, pois habita a dimensão do privado. Ao contar, revelar, confessar algo tão íntimo, buscamos nos aproximar das outras pessoas. Nas palavras de Katia Canton (2009b), evocar memórias pessoais “é também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário” (p.22). Além da dramaturgia em primeira pessoa, a montagem busca propor situações de intimidade com a espectadora através de recursos como espaços de dimensão reduzida e público de, no máximo, 15 pessoas por sessão.

Entre as múltiplas possibilidades e vontades que atravessaram a composição deste memorial, algumas fugiram ao meu controle e me apresentaram caminhos não imaginados, alguns mais penosos e outros de muito prazer. Indico procedimentos fundamentais no desenvolvimento do trabalho investigativo:

- Coleta de referências artísticas e bibliográficas, considerando artistas e autoras que pudessem colaborar na reflexão conceitual e cênica necessária, me inspirando a fazer teatro e a refletir sobre ele;
- Coleta de histórias iniciada em outubro de 2015, contando principalmente com histórias via internet. Em fevereiro de 2016, passamos três dias na DEAM e coletamos depoimentos de vítimas que estavam na sala de espera da Delegacia para fazer um boletim de ocorrência. As histórias e as memórias das atrizes também fazem parte desse material, desenvolvido durante o processo de ensaios;
- Estudo do diário de ensaios desenvolvido pela autora ao longo do processo. Esse registro possibilitou o acompanhamento da criação, situando meu trabalho como atriz no tempo e espaço;
- A própria atividade de criação cênica, que, além da equipe, envolveu espectadoras convidadas, que colaboraram com sua presença e nos ofereceram subsídios, como material para pensarmos criação e relação;

- Três apresentações do processo de montagem em situações e contextos distintos, permitindo a reflexão sobre o trabalho da atriz em relação às espectadoras.

Este memorial crítico reflexivo é organizado em quatro capítulos. O primeiro apresenta a análise dos elementos que compõem o que chamamos de “práticas de intimidade”: a atuação, o número reduzido de espectadoras e o real na cena, que, neste contexto, está relacionado à dramaturgia em primeira pessoa e à afirmação do próprio fenômeno cênico.

O segundo capítulo dialoga com a questão da visibilidade das mulheres na cena e pensa como se desenvolvem as narrativas de seus trabalhos na história do teatro. Referencio atrizes que me inspiraram diretamente e que compõem meu arsenal de referências.

O terceiro capítulo discorre sobre a questão da “violência contra a mulher”, tema escolhido para a criação da montagem, a partir de estudos da socióloga Heleieth Saffioti (2001). Autora que se ocupa com questões de relações violentas e práticas feministas.

O quarto e último capítulo expõe fragmentos do diário de ensaios, sob o ponto de vista da atriz em processo de criação cênica desenvolvido durante o mestrado, acompanhado de reflexões acerca do trabalho, dos caminhos da criação, dos sentidos sensíveis e políticos que atravessam nosso fazer.

No campo das artes cênicas, o processo de criação se dá em diversas etapas. Permeando a parte prática, está a escrita, rabiscada, desenhada, sonhada. Tudo é criação, material para pensar, desenvolver uma reflexão acerca deste processo tão singular, que poderá inspirar, quem sabe, outras pesquisadoras, outras pessoas inquietas na busca por compreender o processo artístico da atriz contemporânea que se propõe a criar um estado de proximidade, de exposição e de vulnerabilidade, buscando diálogos com o mundo. Ou, ainda, para divergir deste trabalho. Mas que, ainda assim, possa ampliar o diálogo sobre o teatro que fazemos hoje.



1. PRÁTICAS DE INTIMIDADE

Neste trabalho, a concepção de “intimidade” está relacionada às noções de público e privado. De forma geral, podemos dizer que o público está associado a uma concepção de coletividade e exposição, e o privado, por sua vez, está relacionado a temas particulares, da ordem do indivíduo. Esse tipo de afirmativa nos serve para compreendermos os termos, mas eles não são estanques e permeiam algumas das mais importantes discussões de nossa época: o “público” é um conceito, um espaço e uma possibilidade em acirrada disputa, por exemplo.

Weinstein é mencionado pela feminista Susan Okin (2008) por correlacionar as noções de público/privado a camadas de uma cebola. Tal qual a cebola, as camadas entre público/privado se justapõem. Weinstein desenvolve a ideia de que as relações entre público e privado não são separadas: o que pode ser público em um determinado espaço, pode ser considerado privado em outro. Pensando por essa ótica, nosso foco está na noção de intimidade, que não necessariamente opera na dimensão do “privado”. Por outro lado, a intimidade é desfavorecida em certos âmbitos públicos, já que ela não está protegida do olhar dos outros. Segundo Cornago (2011), a possibilidade de intimidade não resiste à consciência do olhar exterior, “o que não quer dizer que alguém possa estar olhando e os que vivem esse momento sejam alheios a esse olhar; sem desconhecer essa possibilidade, a intimidade simplesmente não se deixa construir a partir disso” (p.445). O autor considera que o grau de intimidade pode ser medido pelo sensível, demandando abertura relacional e trabalhando na ampliação dos sentidos.

Para o sociólogo Anthony Giddens (1993) “a intimidade é acima de tudo uma questão de comunicação emocional, com os outros e consigo mesmo, em um contexto de igualdade interpessoal”; a intimidade compartilhada permite relação de empatia e alteridade. Nessa perspectiva, a noção de intimidade se afirma como diretriz importante deste trabalho, relacionando-se à comunhão de algo precioso, seja na minha vulnerabilidade como atriz, na exposição das histórias biográficas ou na partilha que se estabelece no jogo cênico.

No recorte da criação proposta, a noção do “íntimo” favorece uma dramaturgia em primeira pessoa, embasada mais em um modo de fazer do que em uma narrativa sobre a vida. Esse modo de fazer está associado ao aqui e agora, na partilha de um momento que se faz na relação de confiança estabelecida entre atriz e espectadora.

Assim, o termo “práticas de intimidade” define a busca de possibilidades de criação entre as participantes do evento cênico, compartilhando atmosferas que se desenvolvem através de um jogo que se propõe a estar junto, olho no olho, exigindo despojamento das atrizes. Sem muitos efeitos e renunciando ao fascínio de uma dimensão espetacular grandiosa, esse tipo de prática expõe seus mecanismos e reivindica o exercício de criação compartilhada.

“A intimidade se faz, não se representa, [...] e este fazer, que é um fazer originalmente entre vários, dá lugar a uma situação íntima, uma experiência associada a esse fazer, que transforma temporalmente o espaço em que ocorre” (CORNAGO, 2011, p. 447). Transforma, ainda, quem participa. Nesse espaço,

[...] o âmbito de intimidade que pode chegar a produzir-se ao longo dos ensaios de uma obra tem a ver com esta necessidade de ir provando personagens, histórias, atitudes, maneiras de estar. Este provar, ensaiar, relacionado aos poucos com o jogo, ao menos enquanto a gratificação do que se está fazendo, no sentido de que não é definitivo, cria em muitos casos um clima de intimidade (Idem).

Ao criar um espaço de intimidade na composição com a espectadora, a escuta se faz indispensável. Ela está além da capacidade de ouvir com os ouvidos, podendo surgir em relação aos outros sentidos, na tridimensionalidade e nas tantas camadas que o jogo cênico propõe. O professor em Teoria e Sociologia da Comunicação, José Eugênio de Menezes (2008), exemplifica a questão da tridimensionalidade em uma pequena história:

Enquanto conversavam com os companheiros ao redor da fogueira, os homens [**e as mulheres**]¹⁴ tinham amplo domínio do universo tridimensional. Os sons, tons e rumores criavam um ambiente de proximidade também favorecido pelo que podiam perceber dos odores, dos sabores, percepções através da visão e do contato pele a pele, bem como da propriocepção ou percepção de si mesmos (p.24).

Na proximidade e na estratégia de confissão como recurso cênico, não se propõe a imposição de um dever: a intimidade está relacionada à possibilidade de um convívio singular, que só pode acontecer com as participantes envolvidas no mesmo jogo, compartilhando o mesmo espaço-tempo. Cornago (2011) alerta que “a

¹⁴Inserção minha.

possibilidade de que o público chegue a participar desse fazer cênico passando a fazer parte real da situação de intimidade [...] é uma das utopias da arte” (p.449).

E não seria papel das artes desdobrar, construir horizontes, espaços, diálogos, utopias? Seria utopia pensar em estratégias que propõem ações diretas de relação e convívio em contraponto a um sistema capitalista de controle do indivíduo, que isola e divide?

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar (GALEANO, 1994, p.310).

Para a pesquisadora Illeana Diéguez (2011), é na crise que a vida e o trabalho artístico sofrem transformações, e essas experiências liminares resultam de alguma maneira “em experiências de socialização e convivência.” (p.40). A intimidade não está presente em todas as práticas cotidianas e, tampouco, em todos os momentos de privacidade. Talvez a esfera do íntimo na criação cênica seja relevante no momento histórico que atravessamos, articulando possibilidades de encontro além dos simulacros de convívio engendrados pela sociedade de consumo.

É a partir de uma relação comprometida com a experiência, com o político e com o social que muitas criações artísticas contemporâneas se compõem. Partindo dessa perspectiva, podemos selecionar três elementos centrais no horizonte deste trabalho: i) atuação em primeira pessoa; ii) o real como agente poético da cena; e iii) número reduzido de espectadoras.

1.1 Atuação em primeira pessoa

Junto às propostas de encenação que definiram e redefiniram o teatro desde o início do século XX, a encenadora Patricia Fagundes (2013) considera que “um aspecto recorrente no polifônico panorama contemporâneo é a reivindicação do ator como criador, não um mero executor das ideias de outro artista, seja ele o dramaturgo ou o diretor” (p.02). As transformações no campo da atuação exigem que as atrizes assumam múltiplas tarefas, tomando para si maior autonomia e responsabilidade. Os seus repertórios são ampliados, agilidade e prontidão corporal são requeridas, assim como atividades de manipulação tecnológica, um olhar apurado no trânsito entre real e ficção, uma percepção aguçada na relação com o espaço e com as outras pessoas.

No início do século XX, o encenador Constantin Stanislávski desenvolveu um trabalho minucioso que problematizava uma atuação mecanicista, colocando a atuação no centro de sua pesquisa e colaborando para o desenvolvimento e para o registro de um processo pedagógico. Dedicou-se a elaborar procedimentos de atuação para alcançar uma verdade cênica que pudesse ser renovada a cada dia (STANISLÁVSKI, 2004). Ele criou uma pedagogia própria, difundida e reinventada em todo mundo, questionada, inúmeras vezes, pelo próprio encenador. Stanislávski considerava essencial no trabalho da atriz a questão do eu como mote de criação para alcançar uma verdade, considerando que “a busca em si não é um processo solipsista” (ISAACSON, 2014, p.102), pois coloca a atriz em contato e construindo com suas colegas, a partir de improvisações. Para a pesquisadora Marta Isaacson (2014), o trabalho de Stanislávski situa a atuação em um campo relacional, pois, a partir de propostas de improvisação – utilizada abundantemente no processo do encenador –, a atriz é capaz de concentrar-se com o exterior, colocando-se em diálogo e tornando-se cada vez mais hábil em adaptar-se ao que acontece ao seu redor.

A questão relacional no contexto atual assume outra dimensão. Lançamo-nos a um trabalho que procura relacionar-se diretamente com a espectadora, olho no olho, sem a pretensão de criar uma quarta parede como proposto em certos momentos da história do teatro. Entretanto, são decisivas as contribuições de Stanislávski no campo da atuação, de modo que ainda repercute no ofício a questão

de um “atuar de verdade”, embora a própria noção de verdade tenha se modificado ao longo do tempo.

Em um determinado período, o teatro procurou representar a personagem de forma mais verossímil possível, buscava-se, então, na própria experiência de vida da atriz elementos e sentimentos (como dor e alegria, por exemplo) que pudessem ser “emprestados” para compor tal personagem. A representação do personagem deveria ser “verdadeira”. Na cena contemporânea, a verdade que muitos dos trabalhos buscam está fundada no jogo e na exposição da atriz. Como atriz, não finjo que estou jogando; assumo os erros que se transformam em outra coisa e se compõem em relação. Muitas encenações não apresentam sequer uma personagem fictícia: ao estar em cena, a atriz expõe a si mesma.



Imagem 06: Apresentação. (Foto: Livia Tabert)

Na montagem de *Todas Nós*, Juçara e eu passamos por um longo processo de investigação até encontrarmos um registro de atuação em comum. Na primeira etapa de ensaios, conduzida por uma diretora convidada, trabalhamos personagens-

tipo (vó, bruxa, mãe), proposta na qual eu tinha muita dificuldade. Para Juçara, a meu ver, parecia mais fácil. Ao propor um trabalho que investe na construção de uma dramaturgia a partir de elementos biográficos, compreendia que a atuação deveria encontrar uma outra camada, aquela que se apresenta como *persona*, expondo características e individualidades da atriz em situação de cena, e que oscila entre real e ficção.

Nesta composição cênica, observo camadas distintas de atuação. Logo de início, quando recebemos o público para um chá, sou eu, a atriz, que fica nervosa ao receber as pessoas, cumprimentando e abraçando conforme a disposição das espectadoras, conversando sobre banalidades cotidianas, ficando sem saber o que dizer. Ou seja, não há amparo ficcional ou estrutura fixa para a atuação. Nesse sentido, recorro ao artigo de Patricia Fagundes (2013), no qual ela apresenta a linha contínua elaborada pelo pesquisador-artista Michael Kirby que indica uma escala entre não-atuação e atuação, variável conforme a projeção de intenção da atriz. Ou seja, para Kirby, a atuação vai se tornando mais ou menos complexa conforme a quantidade de elementos intencionais apresentados, sendo bastante comum que, num mesmo espetáculo, aconteçam diversas oscilações dessa escala.

Reconheço no espetáculo *Todas Nós* tal oscilação. Uma lógica flutuante entre atriz e personagem, entre real e ficção. As atrizes conversam com as pessoas, contam histórias a elas. Em um determinado momento, inclusive, apresentam duas personagens que se estabelecem na frente das espectadoras, a partir do recurso do corpo, que se modifica na tonicidade e na voz. São sempre as atrizes em cena, mas com intenções diferentes, com energias diferentes. É desafiador encontrar o equilíbrio em uma atuação que manifesta intenções – e que não é cotidiana (não é nada cotidiano expor-se ao olhar de outras pessoas e apresentar ações para serem percebidas) e nem espetacular.

Há uma técnica específica para esse tipo de atuação? Não reconheço uma técnica única, mas várias técnicas que transitam na subjetividade dos diferentes corpos e das diferentes trajetórias de vida e de formação das atrizes, e que, de alguma maneira, estão diretamente relacionadas à cena contemporânea, que se faz diversa e plural. Sempre há o risco de se fazer um pouco de tudo e nada. Porém, reconheço no nosso trabalho um investimento a partir dos nossos saberes, adquiridos a partir de experiências múltiplas, sendo esse repertório que utilizamos como ponto de partida. Também aprendemos coisas novas, compartilhamos,

investigamos novos modos de fazer que, geralmente, aparecem a partir da própria cena.

Entre as diversas poéticas contemporâneas, “comunicação em primeira pessoa, proximidade espacial e a dimensão física do ato da enunciação [...]” (CORNAGO, 2009, p.99) compõem uma prática de atuação que parte da confissão como procedimento, destacando elementos fundamentais à criação desenvolvida neste trabalho. Ao contarmos nossas histórias pessoais, nos colocamos em lugar de grande exposição. Primeiro a atriz se dispõe, com muita dificuldade, a mostrar suas feridas. A cada vez que vai mostrando, dói um pouco menos. Isso porque as narrativas particulares de cada atriz vão se modificando com a repetição, e, aos poucos, vão pertencendo cada vez mais ao teatro e ao coletivo, transformando-se no jogo e fazendo parte da história de outras pessoas. Em cena, ao estarmos expostas, escolhemos o risco como princípio de atuação, encontrando suporte no improvisado, no jogo e na confiança de poder assumir o erro como material de criação que pode se estabelecer na presença, junto a outras pessoas.

Entre a construção desse eu e o espectador, ficam, no entanto, os meios, os meios da imagem, da palavra, e, sobretudo, o meio físico que articula essa palavra. A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra (CORNAGO, 2009, p.102).

A ação composta pela palavra encarnada, como sugere Cornago, desenvolveu-se no processo deste trabalho a partir de histórias sobre violência contra as mulheres, através de relatos coletados de pessoas conhecidas e anônimas e das próprias atrizes. A atriz é responsável por seus atos, pelos seus discursos éticos e estéticos, articulando um sentido político ao se despojar em cena.

O corpo do ator não é somente uma presença material que executa uma partitura performática dentro de um marco autorreferencial e estético [...] A condição de performer, tal como se tem entendido na arte contemporânea, enfatiza uma política da presença ao ampliar uma participação ética, um risco nas suas ações sem que as histórias e as personagens dramáticas sirvam de pretexto para encobrir seus atos (DIÉGUEZ, 2011, p.44. Tradução minha).

A atuação estrutura seu repertório a partir do corpo, das ações, das palavras e histórias, das memórias compartilhadas. Em composição com a palavra, há a voz, o som, a escuta, o silêncio e a relação com quem participa. Sobre essa relação, a atriz e pesquisadora Mirna Spritzer (2010) afirma:

Por ter como sua arte o saber sensível dos sentidos e fazê-los significar em seu corpo, o ator possui a vocação para a palavra, para o dizer, para encontrar na composição das frases, a beleza dos sons e dos andamentos. São experiências como essas que exigem a voz implicada na produção do dizer, mas na mesma medida dirigida para o outro que escuta. (SPRITZER, 2010, p. 02).

O enfoque no trabalho da atuação como capacidade de relacionar-se com outras pessoas encontra uma dimensão amorosa segundo a autora, entendendo o “amor como forma de colocar-se no lugar do outro. Constituir-se no olhar e na escuta do outro. Uma forma de conviver, de estar juntos” (Ibidem, p. 01). Pensar no trabalho de criação da atriz em correlação com a espectadora é uma maneira de propor uma modificação entre ambas, através da ênfase na relação convivial (Dubatti, 2014). Segundo o crítico e historiador, Jorge Dubatti, ao propor um diálogo aberto às espectadoras, a atriz construirá uma “dramaturgia em convívio”, pois ela interagirá constantemente e aproveitará os estímulos gerados nessa troca. A questão do envolvimento da atriz no mundo, para falar de algo que vivenciou ou vivencia, também lhe coloca num lugar de vulnerabilidade no instante de composição junto as espectadoras.

Diversas propostas da cena contemporânea agenciam certa instabilidade ao campo da atuação. No momento em que a atriz se propõe a estar em relação de proximidade com as espectadoras, está aberta ao risco. Existe algo que lhe escapa. De alguma maneira, o que me move a estar em cena é essa falta de controle do todo, esse frio na barriga de não saber ao certo o que vai acontecer.

1.2 Número reduzido de espectadoras

A espectadora, ontológica e inevitavelmente, é parte do fenômeno teatral. Ao longo das épocas, modifica-se o entendimento de seu papel e de sua participação. No final do século XVIII buscou-se “educar o público”, que, até então, participava de

forma mais livre ou menos “domesticada”. A partir deste período, tornou-se proibido chegar atrasado, comer, beber e conversar durante os espetáculos (FISCHER-LICHTE, 2014). No século XIX, com a ascensão do trabalho de encenação, em vez de regradar diretamente o comportamento do público, investia-se em estratégias cênicas que se ocupavam de conduzir reações possíveis. Já no século XX, diversas propostas buscaram reconhecer a presença do público, como o distanciamento pensado pelo encenador Bertolt Brecht (2005), que buscava evidenciar o jogo entre realidade e ficção, ou como o ritual de um corpo vivo onde a espectadora comungaria da ação no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (2006).

As poéticas de Brecht e Artaud revelam a influência de diversos procedimentos do teatro de diferentes períodos e lugares. Podemos observar em Brecht, por exemplo, a influência de Shakespeare, dos expressionistas, dos espetáculos de cabaré, de modo que ele investia em formas populares, celebrando uma época em que havia um número massivo de espectadoras. A experiência de Artaud como espectador de formas cênicas orientais foi fundamental à sua perspectiva artística. Os dois encenadores são fortes influências e suas proposições reverberam ainda hoje no modo de agir e de pensar o teatro contemporâneo.

Considerando essa importância, o filósofo Jacques Rancière (2010) analisa o papel da espectadora na concepção dos dois encenadores, que representariam duas perspectivas importantes do teatro, ambas no sentido de extinguir o próprio teatro. Essa lógica, denunciada pelo autor, parte do reconhecimento que não há teatro sem espectadora. No entanto, a espectadora é considerada uma figura passiva que deve ser transformada e arrancada de sua passividade, deixando, em última instância, de ser espectadora para tornar-se sujeito de sua história: em Brecht, através da distância que a transformará em cientista e crítica social (teatro como fórum); em Artaud, através da comunhão que a fará participante do ritual. Em ambas as propostas, o objetivo final é de que a espectadora deixe de ser espectadora. Assim, se não há teatro sem espectadora, a consequência seria a extinção do próprio teatro.

Rancière (2010) reivindica a emancipação da espectadora como alguém que sempre foi e será capaz de elaborar seu próprio poema. Segundo o filósofo, é necessário reconhecer sua agência ativa, articulada através de ações como observar, selecionar, comparar, a partir da sua capacidade de estar no “aqui e agora”.

Sob a ótica de uma experiência compartilhada, a espectadora é colaboradora na construção do acontecimento teatral. Para o professor Flávio Desgranges (2009), “a recepção passa a ser compreendida por seu caráter de experiência, que, para se efetivar, depende de uma disponibilidade distinta do espectador, inaugurando outro modo participativo” (p.11).

Na busca de uma maior aproximação entre atriz e público, muitas propostas cênicas se propõem a explorar espaços não convencionais com número reduzido de espectadoras: pequenas salas, apartamentos, corredores, o próprio palco dos teatros transformado também em plateia. Como artista, me preocupo em relação ao tato com o público, pois, ao mesmo tempo que anseio por uma atuação a partir da intimidade, procuro ser menos invasiva possível, visto que considero fundamental a participação da espectadora surgir da sua própria necessidade. Conforme articula Rancière (2010), a espectadora, independentemente de qualquer ação “interativa”, está participando ativamente, o que não é uma invenção da cena contemporânea.



Imagem 07: Apresentação. (Foto: Livia Tabert)

Desde o princípio da montagem de *Todas Nós*, investiu-se na espectadora como colaboradora direta do processo. Sua participação, do modo que ela bem compreendesse, sempre foi uma possibilidade e um desafio que quisemos assumir. Não propomos contato físico ou “interação”, mas proximidade e intimidade, propondo, assim, a criação de atmosferas cênicas em conjunto. É fato que espetáculos com grande número de espectadoras também podem alcançar certa

intimidade e empatia, que também são construídos em conjunto. Em espaços de proximidade, no entanto, há a possibilidade de as espectadoras olharem-se entre si e entre as atrizes, em um reconhecimento de todas. Para Fischer-Lischte (2014), “é o olhar que provoca desejo de contato e o comove – ao escutar [e ver] – o outro”(p.129. Tradução minha).

Nessa tentativa, em alguns momentos convidamos algumas pessoas para acompanhar o processo de montagem; em outros, tivemos a oportunidade de apresentar fragmentos do espetáculo fora da estrutura de ensaios. Esses momentos foram importantes para o processo de criação, pois a presença do público proporcionou um estado de atenção que, até então, eu não havia compreendido no meu corpo. A participação das espectadoras ainda estava no plano das ideias, e a presença encarnada de todas elas afetou os rumos e as perspectivas de criação, sendo que, a cada vez, se compunha uma relação de cumplicidade e intimidade diferente.

1.3 O real como agente de um discurso poético – dramaturgias biográficas

A cena contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade de linguagens possíveis e abriga diversos tamanhos, modos e ideias. É na pluralidade que existimos, criamos, produzimos e nos organizamos. É a partir de diversos aspectos, contextos e lugares que desenvolvemos o nosso fazer artístico.

Nesse panorama, encontramos a exploração dos espaços urbanos em relação a suas habitantes, a desconstrução do texto dramático, o diálogo com as artes visuais e o cinema, a simultaneidade e a não-hierarquia dos elementos em cena, a inserção de não-atrizes, a maior abertura de diálogo com a espectadora, entre outros aspectos que marcam a produção cênica atual. Em consonância com esse cenário, o real se apresenta como importante vetor da arte contemporânea, comportando ampla pluralidade de abordagens e de explorações possíveis.

Em meio a tantas opções, este trabalho investiga dois campos no universo do real: histórias biográficas; e uma forma de atuação que investe na relação direta com a espectadora, considerando um público numericamente reduzido. Investiguei elementos que possibilitassem momentos de “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado,

mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2007, p.143). Considero o real, enquanto proposta de experiência, exposição e diálogo com o mundo, como possível agente de um discurso social e político capaz de aproximar e favorecer o diálogo entre atriz e espectadora, oferecendo subsídios para a reflexão sobre o nosso tempo.

As propostas do Teatro Documentário oferecem uma contribuição importante nesse panorama enquanto procedimento que se apropria de histórias reais, construindo uma dramaturgia que dialoga com questões da atualidade: “a realidade é documentada para o público a partir de uma perspectiva privada” (GIORDANO, 2013, p.07). Ou seja, a partir de um ponto de vista específico, a interlocução de um fato se coloca diante do outro ampliando a possibilidade de diálogo. O conceito de Teatro Documentário está vinculado à perspectiva do real na cena: “o Teatro Documentário sempre buscou questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre os fatos e as verdades” (Ibidem, p.08).

A presença do real como “acontecimento”, considerando a relação imediata entre atriz e público, é uma herança ou um procedimento ensaiado a partir dos anos de 1960 (SANCHEZ, 2007) que fomentou um discurso político capaz de repensar o corpo e o espaço privado. Uma das particularidades desse período é o crescimento das inovações tecnológicas, o que inclui a propagação dos meios de comunicação e do universo virtual, contribuindo na ameaça da subjetividade e da privacidade dos indivíduos. Junto a esse pacote, intensificamos a espetacularização das nossas vidas. Como já denunciado pelo situacionista Guy Debord (1997),

o conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. As suas diversidades e contrastes são as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, serem reconhecidas na sua verdade geral. Considerando segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a *negação* visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível” (p. 16. Grifos do autor).

Em contraponto à espetacularização da realidade, o teatro propõe algumas alternativas

no âmbito do pequeno formato, nos teatros de cabaret, na arte da ação ou em outros modos de práticas alternativas, algumas

delas de caráter participativo no qual o real apareceria sempre associado ao indivíduo, ao corpo individual ou sob a perspectiva do indivíduo que contempla, que interpreta, que traduz (SÁNCHEZ, 2007, p.13. Tradução minha).

Nesse movimento de olhar para o indivíduo, a teórica Sílvia Fernandes (2010) acentua a ideia de que as práticas artísticas contemporâneas adotam maneiras de contrapor a representação a partir de “experiências testemunhais, depoimentos, cartas e entrevistas” (p. 06), as quais são difundidas no teatro na tensão entre ficção e realidade presente em diversas obras onde a dramaturgia em primeira pessoa é bastante frequente. Tal recurso é utilizado como elemento de composição, encontrando, nesse limiar, um território fértil de criação.

O limiar também interessa com condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte, e não unicamente como estratégias artísticas de entrecruzamentos e transversalidades [...]. À arte e à cultura cidadã, é necessário fazer visíveis os espaços de diferença onde existem esses outros que não se organizam sob os sistemas hierárquicos e a estabilidade oficial, e que, ao contrário, fundam projetos intersticiais, independentes e que se entrecruzam (DIÉGUEZ, 2011, p.34. Tradução minha).

O espetáculo *Luís Antônio-Gabriela*²⁰ (2013), dirigido por Nelson Baskerville, é uma das criações cênicas contemporâneas que se coloca nesse espaço, partindo de narrativas concretas para a sua criação. Todos os elementos cênicos estão à mostra: atrizes, microfones, luzes, desenhos, televisores, câmeras. Em meio ao caos, a espectadora é convidada a olhar, pensar, perder-se e encontrar-se no outro, duvidar, estranhar, sorrir e chorar através do jogo que é proposto com base na biografia do diretor, desestabilizando a espectadora que questiona durante o espetáculo se o que está diante de seus olhos é “verdadeiro ou não”. As práticas cênicas

²⁰ Espetáculo apresentado no 8º Festival Palco Giratório Sesc – Porto Alegre, em 2013. Ficha técnica: Argumento, direção e trilha sonora: Nelson Barskeville; Diretora assistente e preparação de atrizes: Ondina Castilho; Assistente de direção e figurino: Camila Murano; Intervenção dramaturgica: Verônica Gentilin; Elenco: Marcos Felipe, Lucas Beda, Sandra Modesto, Verônica Gentilin, Virginia Iglesias, Day Porto; Direção musical, composição e arranjo: Gustavo Sarzi; Preparador vocal: Renato Spinosa; Iluminação e cenário: Marcos Felipe e Nelson Barskeville; Visagismo: Papha Henry – Makeup Artist; Vídeos: Patrícia Alegre; Produção executiva: Sandra Modesto e Marcos Felipe; Produção em viagens: Leonardo Akio; Produção geral: Cia Mungunzá de Teatro; Responsável técnico: Pedro Augusto.

[...] têm ecoado a partir do interesse pelo real para além de sua conversão em signo, em elemento narrativo ou em imagem transformada. Não se trata de mostrar a possibilidade de representar o real prescindindo de qualquer construção, mas de mostrar que a incorporação da composição formal ou inclusive da ficção do tratamento visual e narrativo eficaz não tem motivo para acabar sendo ocultado (SÁNCHEZ, 2007, p.16).

Vemos a transformação de um corpo a poucos metros de nós. É ficção. Mas também não é. É a história real de um certo Antônio-Gabriela que propõe ao público pensar em muitos outros Antônio-Gabrielas, desafiando a espectadora a repensar sua relação com o que está sendo mostrado e transformado na cena e nela própria, como quem participa de uma experiência única. Assim como o espetáculo *Luís Antônio-Gabriela*, outras propostas cênicas contemporâneas, que se ocupam de conectar a cena à um exercício político, são fontes de inspiração para esta pesquisa.

*Conversas com meu pai*²¹, por exemplo, é um espetáculo em que a dramaturgia é tecida a partir de bilhetes escritos pelo pai da atriz, Janaina Leite. Após sofrer uma traqueostomia, seu pai não pode mais falar, de forma que os dois se comunicam por escrito. Depois da morte do pai, Janaina criou este espetáculo biográfico. A artista é reconhecida por investir em trabalhos que exploram o universo do teatro documentário e biográfico. *Natalício Cavallo*²², montagem da Cia Rústica de Teatro, relaciona a morte com a experiência coletiva e individual, tencionando aspectos do real e do ficcional, em uma fusão entre documentos reais (como recorte de jornais) e materiais biográficos das atrizes e, principalmente, da diretora, a qual homenageia e celebra em cena a vida de seu pai a partir de sua morte. *Ficção*²³, da

²¹ Ficha técnica: Concepção e interpretação: Janaina Leite; Texto: Alexandre Dal Farra; Direção e cenografia: Janaina Leite e Alexandre Dal Farra; Vídeos: Bruno Jorge; Iluminação: Wagner Antônio; Figurino: Melina Schleder; Direção de palco: Michel Fogaça; Design gráfico: Rodrigo Pereira; Assessoria de imprensa: Adriana Balsanelli. Teaser do espetáculo *Conversas com meu pai* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uRdqmXdkK00> Acesso em 14 de agosto de 2017.

²² Ficha técnica: Elenco: Heinz Limaverde, Lisandro Bellotto, Marina Mendo, Priscilla Colombi, Rossendo Rodrigues, Marcelo Mertins; Direção e composição dramaturgica: Patrícia Fagundes; Assistência de direção: Anderson Belotto e Mauricio Casiraghi; Trilha sonora: Arthur de Faria; Preparação vocal/musical: Simone Rasslan; Vídeos (captação, edição e operação): Mauricio Casiraghi; Figurinos: Daniel Lion; Cenografia: Rodrigo Shalako; Danças de salão e composições coreográficas: Clovis Rocha; Iluminação: Lucca Simas; Direção de produção: Patrícia Fagundes; Produção executiva: Priscilla Colombi e Vinicius Mello; Assessoria de imprensa: Leo Sant'anna.

²³ Ficha Técnica: Direção e dramaturgia geral: Leonardo Moreira; Elenco: Aline Filócomo, Fernanda Stefanski, Luciana Paes, Mariah Amélia Farah, Paula Picarelli, Thiago Amaral, Colaboradores: Dilson do Amaral, Milena Filócomo, Pedro Tosta; Direção de arte (cenário e desenho de luz): Marisa Bentivegna; Assistência de cenário: Ayelén Gastaldi, Julia Saldanha; Figurino: João Pimenta, Ambientação e efeitos sonoros (ficção - música original): Kuki Stolarski; Pintura artística: Igor Alexandre Martins; Núcleo de dramaturgia: André Felipe, Diogo Spinelli, Mariana Delfini, Michelle Ferreira, Rafael Gomes, Thompson Loiola, Treinamento corporal: Sônia Soares; Fotos e vídeos:

Cia. Hiato, é composto por cinco monólogos criados a partir da vida das próprias atrizes. Desses cinco solos, tive a oportunidade de assistir ao *#Ficção4* e ao *#Ficção1*. O monólogo(*#Ficção4*), da atriz Maria Amélia Farah, fala da relação dela com a sua mãe mulçumana e da obrigatoriedade em tornar-se dançarina do ventre. Nele, a atriz conta também sobre a dificuldade para criar e se expor em um espetáculo biográfico. Já o ator Thiago Amaral (*#Ficção1*), convida seu pai – que não é ator – para estar junto em cena, utilizando-a como pretexto para reatar laços.

Mesmo que brevemente, considerei importante contextualizar os espetáculos citados, pois são referências na criação dramática do espetáculo *Todas Nós* por utilizarem recursos documentais, biográficos e autobiográficos no[s] qua[is]“o artista e a obra se entrecruzam, e tecem um campo poroso onde as experiências pessoais criam uma teia poética entre bios (vida) e ficção (criação), em uma poética de convívio, presentificação” (SIMAS, 2015, p.12).

A dramaturgia desenvolvida na composição cênica apresentada neste memorial dialoga com o conceito de Biopoética Teatral, termo cunhado pelo pesquisador Lucas Simas (2015). Em suas palavras: Bios (vida); Poética (linguagem estético-discursiva, a qual pode assumir diferentes formas e marca as múltiplas correntes teatrais). Para o autor, a Biopoética abrange o campo conceitual de trabalhos que se desenvolvem a partir de documentos, biografias e autobiografias, sem a necessidade de ser fiel a teorias que, de algum modo, delimitam e definem os distintos modos de algumas das criações cênicas contemporâneas, pois transitam entre diferentes formas biográficas compreendidas no teatro atual, mas que também extrapolam tais conceitos e se aproximam de “uma poética da vida” (2015, p.16).



Imagem 08: *Apresentação.* (Foto: *Livia Tabert*)

Este trabalho investe na composição de uma dramaturgia em primeira pessoa e na proximidade com o público, explorando poéticas do real em um âmbito relacional, tecido a partir de uma experiência compartilhada. Ciente de que esta esfera artístico-conceitual é consideravelmente vasta, não há a intenção nem a pretensão de esgotá-la, mas sim de pensá-la a partir das percepções do processo de trabalho da atriz. Ao considerar o registro do processo criativo por parte das atrizes como importante contribuição no campo da atuação, estrutura-se o próximo capítulo.



MULHERES DA CENA

Escrever, pensar a cena, imaginar um teatro construído por tantos homens. Assim fui conduzida no percurso de minha formação teatral: a pensar nos grandes “homens” do teatro. Aprendi a admirá-los pela sua dedicação e pela sua paixão por esse ofício que é pleno de prazer e dor. Ainda nessa trajetória, conheci também algumas mulheres de teatro, poucas na história escrita se comparado aos registros de homens de teatro. Já na vida, conheci em maior número mulheres de teatro. Minhas primeiras professoras de teatro foram mulheres. Na Universidade em que cursei Licenciatura em Teatro, o corpo docente era composto, em sua maioria, por mulheres, assim como na Pós-Graduação. Ampliando o olhar para a cidade de Porto Alegre, lugar que escolhi como morada, minhas maiores inspirações foram e são mulheres: identifico na cena o trabalho de muitas diretoras, atrizes, iluminadoras, produtoras e técnicas que influenciam diretamente minhas escolhas profissionais; seus discursos sobre a cena importam e compõem a narrativa da história do teatro.

Essa reflexão relaciona-se ao momento histórico em que vivemos, em que as mulheres exigem seu lugar de fala, de escrita, de reconhecimento, de pertencimento e de direito a viver como bem compreendem. Reconheço esse momento como uma conquista de diversas mulheres ao longo dos anos. Tanto das mulheres reconhecidas na história do feminismo como daquelas que foram apagadas nesses anos de luta e de enfrentamento. Influenciada por esse modo de pensar, esta pesquisa se concretiza na escrita de um corpo motivado pelo pensamento de muitas mulheres, artistas, feministas. Nessa trajetória, nasceu em mim o desejo de escrever sobre mulheres da cena. Quero identificar-me, homenageá-las, celebrar sua existência e importância.

Sem a mínima pretensão de esgotar o universo possível de referências, escolhi apresentar algumas mulheres da cena – atrizes – que influenciam mais diretamente meu trabalho e que fazem parte do meu repertório. E repertório é uma ferramenta fundamental no trabalho de uma artista, pois criamos a partir de um arquivo de possibilidades, de um painel de referências que abriga conceitos, práticas, propostas artísticas, discursos, procedimentos desenvolvidos por outras pessoas, grupos, movimentos, além de nós. Esse repertório que nos compõe inclui experiências da vida mesma, tanto da nossa como das pessoas que nos inspiram.

O teatro é um lugar de fala. Certo dia uma amiga questionou: “Quer dizer que a cena feminista só pode falar do direito das mulheres, sobre seus corpos, só de assuntos de mulheres?”. Respondi: “Não. A cena feminista, o feminismo em que considero, oferece às mulheres espaço para falarem o que elas quiserem. Isso, para mim, é o feminismo em qualquer lugar, na cena ou fora dela. Ao mesmo tempo que penso na importância de nós, mulheres da cena, falarmos de assuntos que pertencem às nossas histórias. Se não falarmos, se não registrarmos, quem o fará?”. Considero que “não se trata simplesmente de termos ‘diversidade em cena’ nem de abordar esse apagamento como ‘conteúdo’. [...] têm sim a ver com como levamos o que levamos para a cena” (BACELAR, 2017, P.27).

Muitas atrizes e performers encontraram modos de levar à cena histórias biográficas e autobiográficas questionando, denunciando os discursos dominantes que se impunham sobre seus corpos, sobre suas vidas. O pesquisador Marvin Carlson (2010), contextualiza as performances desenvolvidas durante os anos de 1970 e de 1980 por artistas que levavam à cena questões autobiográficas e experiências pessoais, considerando o procedimento como “a mais típica orientação da performance feminista” (p.169).

As mulheres também foram atraídas para a performance porque ela lhes permitia o controle pessoal. Diferentemente dos atores tradicionais, elas criaram seus próprios projetos – servindo como escritoras, produtoras, diretoras, desenhistas, elenco e, muitas vezes, também carpinteiras e figurinistas (Ibidem, p. 168).

Carlson (2010) considera que os homens artistas que dominavam as performances e os filmes experimentais no final dos anos de 1970 não eram simpáticos aos trabalhos preocupados com a autoimagem, o *self* e o eu social, enquanto essas eram preocupações centrais das artistas mulheres do mesmo período. O autor descreve várias performances desenvolvidas na época por mulheres nos Estados Unidos, dentre as quais destaco cinco: i) em 1968, a performance *Mitchell's Death* [A morte], de Linda Montano, ocupava-se da perda de seu ex-marido e amigo Mitchell Payne; ii) no ano seguinte (1969), Barbara Smith²⁶ performava sobre a morte de sua mãe, explorando seus sentimentos e suas observações em torno do assunto; iii) em 1973, com a obra *The History of My Life* [A

²⁶Marvin Carlson não cita o nome da performance em seu texto.

história da minha vida], recitando sua autobiografia num sistema de amplificação, Linda Montano realizou a performance subindo, durante três horas, uma montanha em uma esteira; iv) no mesmo ano, Yvone Rainer compôs uma performance juntando material autobiográfico e ficção, em *This is History of a Woman Who...* [História da mulher que...], que, mais tarde, foi transformado em um grande filme feminista²⁷; e v) *Woman and Violence* [Mulheres e Violência], de 1976, trabalho desenvolvido com material autobiográfico e histórico pelo grupo de performance *Spiderwoman*.

Em outro contexto, a cena feminista atual também se desenvolve sobre aspectos de extrema urgência, sobretudo em relação ao corpo, ao social e ao político. Embora reconheçamos que a situação social das mulheres melhorou em alguns pontos, essa melhoria ainda é categoricamente insuficiente. Como diz a encenadora Ariane Mnouchkine (2011), “[...] a luta das mulheres é a mais urgente das lutas. Enquanto elas não tiverem as leis a seu favor, as terão contra elas” (p.109). Dito isso, destaco a seguir quatro espetáculos que me inspiram e que são importantes na minha formação artística, além de colaborarem na construção de um pensamento sobre o trabalho de atuação em diálogo com aspectos biográficos, autobiográficos e que fazem da cena um lugar político e poético.

Durante minha graduação, eu assistia, sempre que possível, aos espetáculos realizados pelas alunas do Curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Um deles é especial para mim, pois, além de relacionar-se com o tema desta pesquisa, apresenta elementos que me seduzem como espectadora e como realizadora de teatro. Em 2010, em seu Estágio de Atuação II, Tefa Polidoro tece um lindo trabalho a partir de um diálogo com sua mãe, uma mulher que criou sua filha sozinha e esperou durante anos por notícias do marido que viajou. No espetáculo *(E)terno*²⁹, a história da mãe, que é também a história de tantas mulheres, foi inspiração para o trabalho da filha artista. Anos depois, Tefa Polidoro, atualmente doutoranda pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), realizou seu mestrado em processos composicionais cênicos feministas

²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LBOBQxZ12Dk> Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

²⁹Mostra DAD. Ficha técnica: Orientação: Luciane Olendzki; Direção: Márcio Ramos; Atuação: Tefa Polidoro; Textos: Luciane Olendzki e Tefa Polidoro; Sonoplastias e trilha sonora: Franciele Duarte e Rafael Salib; Produção audiovisual: Generall Vídeos; Financiamento: Prêmio de Incentivo à Montagem Teatral de Caxias do Sul/2010. Disponível em <http://mostradad.blogspot.com.br/2010/11/Acesso em 18 de julho de 2017>.

pela mesma Universidade. Em sua dissertação, ela discorre sobre a importância de seu Estágio de Atuação:

Percebi, a partir de *(E)terno*, o trabalho que desenvolvi na minha graduação, que o teatro poderia ser um meio bastante eficaz para visibilizar e questionar algumas visões a respeito de mulheres rechaçadas ou escondidas por interesses quaisquer: ou porque mancharam a história de alguma família, ou porque não contribuíram para a formação cultural ou financeira de algum local, ou porque destoraram de alguma realidade vigente. Ou simplesmente por serem mulheres (POLIDORO, 2016, p. 38).

O espetáculo *Umas e outras – O Feminino pela Ótica do Circo Expandido*³⁰ (2016), no qual participo como iluminadora, também desenvolve questões sobre a mulher, mais especificamente sobre violência de gênero. Antes mesmo de compor a equipe, acompanhei a fase inicial de criação, quando as performers Ana Bernarecki e Bethany Martínez ocupavam-se de exercícios e de improvisações a partir do livro *Mulheres que Correm com Lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (2014). Gradualmente, a equipe foi crescendo, a montagem foi tomando outras proporções e modificando-se ao longo do processo. A convite do grupo, fiz meu primeiro trabalho como iluminadora. Ou melhor, aprendiz de iluminadora. Na verdade, fui chamada para ser operadora de luz, entretanto, quando percebi, estava totalmente imersa no processo, criando, concebendo a iluminação do espetáculo. Foi bastante desafiador. E ainda é. O espetáculo valoriza histórias biográficas de diversas mulheres “enfocando momentos resultantes de abusos, violência e preconceitos dos quais a mulher frequentemente é alvo na sociedade” (folder de divulgação do espetáculo³¹, s/p). Na interlocução entre circo, dança e teatro, *Umas e outras* expõe em cena um tema de inegável relevância social.

Em 2011, tive o privilégio de assistir duas vezes³² ao espetáculo *Viver Sem Tempos Mortos*³³(2009), com atuação de Fernanda Montenegro. Antes da atriz entrar

³⁰Ficha Técnica: Performance e concepção: Ana Bernarecki e Bethany Martínez; Câmera e Performance ao vivo: Ana Girardello; Direção: Jacqueline Pinzon; Iluminação: Iassanã Martins; Sonoplastia e contraregragem: Lorena Sanchez; Figurinos: Clarissa Marchetti; Ambientação e Trilha: O Grupo; Projeções: Jacqueline Pinzon, Maurício Casiraghi e Ana Girardello; Fotografia: Aline More; Teaser: Natalia Utz; Arte gráfica: Manifesto Comunicação; Produção: Ana Bernarecki e Lorena Sanchez; Realização: Brio Arte Movimento.

³¹ Trecho extraído da sinopse do espetáculo disponível em <https://www.facebook.com/Brio-Arte-e-movimento-231827973886879/> Acesso em 15 de julho de 2017.

³² Em agosto de 2011, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre/RS, e em outubro do mesmo ano, no Teatro Raul Cortez, em São Paulo/SP.

em cena, pensei: “Poxa, eu não vou conseguir prestar atenção, tô muito nervosa!”. Em seguida, Fernanda entrou, sentou-se na cadeira exatamente em frente à minha e lá ficou durante, aproximadamente, uma hora. Uma atriz, uma cadeira, um facho de luz, um mundo todo. A combinação entre Fernanda Montenegro e a produção literária de Simone De Beauvoir me fascinava. Lembro-me que tentava distinguir o que era da atriz e o que era da escritora, pois a dramaturgia da peça mesclava histórias das duas mulheres. “Quando você pega um personagem com temperamento rico como o de Simone e fala de sua biografia, você relaciona com a sua trajetória. A peça é uma revisão da minha vida[...]”³⁴. Em uma reportagem em homenagem aos seus 80 anos, Fernanda Montenegro recita parte de um texto de Simone De Beauvoir:

A impressão que eu tenho é de não ter envelhecido, embora eu esteja instalada na velhice. O tempo é irrealizável. Provisoriamente, o tempo parou pra mim. Provisoriamente. Mas eu não ignoro as ameaças que o futuro encerra, como também não ignoro que é o meu passado que define a minha abertura para o futuro. O meu passado é a referência que me projeta e que eu devo ultrapassar. Portanto, ao meu passado, eu devo o meu saber e a minha ignorância, as minhas necessidades, as minhas relações, a minha cultura e o meu corpo. Que espaço o meu passado deixa pra minha liberdade hoje? Não sou escrava dele. O que eu sempre quis foi comunicar da maneira mais direta o sabor da minha vida, unicamente o sabor da minha vida. Acho que eu consegui fazê-lo. Vivi num mundo de homens guardando em mim o melhor da minha feminilidade. Não desejei nem desejo nada mais do que viver sem tempos mortos.³⁵

A atriz complementa: “Acho que aí seria o momento da encenação que eu assinaria em baixo e que eu não vou ficar aqui repetindo minhas palavras, se eu encontrei este trecho tão profundo e tão verdadeiro de uma mulher que sabe dizer isto melhor do que eu”. Assim como Fernanda Montenegro encontrou nas palavras de Beauvoir dizeres que narram sua vida, Maria Alice Vergueiro leva à cena suas próprias referências. Como artistas, ao falar da vida, falamos da nossa própria vida.

³³Ficha técnica: Texto: a partir das correspondências de Simone de Beauvoir para Jean-Paul Sartre; Elenco: Fernanda Montenegro; Direção: Felipe Hirsch. Tao Produções Ltda., Bonarcado Produções Artísticas Ltda., Arlete Pinheiro Monteiro Torres, Trígonos Produções Culturais Ltda., Carmen Lúcia de Melo Silva.

³⁴ Fernanda Montenegro em entrevista cedida a Guilherme Udor. (2012). Disponível em <https://www.guiadasemana.com.br/arte/noticia/fernanda-montenegro-vive-simone-de-beauvoir> Acesso em 20 de julho de 2017.

³⁵ Transcrição minha de trecho da entrevista cedida por Fernanda Montenegro à Globo News. (2012). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4gcBeOqNdpU> Acesso em 20 de julho de 2017.

O espetáculo *Why the horse?*(2015) trata da biografia da atriz Maria Alice Vergueiro, que concebeu a montagem a partir de uma experiência muito próxima à morte, o que a levou a querer saber como seria o seu último encontro.

Instigada pelo tema da morte e reconhecendo seu próprio e natural receio diante do fim, bem como a força artística que envolve, Maria Alice Vergueiro convocou seus parceiros do Grupo Pândega para a criação de um espetáculo em que pudesse ensaiar seu derradeiro momento. Um último ensaio, um mergulho nesta temática ao mesmo tempo tão pessoal e universal, cerne do imaginário grotesco. Aos 80 anos e mais de 50 de palco, Maria Alice não pensa em parar. Em suas palavras, sempre um pouco irreverentes: “Quero ensaiar a morte para não ser pega de surpresa. Com sorte, pode ser que eu morra em cena. Se não, estaremos de volta no dia seguinte”.³⁸

Antes da atriz entrar em cena, o público pode observar o cenário composto por lápides com nomes de artistas da literatura e do teatro que foram inspirações em sua trajetória, como Brecht, Kafka, Cacilda Becker e Augusto Boal. Maria Alice entra no palco, acompanhada até sua cadeira de rodas, com bastante dificuldade para andar e falar devido a doença de Parkinson e por ter sofrido um derrame. Um corpo real que se coloca com suas dificuldades diante dos olhos das espectadoras que “não perceberam [a atriz] como signo de uma figura particular, mas unicamente como seu estar-no-mundo em sua corporeidade própria” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.17). Percebemos sua fragilidade. Ela é real. Causa um certo impacto, nos comove.

Impactada, ao chegar em casas escrevi: *“Why the horse? Why the horse? Porque sim. Porque pode cavalo, pode se fazer referência às próprias referências em suas lápides, pode fazer uma ode ao teatro, pode fazer referência à vida e à morte. Maria Alice Vergueiro ensaia seu próprio velório, entra em cena na própria presença, na grandiosidade que é ser e estar no aqui e agora, dividindo com outros a angústia de ensaiar seu próprio velório. Propõe um teatro que a expõe em todos os sentidos, sua vulnerabilidade rasgada, tremida, cantada. Um sonho vomitado, sujo, molhado, enfeitado, poetizado.”*

A cada ensaio de morte, uma vida pulsante. Em cena, a sua vida, o seu poético modo de escutar e de falar. “Falar é também se falar” (WULF, 2007, p. 02).

³⁸Sinopse do espetáculo *Why the Horse?* disponível em <http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2016/espeticulos/grupopandegadeteatro/espeticulo38?grupo=espeticulo38>Acesso em 03 de julho de 2016.

Um espetáculo marcado pela história da atriz, pela sua visão e pela sua experiência de proximidade com a morte. Não há a interpretação de outrem; apenas daquele próprio corpo-memória de Maria Alice. Borram-se as fronteiras entre real e ficcional. Afirma-se o real que transborda do palco e conecta-se às nossas próprias experiências de mortalidade. Por outro lado, diversos elementos estéticos, que beiram, algumas vezes, o *nonsense*, nos convidam à dimensão ficcional, assim como a própria escolha do texto – ora na primeira pessoa do singular, ora improvisado, ora cantado – e como as intervenções das colegas de cena de Maria Alice, as quais transitam entre personagens.

A peça termina com a atriz deitada, com um véu cobrindo o seu corpo. Silêncio póstumo. Há um aspecto sobre este espetáculo que considero importante destacar: a necessidade de uma atriz de 81 anos falar sobre a morte, evidenciando e nos provocando a pensar questões sobre a velhice. Vivemos numa sociedade de urgências, no qual não há tempo para pensar na vida, muito menos na morte. Compramos a ideia de sermos sempre jovens e fortes. Desse modo, a lentidão do caminhar dos idosos torna-se inconcebível e, portanto, esquecida. Maria Alice Vergueiro faz o contrário: toma o seu tempo e, diante dos nossos olhos, torna a vida mais profunda, mais densa. A atriz faz das suas questões pessoais uma questão ética e política. A experiência de vida da atriz transforma-se em poesia. Saio do teatro sem palavras, transbordando.

Sem fazer uma conexão prévia, acabei falando de dois espetáculos que tratam do tempo, da morte e da velhice. O tempo como algo que nos fascina, que nos escapa; a morte, em nossa sociedade, fica na esfera do indizível: não sabemos como lidar com a única certeza que temos; já a velhice, principalmente para a mulher, se mostra sempre cruel: o corpo sendo controlado por padrões de beleza e de juventude a serviço de uma indústria. Enquanto se incentiva as mulheres a cobrirem os cabelos brancos, a inserirem botox para esticar a pele, a deixarem de usar roupas que julgam não adequadas para a idade, libera-se os homens dessas obrigações, já que eles podem ser calvos, seus cabelos grisalhos são reconhecidos, muitas vezes, como charme, podem namorar garotas consideravelmente mais novas. Não se facilita a vida para as mulheres. Muito menos quando são velhas. Fernanda Montenegro e Maria Alice Vergueiro são atrizes que fazem da cena um lugar de manifesto e mostram que suas experiências ultrapassam padrões.

Com a proposta de homenagear e celebrar a existência de mulheres artistas que fazem da cena seu lugar de fala, reconheço e insiro neste espaço o nome de algumas:

Juliana Carneiro da Cunha, Cacilda Becker, Carolina Virguez, Cleyde Yáconis, Celina Alcântara, Patricia Soso, Maria Della Costa, Sandra Dani, Liane Venturella, Aline Marques, Gabriela Poester, Elisa Lucinda, Roberta Estrela D'Alva, Bibi Ferreira, Thais Araújo, Aracy Esteves, Inês Peixoto, Ligia Rigo, Claudia de Bem, Isabelle Huppert, Marieta Severo, Ascendina dos Santos, Patricia Fagundes, Leila Diniz, Denise Fraga, Mônica Dantas, Gabriela Greco, Gisela Habeyche, Sandra Possani, Inês Marocco, Ruth de Sousa, Ariane Mnouchkine, Naomi Silman, Daniela Aquino, Pâmela Amaro, Simone Ordones, Jacqueline Pinzon, Roberta de Savian, Fernanda Vianna, Tânia Farias, Diana Manenti, Adriane Mottola, Lorena Sanchez, Leticia Paranhos, Lydia del Picchia, Grace Passô, Fernanda Carvalho Leite, Juçara Gaspar, Béthany Martinez, Kaya Rodrigues, Gabriela Chultz, Camila Mota, Carol Zimmer, Tefa Polidoro, Mônica Blume, Maíra Prates, Fernanda Bertoncelo Boff, Bruna Immich, Valquiria Cardoso, Laura Backes, Priscila Moraes, Manoela Miranda, Sylvia Prado, Wanda Fernandes, Zica Stockmans, Else Marie Laukvik, Priscila Colombi, Iben Nagel Rasmussen, Sissi Venturin, Ana Cristina Colla, Julia Varley, Ângela Gonzaga, Jezebel De Carli, Janaina Kremer, Mirna Spritzer, Juliana Kersting, Anne Bogart, Arlete Cunha; Maria Helena Lopes, Ana Zanandréa, Dedy Ricardo; Irene Brietzke, Ana Fuchs, Dudude; Fernanda Montenegro; Janaina Leite; Guadalupe Casal, Maria Alice Vergueiro; Roberta Carreri; Camila Falcão, Priscila Padilha, Tatiana Cardoso; Dani Dutra, Carina Sehn, Teuda Barra, Mariana Rosa, Camila Bauer, Vitória Monteiro, Thais Fernandes, Ana Cláudia Bernareki, Camila Bastos Bacellar, Paola Vasconcelos, Renata Teixeira, Mirah Laline, Julia Rodrigues, Carolina Garcia...

Atrizes, encenadoras, técnicas, artistas, mulheres. Componho minha história também pela existência delas, algumas caminham ao meu lado, outras um pouco mais distantes e outras nem sabem que existo e ainda assim, são poesias no meu dia a dia, inspirações de vida e de pensamento.



2. “PRA MIM CHEGA, BASTA!”

Como mulher, compreendia a violência na carne. A vi no corpo de amigas, de conhecidas e até mesmo de desconhecidas. Eu sabia que todas as mulheres sofrem violências todos os dias, dos mais diversos tipos. O que eu não sabia, ou ignorava saber, era que, quanto mais você se aprofunda no assunto da violência contra a mulher, mais você sente ódio, chora, percebe a perversidade de um sistema criado para legitimar essas violências, com as quais, muitas vezes, nós mulheres colaboramos, seja apoiando ou simplesmente querendo se abster. Porque dói. Realmente dói. No entanto, sabemos que muitas mulheres tentaram – e ainda tentam – lutar, sem estagnar no vitimismo, contra esse modo de vida que insiste em colocá-las em um lugar de inferioridade. Para a socióloga Heleieth Saffioti,

[...] mulheres podem oferecer resistência ao processo de exploração-dominação que sobre elas se abate e milhões delas têm procedido desta forma. Não apenas no que concerne às relações de gênero, mas também atingindo as interétnicas e as de classes, pode-se afirmar que mecanismos de resistência estão sempre presentes, alcançando maior ou menor êxito (SAFFIOTI, 2001, p. 120).

Quando começamos a trabalhar com o tema, não sabíamos exatamente que tipo de violência seria retratada, pois ela se apresenta nos mais variados níveis – psicológico, físico, social e simbólico (FARIAS e CASTRO, 2014). Aos poucos, compreendemos o quanto os diferentes tipos de violência estão, de algum modo, interligados e que é muito provável que as mulheres passem por diversos tipos ao mesmo tempo, ou ao longo da vida. Ao trabalhar com histórias biográficas, percebemos que era importante abordar a subjetividade de cada mulher escolhida para compor a dramaturgia. Aos poucos, delimitamos quais mulheres e quais histórias de violência contar: mães sozinhas; violência obstétrica; violência doméstica; estupro; agressões físicas, morais e psicológicas; feminicídio⁴⁰. Aos poucos, reconhecemos as múltiplas camadas de violência e percebemos que não daríamos conta de falar profundamente sobre todas elas, ao mesmo tempo em que não havia como escolher apenas um tipo.

⁴⁰ Muitas feministas utilizam a palavra “femicídio” como modo de disseminá-la, já que a palavra “homicídio” carrega o prefixo de homem.

A partir desse paradoxo, é importante compreendermos que a violência de gênero é uma prática ampla: além de mulheres, inclui crianças e adolescente de ambos os sexos. Para Saffioti (2001), o gênero está vinculado a uma rede que atribui poder total aos homens: “No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio” (p.115), estabelecendo uma hierarquia entre os gêneros. A lógica patriarcal estabelece uma hierarquia que vai além da construída dicotomia homem/mulher e que é múltipla e mutável, não estando determinada pela biologia, como, por muito tempo, tentou-se – e ainda tenta-se – definir. Para a pesquisadora em estudos de gênero, Guacira Lopes Louro (2014),

[...] os sujeitos que constituem a dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc. e suas solidariedades e antagonismos podem provocar os arranjos mais diversos, perturbando a noção simplista e reduzida de ‘homem dominante *versus* mulher dominada’ (p.37).

Ao questionar a lógica dominante que institui a dicotomia de gênero, afirma-se que os discursos e as representações das relações entre homens e mulheres estão em constante mudança (LOURO, 2014) e são altamente complexas, deixando, sob o ponto de vista de Saffioti (2001), espaço para um grau de liberdade e de transformação. De qualquer modo, não se está afirmando que as mulheres são responsáveis pela regra patriarcal de gênero e suas consequências, entre as quais situa-se a violência. Ao contrário: as mulheres sempre ofereceram muita resistência ao poder masculino e,

[...] se as mulheres sempre se opuseram à ordem patriarcal de gênero; se o caráter primordial de gênero molda subjetividades, se o gênero se situa aquém da consciência; se as mulheres desfrutam de parcelas irrisórias de poder face às detidas pelos homens; se as mulheres são portadoras de uma consciência de dominadas; torna-se difícil, se não impossível, pensar estas criaturas como cúmplices de seus agressores (SAFFIOTI, 2001, p. 126).

As mulheres não são vítimas passivas. Não sabemos o real impacto que a violência causa na vida de cada mulher nem o quanto estas estão planejando modos de resistir, mesmo que seja apenas sobrevivendo – o que não é pouco. Sabemos

que culpar a vítima é uma prática comum, seja pela roupa que usa, pelo horário que anda na rua, por continuar casada com o homem que a maltrata ou por tantos outros motivos. Ao condenar a mulher utilizando-se desse tipo de argumento, transfere-se para ela a responsabilidade não só por si mesma, mas também pelo agressor, retirando totalmente a autoria dos homens pelos seus atos, reforçando a violência. Mesmo que a vítima saiba “racionalmente, não ter culpa alguma, [...] emocionalmente, é inevitável que se culpabilize” (SAFFIOTI, 2015, p. 68). No depoimento a seguir, podemos verificar tais características citadas, tanto em relação à culpabilização por parte de terceiros quanto ao sentimento de culpa por parte da vítima que sofreu violência psicológica e diversas ameaças de agressão física, colocando em risco a sua vida e a de seu bebê. A vítima relatou sentir-se merecedora de tais acusações e ameaças.

“Daí o amigo dele deu razão pra ele. Ele [o agressor] ficou dizendo: ‘Eu estou certo!’. Chegou, colocou o dedo na minha cara: ‘Não, porque você não é mais minha companheira, porque você só é mãe do meu filho, isso e aquilo’. E eu dando o meu lado, né: ‘Calma, é difícil pra mim. Eu estou assimilando tudo ainda’. Sabe, eu repensei se eu estava mesmo certa, pensei que eu estava errada. Pensei: ‘Nossa, eu devo estar sendo uma companheira muito ruim se o amigo dele está falando e ele está falando’”.

Este depoimento é parte de uma das entrevistas coletadas por mim e por Juçara na Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher, lugar onde passamos uma semana conversando com mulheres vítimas de violência. Desde o princípio, optamos por contar histórias de mulheres anônimas no intuito de salientar a importância e a extensão do tema, demonstrando sua ocorrência, infelizmente, corriqueira na vida de tantas mulheres. A seguir, compartilho alguns trechos dos depoimentos coletados:

“Chegou ao ponto dele me bater na frente de muitas pessoas. Nunca tinha passado por tamanha humilhação. Sempre que a gente brigava era só entre a gente. Só que ontem foi pior: ele me pegou na frente de todo mundo, pra mais de vinte, trinta pessoas e me bateu e foi o que me encorajou pra vir aqui na Delegacia da Mulher fazer um boletim. Pra mim chega, basta!”

“Eu me casei com 14 anos. O meu ex-marido era brigadiano. Ele batia na minha cabeça pra não aparecer os machucados. Agora, a minha filha passa pela mesma coisa. Isso eu não vou admitir. A última briga que eu presenciei, ele falava: ‘minha casa, meu filho!’, bem possessivo. E eu fiquei lá, naquela situação, deixei ele gritar comigo, bater a porta na minha cara, pedindo pra ele me deixar entrar. Ele só me deixou entrar porque ela começou a chorar. ‘Por favor, pelo amor de deus, deixa ela entrar!’. Me deixou entrar e gritava que eu não mandava nada ali. Foi bem agressivo comigo, bem agressivo. Só fiquei calma e pedi perdão pra ele porque a minha filha estava muito mal e por ela eu faço qualquer coisa. Até me humilhar se for preciso.”

“Quando ele queria me ver ou me prejudicar... ele queria ver o bebê todos os dias, no horário que ele queria, sabe? E aí ele me ameaçou de tirar o meu filho. A gente discutiu várias vezes por isso. Ele queria me deixar uma noite longe do bebê: ‘tira o leite, deixa numa mamadeira e deixa ele aqui comigo’. Aí me ameaçava que ia conseguir a guarda compartilhada, que não sei o que... Várias vezes me falou: ‘Tu nem tem o ensino médio! Tu nem acabou a escola ainda!’. Ele tem vinte e cinco anos, ele é mais velho, ele não concluiu a faculdade também, ele largou. Ele me dizia: ‘Ah, porque tu vai ver que dinheiro compra sim a guarda do nosso filho’... Que ele ia se juntar com a família dele que tem grana e ia tirar o bebê de mim.”

“Ele já me bateu grávida. Eu tive que mentir porque é constrangedor pra pessoa, pra que apanha é. Tive que mentir no hospital que eu caí... Aí tá, pegamos, nos separamos. Dei parte dele, ele veio para cima de mim, peguei e dei uma facada no braço dele e fiquei no pátio do meu vizinho. Chamei a polícia. A polícia levou ele e, quando vê, o pai dele pagou a fiança de mil e quinhentos reais... Saiu na hora. Isso ele sempre fala: ‘Viu, quando eu fiquei lá, nem uma hora eu fiquei preso. Isso aí não resolve nada!’. Ele fala pra mim: ‘Não resolve nada!’”

Desde o princípio, desconfiávamos de que não seria fácil trabalhar com o tema escolhido. Ao nos depararmos com histórias como essas, tivemos certeza. Durante o processo de criação, em muitos encontros não conseguíamos compor nenhuma proposta cênica, pois ficávamos tristes e, muitas vezes, desoladas ao tomarmos conhecimento de tanta brutalidade. Em determinado momento, mesmo

que não estivéssemos buscando, as histórias apareciam na nossa frente, principalmente por meio da internet. É importante frisar que a primeira fonte de histórias para a pesquisa se deu através da iniciativa do Coletivo *Think Olga* criado pela jornalista Juliana de Faria, com a campanha #PrimeiroAssédio. Essa ação garantiu espaço para que milhares de pessoas, principalmente mulheres, publicassem suas histórias sobre diferentes tipos e graus de abuso sexual, evidenciando um problema bastante amplo e grave. Nesse sentido, a internet tem sido, cada vez mais, um espaço no qual as mulheres conseguem se organizar coletivamente e viabilizar a denúncia de abusos sofridos, chamando atenção para a urgente necessidade de falarmos sobre essa questão.

#PrimeiroAssédio⁴¹

“12 anos. Primeira vez que fui autorizada por meus pais a pegar ônibus sozinha. Estava sentada e um cara ficou encostando seu órgão genital em mim, embora estivesse vestido. Fiquei em pânico. Tive medo. Quis chorar. A cada curva que o ônibus fazia, ele se encostava mais ainda. O ônibus começou a encher e eu me meti entre as pessoas, ficando em pé. Para o meu maior desespero ainda, o cara veio e ficou em pé atrás de mim. Hoje tenho 35 anos e NUNCA ESQUECI o que vivenciei naquele dia. #PrimeiroAssédio”

“Com 7 anos, um conhecido da família mexeu na minha parte íntima, tentou colocar o dedo, e senti muita dor, contei a minha mãe, que tinha acontecido, e que estava ardendo, ela não acreditou, e disse que eu é que não tinha me lavado direito. #PrimeiroAssédio”

“Me lembro de duas situações: 10 anos. Estava brincando na piscina do clube com meus irmãos mais novos. Já tinha seios e meu biquíni foi para o lado, deixando um de fora. 3 homens pararam e ficaram olhando e comentando, de dentro da piscina. Como era muito nova, não achei que era comigo. Mas lembro que a minha mãe quase bateu neles e gritava 'ela é uma criança'. 12 anos. Andando de bicicleta na praia de shorts e biquíni, com a minha mãe. Paramos na padaria. Um homem muito mais velho passou por mim e disse 'que peitão hein'. Fiquei sem reação. #PrimeiroAssédio”

⁴¹Depoimentos extraídos do *Twitter* (rede social) por iniciativa do Coletivo Think Olga. Disponível em: <https://twitter.com/search?q=%23PrimeiroAssedio>. Acesso em 27 de outubro de 2016.

“7 anos. Estuprada pelo meu pai. 8 anos, o dono da banca de jornal perto da minha casa passou a mão em mim. 9 anos, tarado com o pênis de fora veio para cima de mim enquanto eu ligava para casa de um orelhão, na rua. E vai por aí afora, aliás não sou "azarada" não, isso acontece com TODAS as meninas do Brasil, TODOS os dias. Homem não enxerga mulher como criança neste país. #PrimeiroAssédio”

Estas são algumas das tantas histórias coletadas, sem contar as histórias de mulheres conhecidas, que, ao saberem do nosso trabalho, compartilhavam suas narrativas, além da exposição das nossas próprias histórias. O mergulho neste universo de horrores e dores tantas vezes silenciadas nos provocou grande desgaste emocional em diversos momentos, mas acreditávamos na importância de criar um espetáculo abarcando essa temática, que vem sendo evidenciada cada vez mais como pauta imprescindível na sociedade.

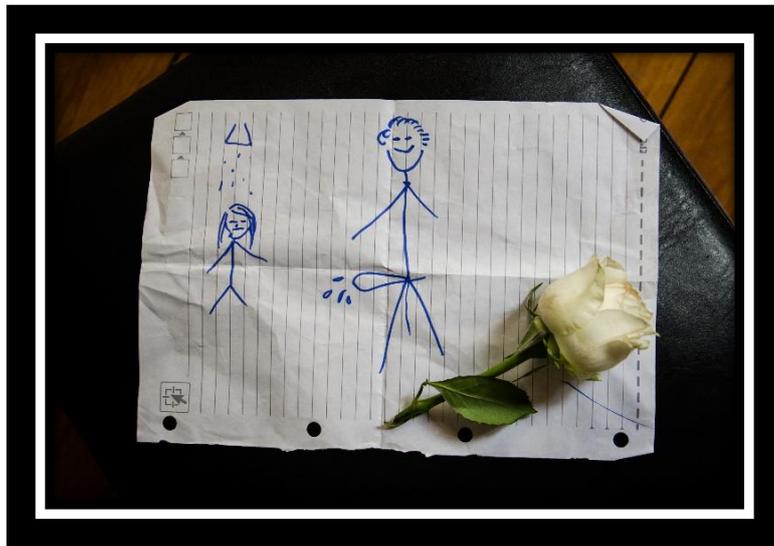


Imagem 11: Apresentação. (Foto: Livia Tabert)

Além de nós, muitas atrizes têm se interessado em propor na cena diálogos relacionados ao tema. Além de outras propostas anteriormente citadas, trago, a seguir, dois exemplos significativos.

*Machuca*⁴² (2017) é um espetáculo produzido pela Trupe Ensaia Aqui e Acolá (Recife/PE). Sua dramaturgia é desenvolvida a partir de histórias de mulheres anônimas que sofrem com o machismo diário e que contam sobre casos de assédio, estupro e feminicídio. A diretora de produção, Ceronha Pontes, comenta sobre a peça:

Conhecemos histórias cujos enredos podem parecer impossíveis para muitos espectadores. Tanta tragédia só sendo coisa de filme, de novela, de romance. Não. É tudo verdade. Decidimos por uma dramaturgia onde assumimos, a maior parte do tempo, a função de narradoras, de mensageiras da tragédia. Não reproduzimos no palco os crimes que elegemos para contar. Mas também não há, em nenhum momento, o distanciamento do elenco. Ora é a atriz que narra, ora a personagem, mas é uma narrativa sempre encarregada de envolvimento. Acho que entendemos melhor de empatia depois dessa experiência [...]. *Machuca* quer apontar a ferida, mas quer ser unguento. Na rua, ou no teatro, são inevitáveis socos no estômago da plateia, mas é possível, é bem possível que as pessoas também riem conosco, que tenham vontade de cantar e dançar.⁴³

Outro espetáculo que retrata a questão da violência é a criação em parceria entre a atriz Paula Cohen e a encenadora Georgette Fadel. *Carne de Mulher*⁴⁴(2017), inspirado na peça *O monólogo da puta no manicômio*(1977), de Dario Fo e Franca Rame, mistura ficção e histórias reais, evidenciando nomes de mulheres vítimas de feminicídio. Sobre a criação cênica, a atriz comenta:

⁴²Ficha Técnica: Direção: Ceronha Pontes; Elenco: Andrea Rosa, Iara Campos e Julliana Montenegro; Dramaturgia: Ceronha Pontes e Trupe Ensaia Aqui e Acolá; Direção de movimento: Íris Campos; Preparação vocal: Carlos Ferrera; Figurino e Cenário: Marcondes Lima; Cenotécnicas: Bee Freitas e Luciana Montenegro; Execução de figurino: Maria Lima; Iluminação: Dado Sodi; Trilha sonora original: Júlio Moraes; Voz em *Dandara*: Kalina Adelina, sob orientação de Luciola dos Santos; Voz em Severina: Ceronha Pontes; Voz em *Não nasci para ter senhor*: Carlos Ferrera; Todas as músicas criadas por Júlio Moraes, exceto *Guerreiras*, letra e música de Ceronha Pontes e *Não nasci para ter senhor* letra de Ceronha Pontes e música de Júlio Moraes; Locução futebol: Tatto Medinni; Locução carro de som: Marcelo Oliveira; Programação visual e design: Aurora Yett; Fotos: Bella Valle; Assessoria de imprensa: Lenne Ferreira/Afoitas, Priscila Buhr/Afoitas e Guilherme Gatis; Produção executiva: Igor Travassos; Direção de Produção: Andrea Rosa, Iara Campos e Julliana Montenegro; Produção: Trupe Ensaia Aqui e Acolá.

⁴³ Trecho da entrevista realizada pelo Jornal Diário de Pernambuco, 2017. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/05/19/internas_viver,704794/espeta-culo-machuca-traz-olhar-feminino-sobre-a-violencia-contra-a-mul.shtml Acesso em 12 de julho de 2017.

⁴⁴Ficha técnica: Concepção e atuação: Paula Cohen; Direção: Georgette Fadel; Iluminação: Marisa Bentivegna; Trilha: Claudia Assef; Produção: Contorno Produções; Direção de produção: Victoria Martinez e Jessica Rodrigues; Fotos: Lenise Pinheiro.

A peça fala sobre uma mulher que sofreu muitos abusos ao longo da sua vida, foi transbordada por eles, e acaba junto com outras mulheres realizando um gesto político no seu grito de libertação. Tudo isso é narrado por ela que está sendo sabatinada por uma médica no manicômio [...]. Eu estou fazendo essa peça por isso. Para levantar a bandeira da igualdade de direitos. Não posso mais ver tanta violência em relação às mulheres. Esta peça me proporciona falar de uma para falar de todas. Tanto no texto como na opção por chamar uma equipe só de mulheres. Para que nós possamos criar a partir de um assunto fundamental no qual estamos todas muito comprometidas e expor o tema através da nossa ótica de luta em favor dos direitos das mulheres [...]. Este texto eu conheci quando tinha acabado de sair da escola. Eu fiquei absolutamente marcada por ele. Dario Fo e Franca Rame são também artistas que amo, seus textos são de uma atualidade assustadora e um olhar crítico profundo, sem ser panfletários nem sisudos, muito pelo contrário, são humanos demais. Franca era muito feminista e ele também. Muita gente não sabe, mas Franca foi estuprada em 77, um estupro de cunho "político", uma coisa horrível.⁴⁶

Considero importante referenciar essas duas montagens, pois ambas colaboram na percepção de um aspecto recorrente da plural cena contemporânea, na abordagem de relevantes temas sociais, como questões referentes à mulher. A violência contra a mulher foi um propulsor decisivo na concepção cênica de *Todas Nós*, que encontrou, em sua trajetória, diversos modos de fazer, os quais são apresentados no próximo capítulo.

⁴⁶Trecho da entrevista realizada pelo Jornal Globo. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/espetaculo-sobre-feminicidio-estreia-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 02 de agosto de 2017.



3. PROCESSO DE CRIAÇÃO

Em setembro de 2015, o coletivo feminista Think Olga⁴⁷ lançou a campanha #PrimeiroAssédio após uma menina de 12 anos, participante de um concurso de culinária na televisão, ter sido perseguida e agredida virtualmente com comentários de teor sexual. A campanha ganhou visibilidade nas redes sociais, incentivando mulheres a contar a primeira vez em que foram assediadas. Ao acompanhar as publicações, comecei a me envolver, querendo saber cada vez mais sobre este universo. A escolha do tema Violência Contra a Mulher, além de já transitar nas minhas criações e referências, está relacionada à ressonância dos relatos evocados pela campanha.

Após um semestre investigando ideias, estruturando a pesquisa, trocando saberes com professoras e colegas, a prática de criação cênica iniciou em fevereiro de 2016. Compartilho e reflito aqui sobre o processo de investigação e criação através de pequenas histórias e de fragmentos do diário de ensaios.

Escolhi escrever no diário os nomes em primeira pessoa, tanto pela fluidez da leitura como pela proximidade que o processo criativo instiga, que gera esferas de intimidade e proximidade. No entanto, o nome da diretora que trabalhou conosco foi substituído por um nome fictício para preservar sua identidade, visto que ela permaneceu em apenas uma parte do processo.

4.1 DIÁRIO DE ENSAIOS

As mulheres da cena – Primeiro momento

abril a setembro de 2016

Iassanã Martins, Juçara Gaspar e Carla Ribeiro. Três mulheres que se conheceram através do teatro e que se uniram pelo desejo de abordar um assunto difícil: violência contra as mulheres. Particularmente, penso que ninguém precisa ser excluído de espaço algum, que a diversidade nos torna melhores e mais sensíveis. Porém, nesse caso, desde o início considerei que as histórias de mulheres necessitavam ser contadas por mulheres.

⁴⁷ Disponível em <http://thinkolga.com>. Acesso em 10 de outubro de 2015.

Nossa pequena equipe apresenta em sua trajetória trabalhos que dialogam diretamente com o campo do feminismo e de espaços de proximidade com o público: Iassanã Martins, Iaiá: professora, atriz, mestranda. Tenho em meu repertório de criação o trabalho intitulado *caçar&comer*, que trata da legalização do trabalho das prostitutas através de dramaturgia composta por relatos de prostitutas militantes; Juçara Gaspar, Ju: atriz, graduanda em Licenciatura em Teatro, minha colega de cena. Ju coloca energia e disposição em tudo o que faz. Atua há sete anos na peça *Frida Kahlo, à Revolução!*, na qual encena a vida da pintora mexicana; e Carla Ribeiro: atriz, diretora, dramaturga. O seu último trabalho se chama *Verônica*⁴⁸, uma peça que acontece no seu próprio apartamento.

Compartilhamos trabalhos e desejos comuns que se fortalecem e se concretizam a partir do encontro.

Nosso porto seguro

Durante todo o processo de trabalho

Patricia Fagundes é quem orienta e quem dá suporte aos meus desejos de atriz e pesquisadora. Ela não está à parte; está junto, colabora. Juçara e eu criamos a dramaturgia e a encenação e mostramos a ela. Com experiência, generosidade e olhar atento, Patricia nos conduz, exigindo nosso melhor. Segura nossas mãos quando estamos com medo. Confiamos.

Antes –“Vocês ainda não viram nada...”

22 de fevereiro de 2016

A coleta de dados iniciou-se através da internet e de livros. Entretanto, era necessário tomar conhecimento de outras histórias e conhecer um pouco mais o universo que se dedica às causas de violência contra a mulher. Decidimos coletar depoimentos⁴⁹ de vítimas de abuso na Delegacia da Mulher. Com indicação de Paola Stuker, amiga e pesquisadora sobre a temática “violência conjugal”⁵⁰, os

⁴⁸ Nome fictício preservando a identidade da peça e da autora.

⁴⁹ A coleta dos depoimentos aconteceu nos dias 22, 23 e 24 de fevereiro de 2016.

⁵⁰ STUKER, Paola (2016). “ENTRE A CRUZ E A ESPADA”: *Significados da renúncia à representação criminal por mulheres em situação de violência conjugal no contexto da Lei Maria da Penha.*

caminhos para chegar à Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher (DEAM) foram facilitados, assim como a abertura para a coleta de depoimentos por parte da Delegada Claudia Crusius. Com um termo de esclarecimento em mãos⁵¹, fomos à Delegacia coletar depoimentos de mulheres que quisessem compartilhar suas histórias. Nunca tínhamos ido a DEAM antes. Tudo era novidade. Não sabíamos como nos aproximar de uma vítima sem sermos invasivas. Era preciso criar estratégias, ser sensíveis à situação. Abordamos primeiro uma jovem que estava acompanhada de sua mãe e de seu bebê. A criança, com seu olhar e seu sorriso, criou uma ponte de comunicação entre nós. Nos aproximamos da vítima, nos apresentamos, falamos do que se tratava e a jovem se prontificou, dizendo que achava importante que outras mulheres soubessem.

Comecei a gravar. Tomei uma certa postura de me envolver o menos possível, na tentativa de não induzir a conversa. Ela contou sua história. Em determinado momento, me emocionei. Olhei para Juçara, que também estava chorando. Quando ela terminou, desliguei o gravador e ficamos conversando. A mãe da jovem falou que não queria isso para sua filha e começou a falar do seu primeiro casamento.

Compartilhou conosco a sua própria história de violência por parte do ex-marido, nos pegando de surpresa, pois a vítima, a princípio, era a sua filha. Optei por não gravar, pois não queria interrompê-la, não tinha sua autorização prévia e ela sabia que o gravador estava desligado. Em momentos como esse, me deparo com a ansiedade de termos aquele depoimento registrado, mas também com a ética perante aquela pessoa que estava nos contando sua história... Quando temos que ser mais sensíveis?

Decidimos ir embora. Agradecemos a recepcionista e ela disse: “Ah, gurias! Vocês ainda não viram nada e espero que nem vejam!”

Não

23 de fevereiro de 2016

Alguns dias na DEAM e muitos “nãos”. Difícil receber não. Um atrás do outro então... É preciso saber que a vida é muito maior que a tua pesquisa, que essas mulheres, que aguardam há cinco horas para fazer um registro, levam um não a cada segundo de espera. Enquanto umas esperam, outras desistem pela segunda, terceira vez. Mulheres vão chegando. Não há cadeira para todas. Não há ninguém para atender. Às vezes, uma jovem estagiária assustada. Um copo de vidro que fica lá o dia inteiro ao lado do bebedouro passando de boca em boca. Consigo me aproximar de uma das vítimas. Conversamos na rua, no cordão da calçada. Ouço sobre as ameaças de seu ex-marido, sobre a tentativa de proteger as três filhas. Retornamos para dentro da Delegacia. Me aproximo de outras duas vítimas. Conversamos um pouco. Quando peço para gravar, elas dizem que não, pois estão fragilizadas. Observo que estão com uma pasta e mexem de vez em quando naqueles documentos. Pergunto o que são. Disseram que quando uma mulher vai registrar ocorrência recebe um documento e, a cada vez que ela volta na delegacia, deve levá-los consigo. Observo algumas mulheres com suas pastas. Quantas vezes cada uma já esteve lá antes? Enquanto minha cabeça se enche de perguntas, espero, observo. Ninguém para atender. Um delegado que atende uma mulher em vinte ou trinta minutos chama a próxima a cada uma hora ou mais. Faço mais uma tentativa e me aproximo de três mulheres que estão juntas. Pergunto quem é a vítima. Uma jovem agressivamente diz: “Não tem vítima”. “Não?”. “Eu que bati nele”. “Posso saber por quê?”. “Por ciúmes.”. “Da tua parte?”. “Não, ele que tem ciúmes”. “Tu gostaria de compartilhar tua história...”. “Não, não tem história!”.

Neutralidade da pesquisadora

24 de fevereiro de 2016

Sabe aquela pesquisadora que tentou iniciar sua pesquisa da forma mais neutra possível? Ela não existe! Penso que nunca tenha existido, mesmo quando houve um grande esforço. Mas, hoje, a interrupção da neutralidade foi maior. Ao contrário de outros dias, a delegacia estava vazia. Conversamos com uma mulher que foi denunciar as ameaças do vizinho. Ela nos conta sobre suas viagens, como era viver na década de 1960, 1970... Juçara e eu ficamos hipnotizadas por aquela

mulher tão gentil na nossa frente, que fala por metáforas: “a língua é o chicote da vida!”. Ela é atendida, se despede e vai embora. A sensação é de que ela permanece por um tempo ali conosco. Delegacia vazia, ouvimos as funcionárias e os funcionários lá dentro: “Que bonita, né? Quem vê, nem diz que é homem”. Eu penso: realmente, “a língua é o chicote da vida! ”.

Continuamos na Delegacia. Uma mulher chega acompanhada de uma policial militar. Antes de sair, a policial deixa o seu número de telefone para a vítima, pois, assim que terminar o depoimento, ela pode levar a moça de volta para casa. A jovem fica lá sozinha, esperando, chorando. Tentamos nos aproximar, mas ela estava arredia. Continuamos lá, pensando não podíamos deixar aquela mulher daquele jeito, sozinha, sem ser atendida. Juçara serve um copo de água – sim, aquele copo que fica ali o dia inteiro, passando de boca em boca. Um senhor que trabalha lá passa pela recepção. O chamo e digo: “Essa moça está aqui há um bom tempo, tem alguém que possa atendê-la?”. Ele olha para ela e diz em alto e bom tom: “O que foi? Apanhou do marido?” Ela, envergonhada, se aproxima do balcão e faz com a cabeça que sim. Ele entrega uma ficha para a vítima, diz para preenche-la e sai. Ela pega a caneta, olha o papel, coloca a mão na testa e chora. Não sabia ler. Sabia escrever o seu nome com letras trêmulas. Tentamos confortá-la. Sentimos que estava desconfiada, como quem pergunta: “Por que duas mulheres estranhas me ajudam? O que vão querer?”. Naquele momento, não importava a pesquisa, não importava o depoimento. Só queríamos confortá-la. Fomos para a rua fumar um cigarro, nós três. A jovem começou a contar sua história. Uma história cruel, de quem tem marcas de facão nas costas feitas pelo marido, que vai reforçar essas marcas quando ela retornar para casa. Essa era sua única certeza. Depois de um bom tempo de espera, sem ter ninguém na Delegacia, ela é chamada. Não demora mais do que vinte minutos. Sai com a escrivã e pergunta se é possível ligar para a policial. A escrivã coloca o telefone no balcão. A vítima liga e diz para a escrivã que ninguém atende. A escrivã diz: “Liga para o 190!” e sai. A moça chora. Sabe que no 190 não vão mandar uma viatura para levá-la de volta para casa. Nós também sabemos. Perguntamos onde ela mora. Cogitamos dar dinheiro para ela ir embora, mas ela não sabia como chegar até em casa. Eu pedi o número da policial e liguei do meu celular: “Oi, é do celular da policial tal?”. “Sim!”. “Eu estou ligando da Delegacia da Mulher. Que horas tu vens buscar a fulana?”. “Estou indo na casa de uma vítima para levá-la até aí. Chegarei em seguida”. Ok, te esperamos!”. Em

seguida, a policial militar chega com outra vítima e leva a moça embora. Ela nos agradece e vai.

“No que você está pensando agora?”

08 de abril de 2016

Uma criação cênica e todo o universo a ser movido, produzido para que se concretize. O que é preciso para começar? Penso que preciso de outra atriz, de uma colega de cena. Depois de refletir muito sobre quem poderia ser, recebo uma indicação de uma amiga. Sim, a Juçara! Como não? Ela aceita. Me realizo. Agora falta uma diretora. Quem? Penso em alguns nomes, repenso, fico na aflição à procura de uma diretora. Convido uma amiga, a Vitória, para propor algo nos dois primeiros encontros. Agora falta a sala de ensaio. Temos salas disponíveis (no Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS) para o primeiro dia, e na sala Canto 400⁵² para as segundas-feiras pela manhã). Temos atrizes, diretora para dois encontros e espaço. Podemos começar.

Primeiro encontro. Expectativas e inseguranças competem em um mesmo lugar. Assumo esses sentimentos. Tiramos os nossos sapatos – um ritual aprendido em períodos diferentes da nossa formação – e entramos no estúdio II do DAD. Aquela ação, aquela sala nos coloca em um espaço em comum, em uma primeira ligação em comum. Começamos a falar das boas lembranças a que aquele espaço nos remetia. Estávamos, aliás, muito falantes. Pelo espaço, pelo primeiro encontro e pelo desejo de um trabalho em comum.

Ao som do álbum *A Mulher do Fim do Mundo*⁵³, de Elza Soares, fizemos nosso aquecimento. A escolha da música não foi por acaso: a cantora o lançou em 2015, denunciando em suas músicas temas bastante pertinentes e urgentes, como a violência à jovens negros e mulheres vítimas de abuso, retratada na música *Maria da Vila Matilde*, por exemplo.

Vitória propôs um exercício que aprendeu em uma preparação de elenco no cinema, e que se propõe como procedimento de aproximação entre atrizes que nunca trabalharam juntas. O exercício é dividido em três etapas: na primeira, a dupla

⁵² Sala disponibilizada pelo Núcleo de Experimentações Cênicas e Transversalidades – NECITRA, localizada na Usina do Gasômetro dentro do projeto Usina da Artes.

⁵³ Disponível em; <https://www.youtube.com/watch?v=l38EcMJX8A8>. Acesso em 27 de março de 2016.

tem que ficar olhando nos olhos uma da outra durante 10 minutos, tentando piscar o menos possível; na segunda, continuar olhando nos olhos enquanto uma pessoa da dupla pergunta para a outra: “No que você está pensando agora?”. A pessoa questionada responde o que vier a mente naquele momento. Quem faz a pergunta propõe o ritmo do jogo, podendo refazê-la quantas vezes quiser e no momento em que quiser, mas deve estar sensível ao jogo com o outro; já a terceira etapa é semelhante a segunda, porém os papéis se invertem.

Demoramos para entrar no jogo. Quando consegui chegar em um certo nível de concentração, percebi que Juçara não estava piscando e me dei conta que havia esquecido dessa regra. Num determinado momento, senti coceira na garganta e tentei segurar ao máximo possível para não nos desconcentrar, mas não deu para segurar e meus olhos começaram a lacrimejar. Na segunda etapa, já estávamos mais conectadas. Comecei fazendo as perguntas e fiquei alternando o espaço de tempo entre cada uma. Quando eu perguntava após um tempo em silêncio, a resposta era mais elaborada, mas quando fazia uma pergunta atrás da outra surgiam respostas que tinham relação com elementos que estavam acontecendo ali, naquele momento, tanto referente às nossas pequenas ações (sorrir, bocejar) como aos estímulos sonoros que recebíamos do ambiente. Foi difícil me concentrar porque queria saber o que estava acontecendo: estou como atriz neste trabalho, mas também como alguém que analisa o processo. Queria ter o panorama de tudo e não perder nenhum detalhe.

Primeiro dia. Nunca trabalhamos juntas, mas confiamos umas nas outras. Contamos nossas histórias pessoais sobre violência contra mulher. Eu contei sobre a Martina. A Martina, estudante da UNILA⁵⁴, uma amiga que conheci na época que morava na CEU⁵⁵. Ela estava de passagem por Porto Alegre. Fizemos festa juntas, trocamos ideias e nos vimos em outras duas visitas dela à cidade. Uma garota muito alegre, sonhadora, dessas que querem mudar o mundo, como aquele grupo que se encontrava na CEU. Sempre tínhamos notícias dela. A última notícia que recebemos da Martina foi a de que ela foi encontrada morta em Foz do Iguaçu. Ela estava hospedada no apartamento de uma amiga. Depois de uma festa, levou um cara para o apartamento. Foi encontrada alguns dias depois, sem vida, asfixiada por um cabo

⁵⁴ Universidade Federal da Integração Latino-Americana, com sede e foro na cidade de Foz do Iguaçu/PR.

⁵⁵ Casa do Estudante Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CEU/UFRGS). Minha casa durante o período da Graduação.

elétrico. Um choque pela morte, pela maneira, pelo horror que foram todos aqueles dias. Há tempos eu não lembrava da Martina, dessa história. Lembrei um dia antes do nosso primeiro ensaio, caminhando na rua, lembrando de um dos meus melhores amigos, que foi quem me apresentou a Martina. Pensei na minha pesquisa e tentei entender como eu não tinha relacionado esse triste acontecimento ao tema da criação cênica. Está tão relacionado. Pela Martina e por todas as mulheres que todos os dias sofrem os mais diversos tipos de abuso.

Segredo

11 de abril de 2016

O trabalho da atriz exige grande exposição, mas, para criar, é preciso confiar na outra, naquela com a qual você divide o processo inicial de criação, pois é para a sua parceira de cena que você mostra a sua carne primeiro e, para isso, é preciso confiança. Seguimos nos conhecendo. A pedido da Vitória, selecionamos três objetos importantes para cada uma. Eu levei meu livro favorito, *Cem anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez; um lenço vermelho; e um rímel. Juçara levou seu inseparável caderno de anotações sem pauta; uma camisa; e um brinco. Vitória levou uma *nécessaire*; uma escova; e uma bola de tênis. Penso como esses objetos são capazes de dizer algo sobre quem somos, sobre como nos relacionamos, sobre como eles acionam nossas memórias. Um encontro com chimarrão, biscoito, nossos objetos pessoais, conversa solta e longas risadas. Nos conhecemos um pouco mais. Hora de dar um próximo passo. Juçara e eu devemos caminhar pelo quarto andar da Usina do Gasômetro, uma guia a outra, que está com os olhos vendados. Quando a pessoa que estiver com os olhos vendados quiser, conta um segredo para a outra. Gosto muito desse jogo. É prazeroso andar de olhos fechados. Os sentidos se expandem. Contar um segredo já não é tão simples assim. Conte algo que nunca contei a ninguém. Foi a primeira coisa que veio na minha cabeça. Segui a intuição e contei. Trocamos os papéis. Guiei com muito cuidado – apesar de ser um exercício simples, requer muita dedicação, pois a outra pessoa confia em ti. Paramos, e Juçara me contou que... Você já sabe: é segredo.



Imagem 13: Exercício de confiança. (Foto: Vitória Monteiro)

E agora?

18 de abril de 2016

Não teremos mais as intervenções da Vitória. Convido ela e Juçara para jantarem na minha casa. Convidá-las para o meu espaço de convívio íntimo é uma maneira de abrir um espaço, o meu canto, o meu lar. Uma maneira de colocar em prática questões centrais da pesquisa. Penso que tem que ser algo especial, que tudo tem que ficar perfeito. Luminárias dando um clima, música no toca-discos, comida separada para fazermos juntas. Tudo preparado. Vitória chega. Esperamos Juçara. Juçara manda mensagem, ela não poderá ir. É, tem coisas que ficam fora do nosso controle.

Não é a primeira vez que a Juçara falta. Não é a primeira vez que cancelo ensaio porque marquei outro compromisso. Não é a primeira vez que não tenho sala ou que nossos horários não batem. Os problemas estão começando a aparecer. E agora? Tenho que conversar com a Juçara. Tenho que conseguir uma diretora. Já tenho alguém em mente: Carla. Ouvi o nome dela algumas vezes por esses dias. Deve ser um sinal. Pesquiso sobre o trabalho dela, que tem tudo a ver com o que desejo fazer. Me encho de coragem e a convido para um café. Ela me convida para ir na casa dela. Conversamos. Depois de muitas perguntas, ela aceita. Bem que Guimarães Rosa (2001) disse que “o que a vida requer da gente é coragem!”. Já acertei com Carla os dias que ela pode ir; não são todos os ensaios, mas, para mim,

é uma grande alegria e um alívio. Converso com a Juçara, e nos comprometemos a não faltar mais. Não temos mais esse tempo. A ideia de termos uma diretora nos entusiasma. Seguimos.

Queremos começar!

26 de abril de 2016

Um dos primeiros dias de frio, muito frio. Primeiro dia com Carla, que aceitou estar conosco neste trabalho. Eu, particularmente, estou muito ansiosa, quase não dormi. Confesso que tenho muitas expectativas nessa junção. Juçara, eu e, agora, Carla.

A encenadora propõe um trabalho inicial de Bioenergética. Eu nunca tive proximidade com esse tipo de trabalho. Senti algumas dificuldades para descobrir o meu corpo na proposta. Aos poucos, meu corpo foi entendendo alguns encaixes e explorando lugares nunca explorados até então, pelo menos não conscientemente. Não sei exatamente quanto tempo ficamos nesse aquecimento, mas senti que o tempo estava expandido, junto com nosso nível de concentração.

Improvizamos a partir do tema sobre violência contra a mulher, vivenciado por cada uma das atrizes, acrescentando um objeto e uma frase. Geralmente quero ser a primeira a improvisar, caso contrário, não consigo me concentrar na cena da minha colega porque fico pensando no que eu vou fazer quando for a minha vez. Minha afobação me prejudica. Esqueço de pegar um objeto e uso a janela, mas não foi algo pensado, só fui fazendo, fazendo. Juçara também improvisou a história escolhida por ela. Nós duas, em algum momento, fizemos mímica para “demonstrar” que havia pessoas conosco na cena e esquecemos a questão do espaço. Estávamos afoitas para começarmos. Refizemos as cenas, dessa vez sem uma narrativa linear e sem mímica, com os objetos e com alguns comandos durante a improvisação.

Escolhi uma manta da Carla como objeto. A estendi no meio do espaço cênico, voltei para um canto, respirei para entrar. Dei uns quatro passos em direção à manta, e Carla disse para eu voltar. Mais uma vez, voltei para o canto, respirei e fui decidida em direção à manta e escuto: “Iaiá, volta!”. Voltei pensando o que fiz de errado. Quando respirei para entrar, Carla pediu para que eu fosse para frente do espaço cênico, o mais devagar possível. Ela disse que não queria ver a história, mas

o que aquela história suscitava no meu corpo, naquele momento, naquela sala e com aquele objeto. Quando ouvi isso, foi como se a minha mente tivesse se ampliado e, ao mesmo tempo, me trazido de volta a esse momento. Entrei muito devagar, pensando apenas em chegar no objeto, pisando lentamente em cima dele. Em seguida, me deitei e, vagorosamente, passo as mãos entre as franjas da manta. Me cubro pelo frio e digo: “Ele tá com um revolver!”. Permaneço deitada. Só pensei em me relacionar com o objeto a partir do que ele me propunha como movimento.

Juçara começou sua improvisação construindo o ambiente e a situação em que ela se encontrava. Carla pediu para ela voltar e disse, mais uma vez, que não queria ver a história. Minha colega de cena pareceu um pouco nervosa com a situação. Entrou com muita força e se ajoelhou, tirou a camisa e amarrou fortemente na cabeça. Era uma imagem forte que poderíamos olhar por muito tempo. Mas, em seguida, ela partiu para outra ação que não tinha mais a força da primeira. Carla interrompeu e pediu para Juçara fazer uma cena ruim, para ela não pensar em nada, só entrar e fazer uma ação, que ela não precisava dizer muitas coisas, só a ação primeira e, num determinado momento, a frase. Ela refez a primeira imagem e ficou um tempo falando a frase dela em vários tempos e tons de voz. Era muito forte.

Conversamos sobre as improvisações, sobre a dificuldade que é não ambientar porque muito do nosso trabalho como atrizes foi baseado em localizar o público onde estamos e quem somos. Ao mesmo tempo, para mim, ficou a ideia de uma história que eu queira contar, no meu corpo, e mostrar o que esse corpo está dizendo, no aqui e agora. Carla falou da questão do transe da atriz, no tipo de trabalho que ela acredita. Conversamos sobre o que eu quero como proponente desta criação. Falei que, como atriz e pesquisadora, é importante a relação com o público, a ideia de um trabalho de intimidade que envolve a questão do espaço cênico. Em relação ao tema, digo que gostaria de decidir com elas conforme formos trabalhando, pois são muitas as dúvidas. Será no universo de mulheres vítimas de violência, mas os tipos de violência são vários. Estava focando na violência doméstica e, ao mesmo tempo, todos os tipos de violência se entrecruzam, então é difícil de separar. Sei que em um determinado momento teremos que definir um foco para não ficar superficial.

Sonhos

05 de maio de 2016

Uma tarefa: anotar um sonho de uma semana para a outra e contar. Ampliar os lugares de percepção da própria criação. Criamos em sonho? Imagens sobrepostas, cores, alegrias, tristezas, incertezas, mais cores, desconhecido, alegrias, dores. Como colocar isso em cena? O que esses sonhos significam? Dar atenção aos sonhos proporcionou maior abertura para uma narrativa que está nas entrelinhas, associada à ordem do sensível. Eu, atriz, passo a prestar mais atenção no que não está explícito. Silêncio, escuto, sonho, crio.

Boas novas

12 de maio de 2016

Nosso ensaio começa às 14h. Nada da Juçara. Espero uns quarenta minutos. Fico me alongando. Juçara chega e diz que está aflita, que estava no médico, que tem uma novidade, que não sabe se pode continuar no trabalho, fala muitas coisas juntas, não entendo nada. Silêncio. “Eu estou grávida!”. Sinto uma alegria enorme. Ela disse que não sabia se poderia continuar no trabalho por causa da gestação. Mas por que não? É maravilhoso! Não vai atrapalhar em nada. Vai ser lindo! O “Panchito” vai crescer junto com o nosso trabalho. Trabalhamos com um tema muito difícil e ele nos encherá de alegria e esperança.

Trabalho vocal

19 de maio de 2016

Antes de ir para o ensaio, passei no mercado. Levei dois pacotes de papel higiênico, um pacote de café e dois bombons para os funcionários da Cia de Arte⁵⁶, que nos empresta a sala para podermos trabalhar. Nessa tarde, trabalhei sozinha. Resolvi focar na minha voz e trabalhei no texto proposto pela diretora no nosso último encontro. Investi na parte vocal com a intenção de ampliar a minha voz e de descobrir novas possibilidades em relação ao texto. Foi extremamente difícil. Devido a dois nódulos que tive há três anos, fico receosa de trabalhar sozinha. Me senti um

⁵⁶Centro Cultural Cia. de Arte, localizado na Rua dos Andradas, 1780 , em Porto Alegre/RS.

pouco frustrada por não conseguir, mas também sei que não posso me machucar novamente. Da outra vez, foi por excesso de exercícios vocais. Compreendi que era preciso voltar a consultar com minha fonoaudióloga. Realmente, há muito trabalho a ser feito. A fonoaudióloga fez uma série de exames, trabalhamos o texto que levei, e ela me deu uma pequena série de exercícios para serem realizados diariamente.

PS: Após este ensaio, fui para a reunião dos Artistas que planejaram a ocupação do Iphan⁵⁷ em protesto à volta do MinC⁵⁸ e em pedido de Fora Temer. Ocupamos!

Sete, oito

23 de maio de 2016

Na maioria das vezes, Juçara e eu trabalhamos sozinhas. Quando Carla não vai nos ensaios, de forma geral, trabalhamos a partir de alguma proposta que ela ofereceu no ensaio anterior. No entanto, em alguns dias, ela não apresenta nenhuma proposta. Mesmo assim, nos reunimos e tentamos compor algo. Lembra aquela ideia de que as atrizes são cada vez mais responsáveis por seus trabalhos? Pois é, para isso é necessário trabalharmos e propormos bastante. Nem sempre sabemos o que fazer, mas, com toda a nossa vontade, tentamos. Nesse encontro, propus criarmos uma coreografia com a música “Amor marginal”⁵⁹, de Johnny Hooker. Tinha visto o show três dias antes e estava inspirada.

Sugeri que cada uma criasse cinco movimentos. Criamos e mostramos uma para a outra. Misturamos nossos movimentos em uma nova sequência. Em seguida, inserimos uma contagem de “sete, oito” para nos guiarmos. Testamos com algumas músicas, mas acabamos ficando com a canção inicial. Essa pequena célula coreográfica é inspirada nas aulas da Oficina Permanente de Criação em Dança, da Cia. Macarenando Dance Concept⁶⁰, dirigida por Diego Mac, e da qual sou aluna.

⁵⁷ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Localizado na Av. Independência, 877, em Porto Alegre/RS.

⁵⁸ Ministério da Cultura. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/>. Acesso em 27 de maio de 2016.

⁵⁹ Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=jx9eAJkDVc0&index=5&list=PLdoOTtpRXeOmwX_oXvc1PqXjSZf_t6k_I Acesso em 23 de maio de 2016.

⁶⁰Site da companhia: <http://www.macarenando.com.br/site>

Com vergonha, mostramos!

24 de maio de 2016

Iniciamos o ensaio, Juçara e eu. Carla chegou mais tarde. Conversamos sobre o momento político, sobre as ocupações nas escolas por parte das alunas da rede estadual de ensino e sobre como poderíamos ajudar. Falamos sobre como fazer arte e ter um discurso diferente da prática e sobre como, ao mesmo tempo, as pessoas precisam do salário no final do mês. Conversamos muito sobre nossa indignação com tudo o que está acontecendo e sobre como a turbulência política e social do país atravessa nosso trabalho.

Juçara fez uma imitação do Tom Zé a partir do documentário⁶¹ que viu na noite anterior, o qual ela associou a uma mãe agonizando. Queria falar, mas as palavras não saíam; ao mesmo tempo, havia comunicação: no olhar, no desespero. Ela fez em tom de brincadeira, entre acreditando e não acreditando, mas, ao mesmo tempo, era muito forte. Fizemos nosso aquecimento individual. Carla chegou.

Juçara sugeriu de mostrarmos nossa sequência coreográfica do ensaio anterior. Achei que não precisava, afinal, não era boa o suficiente. Estava com vergonha de mostrar. Essa parte da vergonha é bem recorrente. Mas mostramos sempre. Antes da sequência, sugeri que Juçara mostrasse a improvisação do Tom Zé. Carla pediu para ela ficar ali, refazer, ficar parada, com menos gestos, e investir na blablação. Juçara refez algumas vezes, sempre buscando expandir, dilatar o corpo. Em cima de uma cadeira, com uma saia e um lenço na cabeça, foi ressoando uma mulher agonizante, com muitas marcas, tanto desespero que não pode mais se comunicar. A diretora colocou a poesia sugerida pela Juçara, intitulada “Da paz”, de Marcelino Freire recitado por Naruna Costa⁶². Juçara conseguiu fazer a proposta ao gosto da diretora na última tentativa. Ela já estava bastante cansada, chorando.

Depois, mostramos a nossa pequena coreografia. Carla pediu para refazermos, solicitou que eu fizesse menos dançado, tentando fazer de conta que não sabia a coreografia, e com Juçara mais séria. Começamos juntas, mas acabei esquecendo da Juçara; fiquei tentando achar maneiras de brincar com a velocidade fora dos tempos da música. Tivemos vários desencontros. Vergonhas à parte, eu me

⁶¹ *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KAswlduwrDc> Acesso em 28 de maio de 2016.

⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2g7DHBABdDI>) Acesso em 28 de maio de 2016.

empolgo quando a diretora compra as nossas ideias. Isso nos anima e nos enche de coragem para continuarmos.

Café da manhã

07 de junho de 2016

Convidamos algumas amigas para um café da manhã. Queríamos conversar, propor um encontro; não como apresentação, mas a partir da ideia de intimidade, de relação e do próprio tema da peça. Chegamos cedo. Preparamos o espaço da forma mais aconchegante que podíamos, com almofadas e cobertores. Levamos café, chá, bolo, pãezinhos, frutas e todo o material necessário. Faltou uma música, uma luz que ajudasse a criar um ambiente mais aconchegante. As nossas oito convidadas foram chegando aos poucos. Eu estava nervosa, pois não sabia exatamente o que fazer. Me apresentei. Apresentei a ideia da pesquisa. A encenadora propôs que cada uma vendasse os olhos com um tecido. Vendadas, ela propôs que contássemos uma história de quando precisamos de uma mulher, principalmente por ela ser mulher. A pessoa que contava a história podia ficar sem a venda, enquanto as outras continuavam vendadas. Carla começou e, depois, cada uma contou sua história quando sentiu vontade. A maioria de nós contou histórias sobre nossas mães e sobre amigas muito próximas. Após a proposta, continuamos tomando café e conversando sobre as pequenas e grandes violências que nós sofremos, sobre o contexto em que cada uma vive e sobre os diferentes pontos de vista de cada uma sobre o mesmo tema.

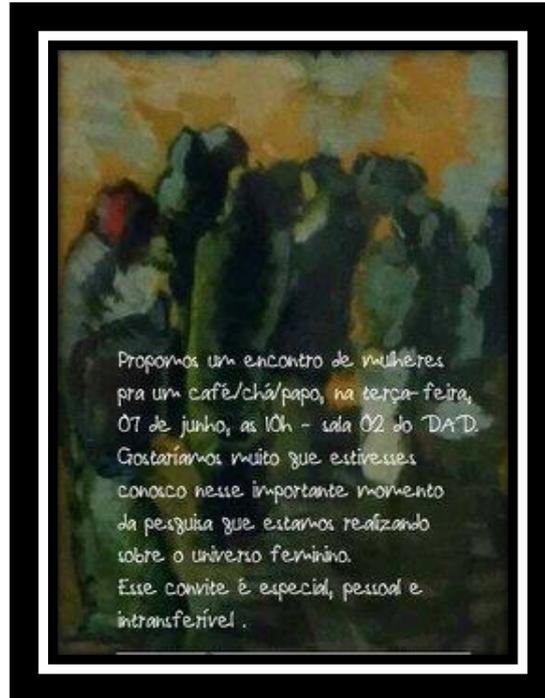


Imagem 14: Convite para o chá.

Mãe

14 de junho 2016

Inspirada pelo encontro anterior, a encenadora propôs que, neste ensaio, no qual ela não pode comparecer, Juçara e eu escrevêssemos sobre nossas mães, sem pensar muito: “é para sentar, pegar uma caneta e um papel e escrever o que vier em mente”. Num fluxo contínuo escrevi:

Como mulher, que é apenas filha, só posso falar sobre maternidade a partir da perspectiva de minha relação com minha mãe e com minha irmã, 13 anos mais velha do que eu. Minha mãe. Tudo estranho na minha cabeça.

Minha mãe não era como as outras, as mães das minhas amigas. Tinha duas filhas e um filho, não tinha marido, passava o dia fora, trabalhando num hospital. Deixava meu irmão e eu na casa de uma tia, junto com uma sacola de comida. Que coisa estranha é minha mãe. Quem cuida da gente? Minha tia, minha irmã. Cadê minha mãe? Há quem fizesse questão de dizer que minha mãe não era presente. Trabalhava sábados, domingos e feriados. Que mãe estranha a minha. Além de estar sempre fora, trabalhando, não tem um marido. Trabalha e alimenta as filhas e o filho sozinha, sozinha, sozinha. Só existe ela, as filhas e o filho. Para compensar a ausência de estar sempre fora, trabalhando, nas datas de aniversário das filhas e do

filho, quando dava, tinha um bolinho... Mas o mais legal, mais divertido, era acordar a aniversariante da casa batendo panela, cantando parabéns e levando uma vela. Todos os aniversários eram assim. Era sempre uma alegria renovada, um desejo de felicidade pela bagunça, pela presença da minha mãe.

Mãe me lembra também saco de doces toda sexta-feira. Era o dia mais esperado da semana: a sexta-feira. Aquele papel pardo cheio de balas e a dura tarefa de escolher, no máximo, três. Mãe divide a tarefa com a filha mais velha para cuidar da menor e as pessoas dizem: “Olha aí a vó, a filha e a neta!”. Por que só a minha irmã pode ser filha da minha mãe? Coisa difícil deve ser mãe: trabalha, trabalha, fica longe das filhas e do filho e, por isso, não é mãe. Eu a odiava, odiava, mas a odiava escondida. Não é certo odiar a tua própria mãe. Ódio passa, repassa, se transforma... Aí tu lembras das boas memórias com a tua mãe, das vezes que ela segurou tua mão antes de dormir, das massagens nos pés, de quando tu tiveste hipotermia e ela ficou lá, te aquecendo. Uma vez tive hipotermia e nenhuma roupa ou cobertor me aquecia; apenas o corpo da minha mãe, só o dela, de mais ninguém. Ser mãe é não ter muito o que comer e deixar aquele único pão para as tuas filhas. E saber que elas te odeiam e tu ainda as ama. Será? Quantas vezes ela nos odiou e não pode dizer? Ser mãe é ter duas filhas e um filho e criá-las sozinha, sair na rua de cabeça erguida mesmo sabendo que vão falar de ti, afinal, tu não tens um marido, um pai para as tuas filhas e para o teu filho e a culpa é tua. Ser mãe é ver as filhas e o filho crescerem, tomarem seus rumos, nem sempre os melhores, e tentar resgatá-las. Ser mãe é ouvir tua filha e defendê-la mesmo que o teu entorno se desmorone. Ser mãe é ver tua filha chegar da escola dizendo que é burra e dizer para a filha todos os dias como um mantra: “Você é inteligente, muito inteligente!”. Ser mãe é ver tua filha partir e sentir tanta, tanta saudade. Ser mãe é não saber cozinhar. Ser mãe é não gostar de limpar a casa todos os dias. Ser mãe é gostar de se maquiar todas as manhãs. Ser mãe é sair para dançar e voltar quando o sol raiar. Ser mãe é passar mal da bebedeira e pedir para a tua filha fazer aquela sopinha da ressaca. Ser mãe é abandonar vários empregos e recomeçar. Ser mãe é voltar a estudar. Ser mãe é ter depressão e levantar. Ser mãe é incentivar tua filha a realizar seus sonhos. No fim das contas, me olho no espelho e vejo algo da minha mãe... o jeito de falar, de parar com as mãos. Não sei ao certo o que é ser mãe. Só posso falar do ponto de vista de ser filha da minha mãe.

PS: Depois de vários meses, retorno a esta carta para contar que este texto, no decorrer da montagem, foi editado algumas vezes e que compõe a dramaturgia da criação cênica.

Cena de amor

16 de junho de 2016

Nossa tarefa é a de criar uma cena de amor a partir do que nós pensamos sobre este universo, tendo como ponto de partida a música “Um grande amor”⁶³, interpretada por Clara Nunes. Criei uma cena a partir da ideia de amor como algo muito delicado que devemos cuidar com carinho todos os dias. Pensei numa planta como metáfora de algo simples, delicado e belo, quando bem cuidada. Fiz a mágica da flor que aparece no fogo. Levei uma música muito especial para mim, “Um vestido y um amor”⁶⁴, de Fito Paéz, interpretada por Caetano Veloso. Juçara criou a cena dela a partir de um poema de amor. Juntamos as duas cenas e tentamos criar uma terceira, que tivesse a música da Clara Nunes, como um amor mais desesperado, de rasgar os pulsos.

Cena em um GIF⁶⁵

21 de junho de 2016

A diretora nos apresentou um pouco do universo das pombasgiras, que carregam consigo o arquétipo de mulheres liberais, exibicionistas e provocantes. O que mais me encanta é que elas estão livres das convenções sociais, subvertendo o poder do machismo. Fizemos um paralelo entre a existência dessas figuras e o esforço de existir que nós mulheres fazemos simplesmente por sermos mulheres. Fiquei com a tarefa de pesquisar sobre a pombagira Rosa Caveira, e Juçara sobre a Deusa Kali, divindade hindu. A nossa incumbência foi estudar e criar uma cena como se fosse um GIF, ou seja, uma cena curta que se repete, como em um *looping*. Ensaíamos sem a diretora. Levamos roupas, tecidos, maquiagens. Compramos alguns objetos para compor as cenas. Voltamos para a sala de ensaio e

⁶³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SZPB24vYOCs> Acesso em 31 de maio de 2016.

⁶⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dGWhs2lcl_M Acesso em 31 de maio de 2016.

⁶⁵ GIF, Graphics Interchange Format ou formato de intercâmbio de gráficos, é um formato de imagem bastante usado na Internet.

trabalhamos. No ensaio seguinte trabalhamos um pouco mais antes da diretora chegar. Mostramos. Ela gostou muito das imagens, das músicas e dos outros elementos que escolhemos. Continuamos trabalhando com essas duas figuras a partir das indicações da encenadora.

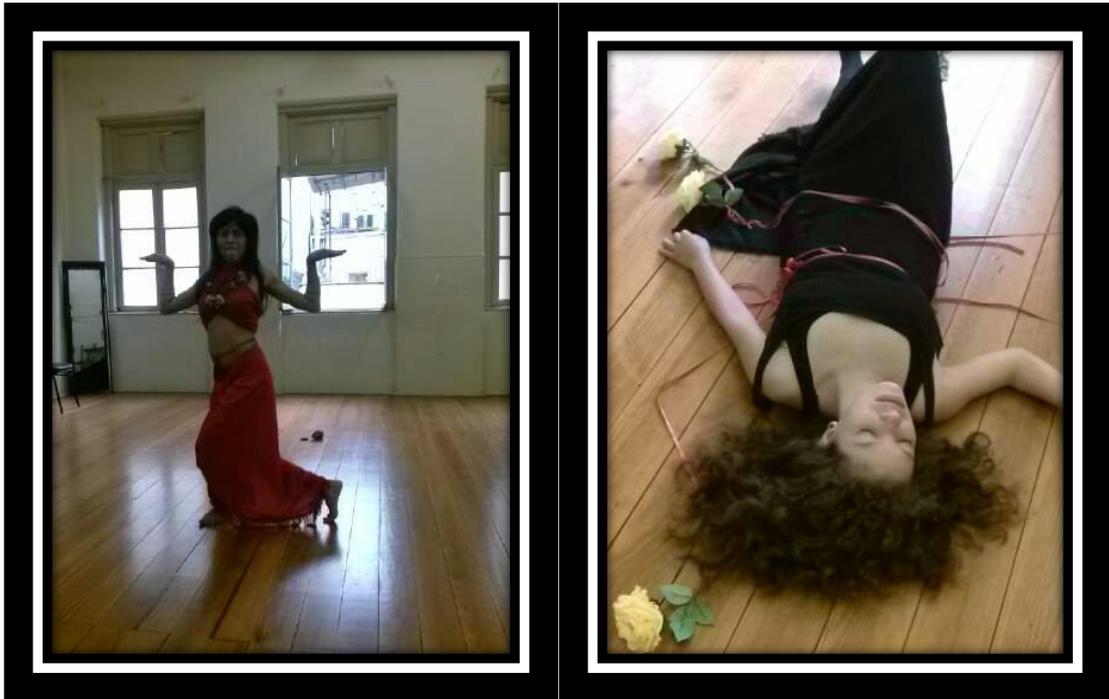


Imagem 15: À esquerda, Juçara, Deusa Kali; à direita, Iassanã, Rosa Caveira. (Fotos: Carla Ribeiro)

Feitiço

07 de julho de 2016

Carla sugeriu que criássemos uma cena épica partindo de uma cena com bruxas, feitiçeras. Pesquisei alguns feitiços: como se faz, quais seus elementos, o que dizem sobre. É um universo muito distante para mim. Embora eu me sinta atraída pela ideia, questiono se este é o melhor caminho, pois me sinto muito distante da ideia de intimidade; parece que estamos indo para um caminho inverso. Apesar das dúvidas e das inseguranças, preciso confiar e continuar. Levo os elementos, mas é muito difícil: transito entre o não-acreditar e a vontade de acreditar. Tento muitas vezes, em vários ensaios, mas ainda não consigo acreditar. Levo mais elementos para compor esta mulher o mais verossímil possível, como acessórios e figurinos. Ainda nada. Carla leva um maço de arruda. Foi como se eu soubesse manipular aquilo; foi um elemento decisivo para criar a cena, como se

tivesse acendido uma chama em mim. Porém, conforme passam os encontros, eu me sinto mais distante desse momento de descoberta de algo que eu não sei bem o que é.

Desenho

12 de julho de 2016

Há dias estamos trabalhando na cena da feiticeira. Sinto que, a cada vez que voltamos, embora tenhamos novos elementos de composição, desejo partir para outra cena. Um respiro. Na maioria dos ensaios, Juçara e eu trabalhamos sozinhas, pelo menos boa parte do tempo. Hoje resolvemos dar continuidade no trabalho e voltamos para o texto da mãe. Embora eu tivesse criado o texto, não o havia decorado, então improvisei com o que sabia.

Na noite anterior ao nosso encontro, vi na internet uma notícia sobre uma mãe que encontrou o caderno de sua filha com desenhos do seu abusador, o próprio pai. Fiquei transtornada com aquilo. De manhã, antes de ir para o ensaio, pensei em fazer uma cena inspirada nesses desenhos. Não sabia o que fazer exatamente, mas comprei uma caixa de giz pensando que poderia riscar o chão a partir dessas imagens.

Ao fazer para Juçara a cena da mãe, pensei em mostrar uma foto da minha mãe – a partir da ideia que Juçara teve sobre compor uma cena inspirada nas mães de maio, que seguram as fotos de seus filhos desaparecidos. Porém, eu não tinha a foto. Tive a ideia naquele momento. Então, desenhei minha mãe na palma da minha mão, como aqueles desenhos de criança, uma bolinha com palitinhos. Em seguida, desenhei no chão a imagem do caderno da jovem. Quando terminei, Juçara disse: “Porque tu não faz a tua mãe assim como tu fez? Acho que não precisa de foto. Ficou bonito assim.”

“O Evangelho Segundo a Mulher Apedrejada”

16 de julho de 2016

Entusiasmadas pelo desenvolvimento da cena no ensaio anterior, Juçara e eu continuamos a trabalhando neste encontro. Quando Carla chegou, mostramos a

primeira cena e, em seguida, a cena do giz, embora não tivéssemos criado ainda uma transição.

Em outro momento, quando estávamos trabalhando a cena da feiticeira, criamos uma transição, na qual Juçara era um arauto de uma *abuela* que recebia as pessoas, e eu, a feiticeira, que posteriormente passava a ser uma mulher que ficaria exposta na frente de todos. Ao fundo, acenderia uma placa luminosa com os dizeres “O Evangelho Segundo a Mulher Apedrejada”, título do nosso trabalho. Toda essa cena seria o prólogo. Mas a cena que propomos em seguida não encaixava, ao nosso entender, com essa parte. Decidimos excluir a cena da placa. Por enquanto, temos a *abuela* recebendo as convidadas, eu como feiticeira e a cena da mãe. Estamos preocupadas, pois viajarei durante quinze dias e ficará uma lacuna no nosso processo de trabalho.

Conversa

09 de agosto de 2016

Após voltar de dois Congressos, onde tive a oportunidade de compartilhar minha pesquisa com outras pessoas e fazer novas amizades, voltei. Hora de retornar aos ensaios. Não planejei nada para este encontro. Nem a diretora. Ficamos conversando, pensando no que queríamos fazer, nos prazos de apresentações. Disse que gostaria de apresentar, pois pensava que isso nos incentivaria a criar e também nos colocaria no compromisso de fazer o trabalho com mais afinco. Pensei em convidar pessoas próximas que tem acompanhado o trabalho. Após combinarmos isso, continuamos conversando.

Saí um pouco frustrada, pensando o que eu poderia propor no próximo encontro. A encenadora nos disse algumas vezes que nós, atrizes, temos que propor; que ela não é uma diretora que pensa nas marcas. Eu, particularmente, sempre trabalhei com diretoras e diretores que propunham a criação de uma cena a partir de um jogo ou a partir de ambientações. Ainda não sei como me portar, pois sinto que espero propostas da encenadora. Conversamos, Juçara e eu: pensaremos em algo para o próximo encontro.

Pensando a estrutura

11 de agosto de 2016

Temos muito material, mas eles ainda são fragmentos. Juçara reuniu o material que tínhamos e apresentou uma proposta de estrutura. A partir dessa iniciativa, começamos a organizar as cenas em sequência. A primeira surgiu de um improviso da Juçara: ela fez uma pequena recepção, levou comida, nos ofereceu chá, criou um ambiente próximo e acolhedor. Conversamos e decidimos que essa ideia de receber o público com esse cuidado permaneceria, pois nos agradou muito. Agora que temos uma estrutura, começamos a pensar nas transições.

As mulheres da cena – Segundo momento

setembro de 2016

Teatro, lugar de incertezas, de desejos que nos conduzem ao léu; por vezes, nos deixa diante de bifurcações, de caminhos a serem escolhidos, caso contrário, ficamos ali, imobilizados. Mas criação é movimento. Acredito na potência do teatro que se faz e se transforma junto às outras pessoas. Um processo de criação cênica demanda muita energia, dedicação e colaboração. As etapas de um processo cênico acontecem em várias esferas, incluindo a maturação de uma ideia inicial, os ensaios, os momentos de crises, de epifanias, as apresentações em companhia das espectadoras, etc.

Não obstante, nosso processo teve várias fases e diversas transformações. Diante de tantas possibilidades e das diferenças construídas a partir da subjetividade das nossas histórias de vida, descobrimos, na metade do caminho, paixões e vontades dissonantes. Como propositora, precisei escolher entre dar continuidade a um trabalho pensado a partir do íntimo, da relação próxima às espectadoras ou ir para um outro lugar: grandioso, espetacular (tendência manifestada pela diretora). Conversamos, Carla, Juçara e eu. Concordamos que nossas escolhas e nossos gostos cênicos eram muito diferentes e que passaram a provocar fissuras e contratempos indesejados: não tínhamos mais prazer em trabalharmos juntas. Decidimos desfazer o trio. Uma ruptura inesperada. Com o passar do tempo, compreendi o quão necessária foi essa ruptura. Segui em parceria com a Juçara. Continuamos de mãos dadas pelo mesmo caminho. Trabalhamos com apoio total da minha orientadora e reestruturamos o material coletado e

proposto por nós duas até aquele momento. O caos nos desestabilizou, mas também foi material de criação. Seguimos. Continuamos nessa incerteza que é fazer teatro e se relacionar com outras pessoas.

Um afago no meio do caos

Setembro de 2016

“Cara orientadora, eu não sei se essa parte está muito sucinta, mas eu não quero expor ninguém e não sei como fazer isso neste momento. Eu estou um pouco envergonhada por ter que passar por isso. Não sei.”

“Querida orientanda: essa dimensão relacional do fazer cênico, que tanto prezas e é mesmo tão bonita conceitualmente, é lama também. Onde há alteridade, há conflito. Dessa lama, desses conflitos e contradições, desse não saber e desse caos, desses encontros e dos desencontros, também se faz o teatro que queremos fazer, acho. Dos nossos fracassos, da nossa fragilidade, das nossas imperfeições. Isso é meio texto de uma peça que fiz. Ah o teatro que fazemos nos faz, e fazendo se faz, fazendo fazemos a cena e pensamos o fazer no próprio fazer que podemos. Qualquer coisa assim. Beijo.”

Lama

16 de fevereiro de 2017

Algumas lacunas no tempo se apresentam entre as datas do diário. O que um hiato diz sobre um processo? Talvez não seja uma regra, mas, no processo de criação de ‘Todas Nós’, a intermitência se faz rasgo, ferida. Pisamos na lama. Não chegamos a afundar, mas as divergências fizeram parte e, mesmo que relutando em expô-las, compreendo-as como parte necessária desta criação.

Retomar a pesquisa após a qualificação foi um longo processo. Embora não tenha passado um dia em que eu não tenha pensado nela, nem que fosse “tu tens que sentar e escrever”. Às vezes, pensar dói, e eu não queria doer. Mas a angústia de não fazer também doía. “Então resolve isso, escreve”. O choro engasgava na garganta. Como recomeçar? Se bem que sempre soube por onde recomeçar. E era isso que doía.

Nos escritos apresentados para a qualificação havia um *gap*⁶⁶ de tempo nos relatos dos ensaios. Inconscientemente, eu não queria contar sobre os dias que não foram como eu desejava. Houve muitos dias que foram desanimadores, em que não fizemos nada, em que conversamos sem dizer nada. Só depois de certo distanciamento, percebi a relação dolorosa que foi uma significativa parte do processo. Várias noites, antes de dormir, me programei para escrever sobre esse *gap* no dia seguinte. Sempre que eu planejava, tinha pesadelos. Isso me fazia não querer mais escrever. Nem continuar. A pesquisa em si sim, mas relembrar esses momentos, voltar aos escritos, eu não queria.

Por mais que eu pense nos encontros, não sei dizer ao certo em que momento perdemos a linha que nos conduzia para os mesmos caminhos. Desde o princípio, ao convidar a equipe, eu evidenciava a relação do trabalho com a pesquisa do mestrado e com o desejo de falar sobre violência contra as mulheres, sobre a questão de pequenos espaços e sobre a importância de uma dramaturgia em primeira pessoa.

Formou-se uma equipe de mulheres que nunca haviam trabalhado juntas anteriormente. Esse foi um risco que assumimos. Trabalhar sozinha sempre esteve fora de cogitação. Até encontrar uma diretora, Juçara e eu tivemos alguns encontros e estávamos ansiosas para darmos continuidade no trabalho. Alguns momentos foram prazerosos, e tínhamos paixão em nos encontrarmos e em trabalharmos juntas. Ainda assim, sentíamos a necessidade de alguém assumir o papel da direção. Assim, inicialmente, a entrada de Carla constituiu uma importante contribuição ao processo. No entanto, com o passar do tempo, a motivação foi se perdendo. Olhávamos para lugares muito distintos.

Refletindo após a crise, compreendi que a sequência de *modus operandi* não funcionava e que compactuei com alguns procedimentos e atitudes que não gostaria de consentir, como:

- Aceitar que a diretora comparecesse aos ensaios apenas uma vez na semana;
- Aceitar atrasos;
- Aceitar desmarcarmos diversos encontros;

⁶⁶*Gap* é uma lacuna. Essa palavra é bastante utilizada pela minha orientadora em seus processos de criação. Patricia refere-se ao *Gap* quando falta algo, quando nada acontece, um lapso no tempo e no espaço que pede uma ação.

- Aceitar que nem sempre havia um lugar para ensaiar;
- Ir para o espaço da diretora sem fazer um acordo prévio sobre sua utilização;
- Aceitar que a diretora não articulasse propostas de ensaio;
- Deixar que os problemas pessoais da equipe afetassem o compromisso com os ensaios.

O primeiro encontro problemático foi o do dia em que a diretora levou algumas almofadas e um edredom. Anteriormente, ela havia solicitado que anotássemos nossos sonhos, podendo transformá-los em material de criação. Nesse encontro, Juçara não lembrava de qualquer sonho. Ela até relatou sobre a preocupação de ir para o ensaio sem o material. Conteí o meu sonho: eu estava num lugar, como uma casa de fazenda, nos fundos, estendendo roupa. O varal estava numa diagonal. As roupas balançavam com o vento. Lembro que achei bonita a imagem. Era um sonho cor sépia. Ao longe, passava uma amiga, que perguntou: “Cadê fulana?”. Eu respondi: “Fulana não está!”. A diretora solicitou que eu recontasse o sonho, mas segurando um dos tecidos que estavam próximos a mim. Conforme eu contava o sonho, que estava relacionado à realização das tarefas da casa, ela foi conduzindo algumas perguntas em relação a isso e à minha vida pessoal. Conteí que, quando criança, eu era obrigada a ir com minha tia nas casas em que ela trabalhava como faxineira, e tinha que trabalhar junto. Essa lembrança desencadeou diversas memórias que eu não estava preparada para, ou esperando por, relembrar. A diretora fez mais algumas perguntas em relação a isso e depois focou na figura que aparecia no meu sonho. Eu omiti. Disse que era uma amiga – o que, de fato, era, mas não era qualquer amiga. Eu não queria falar sobre. Ela focou, então, na figura que não estava no sonho. Perguntava: “Onde está fulana?”. Eu não sabia. Disse algumas vezes que não sabia e comecei a relacionar com a possível ausência dessa pessoa em minha vida. Comecei a chorar, e ela ainda me perguntava, e eu chorava mais e mais. Até que ela me colocou deitada no edredom, de barriga para cima. Eu estava assustada. Ela disse para eu continuar deitada e bater os pés no chão e, com as mãos cerradas, bater no chão e gritar. Fiz. Tive que aumentar a intensidade, insistir algumas vezes, até que não consegui mais. Isso é o que me lembro quase um ano depois. Obviamente, não deve ter sido exatamente assim, pois a memória nos ajuda a construir uma outra coisa, o que já não é mais. Eu deveria ter escrito na época, mas só fiz anotações esparsas no meu caderno,

anotações não detalhadas. De certa maneira, não queria me expor, embora já me sentisse exposta.

Atualmente, não tenho relação com nenhuma religião. Freqüentei a igreja católica até a minha adolescência e estive apenas duas vezes num terreiro de Candomblé. Interesse-me por religião em alguns aspectos, mas não tive maior contato. A diretora freqüenta e tem uma forte relação com a sua religião, influenciando no seu modo de criar e ver o mundo. Penso que, na dimensão de intimidade que o processo de criação cênica favorece, é difícil omitir uma questão que rege fortemente a vida de uma das participantes do projeto, especialmente ao trabalhar com material autobiográfico. Ao proporem para as atrizes, as diretoras trazem seu universo. E assim foi conosco. A diretora pediu que eu pesquisasse sobre a Rosa Caveira, uma pomba gira. Eu não sabia que existiam várias pombas giras e que cada uma tem uma função. Gostei de pesquisar a respeito. Me envolvi. Juçara tinha que pesquisar sobre a Kahli, Deusa Hindu, que, segundo a diretora, relacionava-se à personalidade da Juçara, por ser uma figura com características fortes. Lembro que ela também ficou empolgada. Criamos uma cena, ensaiamos dois dias sem a diretora e mostramos. A criação e a pesquisa dessas figuras conduziram boa parte do trabalho cênico naquele período do processo, principalmente no que tange à atmosfera e à criação da dramaturgia.



Imagem 15: Exercício Pietá. (Foto: Carla Ribeiro)



Imagem 16: Exercício Pietá. (Foto: Carla Ribeiro)



Imagem 17: Exercício Mulheres juntas. (Foto: Carla Ribeiro)



Imagem 18: Meninas brincando. (Foto: Carla Ribeiro)

A diretora estava em fase de mudança de casa e de perspectivas de trabalho quando iniciou os ensaios conosco. Ela estava abrindo em sua casa um novo espaço de arte. Quando a casa ainda estava sendo reformada, a diretora sugeriu ensaiarmos lá, visto que não contávamos com um espaço fixo de trabalho. Ficamos contentes com a possibilidade. Aos poucos, fomos vendo a casa se transformando em lar, e o sonho da diretora de ter seu próprio espaço de arte sendo concretizado. De alguma forma, eu me sentia parte daquilo. Sempre que podia estava lá, ajudando a limpar, a pintar os rodapés, a organizar os livros ou participando dos eventos. Fui construindo uma relação de afeto com o espaço, com as pessoas que moravam ou trabalhavam na casa. Sempre pensei que participar e ajudar no que eu podia era uma forma de retribuir a ocupação da sala. Nunca falamos em custos de locação. Hoje, penso que deveríamos ter feito um acordo.

Os primeiros encontros na casa foram conduzidos a partir de alguns exercícios de Biodanza, o que nos motivou novamente pela concretude de algumas propostas envolvidas (exercícios bioenergéticos de certa intensidade). Porém, foi durante os ensaios na casa que os problemas se intensificaram. A diretora trabalha de maneira muito diferente em relação às outras experiências que tive como atriz, nas quais a direção articulava propostas de jogos ou de vivências, agenciando a criação de cenas a partir de exercícios e investigações que estimulavam a troca com as outras colegas, a partir de improvisações e do meu próprio repertório. Penso, inclusive, que a função da direção está relacionada à desenvolver propostas disparadoras, a organizar a cena no tempo e no espaço. (Sei que os caminhos da direção muitas vezes são mais solitários, que as atrizes têm a oportunidade de trocar mais entre si. A Patricia enfatiza esse aspecto.)

Já vi diretora dizendo que não sabia o que fazer, mas, em seguida, propor: “Vamos tentar por aqui”. No entanto, nesse trabalho, muitas vezes ouvi a diretora dizendo: “Vocês aqui, nessa cidade, estão acostumados com tudo nas mãos. Eu não vou dar tudo mastigado para vocês!”. Desde a primeira vez que ouvi isso, compreendi que o seu modo de trabalho era diferente. Eu pensava muito sobre esta questão: nunca me vi como uma atriz preguiçosa, mas, em alguns momentos, acreditei não estar fazendo o suficiente. Pensei várias vezes se, realmente, eu não estava tomando a iniciativa que me correspondia, colocando em dúvida o meu comprometimento. Como propositora deste trabalho, tinha a ideia de que tudo o que desse errado seria minha responsabilidade. Foi pensando assim que muitas vezes

silenciei sobre aspectos que me incomodavam, o que pode ser nocivo para processos de criação cênica: calar.

Relatar a ruptura que se deu no meio do caminho é difícil por muitos motivos, sendo, um deles, a preocupação com uma ética de trabalho, com uma espécie de sigilo profissional, com o desejo de não expor ninguém. Por outro lado, crises e rupturas, lama e conflitos, são partes recorrentes do fazer teatral. Afetam processos de ensaios em sua esfera de intimidade e interferem na própria composição cênica de formas não plenamente controladas. Nesta pesquisa, a dimensão relacional da cena é investigada com foco no binômio atriz-espectadora no momento das apresentações, mas não há como isolar o universo de encontros e desencontros entre as criadoras no universo de ensaios. O teatro se faz de relações em todas suas camadas e tempos e, nem sempre, essas relações são harmoniosas, independente de julgamentos de “certo” e “errado”. O diálogo com conflitos e diferenças se coloca também como um exercício político.

Estar em cena

12 de abril de 2016

Um processo de criação cênica perpassa diversas etapas e muitos desafios. Não há uma metodologia rígida, um modelo a ser seguido; é um processo aberto e movediço que geralmente nasce do desejo, da vontade ou até mesmo da necessidade de fazê-lo acontecer. A criação cênica desenvolvida durante a pesquisa de mestrado nasce de um querer estar em cena aliado ao interesse de investigar caminhos possíveis na relação de intimidade entre atriz e espectadoras associado à necessidade de falar sobre violência contra as mulheres.

Durante as distintas etapas do trabalho, muitas vezes pensei que não daria conta, tanto por insegurança quanto por caminhos indecifráveis que se apresentaram diante da minha inexperiência de estar em tantas frentes. Por outro lado, também houve momentos de prazer na descoberta de me conhecer capaz e de saber que seria possível, que eu não estava sozinha nesta travessia. Após a etapa de qualificação, um pouco mais segura, tive a oportunidade de apresentar fragmentos da criação cênica em três momentos distintos: i) na disciplina Discursos e Práticas de Criação Cênica, ministrada por minha orientadora no Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS; ii) no Evento Mulheragem, projeto que reuniu sete cenas curtas que falavam sobre biografias de mulheres e que denunciavam as violências cometidas contra elas; e iii) na Mostra de Processos do Necitra, a qual ocorria uma vez por mês e onde as artistas do Núcleo apresentam fragmentos de trabalhos ainda em desenvolvimento seguidos por diálogos abertos ao público. Em cada ocasião, foi possível descobrir novos caminhos para a pesquisa; no fazer, surgiram novas perguntas e desejos.

Em janeiro de 2017, demos continuidade à disciplina Discursos e Práticas de Criação Cênica, suspensa no semestre anterior devido às Ocupações protagonizadas por estudantes da graduação com o apoio de discentes e docentes da pós-graduação. Nessa disciplina, cada aluna tinha a tarefa de compartilhar/apresentar uma prática de sua pesquisa em 20 minutos, em forma de oficina, performance, espetáculo, considerando que nossas práticas são um modo de fala. Optei por apresentar um fragmento da criação que já havia sido apresentado na qualificação. Para tal, tive que adaptar o trabalho para o tempo previsto, mas o mais desafiador foi apresentar sem a Juçara, minha parceira de cena, que acabara de ganhar um filho.

Juçara me dá suporte. Sei que, se algo acontecer, ela está comigo. Principalmente no início, quando recebemos as pessoas com um chá. Eu fico nervosa. É um momento importante de exposição e de desejo de acolher as pessoas. Quem começa a dar as boas-vindas é Juçara. Então, tive que readaptar o texto inicial e outras partes que cabem a ela. Ainda assim, quis assumir o risco de realizar uma cena que fazemos juntas, na qual brincamos de pega-pega. No meu roteiro, adaptado para a ocasião, eu brincava sozinha. Mas, para minha surpresa após dizer “lá vou eu, quem tá fora é todo meu!!!”, ao me virar, faltava uma pessoa. Uma colega espectadora havia se escondido. Meu impulso foi o de continuar o jogo com ela, enquanto outras pessoas também se colocavam na brincadeira. Esses momentos, em que algo inusitado acontece a partir da relação com o outro, são muito especiais para mim. É como se o todo valesse por esse momento fugaz. Sinto imenso prazer em estar em cena nesses instantes.

Em 9 de março de 2017 tive a chance de apresentar novamente o trabalho, no evento produzido pelo Coletivo Mulheragem, o qual e convidou sete atrizes da cidade de Porto Alegre para apresentarem fragmentos de seus trabalhos no Teatro de Arena. Com o convite, vieram algumas provocações:

- Apresentar sozinha;
- Escolher um nome para o espetáculo, mesmo que provisório;
- Apresentar para um número de espectadoras muito maior do que o proposto na pesquisa;
- Apresentar em um outro formato espacial – do de círculo para o de arena.

Juçara e Lara Coletti fazem parte do Coletivo Mulheragem. Juçara fez o convite para que eu apresentasse sozinha, já que ela apresentaria um fragmento de *Frida Kahlo, à revolução!*. Eu teria que adaptar a cena para uma duração entre 10 e 15 minutos. No início da peça, oferecemos chá e biscoitos, o que não seria viável neste caso. Comprei oito cupcakes e os distribuí no início. Eu sabia que não teria para todas, mas não esperava um público de 105 pessoas. Mesmo assim, eu estava menos intimidada. Ainda que fosse um momento de improviso, eu não me senti insegura na presença de tantas pessoas como me sinto diante de dez ou quinze pessoas. Quando há menos pessoas, me sinto muito mais vulnerável. Comecei a falar coisas mais engraçadas. Pedi para as pessoas dividirem o cupcake. Elas mordiam e passavam para o lado. Esse primeiro momento foi descontraído. Eu levei os cupcakes para conseguir iniciar o texto dizendo “Eu trouxe esses cupcakes, mas, na verdade, gostaria de ter feito um bolo...Como eu não sei fazer bolo, eu tentei fazer teatro, que é mais ou menos como fazer um bolo...”. Conte a história da Eli. Quando comecei a cantar os parabéns, as pessoas começaram a cantar junto. Sempre me surpreendo porque nunca penso que elas vão cantar. Não foi intencional fazer com que as pessoas batessem palmas junto comigo, mas foi nesse dia que eu compreendi que, além do parabéns ser uma representação comum a todas nós, há um convite quando conto devagar até três, olhando para as pessoas. Havia combinado com a iluminadora uma luz que me permitisse ver a plateia, mas que, no momento do parabéns, ela deixasse apenas a luz da vela. Segundo algumas pessoas com quem conversei depois, ficou bonito, mas foi um pouco frustrante para mim porque eu queria ter visto as pessoas cantando junto comigo. É importante que eu possa ver as espectadoras. Em seguida, comecei a cena dos áudios. Enquanto eu contava da nossa experiência na Delegacia da Mulher, percebi que não enxergava ninguém e que tinha uma luz azul. Me desconcentrei totalmente e pedi para iluminar a plateia. Há uma certa “informalidade no texto” que permite esses atravessamentos. Também o fiz porque tenho aprendido com minha orientadora que

não devemos disfarçar em cena: as pessoas estão vendo o meu desconforto, afinal, o que acontece ali é real e eu não preciso disfarçar. Fiz a cena da Martina e finalizei.

Quanto ao nome da peça: eu queria apresentar “sem título”, mas a Juçara insistiu que tivesse um, pelo menos provisório. Há tempos a Ju fala disso. Sei que, em muitos processos, escolhem primeiro o nome da peça e guiam o trabalho a partir disso, o que não é o caso. Não sei ao certo, mas tive uma certa resistência em escolher o nome: nenhum parecia adequado. Como nomear uma violência? Como nomear a dor? Como não deixar banal algo que vem sendo banalizado há séculos? Para a apresentação no Mulheragem, escolhemos *Todas Nós*, mas não fiquei satisfeita. Com o tempo, esse nome foi fazendo sentido, foi se afirmando no processo, e percebi que sim, que é de todas nós mulheres que estamos falando.

De um público de no máximo 15 pessoas para um de 105. Eu sabia que seriam muito mais pessoas do que proponho na pesquisa, mas não imaginava que seriam tantas. Entendo que o espetáculo aconteceu, que o público se identificou e que houve, inclusive, um breve contato entre elas quando sugeri que compartilhassem o cupcake. Ainda assim, tenho a sensação que a proximidade é maior quando o público é reduzido, quando, por exemplo, há a possibilidade de todos se olharem em círculo. Não posso afirmar que só há intimidade quando o público reduzido. Em diferentes camadas, talvez, possa acontecer um nível de intimidade nos dois exemplos. Essa relação interfere no meu modo de atuação.

O terceiro momento em que pude me aventurar em descobrir novas possibilidades na pesquisa cênica foi durante a Mostra de Processos realizada no dia 24 de março de 2017 pelo NECITRA. Dessa vez, mais confiante pelas duas experiências anteriores, me ofereci para apresentar um fragmento do trabalho, com aproximadamente 10 minutos. Gostaria de compartilhar com minhas colegas que não tinham visto até então. Escolhi duas cenas: Eli e transição dos áudios (de Bruna para Martina). Eu e mais duas colegas apresentariam seus trabalhos, mas o trabalho delas é com malabares, de forma que elas necessitavam de um certo espaço e de distância do público (dez pessoas), ao contrário de mim. Iniciei a apresentação solicitando ao público que fizessem um semicírculo. Como de costume, estava um pouco nervosa. Eu sempre fico nervosa, mas esse nervosismo colabora na minha concentração, faz parte do meu ritual, me coloco em estado de atenção comigo, com a minha respiração e me sinto pronta para iniciar. Após organizar o semicírculo, entreguei a flor Martina para uma moça na plateia e comecei a falar o texto da Eli.

Enquanto eu segurava a flor, sentia minha mão tremer. Foi como se, por um milésimo de segundos, eu falasse comigo mesma “Para de tremer, deixa de ser ridícula!”. Depois disso, acho que não tremi mais. Não lembro. Enquanto a cena acontecia, eu sentia que faltava algo. As pessoas me olhavam, pareciam atentas. Apenas uma espectadora não me olhava: quando eu passava por ela, logo baixava os olhos. Procurei respeitar, não insistir ou forçar um contato. Óbvio que, inicialmente, pensei: “Acho que ela não está gostando”. Mas não dá para pensar isso em cena, porque eu poderia me perder e me desconcentrar ainda mais. Não sei bem o motivo, mas, apesar de estar em semicírculo, me dei conta que eu pendi a cena mais para o lado esquerdo.

Durante a conversa que tivemos logo após mostrar os trabalhos, o público demonstrou interesse principalmente sobre os elementos cênicos utilizados. No trecho a seguir, destaco parte da conversa gravada e transcrita:

A: “Eu quero te perguntar o porquê das rosas, eu intuo o porquê, mas gostaria de saber.”

Eu: “As rosas surgiram numa improvisação. Bom, o trabalho estava em outro lugar: nós trabalhávamos com uma diretora antes de ser só a Juçara e eu, o trabalho estava sendo conduzido para um outro universo, diferente de agora. A referência da improvisação era a Rosa Caveira, e a rosa é um símbolo muito forte dessa pomba gira. Eu criei a cena que eu faço logo no início, a partir dessa improvisação, onde eu giro e têm várias rosas na minha saia e cada rosa representa uma mulher”.

A: “Eu acho bem legal, bem significativo. Também gosto da rosa, mas, pensando na coisa da rosa, tem a fragilidade, o romantismo de entregar a rosa para as mulheres, essa coisa que a rosa representa... dá para pensar por essa perspectiva, porque essa mulher que tu apresentou não é uma mulher frágil. Eu acho que a tua fala vem de encontro ao que a rosa representa”.

B: “ Sabe, o que eu acho interessante é justamente isso: se tu for pensar essa relação de que a rosa representa o dia das mulheres que cada vez mais vem se discutindo essa data e entregar rosas...”.

Eu: “Essa rosa representa uma violência”.

B: - “Isso, pra mim, é bem forte. Remete àquela coisa de que o marido que bate e uns dias depois vem e te entrega rosas quando tu ainda estás com o olho roxo. Tem uma força nesse sentido. E eu acho também que tem um espaço para se apropriar disso de uma forma diferente, dar um lugar diferente para esse elemento”.

C: “Só o fato de tu ter pensado nisso já dá para entender como isso é forte. A laia não mostrou aqui, mas ela gira com uma saia bem rodada e as rosas estão penduradas e ela vai girando, girando e tem um momento em que a saia levanta tanto, que as rosas começam a bater nas nossas pernas e é lindo... bate, bate, bate e isso é muito forte depois com o desenrolar da coisa. Quando tu te dá conta, tu estás segurando a rosa. Mas ela não é uma rosa frágil; ela é uma rosa que já passou por muito perrengue, como lá no início”.

Esse trecho é bastante significativo pelo fato de que sempre foi uma preocupação falar de violência sem agredir o público. Somos capazes de compreender a violência que nos cerca quando falamos de forma amorosa e não agredindo mais uma vez. Embora as espectadoras tenham elogiado, feito questões e considerações importantes, a meu entender, a apresentação em si foi mediana. Compreendi na prática que os elementos que compõem um espaço de intimidade apresentado durante a pesquisa – atuação em primeira pessoa, público reduzido, dramaturgia biográfica – são fundamentais; que ao receber o público, colocar-se no mesmo espaço e apresentar-se vulnerável faz muita diferença no modo como atuo.

Estes três momentos não planejados foram caminhos inusitados que se apresentaram durante o processo de pesquisa e que aceitei percorrer mesmo não sabendo o destino, mas com a certeza de que ofereciam a possibilidade de novas

descobertas. Cheio de desafios, o processo de criação me mobiliza, me puxa o tapete e me instiga a procurar novas soluções, mesmo que provisórias.

Iaiá e Todas Nós

25 de julho de 2017

Uma carta da Juçara escrita para mim, para o nosso trabalho...

“A vontade de trabalhar com A Mulher e A Memória em meu TCC foi ouvida, e a Deusa te enviou com o convite para compor seu trabalho de mestrado, que permeia também estes caminhos. A Terra é um útero. Fez-se a luz. A cena feminina como discurso político. Lutar como mulher. Atuar como mulher. Escrever como uma mulher. Começamos em fevereiro. Tu propôs coletarmos histórias, e fizemos as entrevistas na Delegacia da Mulher. A espera. O sentir-se intrusa, o ouvir. Tantos rostos, tantas lutas, dor. A insanidade humana é atroz e já era março.

Dia oito de abril, primeiro encontro na Usina do Gasômetro com a Vitória Monteiro. Nos alongamos e aquecemos com a Elza, A Mulher do Fim do Mundo. “Quem você é agora?”. Contamos segredos, caminhamos de mãos dadas. Vamos? Segundas, terças e quintas? Embucetou! Tá no feitiço! Maria da Penha, ritualística, biografia, memórias desnudas. No segundo encontro, tu colocou mais pontos da pesquisa com pequenas plateias, discurso íntimo, primeira pessoa. “Ser velha enquanto jovem, jovem enquanto velha”. Lembro desse terceiro encontro que eu havia ficado de guiar: brincamos de abuelas e de mulheres selvagens, lemos sobre arquétipos femininos e tu trouxe a dança e criamos uma pequena coreografia para nos aquecer e entrar uma no ritmo da outra e já era maio.

Engravidei de ideias e literalmente também. Te contei da gravidez, e tu ficou feliz, e topamos seguir assim, comigo gestando um bebê durante o processo. Uma Canção Desnaturada. Tu havia convidado a Carla Ribeiro, e juntas as três pensamos em sete narrativas, sete vozes femininas. A Carla trouxe as referências da deusa Kali e da Dona Rosa Caveira, os encontros foram na Cia. de Arte e já era junho.

Juntar-se, separar-se, dança pessoal, vinho, brinde ao amor, gargalhadas. Junho teve também a carta para nossas mães, no momento em que a minha vencia a depressão que a tirou de nós por quase um ano. Foi forte. “Mãe lamenta a morte do filho em boate”; “Mãe busca por filho desaparecido há seis dias”; “Mãe pede

ajuda com a filha nos braços”. Performances dos brinquedos no dia dezesseis de junho, tu e a bonequinha do terror. O Evangelho Segundo A Mulher Apedrejada? A Pietá. Imagens, Gifs e entramos no inverno, e ele foi frio, já era julho.

Brincamos de inventar outras histórias para o surgimento do mundo, outras histórias para o surgimento da mulher, porque a que está aí não nos contempla e desconfiando de tudo já era agosto.

Encontros no Espaço Almada, teve um dia bem especial, brincamos de tu atuar para eu dirigir e a Eli, A Julia, a Violeta e a Martina chegaram e ficaram perto de nós. Foi tocante. Como eu disse, era agosto, mês da insânia, não nos entendíamos mais enquanto trio, diferenças na estética pensada e no discurso, além de dissonância no cotidiano do jogo, dos ensaios, enfim, nos separamos e voltamos a ser duas apenas. Você e eu voltamos para o DAD e já era setembro.

Voltamos suprimindo tudo que era espetaculoso, voltamos a fazer “pianinho”, bem íntimo e teve a Cida Moreira no Teatro São Pedro e já era primavera e outubro e teve a prévia da tua banca, apresentação do teu projeto de mestrado e foi lindo, forte, pulsante e sensível.

Agora já é 2017, com a Patrícia Fagundes jogando com a gente, junho, outro tipo de inverno. Um inverno com mais sol, e essa carta é uma tentativa de registro, de alimentar a memória, mas, acima de tudo, é uma escritura de gratidão. Quem você é agora? Iaiá, Eli, Juçara, Catulina, Violeta, Julia, Bruna, Martina, Maria. Eu, Tu, Elas. Todas Nós. Não sei para onde vamos, mas tenho a felicidade de sentir tua mão na minha, a felicidade de saber que vamos juntas.”

4.2 REGISTROS FOTOGRÁFICOS

Ensaio pré-qualificação

09 de outubro de 2016.



Imagem 9: Ensaio. (Foto: André Varela)



Imagem 10: Ensaio. (Foto: André Varela)



Imagem 11: Ensaio. (Foto: André Varela)



Imagem 12: Ensaio. (Foto: André Varela)



Imagem 24: Ensaio. (Foto: André Varela)



Imagem 13: Ensaio. (Foto: André Varela)



Imagem 14: Ensaio. (Foto: André Varela)



Imagem 15: Ensaio. (Foto: André Varela).

Apresentação⁶⁸*04 de junho de 2016*

Imagem 16:Apresentação. (Fotos: Quex)

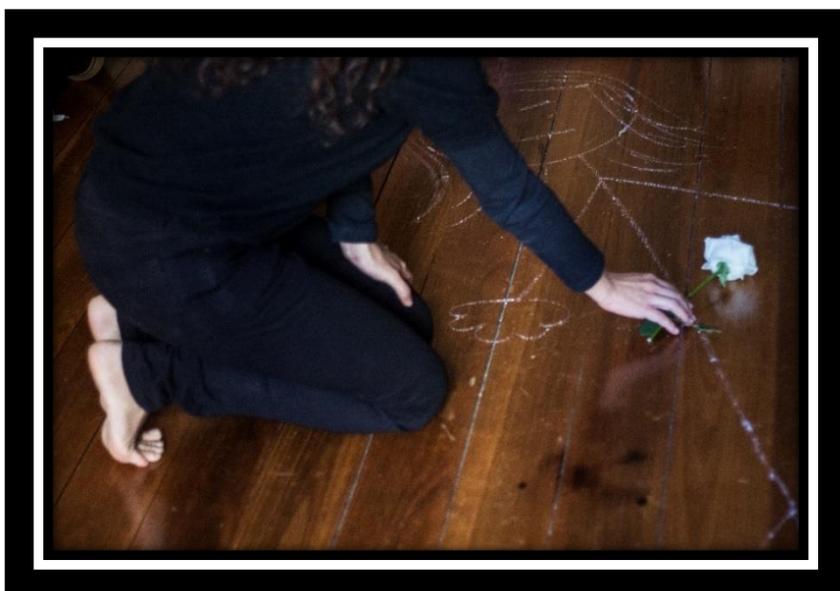


Imagem 29: Apresentação. (Foto: Quex)

⁶⁸ Apresentação no curso de graduação em Teatro (DAD/UFRGS) na disciplina de Metodologia em Pesquisa de Artes Cênicas.

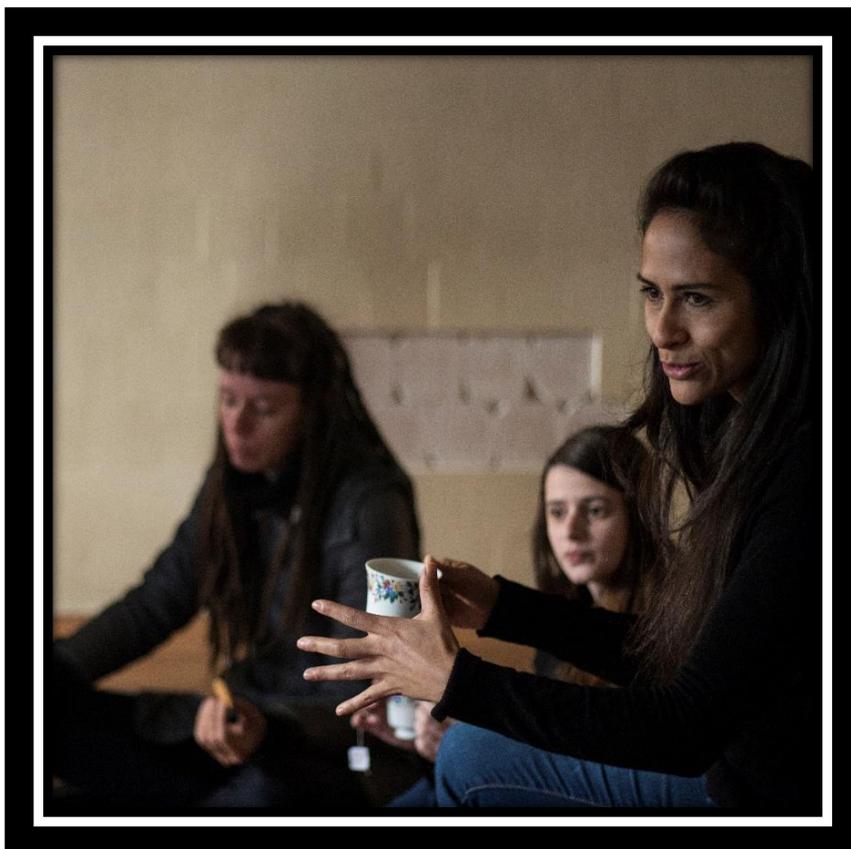


Imagem 30: Apresentação. (Foto: Quex)

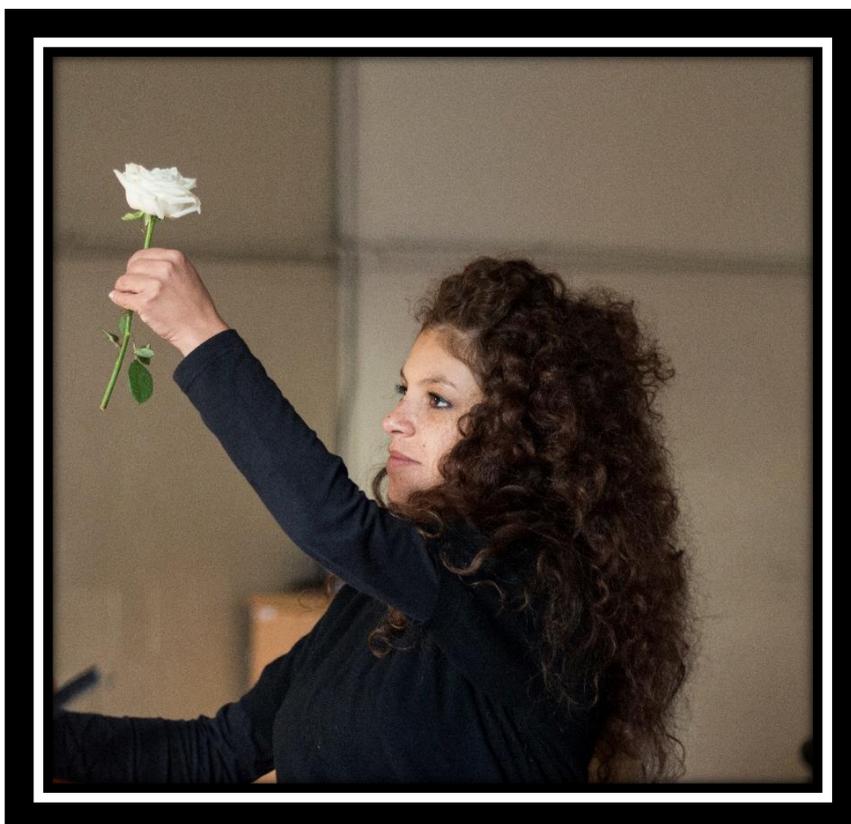


Imagem 31: Apresentação. (Foto: Quex)



Imagem32: Apresentação. (Foto: Quex)



Imagem33: Apresentação. (Foto: Quex)



Imagem 34: Apresentação. (Foto: Quex)



Imagem 35: Apresentação. (Foto: Quex)

4.3 ROTEIRO DA MONTAGEM CÊNICA *TODAS NÓS*

Prólogo – Chá

(Ambiente íntimo e acolhedor. Chá e biscoitos. Músicas que as atrizes gostam, canções aleatórias. Atrizes recebem o público, conversam / momento descontraído.)

- A Dona Catu, minha mãe, sempre diz que todos os momentos são especiais, basta que nos demos conta disso. Diz também que cada pessoa tem sua alma, mas que é no encontro entre duas ou mais almas que o espírito se forma. Eu só me reconheço no outro. Que bom que vieram. Eu e a Iaiá, queríamos oferecer um bolo, mas nós não sabemos fazer. Não temos mãos de quituteira.

(Iaiá coloca a saia com as rosas enquanto Juçara fala do bolo.)

- Em vez de fazer bolo, nós tentamos fazer teatro, que é mais ou menos como fazer um bolo... Um bolo feito de gente, de histórias, de memórias... Um bolo feito de coisas que eu invento, que eu lembro... E de coisas que eu esqueci.

(Música: “Uma Canção Desnaturada” – Giro. Pega as rosas, fala o nome de cada mulher e entrega a rosa.)

- Martina;
- Bruna;
- Maria;
- Violeta;
- Julia;
- Eli.

(Iaiá segura a rosa da Eli.)

- Eli é a minha mãe. Eu sempre achei minha mãe diferente das mães das minhas amigas. Tinha duas filhas e um filho, não tinha marido, passava o dia fora trabalhando num hospital. Deixava meu irmão e eu na casa de uma tia, junto com uma sacola de comida. Que coisa estranha é a minha mãe. Quem cuida da gente? Há quem fizesse questão de dizer que minha mãe não era presente. Trabalhava sábado, domingo e feriado. Que mãe estranha a minha. *(Vai até a janela e fecha.)* Além de estar sempre fora trabalhando não tem um marido. Trabalha e alimenta os filhos sozinha, sozinha, sozinha. Para compensar a ausência de estar sempre fora trabalhando, nas datas de aniversário dos filhos, quando dava, tinha um bolinho... Mas o mais legal, mais divertido...

(Vai até a mesa e, de costas para o público, prepara a panela com a vela. Vira para o público e, devagar, vai até a roda e canta parabéns.)

- Parabéns pra você
Nessa data querida
Muitas felicidades
Muitos anos de vida!!!
Viva!!!

(Olha para alguém e diz:)

- Faz um pedido!
- Todos os aniversários nós acordávamos o aniversariante da casa assim. Era sempre uma alegria. Pela bagunça, pela presença da minha mãe...Coisa difícil deve ser mãe: trabalha, trabalha, fica longe dos filhos. Eu a odiava, odiava, mas a odiava escondida. Nunca achei certo odiar a própria mãe. Mas também amava. *(Guarda a panela de volta.)* Lembro das vezes que ela segurou a minha mão antes de eu dormir, das massagens nos meus pés. Uma vez eu tive hipotermia, e ela ficou lá, me aquecendo. Nenhuma roupa ou cobertor me aquecia, apenas o corpo da minha mãe. Só dela, de mais ninguém. Acho que mãe é isso. *(Desenha a mãe na mão.)* Mãe é ver a filha partir e sentir tanta, tanta saudade. Mãe é não saber cozinhar; é não gostar de limpar a casa todos os dias; é sair para dançar e voltar quando o sol raiar; é passar mal da bebedeira e pedir para a tua filha fazer aquela sopinha da ressaca. Mãe é abandonar vários empregos e recomeçar; é voltar a estudar; é ter depressão e levantar. *(Olha para a mão como se fosse um espelho.)* Às vezes me olho e vejo algo da minha mãe. O jeito de falar, de parar com as mãos. Não sei bem o que é ser mãe. Eu sou só filha. Filha da Eli. Mãe pra mim é ela: a Eli.

Quadro dois

(Música: “Volver a Los Decisiete” – Juçara cantarola)

- Adoro essa canção e essa mulher toda, a Violeta. Violeta Parra, artista plástica, cantora, alma feminina do Chile nativo, considerada a mãe da canção comprometida com a luta dos oprimidos e explorados. Lembro daquela história de quando ela foi convidada a participar de festivais pela Europa, em 1954, sua primeira viagem internacional. Aceitou o convite e deixou os três filhos, Angel,

Isabel e Rosita Clara, a bebezinha, que tinha dois meses de idade, aos cuidados do marido. Na França, recebeu a notícia de que Rosita Clara havia morrido por conta de um incidente caseiro. Violeta não voltou correndo como todos pensavam que voltaria. Permaneceu mais dois anos fazendo shows na União Soviética, em Londres e em Paris.

- Dia 05 de março de 1998 fui para a maternidade para ter meu bebê pelo SUS, às 9 da manhã. Eu tinha 19 anos, e faz exatamente 19 anos que isso aconteceu. A memória nos engana às vezes e subtrai muito, mas me lembro de estar feliz. Não lembro de ter medo. Eram duas enfermeiras. Me puseram soro. Depois anestesia. Depois me examinaram, forçando a dilatação da minha vagina. Eu não tinha direito a um “acompanhante”... Que é como os pais são chamados... O Ariel nasceu às 11:40 daquela quinta-feira de verão. Que coisa! Ainda não consigo falar dos meus partos sem me emocionar. Experiência maluca! Mágica, louca. Eu tive uma sensação, sei lá, de que estava nascendo de novo, ali, junto com meus filhos.
- O Ariel tinha três meses, uma sementinha tão frágil, quando voltei ao trabalho... Era um trabalho que eu detestava... Meu leite empedrou. Tive de trabalhar com febre. Essa separação que acontece entre ti e o ser que habitou em ti durante nove meses é, ou pelo menos para mim foi, difícil. Eu sou mãe duas vezes: do Ariel, de 19 anos, e do Francisco, de 7 meses. Eu não pude estar com filhos o tempo todo que eu quis. Agora mesmo, eu não estou com eles para poder estar aqui.

(Brincadeira: esconde-esconde. Brincam por um tempo.)

- Só nós duas não tem graça!
- Então chama a Júlia!
- A Júlia não brinca mais.

(Vai até a rosa da Júlia e a desenha na mão da pessoa que está segurando a rosa.)

(Juçara)

- Essa é a Júlia. Ela tem 8 anos. Ela tem duas irmãs de 6 e de 4 anos. Ela vive na casa com as irmãs, a mãe e o pai. Um dia, a mãe da Júlia foi fazer uma faxina no quarto e descobriu um caderno que a Júlia escondia. *(Pega os desenhos e mostra.)* Um caderno secreto cheio de desenhos. Desenhos que se repetiam.

Sempre o pai, meio pai, meio monstro, com a mão em suas partes íntimas. Nesse dia, a mãe da Julia descobriu que ela era abusada há muito, muito tempo.

Quadro três

(Pega a rosa da Bruna.)

– Bruna, negra, 23 anos.

(Coloca a rosa na cadeira e a deixa ali por um tempo.)

– Próxima! *(Olhando para laiá.)*

– Moço, ela chegou antes que eu.

– Mas pode vir a senhora mesmo, que já está de pé.

(Cochicham.)

– O que houve com a senhora?

– Vim denunciar o meu marido. Ele me bateu.

– Então a senhora preenche essa ficha e aguarda.

(Passa mais um tempo.)

– Moço, ela ainda está esperando!

– Ah, é verdade, tinha esquecido. *(Tom mais alto.)* O que aconteceu contigo? Apanhou? Do marido ou do namorado?

– *(laiá)* Bruna, envergonhada, se aproxima do balcão e faz com a cabeça que sim.

– *(Juçara)* Tem que preencher a ficha com teus dados e os dados do agressor.

– *(laiá)* A Bruna pega a caneta, olha o papel, coloca a mão na testa e chora. Ela não sabe ler. Só sabe escrever o seu nome com letras trêmulas.

– *(Juçara)* A gente tentou acalmar ela. Eu servi um copo de água, aquele único copo que passa o dia inteiro de boca em boca. Depois disso, nós três fomos para a rua fumar. A Bruna começou a contar sua história. Ergueu a blusa, e vimos as marcas de facão nas costas, feitas pelo marido. A única certeza que ela tinha é de que, quando voltasse para casa, essas marcas seriam reforçadas.

– *(laiá)* A Bruna continuava chorando porque ela não sabia como chegar em casa, não sabia o endereço e nem como voltar. Nós conhecemos a Bruna na delegacia especializada de atendimento à mulher. Tantos rostos, tantas memórias, tantas histórias...

(Áudios.)

(laiá desenha a Martina no chão.)

- *(laiá)* Essa é a Martina. Minha amiga. Conheci a Martina quando morei na Casa do Estudante. Ela adorava festas. Estava sempre com uma mochila nas costas, pronta para viajar. Ela adorava aventuras. Adorava estar rodeada dos amigos. A Martina era uma dessas pessoas que está sempre com um sorriso largo e com os olhos brilhantes. Um dia, a Martina foi a uma festa e, no fim da noite, saiu acompanhada com um cara. No outro dia, ela não foi para a aula, mas ninguém se preocupou muito. Mas como ela não apareceu de tarde e nem de noite, começamos a nos preocupar. Procuramos a Martina por quatro dias seguidos. Ela estava hospedada no apartamento de uma amiga. Foi encontrada na cama, morta. O cara asfixiou a Martina com cabos de computador. É difícil para eu falar da Martina, porque... a gente nunca imagina que isso possa acontecer com uma amiga... Com a gente.

(Música: “Uma canção desnaturada” – laiá pega a rosa da Martina e deita-se ao lado da imagem desenhada no chão. Juçara vai em direção à laiá com uma caixa em mãos e canta).

Canção

(Enquanto tira as bonecas da caixa.)

- Teresinha.

*O primeiro me chegou
Como quem vem do florista:
Trouxe um bicho de pelúcia,
Trouxe um broche de ametista.
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha.
Me mostrou o seu relógio;
Me chamava de rainha.*

*Me encontrou tão desarmada,
Que tocou meu coração,
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse "não".*

*O segundo me chegou
 Como quem chega do bar:
 Trouxe um litro de aguardente
 Tão amarga de tragar.
 Indagou o meu passado
 E cheirou minha comida.
 Vasculhou minha gaveta;
 Me chamava de perdida.*

*Me encontrou tão desarmada,
 Que arranhou meu coração,
 Mas não me entregava nada
 E, assustada, eu disse "não".*

- *(Juçara)* A cada 3 horas uma mulher é vítima de estupro. A cada hora e meia uma mulher é assassinada. No Brasil, mais de 4 mil mulheres são mortas por ano, vítimas de femicídio.
- *(Iaiá)* Nós gostaríamos de dar conta de falar da história de todas essas mulheres, mas são muitas, milhares. Mesmo com toda essa violência, uma delas nos inspira a seguir adiante *(Tira a rosa da caixa.)* Agredida, ferida, eletrocutada, baleada, paraplégica. Maria, Maria que agora é lei. Lei nº 11.340. Lei Maria da Penha. *(Coloca a rosa no chão em cima das bonequinhas.)*

(Juçara)
 Quando nasci, um anjo esbelto,
 desses que tocam trombeta, anunciou:
 vai carregar bandeira.
 Cargo muito pesado pra mulher,
 esta espécie ainda envergonhada.
 Aceito os subterfúgios que me cabem,
 sem precisar mentir.
 Não sou tão feia que não possa casar.
 Ora sim, ora não, creio em parto sem dor.

Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
- dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avós.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

(lailá)

Eu sou! Que nada nos limite. Que nada nos defina. Que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa própria substância.

FIM



O QUE PERMANECE?

O desejo que me consome, que me motiva a criar, nasceu em algum momento da minha vidinha ainda criança. O teatro como encantamento. Uma relação amorosa que me faz crescer, que me questiona e que me faz agir no mundo. Mas também uma relação de conflito: com a alteridade, com as minhas inseguranças e com as escolhas éticas e estéticas. Concluir um mestrado é privilégio, para poucas, tenho maior consciência disso. Descobri, na universidade, caminhos e meios de fazer teatro que até então não sabia que eram possíveis. Compreendo, também, como e por quem esse lugar foi construído por muito tempo. Com isso, me sinto responsável por realizar críticas positivas, mas, sobretudo, por dar um passo à frente e propor algo nesse espaço, pois sei que faço parte dele. Apesar das dificuldades, tanto da criação como do momento político que faz questão de ignorar o ensino como um todo e desrespeita pesquisadoras de todas universidades, ainda assim, me sinto lisonjeada em poder concluir esta jornada que perpassou por diversos caminhos.

Considerei fundamental iniciar este memorial crítico-reflexivo contextualizando o momento social e político do período onde este trabalho foi desenvolvido, pois isso influenciou diretamente minhas escolhas, meu modo de criar na cena e na escrita. O tempo atravessando este corpo, se fazendo narrativa no mundo. Escrever como atriz, como mulher. Este reconhecimento como ato político.

Também, como ação política, procurei trabalhar a cena a partir de uma relação que se faz próxima: a intimidade como mote de investigação cênica, como criação conjunta que se faz na relação, a partir do jogo, da confissão, do olho no olho. A vulnerabilidade posta em cena, tanto da atriz como das espectadoras que se permitem estar juntas. Para tanto, foi preciso escolher um modo de fazer da atuação, entre os tantos investigados na cena contemporânea: uma atuação que partiu da confissão como procedimento e que exigiu das atrizes ampla exposição, assumindo o risco do aqui e agora diante de um público composto por poucas pessoas. Nessas condições, pudemos descobrir maneiras de atuar tão perto, tão junto, com as pessoas e de convidá-las a estar próximas umas das outras e de nós. Desde o princípio, apostamos na possibilidade de ficarmos muito próximas sem sermos invasivas, tentando estar abertas ao jogo que acontecia na relação.

Investimos na ideia de uma composição sensível e poética que favorecesse a cumplicidade desejada. A disposição da cena em formato circular foi outro fator que colaborou nessa relação: a partir desta estrutura, delineamos modos de contar as narrativas, as quais foram desenvolvidas a partir de histórias reais de mulheres vítimas de violência com a intenção de ampliar o diálogo sobre um tema que consideramos necessário e urgente. Nos lançamos na aventura de explorar e de desenvolver um campo de ação da cena contemporânea que se vale de histórias reais para compor uma dramaturgia biográfica, em uma cena que se faz em diálogo e em relação.

Estes elementos, que juntos estabelecem o que chamamos de “práticas de intimidade”, fazem parte do pensamento desenvolvido durante o processo cênico, buscando colaborar na formulação de saberes sobre a prática contemporânea de atuação. Ao observar e tecer relações com a criação cênica e com a escrita, em interlocução com o período social e político, fui capaz de perceber que, na condição de atriz, não era mais possível me referir a este trabalho como uma prática “do ator”. Desse modo, articulada com pensamentos feministas que questionam a escrita hegemônica, o texto também se modificou: o artigo “O” passou a ser “A”, afim de propor uma reflexão crítica sobre as estruturas que se apresentam naturalizadas e que inserem um jeito específico de pensar e de narrar.

Narrativas que compõem todos os campos, inclusive o do teatro. Por isso, o segundo capítulo, “Mulheres da Cena”, abre espaço para pensarmos a maneira como contamos e articulamos a história do teatro, que se evidencia a partir dos grandes homens do teatro, sendo que ela também é composta por muitas mulheres que estão, desde muito tempo, inseridas nas mais diversas funções. Neste capítulo, apresento, ainda, criações cênicas desenvolvidas sob a perspectiva de atrizes que fizeram ou fazem a cena a partir de suas próprias experiências, as quais vão muito além de histórias particulares. Pelo contrário: suas narrativas servem como forma de identificação para muitas pessoas e como reconhecimento da alteridade. Reconheço semelhanças e ressonâncias entre os trabalhos dessas atrizes e a montagem de *Todas Nós*, que tem como matéria de criação histórias de vida de mulheres anônimas e das atrizes.

“Para mim chega, basta!”, é o título do terceiro capítulo, o qual se desenvolve a partir das noções de gênero e de violência contra a mulher, acompanhado de alguns fragmentos do material coletado, fazendo parte do arsenal de textos que

compôs a dramaturgia do processo de criação cênica, apresentado no quarto e último capítulo, “Processo de Criação”. Esse capítulo subdivide-se em “Diário de ensaios” e em “Registros fotográficos”. Na primeira parte, a escrita se oferece em forma de anotações, cartas, fragmentos de experiências, revelando a atriz no seu processo de trabalho; suas vontades, seus medos, suas alegrias, suas frustrações; a subjetividade de um processo cênico que se construiu em parceria com a atriz Juçara Gaspar e a orientadora Patrícia Fagundes.

Criar um espetáculo inserido em uma pesquisa de pós-graduação foi desafiador. Uma das tarefas mais difíceis foi a de encontrar um modo de organização – entre aulas, seminários, demandas burocráticas, busca por salas para ensaio, material de cena, elaboração da estrutura (planejamento de ensaios, horários, o que levar ou não). Nesse sentido, me vi à frente de muitas demandas laboriosas, as quais me proporcionaram um lugar de extrema responsabilidade em relação ao meu trabalho e às pessoas que aceitaram estar na jornada comigo. Chegada a hora de finalizar, olho para esta trajetória e percebo tantas modificações – das vontades iniciais que se perderam e das que se consolidaram. Então, pergunto: o que ficou, o que permanece no tempo e na carne? Além deste texto, que se oferece como registro e como reflexão de uma experiência de criação cênica, desenvolvido junto ao processo, este trabalho deixa também uma montagem, que será apresentada em outros lugares, além da universidade.

Com o trabalho cênico, desejo explorar outros espaços, encontrar pequenos públicos, criar junto, falar da minha história – que também é a história de muitas mulheres, tantas mulheres violentadas todos os dias. Finalizando o processo de escrita, recebo a notícia de que crescem no Brasil os casos de denúncia de estupros coletivos, chegando a, em média, dez por dia. Diante desse terror, fica a certeza de que falar sobre a violência contra às mulheres é mais do que necessário: é primordial que se amplie o espaço de discussão, e o teatro é, sem dúvida, um deles.

Após esta jornada, meu olhar se amplia em relação ao trabalho das atrizes. Desejo descobrir sobre as mulheres que fazem parte da história do teatro, de suas histórias particulares. Fica a vontade de continuar pesquisando, de continuar atriz, de me perder nesse universo do Teatro. Esse espaço que é tão diverso e que me fascina; que desperta minha curiosidade, meu desejo, meu impulso de estar em diálogo com o mundo. O Teatro como campo de discussão, de questionamento, de poesia, de festividade, do possível e do impossível, do aperto de mão, do olho no

olho, do saber que você não está só, do sorrir e chorar junto. Um espaço possível para diálogos com a sociedade e para exercícios políticos. Ofereço, então, um brinde ao Teatro, que sempre foi e será um lugar de encontro e, também, de confronto. Uma possibilidade de reinventar mundos.

REFERÊNCIAS

- ACOLÁ, Trupe Ensaia Aqui e. **Machuca**. Espetáculo apresentado em Recife, maio de 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HhfKAOVNBT0> Acesso em 12 de julho de 2017.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACELAR, Camila Bastos; LEAL, Mara Lucia; ALCURE, Adriana Schneider; AZEVEDO, Maria Thereza. **Pedagogias Feministas e de(s)coloniais nas artes da vida**. Ouvirouver. Uberlândia v. 13 n. 1, 2017.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CABALLERO, Ileana D.. “Articulaciones Liminares: metáforas teóricas”. In: **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: UFU, 2011. p. 34-60; 180-190.
- CANTON, Katia. **Micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- _____. Tempo e memória. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- CARLSON, Marvin. Performance uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COHEN, Paula. **Carne de Mulher**. Espetáculo apresentado em São Paulo, agosto de 2017. Disponível em <https://vimeo.com/229578177> Acesso em 02 de agosto de 2017.
- CORNAGO, Óscar. **A veces me pregunto por qué sigo bailando: Prácticas de la intimidad**. Madrid: Editorial Continta me tienes, colección Escénicas, octubre 2011.
- _____. “Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica”. In: **Urdimento**. Florianópolis. n. 13, 2009. p. 99 -111.
- CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. “Da crítica feminista e a escrita feminina”. In: **Revista Criação & Crítica**. São Paulo. n. 8, 2012. p. 1-11. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46837/50598>. Acesso em 22 de julho de 2016.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DESGRANGES, Flávio. “Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador”. In: **Sala Preta**. São Paulo. n. 8, 2008. p.11-20.
- FAGUNDES, Patricia. “Sobre o Ator na Cena Contemporânea: jogo, exposição e memória”. In: **TEATRO: criação e construção de conhecimento**. Tocantins. v. 1, n. 1, 2013. p. 71-80.
- _____. “O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo”. In: **VI Reunião Científica da Abrace**. Porto Alegre, 2011. p. 01-06.
- FARIA, Juliana de; CASTRO, Bárbara. **Meu corpo não é seu**. E-book. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editora, 2014.
- _____. “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”. In: **Sala Preta**. São Paulo. v. 13, n. 2, dec. 2013. p. 14-32. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073> Acesso em 27 de junho de 2016.
- FREIRE, Paulo. **A Importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2008.
- FREITAS, Guilherme. **Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política**. Entrevista.2012. Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.html> Acesso em 10 de agosto de 2017.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos Abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. **Palavras Andantes**. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Unesp, 1993.
- GIORDANO, Davi. “Inhumas. Breve Ensaio Sobre o Conceito de Teatro Documentário”. In: **Revista Performatus**. Inhumas. Ano 1, n. 5, jul. 2013. p. 1-16.
- HIATO, Cia. **Ficção**. Espetáculo assistido em Porto Alegre, maio de 2015. Disponível em <http://ciahiato.com.br/o-ficcao.html> Acesso em 14 de agosto de 2017.

- ISAACSON, Marta. “La singularidade creativa y la potencia de lo Real en Stanislavski”. In: **Stanislavski: desde nuestros teatros**. Lima: Asociación Iberoamericana de Artes y Letras, 2014. p. 95-104.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas, mascaradas**. Tradução de Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- LEITE, Janaina. **Conversas com meu pai**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uRdqmXxK00&t=1s> Acesso em 14 de agosto de 2017.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MENEZES, José Eugênio de O. **A Cultura do Ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade**. VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, 2007.
- MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente; entrevistas com Fabienne Pascaud**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- MONTANO, Linda. **Mitchell’s Death**. 1968.
- _____. **The History of My Life**. 1973.
- MONTENEGRO, Fernanda. **Viver sem Tempos Mortos**. Espetáculo assistido em Porto Alegre, agosto de 2011.
- MOVIMENTO, Brio Arte. **Umas e outras – O Feminino pela Ótica do Circo Expandido**. Espetáculo assistido em Porto Alegre, março de 2017.
- MULHERAGEM, Coletivo. **Frida Kahlo, à Revolução!** Espetáculo assistido em Porto Alegre, janeiro de 2013.
- MUNGUNZÁ, Cia. **Luís Antônio-Gabriela**. Espetáculo assistido em Porto Alegre, maio de 2013. Disponível em <http://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela> Acesso em 10 de agosto de 2016.
- OKIN, Susan Moller. “Gênero, o público e o privado”. In: **Estudos feministas**. Florianópolis. vol.16, n. 2, 2008.p. 305 – 332.
- PÂNDEGA, Grupo e VERGUEIRO, Alice. **Why the horse?**. Espetáculo assistido em Porto Alegre, maio de 2016. Disponível em <https://grupopandega.wordpress.com/why-the-horse-o-ultimo-ensaio/> Acesso em 03 de julho de 2016.
- POLIDORO, Tefa. **(E)terno**. Espetáculo assistido em Porto Alegre, dezembro de 2010.

- _____. **Pílula da Visibilidade: Maria Scariot Presente! O processo criativo e feminista de Due Lati Della Campana.** Dissertação de mestrado. Orientadora: Maria Brígida de Miranda. Universidade de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2016.
- RAGO, Margareth. “Epistemologia feminista, gênero e história”. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). **Masculino, Feminino, Plural.** Florianópolis: Ed.Mulheres, 1998. p. 316-329.
- RAINER, Yvone Rainer. **This is History of a Woman Who...**,1973.
- RANCIÈRE, Jacques. “O espectador emancipado”. In: **Urdimento.** Florianópolis.vol. 1, n. 15., 2010. p. 107-122.
- _____. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RÚSTICA, Cia e FAGUNDES, Patricia. **Natalicio Cavallo.** Cidade, ANO. Espetáculo assistido em Porto Alegre, março de 2013. Disponível em <https://ciarustica.com/trilogia-festiva-2/natalicio-cavallo/> Acesso em 14 de agosto de 2017.
- SAFFIOTI, Heleieth. “Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero”.In: **Cadernos Pagu.** Campinas. v. 16, 2001. p. 115-136.
- _____. **Gênero, Patriarcado e Violência.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SANCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea.** Madrid: Visor Libros, 2007.
- SIMAS, Lucas Silveira. **Biopoéticas Teatrais: estudos da irrupção de memórias do real na cena.** Dissertação de Mestrado. Orientadora: Mirna Spritzer.Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2015.
- SPIDERWOMAN. Group. **Woman and Violence.**Cidade, 1976.
- SPRITZER, Mirna. “Ator e palavra: práticas de vocalidade”. In: **VI Congresso de pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.** Porto Alegre, 2010. p. 1-4.
- _____. **O invisível feito visível: Um estudo sobre a formação do ator na Universidade.** 2000. Disponível em

http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2000/Aprendizagem_e_conhecimento/Mesa_Redonda_-_Trabalho/01_59_11_3M2002.pdf. Acesso em 04 de abril de 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

STUKER, Paola. **“Entre a cruz e a espada”**: Significados da renúncia à representação criminal por mulheres em situação de violência conjugal no contexto da Lei Maria da Penha. Dissertação de Mestrado. Orientador: Alex Niche Teixeira. Co-orientadora: Rochele Fellini Fachinetto. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2016.

WULF, Cristoph. “O ouvido”. In: **Ghrebh, Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia**. São Paulo: n.9, março de 2007. p. 56-67.

OBRAS CONSULTADAS

ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis. v. 8, n. 1, jan. 2000.p. 229.

Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>
Acesso em 25 maio de 2017.

ALICE, Tânia. “Performances de Arte Relacional: uma (r)evolução dos afetos”. In: **Revista Performatus**. Inhumas. Ed. 9, Ano 02, 2014. p. 1-17.

ARDENE, Paul. “L’art dans l’espace public : un activisme”. In: **Revue**. Edredon, 2011. p. 1-24.

CABALLERO, Ileana D. “Práticas e poéticas do político”. In: SOBRENOME, Nome. **Arte e Ciência: abismo de rosas**. São Paulo: ABRACE, 2012. p. 203-226.

_____. “Um Teatro sem Teatro: a teatralidade como campo expandido”. **Sala Preta**. Cidade. v. 14, n. 1, 2014. p. 125-129.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARNEIRO, Leonel Martins. “A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo”. In: **Sala Preta**. São Paulo. v. 13, n. 2, 2013. p. 56-71.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. “A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro”. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre. v. 1, n.2, 2011. p. 315-324.

CATANI, Beatriz y CORNAGO, Óscar. Um recorrido em primera persona. Entrevista 2008. Disponível em:

<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=177>. Acesso em 13 de junho de 2016.

CATANI, Beatriz. Anja Durrschmidt. **Todo acto es político**. Entrevista.2002. Disponível em: <http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=193>Acesso em 13 de junho de 2016.

COSTA, José. “Irrupções do real no teatro contemporâneo”. In: **Revista Subtexto**, Belo Horizonte. n.06, dez. 2009. p. 13-26.

FAGUNDES, Patricia. “O Teatro como estado de encontro”. In: **Cena**. Porto Alegre. v. 7, 2009.p. 11-20.

FERNANDES, Silvia. “experiências do real no teatro”. In: **Sala Preta**. São Paulo. v. 13, n. 2, 2013. p. 3-13.

_____. “Teatralidades do Real”. In: **Revista Subtexto**. Belo Horizonte, n. 06, 2009. p. 37-50.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Fernanda. “The invisible reality show: a intervenção performática urbana na produção e recepção do espaço contemporâneo”. In: **E-Compós**. Brasília. v. 10, 2008. p. 1-13.

GREGORI, Maria Filomena. **Cenas e queixas: um estudo sobre mulheres, relações violentas e a prática feminista**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra; São Paulo: ANPOCS, 1993.

GROSSI, Miriam Pillar. “Novas/Velhas Violências contra a Mulher no Brasil”. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis.jan. 1994. p. 473. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16179> Acesso em 25 de maio de 2017.

GUIMARAES, Gustavo. “O teatro fora de si: considerações sobre a importância do espectador na política da arte contemporânea”. In: **Proa: Revista de Antropologia e Arte**. Campinas. v. 3, 2012. p. 1-8.

LEAL, Juliana H. G. “Gênero e escrita”. In: **Revista Ártemis**. Paraíba. vol. 5,dez. 2016. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2166> Acesso em 19 de abril de 2017.

LIMA, Tatiana Motta. “Atenção, porosidade e vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo?”. In: **Revista Subtexto**. Belo Horizonte. n.06, dez. 2009. p. 27-36.

- PASINATO, Wânia. ““Femicídios” e as mortes de mulheres no Brasil”. In: **Cadernos Pagu**. Campinas.n. 37, dec. 2011. p. 219-246. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000200008> Acesso em 25 de maio de 2017.
- RAMOS. Luiz Fernando. “Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea”. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre. v.1, n.1, jun.2011. p. 51-65.
- ROMAGNOLLI, uciana; MUNIZ, Mariana. “Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti”. In: **RevistaUrdimento**. Florianópolis. v. 2, n. 23, 2014. p. 251-261.
- SAFFIOTI, Heleieth. O Poder do Macho. São Paulo: Moderna, 1987.
- SANTOS, Aura Cunha. **O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação**. 2010. Dissertação de Mestrado. Orientador: Elisabeth Silva Lopes. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.
- SEGATO, Rita. **Las Estructuras Elementales de la Violencia: Contrato y Estatus em la Etiología de la violencia**. ANO. Disponível em <http://mercosursocialsolidario.org/valijapedagogica/archivos/hc/1-aportes-teoricos/2.marcos-teoricos/3.libros/RitaSegato.LasEstructurasElementalesDeLaViolencia.pdf>. Acesso em 25 maio de 2017.
- THOMSEN, João. “O trabalho do ator e suas competências fundamentais na cena contemporânea”. In: **Revista Cena**. Cidade. n. 05, 2006.

ANEXO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisa de Dissertação de Mestrado

Pesquisadora: Iassanã Martins

Orientadora: Patricia Fagundes

Prezada Senhora:

Você está sendo convidada a compartilhar sua história pessoal, de forma totalmente voluntária, para pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seu relato poderá integrar a dramaturgia de uma criação cênica sobre violência contra a mulher, preservando o anonimato de todas as pessoas envolvidas. Antes de concordar em participar da pesquisa e compartilhar sua história, é muito importante que você compreenda as informações contidas neste documento. A pesquisadora responderá todas as suas dúvidas.

Sua participação consistirá em ceder uma entrevista aberta e dialogada sobre sua experiência pessoal relacionada à violência contra a mulher. A pesquisa busca o maior conhecimento sobre essa realidade, contribuindo para a consciência e as possibilidades de transformação da mesma. As informações fornecidas terão sua privacidade garantida, as pessoas envolvidas não serão identificadas em nenhum momento.

Ciente e de acordo, eu _____,
RG _____, aceito participar desta pesquisa,
assinando este consentimento em duas vias, ficando com a posse de uma delas.

Porto Alegre, ____ de _____ de 2016.

Assinatura da entrevistada

Em caso de eventuais dúvidas ou esclarecimentos sobre a pesquisa você poderá entrar em contato com a pesquisadora pelo e-mail ya.martins@yahoo.com.br.