CADERNOS DO GIPE CIT

ANO 29
N. 54
2025.1

ISSN Eletrônico
2675-1917

ECOAR
Um reflexo das redes de Pesquisa em Artes Cênicas

Org. Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira
Meran Muniz da Costa Vargens
Verónica Daniela Navarro

PPGAC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas | UFBA

CADERNOS DO GIPE CIT

ISSN Eletrônico 2675-1917

SALVADOR

ANO 29

N. 54

P. 1-243

2025.1

ECOAR

Um reflexo das redes de Pesquisa em Artes Cênicas

AUTORES

Allison Araújo; Breno César Rodrigues e Silva Terra; Carluce Couto; Denise Maria Barreto Coutinho; Flaviane Flores Vieira de Magalhães (Fany Magalhães); George Mascarenhas; Ila Nunes Silveira; Jonas de Lima Sales; Khalil Emmanuel; Leonardo Barbosa Cerqueira Duarte; Likidah Ferreira; Maria Luiza Tavares Cavalcanti; Maria Ramalho Alves Campos; Paula Lice; Rachel Alves Alencar; Raquel Parras; Saulo Moreira; Tássio Ferreira; Vivian Schmitz.

ORGANIZAÇÃO

Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira;
Meran Muniz da Costa Vargens;
Verónica Daniela Navarro.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Verónica Daniela Navarro

COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 54

Alexandra Gouvea Dumas; Aline Serzedello Neves Vilaça; Ana Cláudia Silva Cavalcante; Ana Flávia Andrade (Vica) Hamad; Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira; Ciane Fernandes; Daiane Dordete Steckert Jacobs; Daniela Beny Polito Moraes; Daniela Botero Marulanda; Eliene Benício Amancio Costa; Evani Tavares Lima; Fabio Dal Gallo; Gildon Oliveira; Joice Aglae Brondani; Laura Maria Brito Sales de Campos; Léa Menezes de Santana; Leonardo José Sebiane Serrano; Luciana Olendezki; Luciano Mendes de Jesus; Marcelo Matos de Oliveira; Marcelo Sousa Brito; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Maria Regina Tocchetto de Oliveira; Meran Muniz da Costa Vargens; Monica Pereira de Santana; Nara Kaiserman; Osvanilton de Jesus Conceição; Paulo Henrique Alcântara; Raimundo Matos de Leão; Renata Celina de Morais; Rodrigo Morais Leite; Simone Requião; Vera Solange Pires Gomes de Sousa; Verónica Daniela Navarro.

PPGAC PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS | UFBA

CAPES

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
REITOR
Paulo César Miguez de Oliveira
VICE-REITOR
Penildon Silva Filho
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Ronaldo Lopes Oliveira
DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO
Luiz Claudio Cajaiba Soares
COORDENAÇÃO DO PPGAC
Leonardo José Sebiane Serrano
VICE-COORDENAÇÃO DO PPGAC
George Mascarenhas

CONSELHO EDITORIAL
André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFOBA); Wladilene Lima (UFPA).

REVISÃO
Alex Simões
PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
Nando Cordeiro
FOTO DA CAPA
Roama (Salvador, 2024).

PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.
CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br
(http://www.ppgac.tea.ufba.br)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com o apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/ MEC (a partir de 2004). Edições do **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS DA UFBA (https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit).

© 2025, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. **Cadernos do GIPE-CIT** conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nélson de Araújo – TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – N. 54, 2025.1.
Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.
243p.;
Periodicidade semestral
ISSN eletrônico 2675-1917
1. Teatro. 2. Dança. 3. Artes Cênicas. I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Pesquisa em Artes Cênicas.

SUMÁRIO

EDITORIAL 4
Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira, Meran Muniz da Costa Vargens, Verónica Daniela Navarro

PRINCÍPIOS SOMÁTICOS E NARRATIVAS DE SI: pesquisa corporalizada para a criação de um solo de dança autoficcional 9
Maria Ramalho Alves Campos, Jonas de Lima Sales

CORPORALIZAÇÃO E(M) VOCALIZAÇÃO CELULAR: deixar-se tocar-mover pela voz 30
Raquel Parras

ALÍVIO OU DA NECESSIDADE DE FALAR SOBRE ABORTO: processos de criação cênica e falas em primeira pessoa 50
Flaviane Flores Vieira de Magalhães

A RISADA DA BRUXA OU A BRUXARIA DA PALHAÇA: um ensaio sobre possíveis diálogos entre o feminino e o feminismo 69
Rachel Alves Alencar

SOLO FÉRTIL: mulheres em narrativas de nós 87
Vivian Schmitz

MONSTRUOSIDADE: o que, no fim das contas, faz de você um humano? 101
Saulo Moreira, Paula Lice

CONVERSA FIADA: criação cênica a partir de gestos da memória 119
Khalil Emmanuel, George Mascarenhas

NTIMA DYA LUKAYA - MEMÓRIA DO CANTO DAS ÁGUAS DOCES: ancestralidade na cena performativa expandida 134
Tássio Ferreira, Breno César Rodrigues e Silva Terra

IMPERMANÊNCIA E INTERSER: possíveis pilares conceituais na Atuação Cênica 157
Maria Luiza Tavares Cavalcanti

O COSMOGRAMA BAKONGO ENQUANTO TEMPO ESPIRALAR: vivências cênicas de cosmopercepções de mundo bantu 173
Likidah Ferreira, Allison Araújo

ANARRIÊ NESSA QUADRILHA: o corpo brincante petrificado 196
Ila Nunes Silveira, Denise Maria Barreto Coutinho

O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO MODERNISTA DE ANTONIONI: o filme *A Noite* (1961) e a cidade modernista sob o olhar de Michelangelo Antonioni 211
Leonardo Barbosa Cerqueira Duarte

TEATRO VILA VELHA: arte em meio à repressão 230
Carluce Couto

EDITORIAL

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

ANTÔNIO RICARDO FAGUNDES DE OLIVEIRA,
MERAN MUNIZ DA COSTA VARGENS,
VERÓNICA DANIELA NAVARRO

A edição número 54 do Cadernos do GIPE-CIT, ECOAR - Um reflexo das redes de Pesquisa em Artes Cênicas, reúne 13 trabalhos que compartilham pesquisas/experimentações neste campo artístico: investigações variadas que contemplam diferentes linguagens/modalidades, tais como teatro, dança, performance, cinema, bem como expressões espetaculares da Cultura Popular e da Cultura da Infância. Por meio da partilha de processos criativos e formativos, laboratórios de experimentação, produtos e pesquisas teórico-práticas, o Caderno evidência trajetos; objetos; problemáticas, perspectivas metodológicas; fundamentações teóricas e sujeitos/artistas-pesquisadores implicados nas experimentações relatadas, expressando, dessa forma, a pluralidade de abordagens e inquietações que definem a cena contemporânea, bem como os anseios de seus agentes.

Considera-se que a edição proporciona à rede de pesquisadores do campo, artistas e arte/educadores, o acesso a uma variedade de abordagens, relatos e análises que podem contribuir com atualizações relevantes sobre noções e conceitos relativos à Pesquisa em Artes Cênicas, reverberando, por meio das práticas/reflexões/análises, temas transversos relacionados a gênero e sexualidade; a questões étnico-raciais; a diálogos possíveis entre matrizes culturais distintas – que constituem a formação das diversidades identitárias do Brasil, dentre outras questões emergentes que mobilizaram a escrita dos trabalhos aqui apresentados.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 4-8
2025.1

Fortalecendo a busca por epistemologias decoloniais, o número contempla dois artigos que trazem como fundamento basilar a cosmopercepção africana, em diálogo com a cena contemporânea, seus processos e suas multilinguagens. Observa-se, ainda, que a corporalidade é um elemento de coesão entre os artigos/ensaios, relacionados abaixo, assim como a autorreflexão do/a artista-criador/a, que, muitas vezes, toma a sua subjetividade como ponto de partida para a investigação cênica. Ademais, é possível perceber que se extrai dos trabalhos um posicionamento político crítico diante dos desafios globais.

O artigo **PRINCÍPIOS SOMÁTICOS E NARRATIVAS DE SI: pesquisa corporalizada para a criação de um solo de dança autoficcional,** de Maria Ramalho Alves Campos e Jonas de Lima Sales, investiga como o saber corporalizado, acessado por meio de práticas somáticas, pode nortear a criação de um solo de dança autoficcional e, simultaneamente, fundamentar a pesquisa acadêmica. Do ponto de vista metodológico, a investigação se baseia na noção de Prática Artística como Pesquisa (*Practice as Research* – PaR), conforme vem sendo desenvolvido pela pesquisadora Melina Scialom.

O ensaio **CORPORALIZAÇÃO E(M) VOCALIZAÇÃO CELULAR: deixar-se tocar-mover pela voz**, de Raquel Parras, tem como proposta relatar, relacionar e refletir sobre experiências vivenciadas ao longo da oficina “Imersão Somática e Voz” (facilitada pelo professor Diego Pizarro, em 2024), identificando e explorando possíveis trajetos e pedagogias – em diálogo com processos de corporalização, aprendizagem e consciência celular. As questões que nortearam a escrita revelaram um caminho para a investigação da artista/pesquisadora, que relaciona corporalização e vocalização - com fundamento em abordagens da Prática Artística como Pesquisa (PaR).

Em **ALÍVIO OU DA NECESSIDADE DE FALAR SOBRE ABORTO: processos de criação cênica e falas em primeira pessoa**, Flaviane Flores Vieira de Magalhães (Fany Magalhães) indaga “como ativar a potência política do ato de contar nossas próprias histórias?”, refletindo sobre processos de criação experienciados, que transitam entre Arte e Política, e articulando vivências e percepções entre a criação artística e a própria militância na Coletiva Basuras. Desse modo, aborda um tema “espinhoso” e urgente na vida de pessoas com útero, que é o aborto. Para tanto, utiliza a perspectiva de autoras como Meran Vargens, Cecília Salles, Adriana Cavarero, bell hooks e se baseia na experiência artística laboratorial.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 4-8
2025.1

Rachel Alves Alencar, no texto **A RISADA DA BRUXA OU A BRUXARIA DA PALHAÇA: um ensaio sobre possíveis diálogos entre o feminino e o feminismo,** articula diálogos entre o feminismo e o feminino, a partir da reflexão acerca de caminhos do seu próprio processo criativo, destacando a experiência laboratorial como deflagradora dos processos; apresenta, ainda, momentos em que tanto o feminino quanto o feminismo orientaram a criação de uma dramaturgia, com ênfase na comicidade feminina, que confronta as narrativas patriarcais sobre a sexualidade das mulheres. O ensaio tem como inspiração material autobiográfico e a mitologia da Deusa Lilith. Ademais, utiliza estudos de Virginia Woolf, Silvia Federici, Joice Aglae Brondani, Mirella Faur e Barbara Koltuv.

Em **SOLO FÉRTIL: mulheres em narrativas de nós,** Vivian Schmitz nos traz um relato pessoal, descritivo e analítico, de uma experimentação artística vivenciada junto a outras sete mulheres, apresentando reflexões sobre as peculiaridades do *modus operandi* de processos criativos que se deram entre elas, especialmente quando se trabalhou a partir de narrativas de si. A reflexão se relaciona diretamente com a vivência em um Laboratório de Criação, regido pela artista/pesquisadora Meran Vargens, e com um registro poético-dramatúrgico dos processos da própria autora. Engrossam o caldo dessas reflexões: Virginia Woolf, em sua obra *Um Teto Todo Seu*; e Silvia Federici, com *O Ponto Zero da Revolução* e com *Além da Pele.*

"Queremos pensar um verbete-método [...]. O verbete aqui proposto pode ser usado como uma pista para metodologias das marginalidades". No ensaio ***MONSTRUOSIDADE*: o que, no fim das contas, faz de você um humano?**, Saulo Moreira e Paula Lice discutem acepções para as palavras **"**monstruosidade" e "monstro", buscando delinear uma categoria *indisciplinar,* que propõe encenar, em tensionamentos producentes, modos de viver juntos. Por essa via, "monstruosidade" abarca tudo que está fora dos contornos normativos do que seria "humano". Os autores consideram o termo um verbete-método, que viabiliza um traçado "excêntrico" de possibilidades teórico-práticas e metodológicas, particularmente nos processos de subjetivação da Infância. Dessa forma, objetivam inscrevê-lo no glossário de práticas performativas, literárias, audiovisuais e teatrais feitas *com* e *para c*rianças.

O artigo ***CONVERSA FIADA*: criação cênica a partir de gestos da memória**, de Khalil Emmanuel e George Mascarenhas, apresenta as bases de sustentação de um experimento cênico relacionado à pesquisa *Cenas Mímicas - Sarau do Gesto*. A investigação partiu de gestos cotidianos coletados da memória, dos afetos ou da observação direta dos contextos. O trajeto investigativo se lastreia na abordagem metodológica da Prática como Pesquisa para a composição de partituras corporais

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 4-8
2025.1

e nos fundamentos da Mímica Corporal, de Étienne Decroux. Os artistas-pesquisadores exploraram as saudades e as memórias de pessoas ausentes, descrevendo e discutindo como o resgate dessas memórias impacta no processo criativo, possibilitando a construção de uma dramaturgia permeada por narrativas pessoais.

Tássio Ferreira e Breno César Rodrigues e Silva Terra partilham processos artísticos que utilizam como base a cosmopercepção Banto-Congo, que dá aporte ao conceito de Pesquisa Encruzilhada, diretriz metodológica inspirada nas ensinagens do Candomblé Congo-Angola. Dessa forma, no artigo **NTIMA DYA LUKAYA - MEMÓRIA DO CANTO DAS ÁGUAS DOCES: ancestralidade na cena performativa expandida,** os pesquisadores realizam reflexões sobre o exercício de verter o corpo a diferentes inscrições poéticas a partir de uma série de processos criativos, traduzidos em instalação artística, videoperformance, criação sonora e produção audiovisual. Esses processos de experimentação artística potencializaram-se através de uma imersão no Terreiro de Candomblé Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi (Simões Filho - BA).

Partindo de um problema identificado em processos formativos e criativos de atores/atrizes: a frequente desconexão entre corpo, mente e emoção, Maria Luiza Tavares Cavalcanti desenvolveu o artigo **IMPERMANÊNCIA E INTERSER: possíveis pilares conceituais na Atuação Cênica.** O texto explora a integração da prática meditativa *mindfulness* com a Pedagogia Teatral, utilizando conceitos budistas de impermanência (*anicca*) e interser como pilares conceituais. A autora investiga como a atenção plena, o desapego e a aceitação da transitoriedade das experiências, incluindo o próprio eu, podem auxiliar nos processos de preparação de atuantes. Através da apreciação de processos de treinamento e de práticas laboratoriais, bem como da coleta de depoimentos de estudantes/praticantes, o artigo defende os benefícios da meditação para a formação continuada dos atuantes, em prol da autoconexão e da superação de bloqueios criativos, dentre outros benefícios relacionados à presença cênica, à propriocepção, à disponibilidade sensível, à autenticidade da atuação e à capacidade de interação.

O artigo **O COSMOGRAMA *BAKONGO* ENQUANTO TEMPO ESPIRALAR: vivências cênicas de cosmopercepções de mundo bantu,** de Allison Araújo e Likidah Ferreira, busca analisar a interligação entre o conceito de Tempo Espiralar, da autora Leda Maria Martins, e o cosmograma *Bakongo,* compreendidos como potentes chaves para a concepção e apreciação de produções cênicas guiadas por metodologias de pesquisa contracoloniais e afrodiaspóricas. O trabalho traz a

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 4-8
2025.1

performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo*, de Likidah, como possibilidade estética de representação e corporificação da interligação entre esses dois conceitos.

Exaltando expressões espetaculares da Cultura Popular, o artigo **ANARRIÊ NESSA QUADRILHA: o corpo brincante petrificado,** das autoras Ila Nunes Silveira e Denise Maria Barreto Coutinho, apresenta a experiência de brincantes de quadrilhas juninas, realizadas em Feira de Santana-BA no período da pandemia de covid-19. O trabalho analisa experiências do corpo-brincante, compartilhando estratégias artísticas desenvolvidas para mobilizar os corpos em atitude performativa. As autoras utilizam aspectos do pensamento de autores como Mikhail Bakhtin, Lúcia Helena Rangel e Pierre Lévy para articular cultura popular, quadrilha junina e cibercultura ao longo da escrita, que se baseia na *experiência* junto a quadrilheiros que mantêm a tradição viva.

Leonardo Barbosa Cerqueira Duarte, em **O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO MODERNISTA DE ANTONIONI: o filme *A Noite* (1961) e a cidade modernista sob o olhar de Michelangelo Antonioni,** propõe um olhar sobre a configuração do drama no filme *A Noite*, do cineasta italiano Michelangelo Antonioni. O autor ressalta a visão do cineasta sobre o projeto civilizatório moderno, que tem a cidade como o seu maior advento. A reflexão contempla uma análise à peça *Sonho de Uma Noite de Verão,* de William Shakespeare, tanto como ao filme de Antonioni, dentro de um paradigma de compreensão da modernidade. Para isso, o autor dialoga com David Bordwell, Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Jean-Pierre Sarrazac, José Garcez Ghirardi, Sérgio Paulo Rouanet, dentre outros.

Com base em uma metodologia que combina pesquisa bibliográfica e pesquisa documental, Carluce Couto apresenta resultados parciais de uma investigação mais ampla, por meio do artigo **TEATRO VILA VELHA: arte em meio à repressão.** O texto enfoca o papel do Teatro Vila Velha como espaço de expressão cultural, resistência e enfrentamento político durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985). Apresentando uma descrição de como o Vila estabeleceu vínculos e abrigou artistas, políticos, expoentes dos movimentos estudantis e intelectuais, promovendo atividades ‘‘clandestinas’’, contestando a censura imposta pelo regime, dentre outras formas de violência e opressão que impactaram diretamente sobre os agentes da arte e da cultura.

Agradecemos a todos os artistas/pesquisadores que colaboraram com a construção da presente edição do **Cadernos do GIPE-CIT,** que apresenta um panorama diversificado que intenciona **ECOAR** e refletir acerca da Pesquisa em Artes Cênicas, em sua pluralidade.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

PRINCÍPIOS SOMÁTICOS E NARRATIVAS DE SI:
pesquisa corporalizada para a criação de um solo de dança autoficcional

MARIA RAMALHO ALVES CAMPOS

Artista e pesquisadora das artes da cena com ênfase em Dança Contemporânea e Improvisação em Dança, Maria Ramalho possui Graduação em Artes Cênicas - Licenciatura pela Universidade de Brasília. Mestranda em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena. É pós-graduanda em Dança e Educação Somática pelo Instituto Federal de Brasília. Trabalhou nas escolas Vivendo e Aprendendo, Escola da Árvore e Escola Canadense de Brasília, bem como na organização não governamental Urban Arts Partnership em Nova York, EUA.

JONAS DE LIMA SALES

Artista da cena, diretor, coreógrafo e Professor Efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e dos programas de pós-graduação PROFARTES (Polo UnB) e PPG-CEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (2019-2020). Doutor em Arte/UnB com estágio doutoral na FMH da Universidade de Lisboa. Possui Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2004) e Especialização em Dança (UFRN-2001). Coordenador do Grupo de Pesquisa DGP/CNPq: Cena Sankofa (Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea). É membro do Centro de Estudos do Cerrado (UnB - Cerrado/UnB). Tem experiência na área de Teatro, Dança, Arte-Educação e Culturas tradicionais. Desenvolve pesquisas no campo das Corporeidades para a Cena, Negritude, Expressões de Culturas Tradicionais e Pedagogias da Cena.

RESUMO

O objetivo desta discussão é investigar como o saber corporalizado, acessado por meio de práticas somáticas, pode nortear a criação de um solo de dança autoficcional e, ao mesmo tempo, fundamentar a pesquisa acadêmica. Tal investigação foi desenvolvida em laboratórios práticos de dança que aconteceram simultaneamente à produção escrita deste artigo. Foi utilizada a Prática Artística como Pesquisa (PaR), a partir da perspectiva da pesquisadora Melina Scialom (2024), como perspectiva metodológica para a realização deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE:

Somática. Autoficção. Laboratório de Dança. Prática artística como pesquisa.

SOMATIC PRINCIPLES AND SELF NARRATIVES: embodied research for the creation of a self fictional dance solo

ABSTRACT

The objetive of this work is to investigate how the embodied knowledge, developed trough somatic practices, can guide de creation of an autoficional dance solo and, at the same time, support academic writing. This investigation was developed in practical dance laboratories that took place simultaneously with the written production of this article. Practice as Research (Par), from the perspective of the researcher Melina Scialom (2024), will be used as a methodological proposal for carrying out this work.

KEYWORDS:

Somatics. Autofiction. Laboratory. Practice as research.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

INTRODUÇÃO

Para iniciarmos, é importante expor o contexto desta discussão, pois o desenvolvimento deste trabalho emerge de dois espaços nos quais estou inserida como estudante e como pesquisadora: a disciplina Prática Artística e Escrita, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) e a Residência de Criação Artística do curso de Formação Docente em Práticas Somáticas e Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB). As vivências nesses espaços alimentam as reflexões que serão tecidas aqui, bem como as práticas investigadas nos laboratórios realizados ao longo do processo.

Este artigo tem como objetivo investigar como práticas somáticas podem nortear a criação de um solo de dança autoficcional e, ao mesmo tempo, fundamentar a escrita acadêmica.

Na disciplina Prática Artística e Escrita, realizei exercícios que buscavam conectar minha prática artística com a produção textual. Esses exercícios se tratavam de escritas automáticas e livres (sem julgamentos, correções ou interrupções), sempre tomando como tema a minha própria prática artística, que, neste caso, é a criação de um solo de dança autoficcional, a partir de práticas somáticas.

A proposta da disciplina demonstrou como os processos artísticos podem influenciar diretamente a forma de escrever. A escrita tornou-se um ato criativo que possivelmente reflete a prática artística. Em meu caso específico: se minha prática artística é um solo de dança autoficcional, como minha escrita poderia também se tornar dançante e autoficcional? A partir destes exercícios, foram produzidos textos que, posteriormente revisados e complementados com referências teóricas, formam parte desta discussão. Assim, um procedimento metodológico se estabeleceu: a escrita livre sobre minha prática artística seguida por sua transformação em material acadêmico.

O eixo central deste trabalho é o processo criativo do solo autoficcional *Entre ceder e resistir*, desenvolvido durante a Residência de Criação Artística, orientada pela professora Raquel Purper[1], do curso de Práticas Somáticas e Dança do IFB. A professora Raquel identificou, em meu trabalho, uma inclinação para criar narrativas autobiográficas, percepção que se tornou uma pista valiosa, direcionando esse processo a uma reflexão sobre minha própria trajetória como criadora e intérprete da dança. A criação do solo orienta as reflexões teóricas apresentadas e constitui o terreno

1 Raquel Purper é professora-artista-pesquisadora do curso de Licenciatura em Dança, do IFB, Campus Brasília e também atua como docente no curso de Especialização intitulado Formação Docente em Práticas Somáticas e Dança. Mestra em Artes Cênicas pela UFRGS e Doutora em Teatro, com pesquisa na área da dança contemporânea pela UDESC.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

das práticas que mobilizam a investigação sobre os possíveis entrelaçamentos entre a Somática e a construção de narrativas autoficcionais. A Somática é um campo transdisciplinar que estuda o corpo de forma teórico-prática, a partir de uma perspectiva experiencial e integrada. Diferentemente de outras abordagens marcadas por uma visão do corpo que o limita ao seu aspecto físico (como abordagens mais clássicas de dança ou fisioterapia), as práticas somáticas propõem experiências que unem o movimento corporal à vivência subjetiva e psicológica do indivíduo praticante. As práticas somáticas podem servir ao foco terapêutico e também são amplamente utilizadas no campo da criação em dança, como forma de pesquisar movimento e expandir o vocabulário do dançarino.

Por meio da investigação de princípios somáticos, é possível que o dançarino alcance estados corporais potentes para a criação, chegando a novos territórios expressivos na composição cênica. Esse processo não se trata de uma improvisação livre na qual o corpo se apoia em repertórios técnicos e estéticos, mas de um exercício de atenção que demanda um treino da percepção aos aspectos sutis do corpo a fim de mover-se a partir das sensações mobilizadas nessa pesquisa corporal sensível.

No processo criativo do solo *Entre Ceder e Resistir*, trabalhei com duas práticas somáticas centrais: a Eutonia e o *Body-Mind Centering®* (BMC). A Eutonia, desenvolvida por Gerda Alexender[2], é um método que busca a consciência do tônus muscular e sua relação com o movimento e a expressão. Já o BMC, criado por Bonnie Bainbridge Cohen[3], é uma abordagem que explora a relação entre corpo, mente e movimento por meio do estudo de sistemas corporais e padrões de desenvolvimento. Essas duas práticas possuem relevância dentro do campo da Somática por representarem o fruto da profunda pesquisa feita por suas criadoras, e podem ser consideradas verdadeiros legados de uma vida de investigação corporal. A contribuição de Bonnie Bainbridge Cohen e de Gerda Alexander transcende o desenvolvimento de ferramentas técnicas, ambas as pesquisadoras ajudam a estabelecer bases epistemológicas para redefinir o entendimento de corpo, movimento e percepção.

Compreendo que princípios somáticos estão presentes em minha prática artística, principalmente no que diz respeito às reflexões desse campo sobre um saber corporalizado, ou seja, um conhecimento que emerge do corpo. Além disso, a Somática está presente aqui não apenas como prática, mas também como uma forma de olhar para o corpo e o movimento, valorizando a experiência em primeira pessoa e a potência expressiva dos estados corporais na dança.

2 Gerda Alexander (1908-1994) foi a criadora da Eutonia, prática somática que investiga a regulação do tônus muscular e a consciência corporal. Para conhecer sua obra, recomenda-se: ALEXANDER, *Gerda. Eutonia:um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

3 Bonnie Bainbridge Cohen (n. 1943), criadora do *Body-Mind Centering®* (BMC), é referência internacional em educação somática. Sua obra fundamental é: COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. Tradução de Denise Maria Bolanho.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

Diante disso, uma questão central surge: como fazer desse saber corporalizado, que pode ser acessado por meio de práticas somáticas, no processo criativo de um solo de dança autoficcional, o guia principal das reflexões desenvolvidas nesta discussão? Na tentativa de responder a essa pergunta, optei por adotar como práxis metodológica a Prática Artística como Pesquisa (ou *Practice as Research* – PaR)[4], um modo de fazer pesquisa que integra prática e teoria. Essa abordagem permitiu que o processo criativo autoficcional e a vivência prática com a Somática se tornassem um espaço de construção de conhecimento acadêmico.

Os processos de investigação de princípios somáticos para a criação do solo auto ficcional desenvolveram-se em laboratórios de dança, nos quais levei como tema central minha própria trajetória. Com o corpo imbuído desse tema, realizei o seguinte roteiro de ações: Preparação, Momento de Investigação e Análise Documental.

A fase de Análise Documental é um procedimento metodológico central desta discussão. Trata-se de um estudo sistemático dos registros produzidos durante os laboratórios, como diários de bordo e gravações em vídeo. Através do mapeamento das abordagens e princípios identificados nesses materiais, tornou-se possível desenvolver reflexões teóricas fundamentadas no processo criativo. Esse método valida a experiência corporal e criativa como fonte de saber, expandindo os paradigmas da pesquisa em artes cênicas ao integrar registros subjetivos à análise teórica. Algumas considerações sobre a Prática Artística como Pesquisa e o conceito de laboratório serão apresentadas nas páginas que se seguem

Este artigo está organizado da seguinte forma: na primeira parte, discuto os fundamentos teóricos da Somática e sua relação com o processo criativo autoficcional; na segunda, descrevo os laboratórios realizados para a criação do solo e discorro sobre a Prática Artística como Pesquisa; por fim, apresento as reflexões resultantes desta pesquisa.

4 O termo em inglês *Practice as Research* (PaR) foi introduzido na pesquisa em artes brasileiras por meio da publicação do texto *Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística*, de Ciane Fernandes (2013).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

OLHAR SOMÁTICO E NARRATIVAS DE SI

Ao longo da minha trajetória como artista e pesquisadora da dança, as práticas somáticas tiveram um papel importante em minhas investigações e criações. Minha formação em dança foi marcada por um olhar somático para o corpo e o movimento.

O filósofo Thomas Hanna (1983) foi uma figura central na constituição da Somática enquanto um campo de conhecimento prático e teórico. Na década de 70, Hanna recuperou o termo grego *σῶμα* (soma) – que significa "corpo", designando-o enquanto um organismo que integra aspectos biológicos, psíquicos e relacionais – e o utilizou para propor o que ele denominou de "campo da somática". Apropriando-se da palavra soma, Hanna (1983) define esse campo enquanto um conjunto de práticas que entendem o corpo em sua totalidade sinérgica. Sua contribuição para o campo da somática é abrangente: ele fundou a revista *Somatics: Magazine – Journal for the Bodily Arts and Sciences* (1976), que trouxe publicações fundamentais para o desenvolvimento da Somática, e produziu uma extensa bibliografia dedicada a delinear esse território epistemológico. Segundo o pesquisador Diego Pizarro (2020), Thomas Hanna foi um "ativista somático" que trabalhou ativamente para estabelecer o campo da somática como uma "nova forma de episteme", "um modo corporalizado de conhecimento" (Pizarro, 2020, p.138).

Minha prática busca uma compreensão do corpo como um todo integrado, no qual aspectos físicos, psicológicos e sensoriais se interconectam, por meio da improvisação, da pesquisa de movimento e da investigação da linguagem cênica. Além disso, os modos de fazer adotados em minha prática artística distanciam-se de abordagens mais tradicionais que priorizam a virtuose técnica e a coreografia. Ao entender que "tudo pode ser dança" – desde gestos cotidianos até movimentos pequenos, lentos e sutis –, pude explorar a potência expressiva do corpo em sua forma integral. Dessa forma, é possível afirmar que minha relação com a dança se estabelece por meio de uma abordagem somática, alinhada à ideia de inter-relação entre consciência, função biológica e ambiente proposta por Hanna.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

Essa abordagem me permitiu desenvolver uma visão da dança como uma expressão que emerge de estados corporais – sensações, memórias e emoções –, em vez de movimentos tecnicamente elaborados. A improvisação em dança, não em sua forma livre ou baseada em repertórios prévios, mas como investigação guiada por princípios somáticos,tornou-se uma prática essencial nesse processo.

Sobre uma possível abordagem somática na dança, Laura Maria Campos (2018) afirma:

> O trabalho com a exploração sensorial no ato de mover é o enfoque pedagógico das práticas somáticas. Validar esse conhecimento somático no campo da dança é afirmar a epistemologia que reconhece o que se produz de conhecimento enquanto a dança acontece (Campos, 2018, p. 84).

A improvisação em dança a partir da investigação de princípios somáticos pode ser um exemplo de como o conhecimento pode ser produzido no ato de dançar.

A Somática é um campo que valoriza as experiências em primeira pessoa, considerando-as fundamentais nos processos de construção de conhecimento. Como sugere Diego Pizarro (2020), a Somática pode ser definida como “um campo epistemológico contemporâneo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, movendo dimensões indisciplinares” (p. 147). Essa perspectiva ressalta a importância da subjetividade e da experiência corporal como fontes de saber, o que parece se alinhar diretamente com a criação de narrativas autoficcionais.

A autoficção, por sua vez, também se baseia na experiência em primeira pessoa, misturando realidade e ficção para explorar a intimidade e a subjetividade enquanto propulsores da cena. Como destaca Martha Ribeiro (2020), “a escrita autoficcional permite e propõe um espaço outro de dilatação e de rasgaduras das últimas fronteiras entre o real e a ficção, conformando em tal espaço memórias, documentos, afetos e desejos” (p. 312). Essa dilatação entre real e ficção que Ribeiro (2020) descreve materializa-se em meu solo quando transformo memórias corporais em matéria autoficcional: em que o vivido e o inventado se fundem no corpo em cena.

É possível observar pontos de contato entre as narrativas autoficcionais e o campo da Somática, já que ambas valorizam o corpo e a experiência pessoal como fontes de conhecimento e expressão.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

Ambos os campos – a Somática e a autoficção – compartilham um compromisso com a experimentação de si, de forma que corpo e a subjetividade sejam considerados territórios de investigação e criação. Nesse contexto, a Somática não apenas influenciou minha prática artística, mas também se tornou uma lente através da qual eu revisito minha própria história.

No processo criativo de *Entre Ceder e Resistir*, as práticas somáticas Eutonia e *Body Mind Centering®* (BMC) me permitiram acessar memórias corporais e estados emocionais que se transformaram em material para a criação do solo autoficcional. Da Eutonia, apropriei-me especialmente do exercício do Inventário, prática fundamental do método que convida o praticante a uma observação da pele como superfície perceptiva. Na prática do Inventário, a condução verbal guia o praticante num percurso atencional pelas partes do corpo focando-se na sensação de contato entre a superfície corporal e o ambiente: o toque do ar que resfria ou aquece, a textura dos tecidos das roupas, a pressão do chão que sustenta o corpo. Cada ponto de contato é ativado por meio dessa espécie de escaneamento consciente.

O Inventário tornou-se uma prática de rotina nos momentos de preparação dos laboratórios dedicados à criação do solo. No meu caso, não havia uma condução verbal de alguém de fora. Eu mesma conduzia minha prática, levando minha atenção pelas partes do meu corpo, percebendo e interessando-me por cada superfície de contato. Chegar na sala, deitar no chão e fazer o Inventário foi um meio que encontrei de concentrar-me no momento presente e disponibilizar meu corpo para a criação.

Existem diferentes formas de se realizar um inventário. Minha principal referência dessa prática vem das aulas da professora Elizabeth Tavares Maia[5]. Um dos ensinamentos fundamentais que apreendi em suas aulas sobre Eutonia, e que considero essencial para compreender a prática, é que a Eutonia não opera através da visualização, mas, sim, pela percepção da sensação.

Essa percepção sensorial direta – distinta da visualização – abre caminho para outro pilar fundamental da Eutonia: a consciência do tônus muscular. O tônus é a tensão leve e constante que mantém nossos músculos prontos para a ação, mesmo em repouso. A busca pela regulação do tônus muscular é um dos principais fundamentos da Eutonia cujo próprio nome revela essa busca por um estado de tensão muscular equilibrado. Segundo Gerda Alexander:

5 Elizabeth Tavares Maia é professora da Pós-graduação em Dança e Educação Somática do Instituto Federal de Brasília (IFB), com atuação em Eutonia, improvisação em dança e processos criativos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

> A palavra eutonia (do grego *eu* = bom, justo, harmonioso, e *tonos* = tônus, tensão) foi criada em 1957 para expressar a ideia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento (Alexander, 1983, p. 9).

No meu processo, a percepção do tônus tornou-se um dispositivo para explorar a autoficção na criação. Investiguei diferentes qualidades de tônus (tenso ou relaxado) e as relacionei a memórias e narrativas da minha história. Em uma cena em que me movimento pelo chão em espirais, deslizando e rolando com apoios próximos ao solo, trabalhei com um tônus deliberadamente relaxado. Essa escolha conecta-se à minha experiência em aulas de dança contemporânea, quando descobri a potência expressiva de sair da verticalidade e dançar com todo o corpo no chão. Em minhas primeiras aulas de dança contemporânea, o chão foi um parceiro importante, pois, a partir da investigação das transferências de peso entre apoios pelo chão (rolando, deslizando, puxando e empurrando), fui ganhando mais intimidade com o movimento e tornando meu corpo mais disponível para a improvisação em dança.

Ao trabalhar com o BMC, aprofundei-me no princípio da "respiração celular" e me dediquei a uma prática de atenção interna que busca perceber o funcionamento celular do corpo. Como explica Bonnie Bainbridge Cohen (2015):

> Um aspecto importante da jornada no Body-Mind Centering é descobrir o relacionamento entre o menor nível de atividade no corpo e o seu movimento mais amplo – alinhando o movimento celular interno à expressão externa do movimento no espaço (Cohen, 2015, p. 22).

A dinâmica de conectar movimentos internos com ações no espaço me permitiu desenvolver movimentos a partir de uma presença corporal mais consciente e conectada com o momento presente, similar à qualidade que encontrei na Eutonia. Porém, identifiquei uma diferença: enquanto a Eutonia evocava memórias específicas da minha trajetória, o BMC conectou-se com minha autobiografia em um nível mais existencial. Ativou a percepção do meu corpo como parte de um tecido vital maior, transcendendo identidades particulares (como mulher, artista ou dançarina) para alcançar uma sensação de ser enquanto força viva primordial. Essa percepção tornou-se importante para meu trabalho, pois orientou-me a criar cenas que não representassem literalmente

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

momentos da minha vida, mas que evocassem reflexões sobre a existência em si. Na cena em que uso luvas de boxe, por exemplo, em que me movimento com tônus tenso empurrando meu corpo contra o chão, minha intenção não era retratar lutas pessoais específicas, mas conduzir o público a uma atmosfera que materializasse as fricções inerentes à vida.

Assim, a Somática e a autoficção se entrelaçam neste trabalho: a primeira oferece as ferramentas para acessar e compreender o saber corporalizado, enquanto a segunda transforma esse saber em narrativas artísticas. Essa conexão será explorada nas próximas seções, à medida que descrevo os procedimentos criativos e as reflexões resultantes do processo.

PESQUISA CORPORALIZADA E O CONCEITO DE LABORATÓRIO

Se a Somática oferece procedimentos para acessar o saber corporalizado e a autoficção transforma esse saber em narrativas artísticas, os laboratórios de criação tornam-se o espaço onde essa relação se concretiza. Nesse sentido, os laboratórios não são apenas um espaço para explorar caminhos metodológicos, mas também um lugar de encontro entre corpo, memória e expressividade.

Segundo Melina Scialom (2021), um laboratório é um “espaço fértil de experimentação, onde práticas são usadas para investigar algo desconhecido ou testar ideias” (p. 2). A autora afirma ainda que a prática de laboratório oferece ao intérprete um espaço e tempo reservados para “mergulhar no labirinto do processo criativo” (Scialom, 2021, p. 5). Essa definição parece ressoar com a minha experiência, já que os laboratórios se tornaram um ambiente essencial para explorar as conexões entre corpo, memória e narrativa em meus processos de criação artística.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

Nos laboratórios de dança para a criação do solo, utilizei práticas somáticas para preparar o corpo e a atenção para o momento criativo. Em um estado de conexão com o momento presente e com meu próprio corpo, pesquisei movimentos a partir de princípios das práticas de preparação, em diálogo com memórias da minha trajetória – evocadas por meio de escritas, leituras e músicas.

Por exemplo, uma das primeiras cenas criadas é uma dança em nível baixo, com grande proximidade do chão. Essa cena surgiu de uma investigação baseada em uma prática de Eutonia, associada a memórias do meu início como dançarina contemporânea. Durante esse laboratório, li *Criatividade e Processos de Criação*, de Fayga Ostrower (1987), e ouvi *Sunset Stroll*[6] – música que ouvia na época e que despertou em meu corpo sensações ligadas àquele período.

Scialom (2021) levanta a discussão sobre o laboratório ser uma ferramenta metodológica que beneficia a Pesquisa em Artes Cênicas, especialmente aquelas que têm o corpo como foco central. Além disso, o laboratório como método de pesquisa vem sendo delineado e difundido na academia como uma forma de garantir rigor metodológico em pesquisas guiadas pela prática.

> A pesquisa acadêmica tem em sua tradição a discussão sobre método. Isso porque, como explica Gilson Volpato (2013), a produção de conhecimento científico depende de um conjunto de regras de avaliação e normatização que vêm sendo revisadas e atualizadas de acordo com os paradigmas lançados por pesquisadores(as) ao longo dos anos (através dos séculos). Ao participar do meio acadêmico, as artes estão igualmente comprometidas a pensarem meios e modos de se produzir conhecimento em sua área. O laboratório passa, então, a oferecer uma plataforma para investigação artística na academia (Scialom, 2021, p. 2).

A metodologia escolhida para esta pesquisa busca ir ao encontro do entendimento do corpo em sua potência epistemológica, ou seja, sua capacidade de ser um local de produção de conhecimento próprio. Nos laboratórios de criação, por meio de atividades corporais, os problemas elencados nesta pesquisa são investigados ao longo deste trabalho. Compreende-se que o corpo possui um conhecimento tácito, sendo capaz de trazer nitidez para as questões a serem desenvolvidas. Segundo Scialom (2021), a prática de Laboratório é um método de investigação próprio da "Pesquisa Corporalizada". A autora afirma que, nesse tipo de pesquisa, "o corpo é reconhecido como produtor de conhecimento" (p. 6).

6 Link para a música: https://youtu.be/c5n-9fwdpQTI?si=H7vPDd-z92ruB0381.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

Sobre a Pesquisa Corporalizada, Scialom expõe que:

> Não somente como objeto de investigação, o corpo passa a ser reconhecido e validado como um meio em que pensamentos e processos acontecem, passando a ser o local onde e através do qual a pesquisa é realizada. Isso significa que tudo aquilo que faz parte da corporeidade do indivíduo (características herdadas e adquiridas) é considerado como um elemento que fomenta e determina a pesquisa (Scialom, 2021, p. 6).

Em meu processo, para a realização dos laboratórios, foi necessário estruturar um roteiro de ações. Esta sequência se inspira na proposta feita por Scialom (2021): Preparação, Momento de Investigação e Análise Documental. O trabalho criativo aqui descrito é um solo de dança auto-ficcional que, através dessa estrutura em três fases, transforma investigações somáticas em material cênico e articula prática à reflexão teórica por meio do processo de análise documental e escrita acadêmica paralela ao processo criativo. A seguir será feita uma explicação sobre como cada um desses momentos se deu nesta pesquisa.

PREPARAÇÃO

A Preparação é o momento inicial do laboratório, no qual o corpo é sensibilizado por meio de práticas somáticas, como a Eutonia e o *Body Mind Centering®* (BMC). Essas práticas têm a finalidade de acordar o corpo e os sentidos, criando um estado de "chegada energética" no espaço. A Preparação auxilia na criação de um estado corporal propício, disponível e concentrado para o Momento de Investigação que virá a seguir.

Em meu Diário de Bordo, cito a descrição de uma prática de Preparação realizada em laboratório:

> Prática de "Inventário" da Eutonia: Deitada no chão, percorri com minha atenção por todas as partes do meu corpo, começando pelo pé e indo até a cabeça. Me permiti fazer pequenos ajustes, mas procurei ao máximo manter

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

> o estado de quietude. Levei minha atenção às partes que tocam o chão, que tocam o ar, que tocam a roupa. Acordei o sentido do tato. Ao chegar na cabeça, comecei a movê-la de um lado para o outro, deixando o crânio rolar no chão, sentindo cada parte dele sendo massageada. Neste momento, abri os olhos e busquei observar com atenção o espaço que me rodeia, tentando olhar para cada detalhe. Percebendo a luminosidade, as cores e as texturas. Acordando minha atenção para o espaço (Maria Ramalho, Diário de bordo, 2025).



FIGURA 1
Preparação: Prática de Inventário da Eutonia.

Aqui, segue um outro registro, desta vez de uma prática de respiração celular do BMC:

> Prática de Respiração Celular (BMC): Deitada no chão, senti meu peso se entregando completamente à gravidade. Aos poucos, levei minha atenção para a respiração, mas não apenas para o movimento do diafragma ou das costelas. A proposta era sentir a respiração acontecendo em nível celular, como se cada célula do meu corpo estivesse se expandindo e contraindo, respirando em sintonia com o todo. No início, foi difícil perceber algo tão sutil. Mas, aos poucos,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

> comecei a sentir um pulsar interno, quase como se meu corpo fosse um oceano, com ondas fluindo por dentro. Cada célula parecia se lembrar de sua própria vitalidade, e essa sensação me levou a um estado de profunda conexão com o chão. O solo deixou de ser apenas uma superfície firme e passou a ser um parceiro, um suporte que me convidava a me mover a partir dessa consciência expandida (Maria Ramalho, Diário de Bordo, 2025).

Esses registros mostram como a preparação com práticas somáticas gerou matéria-prima para o solo. A respiração celular (BMC) originou movimentos fluidos, enquanto o Inventário (Eutonia) refinou minha presença cênica. Assim, cada prática tornou-se um dispositivo para a criação autoficcional.

MOMENTO DE INVESTIGAÇÃO

Com o corpo sensibilizado pela Preparação, o Momento de Investigação é dedicado à prática de improvisação com base na investigação de princípios somáticos, em que são levantados materiais que podem ser explorados e aprofundados nos laboratórios seguintes. Nesse momento, a intuição e a escuta do corpo são fundamentais, já que é a partir delas que surgem os movimentos e as narrativas que compõem o solo autoficcional. Sobre esse momento, pude perceber que:

> Aos poucos, iniciei pequenos deslizes, empurrando com as mãos, os pés, os cotovelos, e percebendo como o chão respondia. O chão me devolvia uma força que me impulsionava para o próximo movimento. A sensação de contato foi central. A pele tocando o chão, os ossos encontrando resistência, os músculos se ajustando para criar uma espécie de fluidez. Percebi que havia uma narrativa sendo tecida ali, entre o empurrar e o ceder, como se o chão fosse um parceiro de dança, me guiando e me desafiando (Maria Ramalho, Diário de Bordo, 2025)[7].

7 Vídeo deste Laboratório disponível no link: <https://youtu.be/lddFZFoylvY>.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

E ainda:

> Ao começar a improvisação, senti que meu movimento brotava de um lugar de totalidade. Cada movimento parecia nascer de uma escuta interna, como se meu corpo estivesse sendo guiado por sua própria vontade, em vez de eu tentar controlá-lo. O chão, que antes era apenas um apoio, se tornou um parceiro ativo, um espelho que refletia meu movimento. Dançando, senti que não havia separação entre mim e o espaço ao meu redor. Era como se eu estivesse em diálogo constante com o ambiente, com o ar, com a gravidade (Maria Ramalho, Diário de Bordo, 2025)[8].

Esses momentos de investigação revelaram como a improvisação com base em princípios somáticos se tornou o cerne do processo criativo. A descrição do "empurrar e ceder" ao chão e da "escuta interna" que guiava os movimentos mostra como a preparação somática anterior se transformou em linguagem cênica. O chão, que na Preparação era percebido como suporte (no Inventário da Eutonia) e como parceiro (na Respiração Celular), aqui emerge como coautor da narrativa, uma relação que se materializou em cenas como a das luvas de boxe, onde a resistência e o diálogo com o espaço traduzem percepções subjetivas. Nesse percurso que passa de um momento de escuta corporal para um momento de criação em dança, no entrelaçamento entre autoficção e somática, a improvisação não é um exercício de livre movimentação, mas, sim, uma prática que faz emergir gestos carregados de memória.

ANÁLISE DOCUMENTAL

A Análise Documental é o momento de recolher impressões sobre o que foi feito no laboratório. Nessa etapa, são assistidas e analisadas as gravações dos experimentos, e são feitos registros no diário de bordo. Esse processo permite refletir sobre os materiais levantados durante a Investigação, e foi um procedimento metodológico

8 Vídeo deste Laboratório disponível no link: <https://youtu.be/pSgq9AqyXaU>.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

fundamental para tecer as reflexões teóricas aqui apresentadas sobre os entrelaçamentos entre Somática e autoficção no processo de criação e de escrita acadêmica.

A partir dos materiais que foram levantados, o próximo passo foi organizá-los em uma composição cênica. Para tanto, optei por experimentar em um processo de criação em fluxo. Enquanto dançava, explorava os momentos selecionados e, aos poucos, ia percebendo como as transições entre eles poderiam ocorrer. Essa exploração me permitiu visualizar uma sequência que pudesse dar a ver uma narrativa para o solo de dança.

Em um momento do processo criativo, decidi explorar a relação com objetos, buscando entender como eles poderiam influenciar meu corpo e minha movimentação. A escolha por trabalhar com luvas de boxe foi intuitiva: elas estavam em casa, pois meus irmãos praticam luta, e algo nelas me chamou a atenção. Ao experimentar com as luvas, percebi como elas afetavam meu corpo, alterando meu equilíbrio, minha força e minha maneira de me mover[9].

À medida que explorava, percebi que as luvas começavam a dialogar diretamente com o tema que emergia no solo: a relação entre ceder e resistir. Essa dualidade, presente em minha vida, reflete o equilíbrio delicado entre a força de se levantar e a necessidade de se adaptar diante das circunstâncias. As luvas, com seu peso e volume, simbolizam essa tensão, pois me convidam a explorar movimentos que oscilam entre a suavidade e a resistência.

A estrutura do solo reflete essa jornada. Começo vestindo uma roupa macia, que me permite deslizar e entrar no chão com facilidade, explorando movimentos fluidos. Conforme a narrativa se desenvolve, a roupa vai sendo gradualmente removida, até que termino o solo seminua e com as luvas de boxe. Nesse estágio final, a aderência ao chão se torna mais difícil, e os movimentos perdem a fluidez inicial, ganhando uma qualidade mais tensa e contida. Essa transformação física e simbólica reforça a ideia de realizar uma luta interna, de resistir e ceder, e como essa dinâmica molda nossa existência.

Assim, o uso das luvas de boxe e a transformação do figurino não são apenas elementos cênicos, mas instrumentos que ajudam a traduzir o tema que permeia o solo e minha própria experiência de vida: a oscilação entre a leveza de ceder e a força de resistir.

9 Vídeo desta cena disponível em: <https://youtu.be/hEqFUP4R1us>.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

Por fim, foram realizados 10 procedimentos em laboratórios dedicados à experimentação e à criação. Cada laboratório foi uma oportunidade de mergulhar mais fundo no processo criativo, permitindo que eu explorasse ideias, testasse materiais e refinasse a narrativa do solo. Em um desses laboratórios, tive a oportunidade de contar com o olhar e o direcionamento da professora Raquel Purper. Seu retorno trouxe percepções valiosas que me ajudaram a dar a ver nuances nos movimentos, a aprofundar a relação entre corpo e objeto e a fortalecer a conexão entre a proposta cênica e o tema central do solo: a dualidade entre ceder e resistir. Sua presença e orientação enriqueceram o processo, ampliando as possibilidades de criação e contribuindo para a construção de narrativa.

PRÁTICA COMO PESQUISA

Os laboratórios são o espaço onde o saber corporalizado é acessado e transformado em material artístico, e a Prática Artística como Pesquisa (PaR) surge como a metodologia que permite traduzir esse processo em conhecimento acadêmico. Nesse sentido, a PaR valida a prática artística como fonte de saber e oferece uma sistematização que integra corpo, criação e escrita.

Segundo Melina Scialom (2024), a PaR é um termo que se refere a um "guarda-chuva metodológico que surgiu no final do século XX para sustentar e justificar pesquisas em que uma atividade prática integra o processo de geração de determinado conhecimento inédito" (p. 14). A autora explica que, por se tratar de uma práxis metodológica que pressupõe um entrelaçamento de prática e teoria, a PaR parece contemplar pesquisas em artes cênicas nas quais a prática artística é a principal geradora de conhecimentos, que posteriormente serão traduzidos e transformados em uma dissertação escrita.

Diferentemente de outras propostas metodológicas, como o estudo de caso, a PaR sugere que a prática artística seja o meio pelo qual a pesquisa acontece e não apenas um objeto a ser

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

observado e analisado. Essa abordagem parece se refletir em meu processo criativo, já que o solo autoficcional surgiu diretamente das experiências corporais e sensoriais vividas nos laboratórios. No entanto, a aplicação da PaR no meu trabalho também apresentou desafios, especialmente no que diz respeito à tradução de experiências corporais em linguagem escrita. O saber corporalizado, muitas vezes, resiste à categorização e à análise discursiva, exigindo um esforço contínuo de articulação entre experiência e conceito. Ainda segundo Scialom (2024), a PaR vem despertando interesse crescente entre pesquisadores das artes da cena, principalmente por sua capacidade de integrar prática e teoria de forma orgânica. No meu caso, essa integração se deu por meio da criação do solo autoficcional, em que gestos, movimentos e narrativas pessoais se transformaram em material artístico e em fonte de reflexões teóricas sobre a relação entre corpo, memória e identidade. No entanto, essas conexões nem sempre estavam nítidas.

A dificuldade de tradução da prática artística em escrita acadêmica parece ecoar a própria complexidade de se definir identidade, que, neste processo autoficcional, revelou-se não como uma essência fixa, mas como processo contínuo de subjetivação. Minhas narrativas pessoais se reconfiguravam a cada investigação somática, a cada memória acionada, a cada movimento gerado. Assim como os princípios da Eutonia e do BMC nos mostram um corpo em permanente diálogo com seus sistemas internos e com o espaço externo, a identidade que emergiu deste solo autoficcional mostrou-se igualmente relacional, processual e múltipla. Mais do que retratar um “quem sou”, esse solo se propõe a revelar um “como me constituo através do movimento”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Criar um solo de dança autobiográfico e dissertar sobre ele é, antes de tudo, um trabalho sobre si mesmo. Esse processo exige um esforço contínuo para conhecer suas próprias maneiras de trabalhar, desenvolver estratégias pessoais e realizar os procedimentos necessários para a criação. Conforme Michel Foucault (2004):

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

> Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de Viver, a technê tou biou, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo (Foucault, 2004, p. 145)

A palavra grega *askesis* é traduzida para o português como "ascese", que, segundo o Dicionário Michaelis, significa: "Esforço por meio de constante disciplina para alcançar a perfeição em determinada arte, esporte, ofício, etc.". Para Foucault (1983), a *askesis* é "um conjunto de práticas pelas quais o indivíduo pode obter, assimilar a verdade, e transformá-la em um princípio de ação permanente" (p. 145). No contexto deste trabalho, a criação de um solo de dança autobiográfico se revela como uma prática que exige, do intérprete-criador, esse "treino de si por si mesmo".

Nesse processo, descobri que o entrelaçamento entre ficção e somática transformou a improvisação em algo muito além de uma prática livre baseada em repertórios corporais prévios, mas tornou-se uma investigação sensível de princípios somáticos para a geração de movimentos carregados de memórias. Os laboratórios estruturados e o momento de análise documental ofereceram um procedimento metodológico que imbrica prática e teoria, demonstrando a relevância de considerar os saberes do corpo no contexto das pesquisas em Artes Cênicas.

Na ausência de um diretor ou observador externo, o intérprete-criador assume a responsabilidade de se motivar, manter o foco e tomar decisões estéticas que darão forma à obra. Esse processo exige disciplina, constância e uma profunda reflexão, qualidades que também são fundamentais nas práticas somáticas que fundamentaram esta pesquisa. Tanto a Eutonia quanto o *Body Mind Centering®* (BMC) contribuíram para essa criação, transformando-a em um verdadeiro exercício de ascese, tal como proposto por Foucault (1983). Nesse contexto, a repetição metódica das práticas e a análise crítica dos resultados foram elementos indispensáveis para a concretização do solo final.

Criar narrativas autoficcionais a partir da somática me levou a repensar o ato de composição cênica, não como representação literal da realidade, mas como experiência sensorial que evoca memórias e ressonâncias no público, estabelecendo um senso de compartilhamento e reconhecimento mútuo. Essa abordagem revelou a existência de um saber corporalizado que desafia as formas tradicionais de conhecimento, exigindo metodologias que validem o saber corporalizado.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

Além disso, a Prática Artística como Pesquisa (PaR) mostrou-se uma metodologia adequada para integrar prática e teoria, transformando o saber corporalizado em conhecimento acadêmico. No entanto, como discutido anteriormente, essa tradução nem sempre foi direta. Essa dificuldade reflete a própria natureza fluida da identidade, que, ao longo do processo, mostrou-se menos como essência fixa e mais como processo contínuo de subjetivação. Nesse sentido, a criação do solo autoficcional não foi apenas um exercício artístico, mas também uma forma de *askesis*, um treino de si por si mesmo que envolveu corpo, mente e narrativa.

O solo *Entre Ceder e Resistir* foi apresentado como parte do meu trabalho de conclusão de curso no âmbito da Pós-Graduação em Dança e Educação Somática do IFB. Esse trabalho revelou-se um território fértil de investigação artística e acadêmica. Ao materializar no corpo os princípios da Eutonia e do BMC em diálogo com narrativas autoficcionais, a criação aponta para potenciais desdobramentos. A metodologia desenvolvida nos laboratórios, os achados sobre identidade como processo corporal e as estratégias de tradução entre experiência somática e cena abrem caminhos para futuras pesquisas. É meu desejo dar continuidade a essa investigação, aprofundando especialmente as relações entre práticas somáticas e narrativas do corpo, em criações que ampliem essa fronteira entre arte e vida, pesquisa e prática.

Por fim, este trabalho reforça a importância da Somática e das práticas corporais como ferramentas para acessar o saber corporalizado e transformá-lo em narrativas artísticas. Ao mesmo tempo, ele destaca os desafios inerentes a esse processo, especialmente no que diz respeito à tradução de experiências sensoriais e emocionais em linguagem escrita. A criação de um solo de dança autobiográfico, portanto, não é apenas um ato de expressão, mas é, também, uma jornada de autoconhecimento e transformação. Afinal, como mostrou este trabalho, o corpo nunca termina de se revelar. É nessa dança entre ceder e resistir que seguimos nos conhecendo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 9-29
2025.1

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- CAMPOS, Laura Maria. Epistemologias somáticas na dança contemporânea: um percurso de 'ontologia frágil' em filiações a-históricas. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 62-86, 2018.2. DOI: https://doi.org/10.9771/r.v1i31.26821 Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26821>. Acesso em: 5 fev. 2025.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. 364 p. Tradução de Denise Maria Bolanho.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, sociedade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Tradução Elisa Monteiro.
- HANNA, Thomas. Dictionary Definition of the Word Somatics. **Somatics** - magazine-journal of the mind/body arts and sciences, Novato, CA, v. 4, n. 2, p.1, 1983.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PIZARRO, Diego**. Anatomia corpoética em (de)composições**: três corpus de práticas somáticas em dança. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.
- RIBEIRO, Martha. **A autoficção como tentativa de insurreição dos corpos ou o que aprendemos com Antonin Artaud**: refazer o corpo, esculpir afetos. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, edição especial, p. 304-318, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4191>. Acesso em: 4 fev. 2025.
- SCIALOM, Melina. A prática como pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. **Prática Artística Como Pesquisa, Somática e Ecoperformance**, São Paulo, GIOSTRI, 2024.
- SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênica. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4,e111236, Setembro, 2021. DOI: https://doi.org/10.1590/2237-2660111236.Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/111236>. Acesso em: 15 fev. 2025.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917



CORPORALIZAÇÃO E(M) VOCALIZAÇÃO CELULAR: deixar-se tocar-mover pela voz

RAQUEL PARRAS

Atriz, professora e produtora. Mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA); graduada pela Faculdade Paulista de Artes em Licenciatura em Teatro (2013) e atriz formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP), em 2018. Produz, participa e colabora com artistas e projetos em arte e educação. Lecionou Artes em instituições dos setores público e privado entre os anos de 2015 e 2023.

RESUMO

O presente ensaio tem como proposta relatar, relacionar e refletir sobre experiências práticas com a mesma temática, vivenciadas antes, durante e após a oficina "Imersão Somática e Voz", facilitada pelo Professor Dr. Diego Pizarro em 24 de abril de 2024. A oficina integrou o evento ECOAR — Encontro de Pesquisa e Arte: Seminários Transculturais, realizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Pretende-se, aqui, identificar e explorar caminhos, processos e pedagogias relacionados à pesquisa - em andamento - da autora sobre o tema *Somática e Voz*, em diálogo com processos de corporalização, aprendizagem e consciência celular.

PALAVRAS-CHAVE:

Somática. Voz. Experiência. Corporalização. Consciência Celular.

EMBODIMENT AND/IN CELLULAR VOCALIZATION: letting oneself be touched-moved by the voice

ABSTRACT

This essay aims to report, connect and reflect on practical experiences around the same theme, lived before, during and after the Imersão Somática e Voz (Somatic Immersion and Voice) workshop, facilitated by Prof. Dr. Diego Pizarro, on April 24, 2024, as part of the ECOAR — Encontro de Pesquisa e Arte: Seminários Transculturais *(ECOAR — Research and Art Conference: Transcultural Seminars), an event held by the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Bahia (PPGAC/UFBA). The aim here is to identify and explore paths, processes and pedagogies within the author's ongoing research on the theme Somatics and Voice, in dialogue with processes of embodiment, learning, and cellular consciousness.*

KEYWORDS:

Somatics. Voice. Experience. Embodiment. Cellular Consciousness.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

INTRODUÇÃO

JUST AS SOUND IS A TYPE OF VIBRATION,
VOCALIZING IS A TYPE OF MOVEMENT.

Martha Eddy

Para a elaboração deste ensaio, três perguntas orientaram a escrita e a sua estruturação, desenvolvida a partir de reflexões sobre os caminhos corporalizados da voz, aos quais chamarei, aqui, de vocalização celular. As perguntas foram as seguintes:

1| Como as vocalizações podem modular estados e presenças corporais?

2| Como a voz pode informar, por meio do toque e da aprendizagem celular, sobre o interno e o externo da corporeidade?

3| O que ocorre quando a voz emerge do relaxamento, da sensação, da atenção e da intenção?

Essas perguntas surgiram após a vivência prática na oficina "Imersão Somática e Voz", relacionando as experiências ali vivenciadas a outras práticas vocais experimentadas ao longo dos estudos em teatro e na pós-graduação. As questões emergiram com a intenção de revelar possíveis caminhos, amalgamados entre corporalização e vocalização nas investigações em Prática Artística como Pesquisa (PaR).

Na busca por deixar-se mover pela consciência celular no tocante à voz – seja vocalizando em emissão audível, seja explorando o espaço interno percorrido pela imaginação e/ou pela sensação da voz –, o movimento de estruturas corporais por meio da atenção e da intenção, pela consciência celular (informação/aprendizagem), revelou-se um caminho a ser cada vez mais explorado na pesquisa em andamento. Como afirma Patrícia Bardi (2020): "A chave aqui é observar como

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

o movimento somático aumenta a capacidade da voz além da produção vocal para uma experiência sentida mais completa, que tem o poder de informar e desenvolver o senso de identidade de uma pessoa mais profundamente" (*apud* Pizarro, 2024, p. 216).

TEMPORALIDADES

A temporalidade em um trabalho movido por princípios somáticos propõe o demorar-se nos processos, o relaxamento e o descanso em si pela respiração celular, "isto é, um processo químico que acontece na célula viva" (Pizarro; Pacheco, 2024, p. 6-7). Propõe que, para encontrar algo – o que se busca ou o que o acaso oferece –, possa-se tatear com tempo e calma, quer no sentido literal ou expandido, utilizando as mãos, quer no toque sensorial, vocalizado, imaginado, dentre outras possibilidades. Deixar que a pele seja mensageira. Permitir que as membranas informem, que as células ajam por si e que se habitem *espaçotempos* de mergulho em profundezas acessadas pelo ceder da materialidade do corpo, integrando e modulando as formas da experiência do *sentir, perceber e agir* (Bainbridge Cohen, 2015). Pode ser, também, que nada disso aconteça em prática somática, a depender de cada *soma* (corpo vivo) em suas experiências idiossincráticas.

No dia da oficina, chovia muito em Salvador. Quem mora na cidade sabe que a mobilidade urbana fica restrita, e sair de casa torna-se um desafio! Aproveito o tema da mobilidade para mencionar o momento anterior à chegada de Pizarro, que também enfrentou dificuldades para chegar ao local da oficina. Eu havia levado uma bolinha de tênis, companheira nos rolamentos e na abertura de espaços, mobilidades e toques fisicamente profundos – uma verdadeira aliada nos processos de autorregulação.

As pessoas participantes se propuseram a mobilizar suas corporeidades conforme suas necessidades e de acordo com a "sabedoria somática" (Pizarro, 2020, p. 145) de cada uma. Deitadas no chão ou sentados, realizando outras atividades, a oficina já acontecia antes mesmo de uma proposta ser direcionada pelo oficineiro, pois havia sido iniciada pela temporalidade que cada um habitou, segundo sua "realidade corporal" (Pizarro, 2020, p. 144), manifesta e modulada naquele momento.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

Assim que Pizarro chegou, perguntou algo semelhante a: "O que vocês estavam fazendo antes de eu chegar? Com qual corpo você chegou aqui hoje?" Em seguida, começou a abordar nossa realidade corporal, os vários corpos que nos constituem (físico, emocional, espiritual, mental, energético etc.) e as modulações das presenças desses corpos. Um colega era o único que estava lendo; os demais estavam no chão, relaxando, alongando-se, espreguiçando. Pizarro mencionou que o colega que lia estava no corpo mental. Essa primeira abordagem na conversa já denota o percurso iniciado e a natureza da oficina: perceber qual é a sua experiência, como você está hoje e como modula sua presença, seus vários corpos, sua corporeidade.

Outra informação apresentada, relacionada à temporalidade – entendida aqui como a experiência subjetiva do tempo para cada pessoa –, refere-se à desobrigação de realizar algo. Ou seja, foi proposta uma abertura e um incentivo para que cada soma fizesse o que precisasse ser feito. Assim, o convite foi para que cada um realizasse o que sentisse necessidade ou permanecesse em determinada postura/posição, buscando alguma verticalidade. Não necessariamente a verticalidade compulsória bípede, mas uma noção de verticalidade adequada ao que seria proposto em seguida.

O tempo que a Somática propõe para experiências vívidas do *soma* destina-se à ocupação de si – às necessidades de mover, pausar, sentir, respirar –, ou seja, modular a própria experiência. O primeiro convite feito pelo oficineiro foi o da modulação da experiência por meio da embriologia corporalizada, mais especificamente sobre a terceira semana de gestação e o espaço no qual nos desenvolvemos, criando uma noção de verticalidade com a *notocorda*, o *tubo neural* e o *tubo digestório*.

FIGURA 1
Verticalidades.
Fonte: Letícia França, 2024.



CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

> Nesse momento [terceira semana de gestação], temos duas camadas: o endoderma e o ectoderma. Durante a terceira semana, uma linha de células, chamada linha primitiva, cresce da extremidade *caudal* (cóccix) do disco embrionário. Ela delineia o nosso eixo central. Esse é o começo da terceira camada, o *mesoderma*, separando o endoderma e o ectoderma.
>
> Da linha primitiva nascerá a notocorda. Essa estrutura fundamental, que tem a consistência de uma uva firme, alonga o disco de três camadas longitudinalmente, estabelecendo uma simetria bilateral. [...] Do endoderma irão se desenvolver o trato digestório e os órgãos relacionados, e do ectoderma irão se desenvolver a nossa pele e o sistema nervoso (Bainbridge Cohen, 2015, p. 291, grifos da autora).

A partir das informações oferecidas por Pizarro, derivadas do *Body-Mind Centering™* (BMC™), cuja fundadora é Bainbridge Cohen, os participantes da oficina iniciaram a investigação dessa noção de verticalidade e seguiram suas explorações por meio de movimentos internos, externos, imaginados, entre outros. Nesse percurso, as orientações também propunham que investigássemos essa *linha primitiva* por meio da voz. Eu estava imersa e permeável, buscando descobrir e perceber como a voz emergia do processo de corporalização, que "implica iniciar a respiração, o movimento, a voz, a consciência e o toque a partir de qualquer célula e/ou grupo de células (como tecidos e sistemas) e testemunhar o que surge" (Bainbridge Cohen, 2015, p. 280). Enquanto explorava, uma das perguntas que me ocorreram para serem respondidas na prática foi: como a voz que habita esses espaços internos, essas memórias e resquícios embriológicos é lançada no espaço externo?

ESPACIALIDADES

Seguindo a tríade proposta por Bainbridge Cohen (2015, p. 278-279) em sua abordagem — *visualização*, *somatização* e *corporalização* —, na etapa de visualização, fomos levados a perceber, por meio do auto-toque e de um esquema imagético, o ponto de encontro pulsante entre espaços, tempos e memórias. Esse ponto situa-se entre o púbis e o cóccix e entre os ísquios, sendo uma *encruzilhada* (Martins, 2002; Rufino, 2016) que

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

corresponde ao corpo glandular e ao corpo perineal, os quais carregam resquícios celulares da notocorda. “Os remanescentes da notocorda estão nos discos vertebrais adultos e nos ligamentos dentro do canal vertebral” (Bainbridge Cohen, 2015, p. 291). Outra informação oferecida por Pizarro para a experimentação foi que a extensão da notocorda vai do corpo perineal até a glândula pituitária, na altura da testa.

Mobilizei essas informações, acrescidas de outra sobre a notocorda, colhida em uma experiência anterior em práticas conduzidas pela professora Tarina Quelho durante minha formação na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP). Trata-se da consistência da notocorda, semelhante à de uma uva firme e macia, cuja fonte se encontra em citação direta anterior de Bainbridge Cohen (2015, p. 291). É importante destacar, para a reflexão, que, em diversas aulas e sessões de preparação para espetáculos na EAD/USP, eu somatizava a notocorda. Isso, na minha experiência, possibilitou que a experimentação na oficina atingisse um nível maior de complexidade e investigação, promovendo um desvelamento oportuno pela consciência celular, que será relatado adiante.

Enquanto Pizarro transmitia essas informações, iniciávamos a somatização da notocorda. Nessas experiências na EAD/USP, vivenciei um processo artístico no espetáculo *Idiotxs Magníficxs* (2018), dirigido por Cristiane Paoli Quito, no qual a notocorda foi um dos temas trabalhados no processo de criação das figuras do espetáculo. Assim, as informações dessa vivência anterior já estavam presentes em minha memória. Algo mudou quando Pizarro propôs esquecer o que já sabíamos e experimentar a partir das informações fornecidas pelas células, a fim de corporalizar a notocorda. Então, durante a experimentação, deixei que a temporalidade expandisse a exploração, guiando-me por espaços ainda não habitados, não corporalizados pela notocorda. Permiti que as células do lado direito, conforme a indicação de Pizarro, informassem essa memória celular da notocorda, assim como as do lado esquerdo. Com isso, movi em mim esse espaço de exploração e o corporalizei.

Sobre a embriologia corporalizada, Bainbridge Cohen (2015, p. 288) afirma: “A primeira corporalização, antes de corporalizar a estrutura, é que corporalizamos o espaço vazio”. E complementa: “[Q]uando corporalizo a notocorda, entro no espaço. Não estou tão estruturada da mesma maneira, porque é um processo do passado [...] Se eu seguir pela notocorda, que na verdade não está mais lá, mas o processo está, eu estou no espaço” (Bainbridge Cohen, 2015, p. 293). Na minha

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

experiência, após deixar emergir a memória embriológica pelos lados direito e esquerdo, foi como se eu me fizesse e desfizesse no ar a cada momento, como se fosse uma pulsação levada a passear. Uma informação importante que percebo nessa experiência específica, na somatização da notocorda, é que, antes, eu estava no registro de uma memória já definida, mais ligada ao sistema nervoso, e passei para a aprendizagem celular – um campo do indefinido e das multidimensionalidades de *sentir, perceber e agir.*

Esse dado sobre o espaço, presente nas citações anteriores, somou-se ao tema da oficina e foi fundamental para minha experimentação e articulação das informações verbais do oficineiro. Trata-se do desfazer-me das experiências passadas em que somatizei a notocorda – vivenciadas anos atrás, em aulas e processos criativos – para abrir espaço e corporalizá-lo naquele momento. A informação transmitida pelas células do lado esquerdo do meu corpo, em relação à somatização da notocorda, era como se estivessem vocalizando nos meus espaços internos. Como um fluxo, essa vocalização se transformava em emissão audível, reverberando sonoramente no espaço. Dessa experiência surgiram os caminhos das perguntas que movem a presente escrita, registradas em caderno após a prática.

Naquele momento, testemunhei que o processo de corporalização ocorria simultaneamente nos espaços internos e externos, ambos vocalizados (audíveis e/ou não). Do lado esquerdo do corpo, o espaço interno proporcionava uma sensação de vocalização relaxante e leve, como se a voz estivesse (e estava) dentro do corpo, ainda sem som audível. A sensação era de uma massagem interna, com expansão e vibração macia, evoluindo para a vocalização do espaço interno ao externo (audível), produzindo sons agudos e pausados, seguidos de micromovimentos visíveis e fluidos. Do lado direito, os sons eram mais graves e proporcionavam movimentos de deslocamento no espaço em fluxo livre.

Houve uma ampliação cinestésica nesse *processo de corporalização* do espaço, possibilitada pela voz, o que foi fundamental para compreender como é possível modular experiências em corporalização. Esse processo ocorreu a partir da informação dada pela consciência celular, enfatizando as vocalizações celulares (internas e externas). Foi semelhante a aprender um novo toque, uma nova massagem – até então desconhecida por mim –, mas que, após experimentada pela primeira vez, despertou o desejo de repetir e explorar ainda mais.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

Sobre essas possibilidades para a pesquisa, apresento abaixo um trecho da entrevista de Patricia Bardi, no qual ela fala sobre suas práticas de experimentação dos órgãos e sua interação entre dança e voz. Acredito que isso ressoa profundamente com o que expus até aqui, além de estar alinhado com minha própria vivência sobre corporalização e vocalização celular.

> Inicialmente meu objetivo era integrar o som para estimular a presença de órgãos na minha experiência de movimento. Isso criou uma experiência sensorial diferente em minha fisicalidade, que influenciou significativamente meu vocabulário de movimento. Através desta pesquisa inicial, pude sentir como a voz tinha a capacidade de integrar a minha atenção e intenção de forma muito mais profunda e rica do que trabalhar apenas com movimento. Trazer a consciência dos órgãos, incluindo o impacto vibracional do som, transformou minha experiência de movimento (Bardi, 2020 *apud* Pizarro, 2024, p. 211).

Essa experiência na oficina, vivenciada com e a partir da notocorda, evidenciou o quanto fui levada à reprodução e à cristalização de padrões de movimentos e sensações, especialmente em relação às possíveis memórias registradas nas somatizações informadas por experiências pregressas na EAD/USP. É importante salientar que sempre temos a possibilidade de transformar, repadronizar e abrir, na espacialidade habitada, caminhos que permitam à consciência celular nos informar. Assim, uma nova e infinitamente mutável consciência pode habitar nossa corporeidade.

A reflexão mais instigante dessa experiência é que, ao longo do tempo, perspectivando a temporalidade do *soma*, a atenção e a intenção, torna-se possível que a aprendizagem celular ocorra nos espaços interno e externo. Dessa forma, a memória embriológica, por meio da corporalização em vocalizações celulares, pode modular nossas experiências, fazendo emergir quem somos e nos recriando continuamente em experimentação na vida, em movimento.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

Quando Pizarro, em sua primeira orientação na oficina, propôs que buscássemos uma *noção de verticalidade* para a exploração da notocorda, enfatizou que não se tratava da verticalidade compulsória que costumamos associar à necessidade de ficar em pé, ereto(a), vinculando-a à racionalidade e, consequentemente, à hierarquização. Ele sugeriu que agíssemos e pensássemos de forma vertical disruptiva, desmontando padrões, mas permanecendo firmes como uma uva – evocando outras visões de corpo e suas potencialidades, sem um modelo ideal de verticalidade.

Com a informação celular em exploração, com e a partir da notocorda, na corporalização e vocalização celular espacializada, outras informações para visualização foram oferecidas, a fim de somatizarmos e corporalizarmos. Essas informações foram transmitidas durante a experimentação da notocorda. Dando continuidade ao estudo embriológico sobre a terceira semana de gestação, "enquanto a notocorda está crescendo, abre-se um canal – chamado canal neuroentérico – na linha primitiva, entre o saco vitelino e a cavidade amniótica. Agora, temos uma troca de fluidos indo da frente para trás e de trás para a frente do corpo" (Bainbridge Cohen, 2015, p. 292). Esse canal, na oficina, correspondia ao tubo neural, cuja estrutura foi descrita verbalmente. Ele se situa atrás da notocorda, assumindo a forma de sulcos, como uma espécie de abertura tanto para frente quanto para trás, possibilitando essa troca de fluidos e informações.

Se antes tínhamos a informação da notocorda, que se estende do corpo perineal até a glândula pituitária, agora o fluxo de informações no tubo neural ocorre da frente para trás e de trás para a frente. Nas explorações em corporalização e vocalização celular, os sons e movimentos eram mais *staccati* e menos contínuos, diferentemente da exploração da notocorda. Outra informação visual inserida para somatização e corporalização foi a do tubo digestório, localizado à frente da notocorda. Esse tubo já permeia o repertório anatômico geral dos participantes, e o oficineiro evidenciou mais uma relação importante: a conexão entre a boca e o ânus. Assim como a notocorda, o tubo digestório já havia sido explorado por mim em práticas na EAD/USP, sob a condução de Quelho. Abro espaço para o relato de experiência sobre essa vivência específica, por estar relacionada à temática embriológica – em especial, à temática uterina – esse espaço gerador de vida que atravessa minha trajetória devido a uma doença crônica.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

Em algum momento de 2015, no segundo ano em que cursava a EAD/USP, também no ano em que descobri que as cólicas fortíssimas que me deixavam acamada todo mês – ou sempre que precisei chamar meu pai para me buscar no colégio, por não suportar a dor – tinham o nome de endometriose. Essa doença ginecológica crônica faz com que o tecido que reveste o interior do útero (endométrio) cresça fora dele, podendo se espalhar para outros órgãos.

As imagens de meus órgãos vistas no exame de ressonância magnética estavam em minha mente quando cheguei para mais uma aula, que seria sobre o tubo digestório. A aula aconteceu no teatro, um espaço mais amplo que a sala; as luzes estavam apagadas, e as portas de saída de emergência e de acesso ao camarim encontravam-se entreabertas, deixando feixes de luz atravessarem o espaço.

Começamos deitados no chão, enquanto Quelho nos falava sobre as imagens e informações do tubo digestório – um tubo mole, que vai da boca ao ânus – entre outras informações que se perderam em minha memória ao longo dos quase dez anos seguintes. Foi uma aula para expurgar tudo o que minhas vísceras me permitiam naquele momento: as imagens, o sangue e a menstruação sendo digeridos por mim no escuro, em meio a tantos gritos, gemidos, grunhidos e sussurros – e de tanta saliva produzida pela pelve, pela barriga, pela estrutura que era mole e queria se desfazer em angústia, em dor – até ser vencida pelo cansaço.

Eu, minha irmã mais velha, que também tem endometriose, e nosso irmão mais velho, que morreu com poucos meses de vida, nascemos de um útero cheio de feridas. Todos nós por cesárea, pois nossos cordões umbilicais estavam enrolados em nossos pescoços. Depois que eu nasci, minha mãe fez a cirurgia de retirada do útero – procedimento que já cogitei realizar – por acreditar que daria um basta na doença, já que não pretendo ter filhos, não pretendo ter outra notocorda crescendo dentro da barriga, outro tubo, outra verticalidade. Mas a cirurgia não é aconselhável devido à idade, na faixa dos 30 anos, e também porque não há garantia de eliminação definitiva da doença.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

> *Sou uma mulher cis, hormonizada. Todos os dias, passa pelo meu tubo digestório uma droga-hormônio, inibidor de outro hormônio, que suprime a menstruação e "controla" a doença, retendo líquidos no corpo, entre outras sensações que experiencio em minha corporeidade endometriótica. Faço esse relato também para dizer que, sem perceber, a corporalização já me informou caminhos de aprendizagem celular inimagináveis – materiais e espirituais – e segue informando à medida que me deixo tocar por ela.*

A exploração do tubo digestório na oficina "Imersão Somática e Voz", diferentemente da experiência de 2015, foi permeada por outros sons na experimentação.

O processo de salivar, de umedecer a boca com a língua – externa e internamente –, ao buscar a relação boca-ânus, fez emergir sons que adjetivei como cósmicos, de gestação de mundos, sons espaciais, do cosmos, de auroras boreais. A sensação era de não ter forma fixa, de ser atravessado por portais líquidos, deslizamentos e gosmas.

> Enquanto o movimento do corpo tem de interagir com a gravidade, o som é uma força viva que anima a presença celular (atenção plena e sem esforço) e esta sensação de fluidez é potencialmente recebida por todo o corpo. A vibração do som pode mover-se mais livremente dentro do corpo, com menos tensão e esforço, influenciando a nossa atenção sensorial (Bardi, 2020 *apud* Pizarro, 2024, p. 214).

Nessa experiência, em que o tubo digestório está à frente da notocorda, que, por sua vez, está à frente do tubo neural, considerando a terceira semana de gestação, foi experimentada a possibilidade de modulação dos diversos corpos que somos entre essas três verticalidades, nesse mover-se livremente e multissensorialmente. Permear essa vivência na oficina a partir da proposta de sua temática fez ressoar cantares e ecoares, ampliando muitas possibilidades para a pesquisa de mestrado em andamento, que abordarei mais adiante.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

IRRADIAÇÕES ESTELARES, RESPIRAÇÕES CELULARES

Após as experimentações das verticalidades, o oficineiro nos convidou a deitar no chão ou a procurar uma posição confortável e guiou uma prática de respiração umbilical, um descanso celular. A noção de verticalidade mole – não bípede e sem um modelo ideal – permeava o descanso celular, assim como a respiração celular e a irradiação umbilical nas seis pontas da estrela que somos: cabeça, cóccix e membros, nossas extremidades – nós, em extremidades. Seguimos deitados(as) no chão, em descanso celular, respirando...

> Subjacente ao processo de corporalização celular está o processo de respiração. Na camada ou no aspecto mais profundo, a respiração é celular. Esse é o nível básico do qual dependem nossos processos vitais e a nossa sobrevivência. A respiração celular ocorre nas células que andam em nosso oceano interno. É nas células que a respiração se transforma e onde nos comunicamos com nossa natureza essencial (Bainbridge Cohen, 2015, p. 284).

Esses momentos de respiração celular, irradiação umbilical e descanso profundo também informam nossa corporeidade na corporalização e modulação da experiência presente. Cada *soma*, em sua multiplicidade, faz emergir um mundo de possibilidades a cada respiração. Bainbridge Cohen, ao falar sobre os Padrões Neurocelulares Básicos – *Basic Neurocellular Patterns* (BNP) –, desenvolvidos por ela com base nos processos filogenéticos e ontogenéticos, define a irradiação umbilical como "a relação e o movimento de todas as partes do corpo pelo umbigo" (2015, p. 29). Ela acrescenta outros dois padrões que são relevantes para esta discussão sobre as experimentações e o caminho escolhido pelo oficineiro: "*mounthing* (movimento do corpo iniciado pela boca) e movimento pré-espinhal (movimentos sequenciais suaves da coluna iniciados pela interface entre a medula espinhal e o trato digestório)" (p. 29, grifos da autora).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1



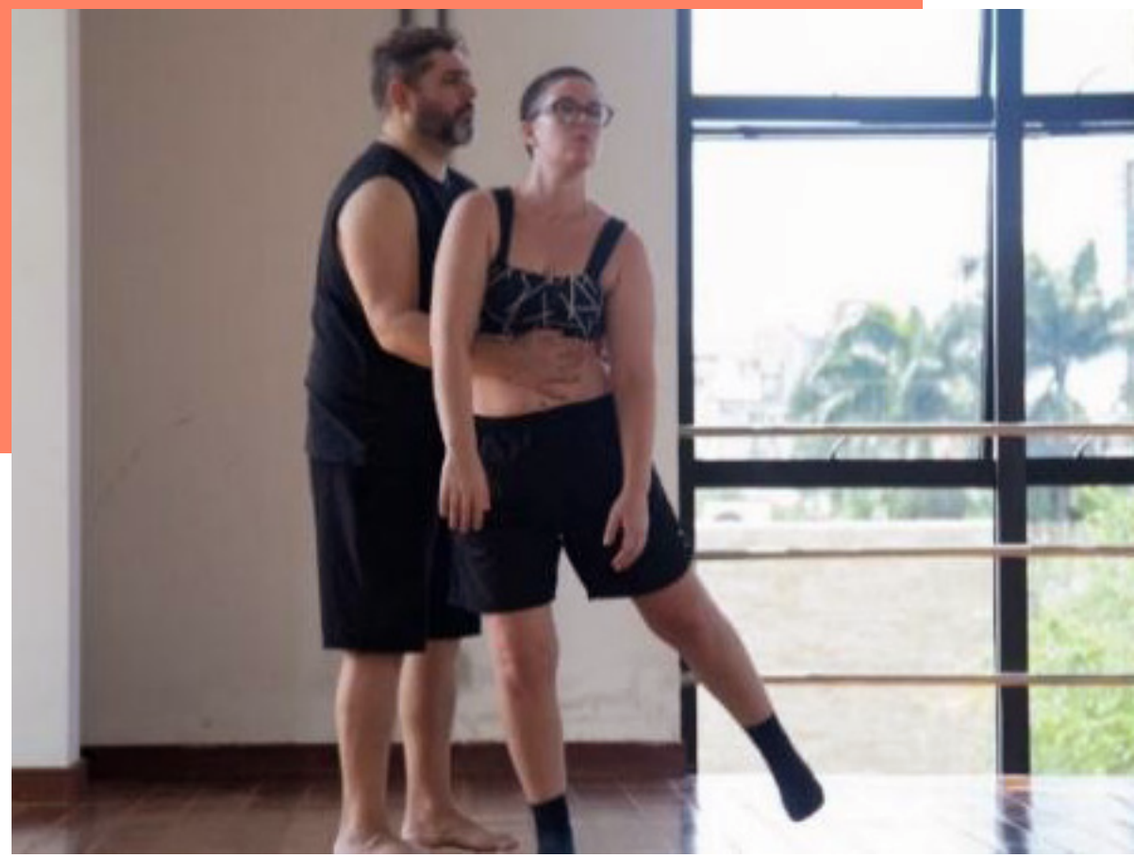


FIGURA 2 E FIGURA 3
Irradiação umbilical e experimentação do pâncreas. Fonte: Letícia França, 2024.

Esses são termos e conceitos que possibilitam o permear e o umedecer desses caminhos internos e externos de forma fluida, em prática, por meio de fluxos corporalizados que retornam ao nível embriológico, aos BNP, ao sensível e ao gerador da vida: o nível celular.

DIAGONAIS DUPLAS, SEXTAS, INFINITAS...

A partir da experimentação anterior em descanso celular, respiração e irradiação umbilical, foi-nos proposta uma atividade em duplas, dando continuidade à experimentação da irradiação – agora com e a partir do pâncreas. A orientação era que, em duplas, uma pessoa tocasse a outra com uma mão posicionada entre o umbigo e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

o processo xifoide, enquanto a outra mão tocasse as costas, mais ao lado esquerdo. A partir desse toque, a exploração acontecia em duplas, investigando movimentos diagonais com o pâncreas e sua relação com a irradiação das seis pontas da estrela que somos: cabeça, cóccix e membros.

Em sua tese de doutoramento, Diego Pizarro (2020) discute a relação entre a irradiação umbilical e o pâncreas – um dos órgãos digestórios –, referenciando o sistema somático das Cadeias Musculares e Articulares - GDS. Ele afirma: "A estrela é mais que uma estratégia do GDS, a estrela em nós, nosso brilho, a estrela do mar, irradiação umbilical a partir do pâncreas: o órgão volume e o órgão energia (glandular) no centro da estrela" (p. 376). Além disso, pela perspectiva do BMC™, ele também discorre sobre a irradiação umbilical como

> uma oportuna expressão da memória simbólica filogênica de um ser marinho, a estrela do mar, que explora a noção centro-extremidades-centro enquanto adquire coerência de si como um ser unificado e delimitado por barreiras membranosas entre dentro e fora, eu e outro (Pizarro, 2020, p. 192).

Essa expansão da noção centro-extremidades-centro estava sendo corporalizada por mim; sentia como se estivesse ganhando o espaço da sala e além, ocupando-o com minha presença de maneira física, energética e etérea. A sensação era a de que, quanto mais me movia em diagonais – explorando o centro a partir do toque do parceiro no meu corpo, deslocando-me para as extremidades e retornando ao centro –, mais eu corporalizava a vitalidade das minhas células e daquele órgão específico, amalgamando a isso todas as experiências e explorações vividas na oficina. A partir do momento em que o parceiro não me tocava mais, meus movimentos tornaram-se mais vigorosos: cortavam o espaço, ventavam-no, expandiam-se, exocrinavam e endocrinavam, metabolizando o *soma* em sua criatividade em movimento.

No dia anterior, Cristina Rosa facilitou uma oficina intitulada Movimentos Cognitivos: Ferramentas para Compreender a Confluência da Cosmologia Bakongo e da Capoeira Angola, na qual a ginga e os giros estiveram bastante presentes ao longo do desenvolvimento da atividade. Pizarro, durante a proposta de experimentação do pâncreas, trouxe a informação e a provocação: *como gingar e girar pelo pâncreas?* Ele sabia que muitas das pessoas participantes da oficina "Imersão Somática e Voz" também haviam participado da oficina de Rosa no dia anterior. Assim, segui na

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

exploração, experimentando gingar e girar pelo pâncreas, movendo-me em diagonais e espirais por ele. A oficina foi encerrada com uma roda de conversa para compartilhar sensações e percepções, formular perguntas e esclarecer dúvidas.

LABORATÓRIO DE PERFORMANCE

Na semana seguinte à oficina, no dia 30 de abril de 2024, fui para a aula do componente optativo *Laboratório de Performance*, ministrado por Ciane Fernandes no prédio da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Na sala 23, nos reuníamos para práticas e desenvolvimento de nossas pesquisas, com a facilitação e orientação de Fernandes – coletiva ou individualmente – de acordo com as necessidades de cada pesquisador(a). Registra-se que Fernandes também participou da oficina "Imersão Somática e Voz".

No Laboratório, há sempre a sensível condução e escuta de Fernandes para que o trabalho aconteça, com e a partir da Abordagem Somático-Performativa (Fernandes, 2012), desenvolvida há anos pela artista-docente-pesquisadora dentro e fora do componente. Nesse dia, cada pesquisador(a) chegou e dedicou-se ao que queria ou precisava.

Eu me deitei no chão e permaneci um tempo em pausa, buscando descanso na respiração celular e na percepção do meu estado naquele momento. Fernandes, em alguns momentos, oferecia orientações e sugestões em condução, e uma delas foi: *não deixar a mente que mente dominar* – ou seja, evitar que o corpo mental, que tende a controlar ou inibir a mente-corpo celular, impedisse que esta última emergisse, trazendo consigo as multidireções, as multidimensões e as transformações em prática.

A *imagem somático-performativa* (Fernandes, 2018, p. 156) dessa prática – pois Fernandes propõe espaço e materiais para registrar as experiências, caso haja necessidade – foi feita em uma

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

folha tamanho A3, com vários gizes de cera disponíveis. Na roda final do laboratório, apresentei a imagem que havia criado e comecei a compartilhar todo o percurso trilhado. Fernandes, então, sugeriu que eu anotasse tudo o que estava relatando, e tudo mais o que lembrasse, no verso da folha. A seguir, apresento o relato da experiência vivenciada naquela aula, escrito logo após a criação da imagem *somático-performativa* da prática.

> *Deixar a mente que mente ceder espaço para a mente do corpo celular – permitir que aja, que guie. Senti a pulsação torácica forte expandir para as mãos e os pés, vibrando... Senti, novamente, como em outras práticas, o crânio pesar e doer. Comecei a pesquisar o que seria vocalizar esse espaço dolorido. A vocalização tomou a forma de um gel que escorria e deslizava pelos espaços dentro do mesmo espaço de dor. E, nesse processo, a voz expandia – por dentro, com atenção e intenção de habitar o espaço da dor; e por fora, no campo da sala. Nesse momento, escolhi modular a experiência pela voz-gel – passando da dor para o alívio.*
>
> *Coloquei minha atenção nos tubos digestório, neural e na notocorda.*
> *A vocalização do espaço de dor moveu-se para o espaço da cabeça como um todo e alçou um movimento vocalizado. Babei, escorri, torci, deslizei... Impulsos de empurrar o chão, ganhar verticalidade, observar o entorno e voltar ao chão.*
> *Conexão entre sensação, cinestesia e propriocepção – corporalização. Vocalizei diretamente na pele, no braço, com a boca encostada no corpo.*
> *O movimento surgia da torção muscular da anatomia – uma imagem visualizada internamente – para a somatização e corporalização. Deixei que os braços dessem vazão ao movimento que emergia da vocalização-corporalização através da imagem, da voz, do corpo, do espaço. Corporalizar o espaço. Corporalizar a experiência dos vários corpos. Corvocalizar. Vibrar o espaço interno-externo. Campo.*

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 30-49
2025.1

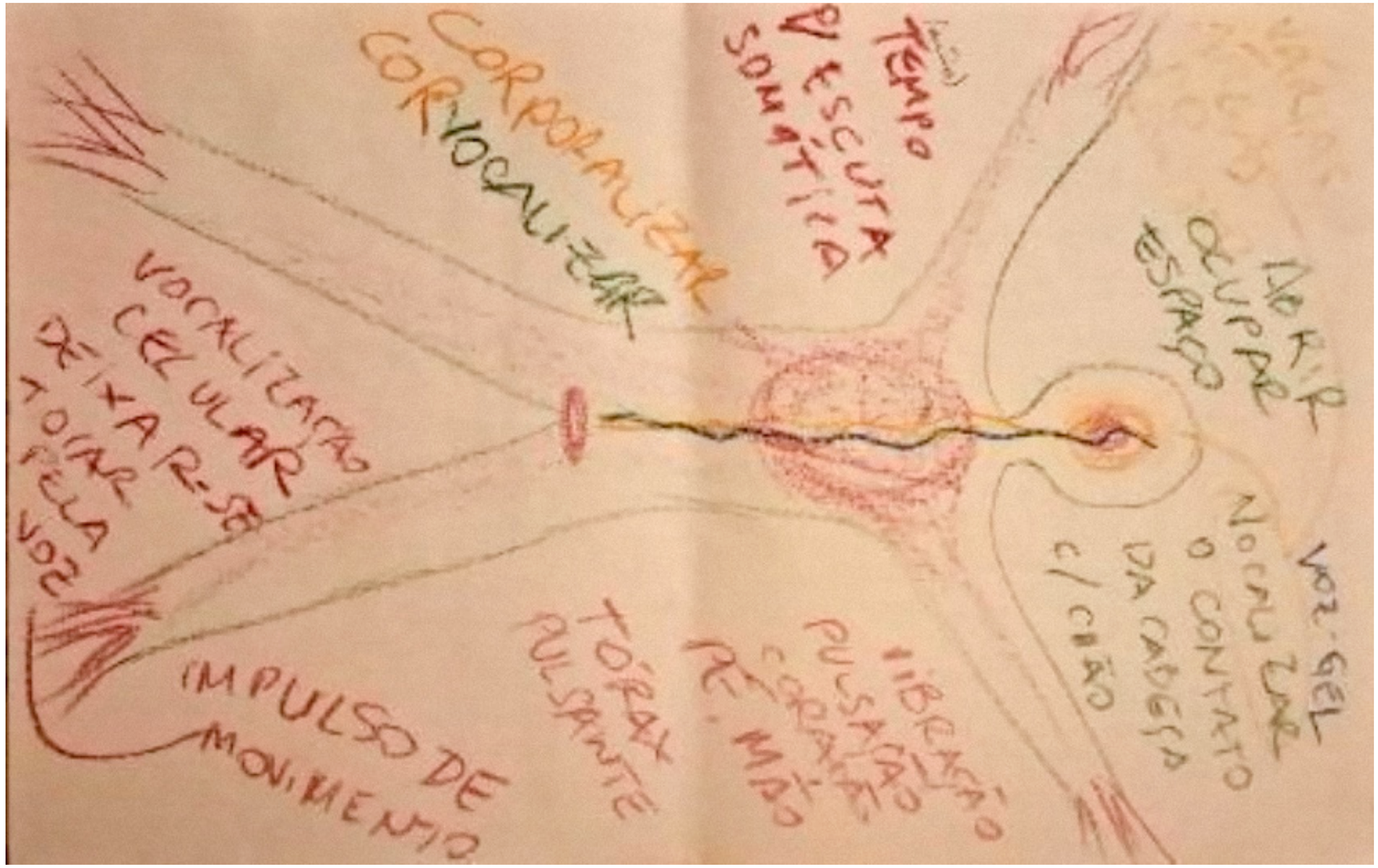


FIGURA 4
Imagem somático-performativa.
Fonte: Raquel Parras, 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio, explorei a relação entre práticas de corporalização, com foco na voz e na somática, a partir da oficina “Imersão Somática e Voz” e de outras duas experiências – uma anterior e outra posterior –, sendo que esta última reverberou as práticas da oficina em questão. O tema *Somática e Voz*, como demonstrado nas experiências relatadas e nas reflexões desenvolvidas ao longo do texto, revelou-se central para a pesquisa em

andamento, inserida na metodologia PaR nas Artes Cênicas. Essa abordagem também ressoa com outras pessoas pesquisadoras, como afirmam Pizarro e Pacheco (2024, p. 9): "entre micro-movimentos e impulsos somáticos, mover e vocalizar/vocalizar e mover tem sido uma prática deveras presente em diferentes iniciativas e experimentos de pesquisa".

Um ponto essencial abordado foi a importância da modulação da experiência como via fundamental para a experimentação em corporalização e pesquisa no trabalho de intérpretes-criadores(as) na academia. A modulação da experiência emerge como um conceito-chave dentro da pesquisa, pois possibilita que a pessoa artista atue em diferentes níveis de sensibilidade e criatividade, ressignificando suas ações e interações em diversos espaços – físicos, imaginários, simbólicos, performativos e teatrais.

Ao longo da discussão, destaquei como a temporalidade das práticas somáticas oportuniza a exploração dos *somas*, conectando-se a diversas dimensões da corporeidade. Tais abordagens práticas, realizadas em ambientes artístico-educacionais, não apenas revelam a complexidade e amplitude do tema *Somática e Voz*, mas também ressaltam sua relevância no contexto contemporâneo da PaR nas Artes Cênicas.

Refletir sobre a relação entre práticas de corporalização em diferentes contextos artístico-educacionais permitiu uma compreensão mais profunda dos processos de pesquisa e suas contribuições para a produção de conhecimento corporalizado. Tais abordagens e princípios somáticos são fundamentais, pois promovem um saber vívido, diretamente experienciado pelo *soma*.

REFERÊNCIAS

» BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.

» EDDY, Martha Hart. Moving Our Voices for Strength and Justice, Somatically. Dossiê Temático - Artigos - **Revista Voz e Cena** - Brasília, v. 05, nº 01, janeiro-junho/2024 - pp. 52-74.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/. Acesso em: 01 out. 2024.

» FERNANDES, C. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. *In:* Anais do VII Congresso da ABRACE, 13, 2012, Porto Alegre. **Tempos de Memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Campinas: Anais da ABRACE, 2018. 1-6. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/issue/view/96.html >. Acesso em: 10 out. 2024.

» FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

» MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, UFMG, Poslit, 2002, p. 69-91.

» PIZARRO, Diego; PACHECO, Sulian Vieira. Editorial / Dossiê Temático - **Revista Voz e Cena** - Brasília, v. 05, nº 01, janeiro-junho/2024 - pp. 06-14. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 1 out. 2024.

» PIZARRO, Diego. Sobre a prática de Integração Voz-Movimento: despertando ressonância no corpo em movimento. Traduções - **Revista Voz e Cena** - Brasília, v. 05, nº 01, jan.-jun./2024 - p. 207-222. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 01 out. 2024.

» PIZARRO, D. **Anatomia Corpoética em (de)composições**: três *corpus* de práxis somática em dança. 418 f. il. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32962>. Acesso em: 24 maio 2024.

» RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n. 40, p. 54-80, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/antropolitica2016.1i40.a41797>. Acesso em: 24 maio 2024.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

ALÍVIO OU DA NECESSIDADE DE FALAR SOBRE ABORTO: processos de criação cênica e falas em primeira pessoa

FLAVIANE FLORES VIEIRA DE MAGALHÃES

Fany Magalhães (nome artístico) é artista, professora e pesquisadora. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da professora Dra. Eloisa Leite Domenici; Mestre em Teatro (PPGT - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018) e Bacharela em Artes Cênicas, com Habilitação em Direção Teatral, (Universidade Federal de Ouro Preto, 2015). Tutora na Licenciatura em Teatro a Distância UFBA/Universidade Aberta do Brasil (desde 2023); Professora substituta nos Cursos de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (2023) e da Universidade Federal do Amapá (2019-2021).

RESUMO

A partir da vivência no Laboratório de Criação “Criar Vozes, Narrar Mulheres” (2024), ocorrido na Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA, sob orientação da diretora, professora e pesquisadora Meran Vargens, proponho aqui algumas reflexões sobre processos de criação, entre arte e política. Afinal, qual é a potência política da criação? Ou ainda, como esta potência pode se manifestar? No rastreio deste processo específico de criação, no qual me envolvo como atriz, dialogo também com outras vivências e percepções entre a criação e a militância, especialmente minha colaboração com a Coletiva Basuras e meu encontro com a boliviana Maria Galindo e suas provocações sobre a necessidade de falarmos em primeira pessoa. Este é, sobretudo, um artigo manifesto dedicado a um tema espinhoso e urgente na vida de pessoas com útero: o aborto.

PALAVRAS-CHAVE:

Aborto. Processo de criação. Política.

RELIEF OR THE NEED TO TALK ABOUT ABORTION: Scenic creation processes and first-person speeches

ABSTRACT

Based on my experience at the Creation Laboratory of Create Voices, Narrate Women (2024), which took place during the Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA, under the guidance of the director, professor and researcher,Meran Vargens, I propose here some reflections on creative processes, between art and politics. After all, what is the political power of creation? Or even, how can this power manifest itself? In tracking this specific process of creation, in which I am involved as an actress, I also dialogue with other experiences and perceptions between creation and activism, especially my collaboration with Coletiva Basuras and my meeting with Bolivian Maria Galindo and her provocations about the need to speak in the first person. This is, above all, a manifesto article dedicated to a thorny and urgent topic in the lives of people with uteruses: abortion.

KEYWORDS:

Abortion. Creation process. Politics.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

ALÍVIO é a palavra título que instaura esta escrita e que é propositalmente um manifesto ao se encontrar com a última que lhe completa o sentido: ***aborto***. Quais relações entre esses dois vocábulos lhe vêm à mente? Em minha experiência pessoal, estão tão próximas na vida como no dicionário; bastam poucas páginas e cabem em uma única linha. A necessidade de falar sobre O aborto, aqui ou em qualquer outro lugar, vem da urgência de tratarmos com responsabilidade desse assunto que atravessa a vida de tantas pessoas, especialmente a de mulheres cisgênero, como é o meu caso. E é através das muitas confluências entre arte e política que o faço, acreditando, sobretudo, na multiplicação de nossas vozes, que não são poucas. Afinal, como andam nossos direitos sobre nossos próprios corpos?

Estou novamente na universidade para discutir relações entre política e criação, a partir da minha trajetória artística, de minha atuação como professora universitária em cursos de Teatro e também como pesquisadora: pessoa em busca de produzir conhecimentos em arte. Nessa tríade de funções distintas, encontro em processos de criação caminhos capazes de movimentar o que tenho chamado de *enfrentamentos criativos radicais*: uma sentença poética que sintetiza minhas percepções sobre as relações entre arte e política em nossos tempos, na intenção de atualizar essa relação e suas definições, além de multiplicar seus efeitos, seja na criação, no ensino ou na produção de conhecimentos em Artes Cênicas. Entendo o processo de criação cênico como um lugar simbólico de emergências em diálogo, capaz de trazer à tona o que é necessário e importante de ser visto, ouvido, sentido, entendido, com a razão e também com a emoção. Não é fácil delimitar significados e funções para processos de criação, visto sua impermanência e variabilidade, mas como artista, professora e pesquisadora dedicada, sobretudo, à função de direção em processos coletivos de criação, busco compreender suas possibilidades, desafiando seus limites, ao participar de percursos criativos, facilitando-os ou simplesmente observando seu movimento.

A convocatória para o Laboratório de Criação *Criar Vozes, Narrar Mulheres* se mostrou, pois, um interessante espaço para observar o movimento criador em uma articulação cênica e coletiva, dirigida por uma mulher, a artista e também professora e pesquisadora em Artes Cênicas, Meran Vargens. Ocorrido em dezembro de 2024, na cidade de Salvador, ao longo de dez encontros, que nos ocuparam por duas semanas, o Laboratório esteve vinculado à Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA como disciplina optativa, reunindo sete atrizes,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

também pesquisadoras, ou mestrandas ou doutorandas, neste programa, são elas: Alessandra Flores, Joy Sangolete, Larissa Lacerda, Milianie Lage, Rachel Alencar, Vivian Schmitz e eu, Fany Magalhães. Meran Vargens é conhecida por sua atuação como diretora e, especificamente por sua experiência e pesquisa no campo da expressão vocal, assunto de sua tese *O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator ou A voz articulada pelo coração* (2005), na qual "estruturam-se princípios básicos que regem a construção de uma proposta metodológica cujo objetivo é abrir caminhos que conduzam, facilitem e instrumentalizem o ator no alcance da *Verdade Vocal"* (Vargens, 2005, p. 7, grifo da autora).

A intersecção entre a pesquisa, a criação e o ensino, articulada por meio de um processo de criação e suas buscas por procedimentos, somou-se aos significados convocados pelo título do laboratório, anunciando um convívio criativo instigante, do ponto de vista do gênero e da fala. Imediatamente, entre *criar* e *narrar*, percebi a potência política que me convoca à criação, na necessidade de produzir narrativas poéticas acerca de algo, que tende a ser necessário e importante, em certo contexto, como dito um pouco acima, sendo, pois, assunto ou tema ou substância ou essência ou fundamento ou substrato de algo em processo de criação e, muitas vezes, em disputas narrativas e políticas. Entre *vozes* e *mulheres*, outras tantas relações podem ser traçadas, a partir de um olhar minimamente crítico aos impactos do machismo e do patriarcado que estruturam nossa sociedade, de modo geral: são muitos os silenciamentos impostos ao gênero feminino, sendo, portanto, a voz um importantíssimo atributo da nossa existência, ainda mais se compreendida no plural: *vozes mulheres*.

Para bell hooks, uma das maiores pensadoras do feminismo negro, "desafiar mulheres a se manifestar, a contarmos nossas histórias, tem sido um dos aspectos transformativos centrais do movimento feminista" (hooks, 2019, p. 19), sendo, pois, fundamental para o avanço de um feminismo que "questiona radicalmente a noção de uma experiência feminina fundamentalmente comum" (hooks, 2019, p. 56), ou seja, um feminismo capaz de pensar e produzir justiça de gênero, mas também de raça e classe, entre outras intersecções. Em todos os encontros que tive em grupos de mulheres, quase todos com objetivos criativos ou militantes, percebemos a conexão entre nossas histórias e nos assustamos e questionamos juntas pelas razões do silêncio e pelas necessidades de fala, seus efeitos e causas, processando entendimentos compartilhados sobre nossas experiências de vida e avançando rumo à construção de nossa autonomia, com mais respeito e acolhimento de nossas diferenças, inclusive. A partir de relatos muito particulares,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

emergem a consciência e a necessidade de se rebelar contra o silêncio e a subordinação, abrindo caminho para que denúncias íntimas se tornem públicas e alcancem seu devido significado de consequências políticas violentas de uma estrutura muito maior de dominação. Refletindo sobre a relação entre o privado e o público, continuemos com bell hooks:

> Desde que *Feminist Theory: From Margin to Center* [Teoria Feminista: da margem ao centro] foi publicado, tenho tido tempo para pensar ainda mais criticamente sobre a divisão entre público e privado, tempo para experimentar e tempo para analisar o que tenho experimentado. Refletindo, vi o quanto essa divisão está profundamente conectada a práticas de dominação correntes (especialmente pensando sobre relacionamentos íntimos, formas de racismo, machismo e exploração da classe trabalhadora em nossas vidas diárias, naqueles espaços privados – lá onde geralmente estamos mais feridos, machucados, desumanizados, lá onde nós mesmos somos mais repelidos, aterrorizados e partidos). A realidade pública e as estruturas institucionais de dominação tornam concreto – real – a opressão e a exploração no espaço privado. É por isso que eu acredito ser crucial falar sobre os pontos nos quais convergem o público e o privado, conectar os dois. E mesmo as pessoas que falam sobre o fim da opressão parecem ter medo de derrubar o espaço que separa ambos (hooks, 2019, p. 23).

A partir desse encorajamento e acreditando em sua função social, abro aqui também minha intimidade, relacionando minha experiência pessoal à conjuntura política de nossos tempos, enquanto também penso nas relações entre arte e política, a partir de um olhar atento para os processos de criação artística. Nesse encalço, a professora e também pesquisadora em comunicação e semiótica, Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (2009), não somente atribui movimento ao gesto criador, afirmando sua processualidade e inacabamento, mas também nos oferece modos de observá-lo, através do que chama de "documentos de processo", ou "registros materiais do processo criador. [...] retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo." (Salles, 2009, p. 21). Nestas poucas páginas, volto, então, minha atenção para as anotações feitas por mim ao longo desse curto processo, associando-as a outras duas experiências criativas, que comento a seguir, na intenção de rastrear o que me mobilizou naqueles dias, me encorajando a registrar esse acontecimento também por meio da palavra publicada. Seguindo com Salles, ela nos lembra:

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

> A intenção do [da] artista é por obras no mundo. Ele [Ela] é, nessa perspectiva, portador[a] de uma *necessidade* de conhecer algo, que não deixa de ser *conhecimento* de si mesmo[a], como veremos, cujo alcance está na consonância do *coração* com o *intelecto*. *Desejo* que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra (Salles, 2009, p. 33, grifos e acréscimos nossos).

Percorrendo meus *desejos* e minhas *necessidades*, ou o que me mobiliza como artista, encontro uma variedade temática relativamente ampla, que denota um percurso de relações entre *coração* e *intelecto* que confluem na rebeldia e na busca por mundos outros, nos quais a justiça social e ambiental não precisem ser reivindicadas a todo momento, mas sejam finalmente, *conhecimento* e direito conquistado para todes. Digo que sou uma artista *movimentando utopias*, sem medo dos rótulos e hierarquizações que isto possa implicar e, por isso, ouso escrever estas páginas. Retomando minhas anotações, lembro de ter muitas dúvidas sobre querer estar ou não em um espaço de criação dedicado a palavra *mulher*, por minhas idas e vindas em práticas consideradas feministas. No entanto, eu mesma estou propondo um encontro semelhante, previsto para acontecer em Julho de 2025, a partir da aprovação em uma convocatória da Lei Paulo Gustavo[1], realizada em 2023/2024, pelo Estado de Minas Gerais, sob o título *Dias Mulheres*. Ora, em muitos outros momentos da minha vida, o gênero demarcou inícios em processos de criação e, vez ou outra, me parece interessante revisitá-lo. Motivos não nos faltam!

> “Oi” E o que mais você vai querer dizer? Tem alguma coisa que você quer dizer. Não escreva na lousa. Esqueceram do “por favor”. Mas e se é la fora, com o som do ônibus que tudo se passa e eu aqui escuto. Escuto todas estas histórias e o que elas dizem e o que elas não dizem. Tem uma Rachel na sala e tem outra Raquel na minha vida. E eu ousei contar a história dela e como a história dela se amarra na minha e como se desconectam. Aborto. Maternidade. Vida. Morte. Não necessariamente nesta ordem. Só tem uma mãe aqui. Mas tem três histórias de abortos. E isso faz coçar meu corpo. O que mais que acontece? Não tem outro assunto as mulheres? Teve câncer também. Cuidado: tema da redação do enem do ano passado. Mas ainda não passou. Teve sexualidade também, junto com prazer, mas foi menos. Teve uma história lésbica e teve uma

1 “A Lei é, também, um símbolo de resistência da classe artística. Foi aprovada durante a pandemia de covid-19, que limitou severamente as atividades do setor. É, ainda, uma homenagem a Paulo Gustavo, artista símbolo da categoria, vitimado pela doença” (Brasil, 2022).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

> história de amor. E teve uma história de morte que na verdade é uma história de cura. E teve o livro. Um teto todo seu (Diário de Bordo, 2024).

Essa é a transcrição integral da minha primeira escrita, provocada por Meran, no segundo dia do Laboratório. Uma escrita em fluxo, sem julgamentos, realizada logo após ouvirmos umas das outras as nossas histórias, trazidas como exercício solicitado antes ainda de nos encontrarmos: uma história real, pessoal ou que ouvi de alguém. Também eu, uma vez, na condição de professora e diretora e pesquisadora, solicitei, nos começos de um encontro criativo de teatro, que artistas e estudantes contassem suas histórias e escrevessem uma página sem tirar a caneta do papel, permitindo-se um fluxo contínuo e sem julgamentos de frases que depois foram guardadas e que assim ficaram até o fim do mesmo processo. Lá, essas páginas germinaram em terras desconhecidas. A minha página, revisito só agora e deixo ver como suas palavras podem crescer aqui. Conto isso porque também lá buscamos colocar em cena algumas histórias pessoais, próprias ou próximas. Há algum tempo venho observando esse movimento na arte, de modo geral, e também na militância e na pesquisa. Como ativar a potência política do ato de contar nossas próprias histórias?

Pois bem, a partir daqui quero falar como atriz – ou somente como mulher. Também fomos provocadas a escolher uma música que pudéssemos cantar e um trecho da obra *Um teto todo seu* (1929), de Virgínia Woolf, além da mencionada história. A música, eu levei três, uma a cada dia, porque me parecia impossível escolher. O trecho do livro precisei garimpar nos dois primeiros capítulos, que foi o que consegui ler na véspera – leitura que me acompanhou durante os encontros. Quanto à história, eu tive dúvidas até o último segundo – uma escolha racional demais? – e, na hora de contar, escolhi outra para, no desenrolar do processo, na hora efetiva da cena, escolher a minha própria, em uma linha contínua, mas não tão retilínea assim. Quando retomo o texto aqui transcrito, percebo que nessa aparente dúvida e nessa confusão imatura, já habitava uma certeza: “Tem alguma coisa que você quer dizer”, eu escrevi. E não era uma pergunta, como quase sempre eu gosto de me fazer. E não demoro muito no texto a expor a matemática dos meus sentimentos: “Só tem uma mãe aqui. Mas tem três histórias de abortos”.

A criminalização do aborto é um dos assuntos que mais me revoltam ao pensar a condição de uma pessoa com útero e, ao ouvir outros dois relatos de aborto, bem distintos um do outro, fui encorajada pelo acolhimento de um processo aberto a intimidades e convocada a também falar. As

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

articulações internas do processo criativo foram revelando o caminho, o que ouvi Meran chamar algumas vezes de "elaboração poética da experiência". A história que eu pensei em contar primeiro, pois tive muitas dúvidas, não tinha nada a ver com aborto, e só posso imaginar aonde ela teria me levado, mas fui afetada pelas histórias que ouvi antes e, quando chegou minha vez, abri minhas próprias memórias e lá estava o aborto espontâneo que vivi, há mais de quinze anos. As próprias referências bibliográficas trazidas para a discussão, que aconteceria um pouco mais à frente no processo, sobretudo as evocadas na publicação *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019), de Sílvia Federici, já traziam a maternidade ou o "o trabalho reprodutivo – entendido, primeiramente como trabalho doméstico" (Federici, 2019, p. 20), como um assunto protagonista das conversas desse percurso de criação. Ora, se, nas décadas de 60 e 70, para ela e suas parceiras de luta, a "*questão das mulheres* se transformou em uma análise do trabalho doméstico como fator crucial na definição da exploração das mulheres no capitalismo" (Federici, 2019 p. 23, destaque da autora), hoje, em 2025, ainda lutamos por justiça reprodutiva[2] e falar de aborto é tão necessário quanto reivindicar dignidade para a maternagem. Na verdade, com a pouca resposta à reivindicação de salários para o trabalho doméstico e a invisibilidade das funções de cuidado atribuídas ao feminino – tema da redação do ENEM em 2023[3] – nos resta, entre tantos outros enfrentamentos, lutar também por nossos direitos sobre nosso próprio corpo, no que toca nossa capacidade e desejo de gerar vida ou não. Afinal, temos escolha?

O aborto é permitido no Brasil em três condições: quando a gravidez é consequência de estupro, quando significa risco de morte para a mãe e quando o feto é anencéfalo – um direito mínimo que precisamos permanentemente defender contra ataques conservadores, de organizações religiosas ou mesmo de profissionais da saúde e parlamentares. Considerando a dificuldade de acesso ao procedimento e todo o enfrentamento moral que implica, além do fator tempo de gestação, há o entendimento de que o aborto é, na prática, proibido e, de fato, é um crime previsto em uma "parte especial" do Código Penal Brasileiro (Brasil, 1940), especificamente nos artigos 124 a 128, que tratam "dos crimes contra a vida". Felizmente, não precisei passar pela violência de ser mais uma mulher obrigada à gestação porque tive um aborto espontâneo, quando engravidei aos 18 anos de idade. Àquela época eu teria tentado um aborto clandestino, independentemente dos riscos que me oferecesse, pois nada parecia pior do que uma gravidez. Só não o fiz porque não tive condições, psicológicas e financeiras, tampouco sabia como fazer isso nem dispunha de uma rede de apoio para tal, no pouco tempo de gestação que vivi. E gosto de pensar que meu próprio corpo fez a sua lei e me libertou do caminho que definitivamente eu não queria.

2 "O termo "justiça reprodutiva" é um conceito formulado a partir da luta das mulheres negras, especificamente por Loretta Ross que, em 2006, unificou os conceitos de Direitos Sexuais e Reprodutivos com o conceito de Justiça Social. A partir desse conceito, portanto, Ross e outras integrantes do movimento de mulheres negras buscam evidenciar que as discriminações e desigualdades de raça, gênero e classe impactam no acesso à saúde e no exercício dos direitos no campo da sexualidade e da reprodução" (Mapa de Justiça Reprodutiva, 2024).

3 "Desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil" foi o tema da redação do ENEM, em 2023 (Brasil, 2023).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

Por muito tempo, não consegui falar sobre isso, nem em casa, nem com amigas ou pessoas próximas, e mantive esse "segredo". Vergonha? Culpa? Medo? Nada que eu devesse sentir. Por muito tempo, lembrei calada de cada detalhe da violência que vivi em um hospital público no interior de Minas Gerais – sim, há uma violência muito específica contra pessoas que abortam e que são atendidas em maternidades públicas, ao lado de mães que acabaram de parir e que sofrem com a moralidade religiosa e perversa de profissionais da saúde e/ou pessoas próximas, que acham que, se abortamos, precisamos sofrer e pagar pelo nosso "pecado". Uma anestesia mal aplicada, nenhuma informação sobre o que estava acontecendo no meu corpo, nenhum acolhimento psicológico, muita dor e muito sangue, sem saber quando e como aquilo iria acabar e a frase "não tem mais nada aí, não", ecoando muita confusão mental. Foi mais fácil silenciar, esquecer. No fim, ficou tudo bem, como se nada tivesse acontecido – mas não precisava ter sido assim: abortos são mais comuns do que muita gente imagina. E o abortamento legalizado pode ser simples, rápido, seguro, não gerar traumas e, o mais importante: salvar vidas! Embora tenha sido uma defensora ativa na luta pela descriminalização e legalização do aborto, através do fortalecimento na luta feminista e do reconhecimento de meus privilégios como mulher branca e escolarizada, contar minha própria história ainda é desafiador e o faço aqui também como uma performance: um manifesto em texto publicado para dizer que, apesar da falta de acolhimento, abortar foi um grande alívio e sou muito feliz por meu corpo ter tido essa autonomia, diante de um Estado que não respeita meu direito de decidir sobre minha própria vida e meu próprio corpo.

E tenho assumido uma caminhada de luta, me organizando algumas vezes com outras militantes e artistas na produção e divulgação de materiais e ações diretas, informativas e provocativas sobre o tema – especialmente na rua, através da linguagem do lambe-lambe[4]. Compartilho especialmente uma ação convocada anualmente pela Basuras Coletiva, sempre a partir do dia 28 de Setembro, Dia Latino-Americano e Caribenho de Luta pela Descriminalização e Legalização do Aborto, que reúne artistas visuais e militantes de todo país na criação de cartazes que são disponibilizados, de forma gratuita, para a criação de murais em espaços públicos, multiplicando o alcance da ação. Tenho três produções vinculadas a essa convocação, sendo uma delas correspondente ao título da cena apresentada no Laboratório de Criação: *Mãe dos meus limity's* (Figura 1), realizada a partir da criação de uma fotoperformance, em colaboração com a artista piauiense Railane Raio. Essa imagem e as demais que compõem a série já circularam pelo Brasil em diversas ações militantes, graças às ações da Basuras, que vem, desde 2018, produzindo e difundindo informação, de modo voluntário e autoconvocado, nesta e em outras pautas importantíssimas como a dignidade menstrual[5].

4 Lambe-lambe é uma técnica de colagem de cartazes de papel, muito usada na arte urbana e em ações diretas.

5 Dignidade menstrual "significa ter acesso a produtos e condições de higiene adequados" (UNICEF, ca. 2023).

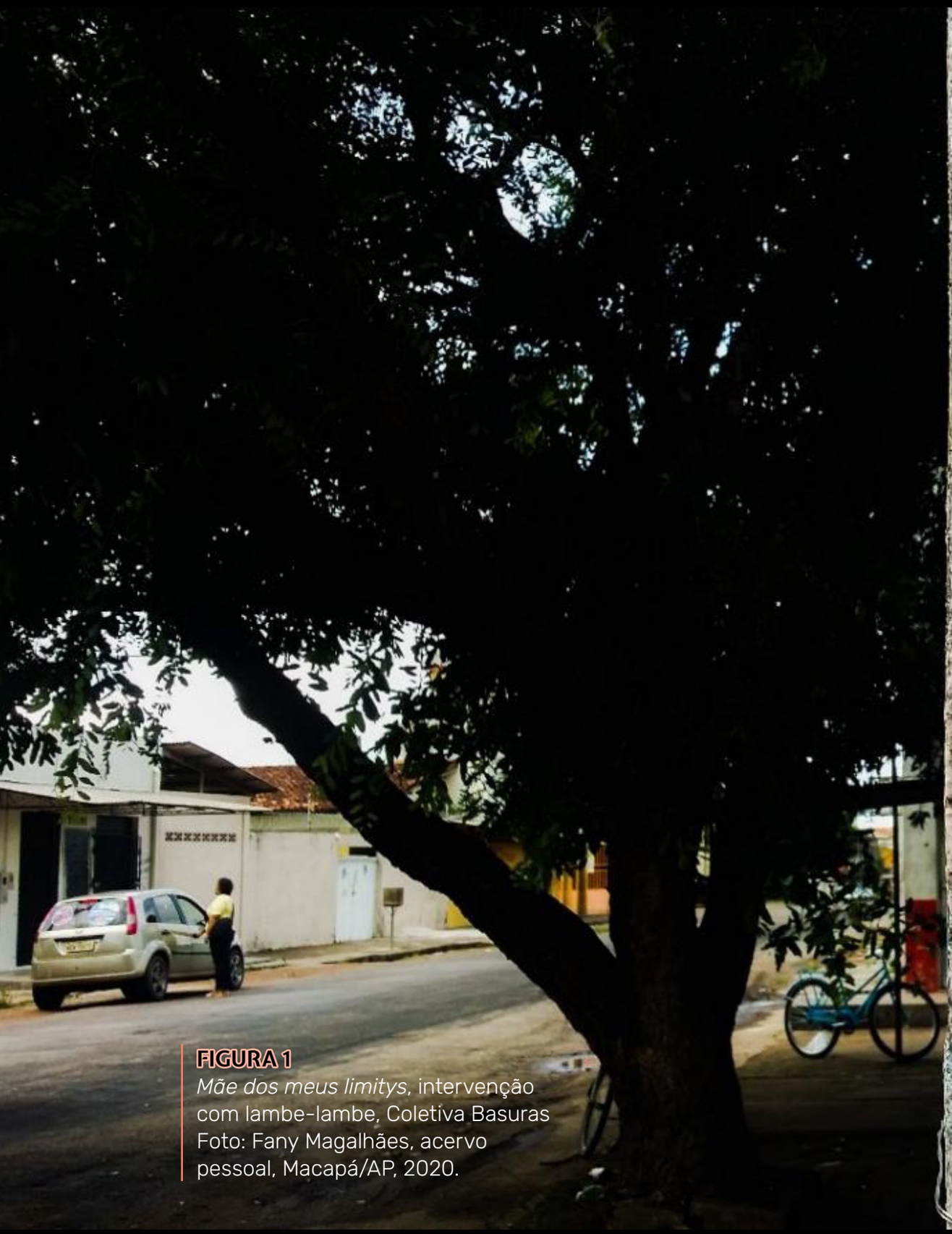


FIGURA 1
Mãe dos meus limitys, intervenção com lambe-lambe, Coletiva Basuras
Foto: Fany Magalhães, acervo pessoal, Macapá/AP, 2020.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

Observando esta intervenção, que publicizei, mas que eu mesma colei poucas vezes pela exposição que faz do meu próprio corpo, para evitar julgamentos, censuras ou mesmo reações violentas, revisito outra anotação no meu diário de bordo, no Laboratório de Criação, na qual leio: "Por que eu tirei a voz do meu trabalho? A voz, o corpo, o rosto?". Eu precisaria de muitas páginas mais e uma disposição quase heroica para rastrear essas razões. Afinal, por que saí de cena? Venho de uma cidade onde ser gente de teatro significa também saber cantar e contar histórias e eu mesma fui considerada uma boa atriz algumas vezes, chegando a receber prêmios em festivais de teatro. A vida deu voltas e meus enfrentamentos como mulher e como artista de teatro entortaram minha relação com meu próprio corpo e minha voz e, sim, me retiraram da cena, me silenciaram de muitas formas, umas mais sutis e outras mais evidentes. Retomar meu corpo, minha história e minha voz como atriz refez o caminho para estas perguntas e me recorda de outro processo, no qual também tive esta oportunidade e fui particularmente atravessada. Trata-se do Laboratório de Experimentações *Presenças incômodas: onde está a rebeldia?*, ocorrido na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp, 2020), provocado pela ativista boliviana Maria Galindo, para quem também "la enunciación en primera persona es una gesta épica y política" (Galindo, 2013, p. 53):

> Cada lugar de pertenencia es un mundo en sí mismo […]. La función principal de este momento autoafirmativo es la construcción de tu diferencia y la construcción de tu discurso en primera persona, no dejar que hablen en tu nombre. Por eso la toma de la palabra es parte fundamental de este momento autoafirmativo. Hablo de gesta épica porque estamos hablando de una guerra interna, apasionada, prolongada y llena de contradicciones. Un proceso doloroso que tiene como eje el cultivo de la identidad propia y que contiene perversamente la tendencia al purismo (Galindo, 2013, p. 54).

Maria Galindo é uma das mulheres que idealizam e agitam o movimento *Mujeres Creando*, na Bolívia, desde 1992, em "um espaço plural, interdisciplinar e de encontro que se apresenta como um movimento social ao mesmo tempo em que trabalha na interdisciplinaridade e nas fronteiras das linguagens" (Souza, 2017, p. 3). Nesse encontro para criação de performances, Galindo passou dias nos falando sobre a diferença entre o que chama de "testemunho" e o que compreende por "fala em primeira pessoa", alertando para os riscos do *purismo* e de uma identidade universal de *mulher,* muito interessante para o conservadorismo, que vem cooptando testemunhos na categoria de *vítima*, uma vez que "el testimonio […] pasa de ser un acto liberador a convertirse en un acto rutinario que impide

pensarse mas allá de la condición de víctima" (Galindo, 2013, p. 57), ressaltando que "ser víctimas nos impide tomar la rienda de nuestro propio destino, nos impide transformar el dolor en fuerza y rebeldía" (Galindo, 2013, p. 60). Galindo é especialmente crítica à universalização da experiência feminina, que considera uma estratégia neoliberal e colonial, afirmando radicalmente que "la ruptura con el universal de mujer ha sido vital para la constitución misma de su voz" (Galindo, 2013, p. 56).

Na ocasião, fomos, então, muito encorajadas a contar nossas próprias histórias, evitando generalismos e olhando de frente o que nos oprimiu em situações bem específicas, de modo a desmontar estruturas de opressão, compreender seus agenciamentos e encontrar caminhos estéticos para a transformação performativa de dores particulares em protestos públicos. Eu estava ali a convite da curadora do Eixo Pedagógico da MITsp, Maria Fernanda Vomero, para produzir uma série de lambe-lambes que documentasse performativamente o processo e tentei desmontar a lógica do silêncio em perguntas associadas a partes do corpo e gestos específicos, como dispositivo para a emergência de falas em primeira pessoa, em uma série feita em colaboração com as mulheres que estiveram nesse Laboratório Experimentação, ao qual dei o título de *Mulher* (Figura 2) e que colei em diversas situações e em muitos lugares.

No entanto, apesar de toda a reflexão e o estímulo, não consegui, à época, encontrar minha própria fala, sendo chamada à atenção por isso e recebendo como referência, oferecida pela própria Maria Galindo, o relato da ação *Espaço para abortar*, realizada repetidas vezes e em espaços públicos pelo movimento *Mujeres Creando*, como exemplo da potência rebelde e mobilizadora de uma fala em primeira pessoa. Milena Costa de Souza, pesquisadora e professora de artes visuais, também relata a participação dessa ação na *31ª Bienal de São Paulo*, em 2014, que traz um grande útero carregado por muitas mãos, no qual se pode entrar e narrar um aborto em primeira pessoa, como uma ação artística de grande relevância política, pelas falas, símbolos e narrativas que mobiliza, gerando grande impacto através da quebra do silêncio:

> O útero ambulante em meio às pernas metálicas nos recorda da sua existência enquanto órgão do corpo humano. Ocupando as ruas enquanto alegoria e imagem revela-se em sua potência discursiva. Na América Latina quem tem útero não possui apenas um órgão do corpo, pois carrega os discursos que legislam sobre ele. Ser mulher é constantemente limitado a ter um útero e ter um útero cerceia as decisões individuais sobre o próprio corpo (Souza, 2017, p. 6).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1





FIGURA 2
Presenças incômodas: onde está a rebeldia? Encontro com Maria Galindo. FOTOS: Fany Magalhães e Maria Fernanda Vomero, acervo pessoal, São Paulo/SP, 2020.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

As consequências desta ação foram diversas, nesta e em qualquer ocasião em que é ativada, porque falar em aborto exige coragem e faz parte da agenda de lutas das mulheres trabalhadoras, negras, indígenas, periféricas, deficientes, de povos tradicionais, incluindo a comunidade LGBTQIAPN+, especialmente pessoas trans e não binárias, que também reivindicam seus direitos e dignidade reprodutivas. Em nosso país colonizado, estas são as pessoas protagonistas na luta e, por isso, incomoda tanto que seus direitos sejam garantidos. Em tempos de eleições, vemos o surgimento de escândalos e mobilizações conservadoras em busca de desqualificar esse importantíssimo debate, enquanto censuram a representação do útero e exibem fetos para comover a opinião pública, através de moralismos religiosos, em campanhas para obrigar crianças a serem mães de filhos de seus estupradores – uma balança hipócrita de comoção e "defesa da vida" que não se equilibra, se lembramos ainda do número de mortes e atendimentos por complicações em abortos clandestinos. Afinal, sabemos que não falar em aborto não impede que abortos aconteçam, e o que está em jogo é uma disputa narrativa, estética e política. Em artigo publicado recentemente, o movimento Nem Presa Nem Morta, criado em 2018, reflete sobre suas ações no campo da comunicação social, em diálogo com a luta latino-americana, entendendo a necessidade de pensar nossa luta de seu ponto de vista estético, para então operar a necessária transformação de imaginários sobre o aborto em nosso país, tão enclausurada em desinformação e dogmatismos fundamentalistas.

> Entre os desafios estéticos, nossa campanha destacou a necessidade de ampliação do repertório visual associado ao tema no campo feminista e da esquerda, focando especialmente em mensagens visuais positivas com relação ao aborto, levando em consideração as diferentes preocupações feministas em relação ao tema, especialmente no que tange às iniquidades étnico-raciais. Definimos, então, que as principais mensagens a serem propagadas seriam de aborto como processo de *autonomia* e *alegria* [de poder acessar direitos], associando sempre aos preceitos de *Justiça Reprodutiva*, mantendo nosso compromisso e entendimento sobre produção intelectual e de luta do movimento feminista negro, e às práticas das *redes feministas de cuidados e redução de danos*, baseadas na solidariedade frente a ausência de direitos garantidos (Serpa; Molinari; Freitas, 2025, p. 7, grifos e acréscimos das autoras).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

Há muito a ser dito para que esta narrativa seja efetiva, para que o aborto seja, então, descriminalizado, legalizado e naturalizado, nos acolhendo com direitos e justiça reprodutiva. As ações do movimento Nem Presa Nem Morta têm sido fundamentais para reunir nossas vozes e barrar o conservadorismo parlamentar, que insiste em disputar essa pauta, especialmente através de propostas que criminalizam ainda mais o aborto. Aqui posso retornar ao processo criativo do Laboratório *Criar Vozes, Narrar Mulheres* e a necessidade estética de falar sobre aborto. "Preciso ser transparente? Por que sofremos tanto?", leio em outra anotação no meu diário. E refletindo com Adriana Cavarero sobre o poder político da voz, em seu livro *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), referência também indicada por Meran Vargens, me deparo com uma constatação implacável: "Quanto ao comunicar-se na palavra, nada, de fato, comunica a unicidade mais do que a voz." (Cavarero, 2011, p. 229) e me vejo, então, falando em cena, desnuda, mais que transparente, presente, em corpo e voz. Posso escrever mil páginas sobre o que o aborto significa na vida de uma pessoa com útero, que ovula cerca de 500 vezes na vida e que não quer ser fecundada, mas como transmitir o grande alívio que um aborto pode trazer no caso de uma gravidez indesejada? Seguindo com Cavarero:

> Ligando os nomes aos verbos, a frase os dispõe segundo uma ordem hierárquica, por assim dizer, impessoal e objetiva, que coincide com o princípio do disciplinamento a que a política, tradicionalmente, aspira. É justamente nesse contexto que a esfera da vocalidade pode reivindicar um papel subversivo (Cavarero, 2011 p. 231).

Aqui a subversão é o alívio: um substantivo masculino para designar a diminuição de peso ou carga, de fadiga, dor e ansiedade. Isso é uma coisa! A vocalização dessa sensação ao emitir a palavra *aborto* é outra. E em algum momento do processo eu entendi que esta era a razão encontrada por mim para estar em cena, no contexto deste laboratório: trazer à palavra proibida a sua sensação mais verdadeira e leve. Entendo que essa subversão não é compreendida pela totalidade das pessoas que podem gestar, mas, em minhas andanças militantes, posso afirmar que alívio é, sim, um dos sinônimos mais significativos da palavra aborto[6]. A voz em cena pode transmitir essa sensação, o que espero ter logrado comunicar em minha atuação, e que reforço aqui por meio destas reflexões entre arte e política. Retomando as provocações de bell hooks em sua obra *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019):

6 Ver postagem do movimento Nem Presa Nem Morta no instagram @nempresanemmorta. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-VDF5huSfS/?img_index=1> . Acesso em: 18 fev. 2025.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

> Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de "erguer a voz", não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta (hooks, 2019, p. 35).

Quando retomo a coletividade que formamos, nos muitos assuntos e trocas que tivemos, percebo outras instâncias comunicáveis apenas na presença, em corpo e voz. "Obá!", escuto Alessandra. "Mulher, mulher, mulher", posso ver nos olhos de Larissa. O grito-gozo no corpo de Vivian. Ou o timbre debochado das falas de Rachel. "Eu! Deus!", vejo-escuto no gesto de Mili. O toque da canção que afaga coletivamente a partir da voz de Joy. Sim, criamos vozes, narramos mulheres, pois a voz "comunica sempre vozes singulares e, ao mesmo tempo, a cadência ritmada de uma ressonância que as conecta" (Cavarero, 2011, p. 230).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Éramos um coletivo relativamente semelhante, sendo todas mulheres cisgênero, escolarizadas e brancas, mas que criaram uma miscelânea em cena, com histórias e temas distintos entre si. O que narrei aqui é uma experiência e uma compreensão muito particulares, a partir de um processo criativo compartilhado, da ótica dos meus interesses de pesquisa e de vida, em aliança com os movimentos sociais que me representam. Estávamos conectadas na necessidade de falar, nossas vozes narraram mulheres distintas, criaram mundos possíveis e confirmaram, em minhas próprias buscas como artista, diretora ou atriz, como professora e pesquisadora, ou simplesmente como mulher, que precisamos, sim, falar, rasgar o peito, se arriscar, soltar a voz, estar em cena! A vida é maior!

REFERÊNCIAS

- BASURAS, Coletiva. **@basurassss.** Perfil do instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/basurassss/> Acesso em: 10 jan. 2025.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº 2.848**, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm>. Acesso em: 8 jan. 2025.
- BRASIL. **Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022**. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias. Brasília, DF: Presidência da República, [2022a]. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/apresentacao-da-lei>. Acesso em: 18 jan. 2025.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Tema da Redação:** Desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil. Portal gov.br. Brasil, 5 de nov. de 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2023/novembro/tema-da-redacao-desafios-para-o-enfrentamento-da-invisibilidade-do-trabalho-de-cuidado-realizado-pela-mulher-no-brasil>. Acesso em: 8 jan. 2025.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais:** filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- GALINDO, María. **No se Puede Descolonizar sin Despatriarcalizar:** teoría y propuesta de la despatriarcalización. Mujeres Creando: Bolívia, 2013.
- hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 50-68
2025.1

» MAPA DE JUSTIÇA REPRODUTIVA. **O que é Justiça Reprodutiva?** Mapa de Justiça Reprodutiva. São Paulo, 2024. Disponível em <https://mapajusticareprodutiva.org.br/o-mapa/o-que-e-justica-reprodutiva/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

» MITSP. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. LABEX **Presenças incômodas:** onde está a rebeldia? São Paulo, 2020. Disponível em: <https://mitsp.org/2020/labexp3-presencas-incomodas-onde-esta-rebeldia/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

» MAPA BRASIL. Movimento dos Pequenos Agricultores do Brasil. **Soberania Alimentar**. Disponível em: <https://mpabrasil.org.br/soberania-alimentar/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

» MUJERES CREANDO. **Mujeres Creando.** Site. Disponível em: <https://mujerescreando.org/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

» NEM PRESA NEM MORTA. **Nem Presa Nem Morta**. Site. Disponível em: <https://nempresanemmorta.org/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

» NEM PRESA NEM MORTA. **Alívio**. Post instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-VDF5huSfS/?img_index=1>. Acesso em: 9 jan. 2025.

» SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

» SERPA, Bibiana Oliveira; MOLINARI, Laura; FREITAS, Angela. Reflexões sobre a Criação de um Novo Imaginário sobre Aborto no Brasil: o caso da Campanha Nem Presa Nem Morta. *In*: **Nem Presa Nem Morta**, 2025. Disponível em: <https://nempresanemmorta.org/publicacoes/2025/02/artigo-publicado-reflexoes-sobre-a-criacao-de-um-novoimaginario-sobre-aborto-no-brasilo-caso-da-campanha-nem-presa-nem-morta/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

» SOUZA, Milena Costa de. Mujeres Creando: um espaço para abortar na 31ª Bienal de São Paulo. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13 Women's Worlds Congress**. Florianópolis: 2017. Disponível em <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1524229717_ARQUIVO_ST007-MUJERESCREANDO-MilenaCostadeSouza.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2025.

» UNICEF. Fundo das Nações Unidas para a Infância. **Dignidade Menstrual.** ca. 2023. Disponível em <https://www.unicef.org/brazil/dignidade-menstrual> Acesso em: 18 jan. 2025.

» VARGENS, Meran Muniz da Costa. **O Exercício da Expressão Vocal para o Alcance da Verdade Cênica**: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator – ou a voz articulada pelo coração. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2005.

» WOOLF, Virgínia. **A Room of One's Own** (Um teto todo seu). Inglaterra, 1929.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

A RISADA DA BRUXA OU A BRUXARIA DA PALHAÇA: um ensaio sobre possíveis diálogos entre o feminino e o feminismo

RACHEL ALVES ALENCAR

Performer, palhaça e diretora do Clownciência. Professora efetiva da Rede Estadual de Ensino do Ceará (SEDUC-CE), licenciada em Inglês pela Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA); Especialista em Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará e em Gestão e Coordenação pela FALC. Possui formação profissional em Palhaçarias pela Vila das Artes (Fortaleza-CE). Atualmente, é Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, orientada pela professora Dra. Nina Caetano.

RESUMO

Este ensaio visa compreender os possíveis diálogos entre o feminismo e o feminino, a partir da reflexão de uma artista sobre os caminhos do seu processo criativo em artes cênicas, desenvolvido durante Laboratório de Criação na Universidade Federal da Bahia (UFBA). O objetivo é apresentar momentos em que tanto o feminino quanto o feminismo orientaram a criação de uma dramaturgia com ênfase na comicidade feminina, que buscava questionar as narrativas patriarcais sobre a sexualidade das mulheres, tendo como inspiração o material autobiográfico da própria artista-pesquisadora e a mitologia da Deusa Lilith. A partir dos estudos de Virginia Woolf (2014), Silvia Federici (2017, 2019), Joice Aglae Brondani (2020, 2022), Mirella Faur (2016) e Barbara Koltuv (2017), propõe-se um diálogo sobre as concepções acerca do feminino e as teorias feministas. Além disso, este ensaio apresenta reflexões originadas a partir de leituras, imagens arquetípicas de deusas, músicas de artistas nordestinos e fotografias do cotidiano, que integraram o processo criativo para o *Sarau Criar Vozes Narrar Mulheres*.

PALAVRAS-CHAVE:

Feminino. Feminismo. Comicidade feminina. processo criativo. Artes cênicas.

THE WITCH'S LAUGH OR THE CLOWN'S WITCHCRAFT: an essay on possible dialogues between the feminine and feminism

ABSTRACT

This essay aims to understand the possible dialogues between feminism and the feminine, based on an artist's reflection on the paths of her creative process in the performing arts, developed during the Creation Laboratory at Federal University of Bahia (UFBA). The objective is to highlight moments in which both the feminine and feminism guided the creation of a dramaturgy with an emphasis on female comicity, seeking to challenge patriarchal narratives about women's sexuality. The work draws inspiration from the research-artist's autobiographical material and the mythology of the Goddess Lilith. Based on the studies of Virginia Woolf (2014), Silvia Federici (2017, 2019), Joice Aglae Brondani (2020, 2022), Mirella Faur (2016), and Barbara Koltuv (2017), this essay proposes a discussion on conceptions of the feminine and feminist theories. Additionally, it presents reflections arising from readings, archetypal images of goddesses, songs by Northeastern Brazilian artists, and photographs of everyday life, all of which were integrated into the creative process for Sarau Criar Vozes Narrar Mulheres.

KEYWORDS:

Feminine. Feminism. Female comicity. Creative process. Performing arts.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

INTRODUÇÃO

Este Ensaio nasce do desejo de compartilhar as sincronicidades que marcaram minha vida durante o Laboratório de Criação, orientado pela professora Meran Vargens, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), pois elas se entrelaçaram profundamente com minha pesquisa, despertando em mim um questionamento: onde está a linha que separa o feminismo do feminino nos processos criativos em artes cênicas?

Sabe-se que existem inúmeras divergências entre os pensamentos sobre o feminino e as teorias feministas, como aponta Márcia Tiburi (2018):

> Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, perigosas ou desobedientes, elas foram perseguidas e mortas. E toda essa perseguição e violência foi sustentada pelo discurso misógino. Sempre é mais fácil odiar mulheres do que homens, mesmo quando eles seriam muito mais odiáveis do que elas.
>
> Para docilizar as pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o "feminino". O feminino é o termo usado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal. Elogiado por poetas e filósofos, o feminino nada mais é do que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade.
>
> Entre o elogio do caráter feminino e o feminismo há um abismo estético, ético e político, um abismo antropológico que reproduz questões teológicas. Podemos nos perguntar se o elogio do feminino, tal como ele é desenhado na lógica patriarcal, serve para esconder o ódio que se tem às mulheres e ao feminismo (Tiburi, 2018, p. 49-50).

Concordo com o pensamento de Tiburi e estou consciente de que a imagem do feminino construída pelo patriarcado tem o objetivo de controlar a desobediência das feministas, ocultar o ódio direcionado às mulheres e inúmeros outros objetivos misóginos. No entanto, acredito que, ao

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

compartilharem suas histórias, as mulheres abordam temas que dialogam profundamente com questões femininas que não estão necessariamente ligadas à docilidade e à submissão. Assim, ao refletir sobre isso, me questiono: quais são as manifestações do feminino que o patriarcado tenta esconder ou distorcer para manter as mulheres sob controle?

Desse modo, este ensaio tem o objetivo de apresentar alguns momentos em que percebi como o diálogo entre o feminino e o feminismo guiou o meu processo criativo em Artes Cênicas durante o referido Laboratório de Criação.

PROCESSO CRIATIVO

Logo nos primeiros dias do Laboratório de Criação, intuitivamente, senti de levar o *Oráculo da Deusa*, de Amy Sophia Marashinsky (2007), para compartilhar com as outras mulheres um pouco da minha pesquisa e das imagens arquetípicas que me guiam no cotidiano. Foi uma experiência incrível, pois todas se abriram a esse conhecimento, e cada uma de nós tirou uma carta.

Para minha confirmação, tirei Lakshmi – a deusa hindu da abundância – e pude perceber a força e a bênção dessa missão que estou vivendo com a minha pesquisa. Ao contemplar essa imagem arquetípica, senti a certeza de que estou no caminho certo e de que tenho o que preciso para seguir em frente, sem depender economicamente de um homem. Ser uma mulher com autonomia financeira, especialmente enquanto estudo, é um privilégio que me permite ser livre para tomar decisões conscientes.

> Lakshimi aparece na sua vida para dizer que é hora de alimentar a totalidade reconhecendo e vivendo a abundância. [...] Quando você se abre ao fluxo, torna-se parte dele e o atrai para si. Quando se conscientiza da abundância em sua vida em todas as suas firmas – amizade, saúde, família, amor, beleza, talento, bom humor, etc. –, você poderá atraí-la conscientemente (Marashinsky, 2007, p. 116).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1



FIGURA 1
Prática com o *Oráculo da Deusa*, de Amy Sophia Marashinsky.

Nesse mesmo dia, em que nos conectamos às imagens arquetípicas das deusas, menstruei. O sangue que desceu entre minhas pernas mexeu em águas profundas, me ajudou a recordar minha natureza cíclica, me relembrou os processos mensais de morte e renascimento que fazem parte da vivência feminina. Essa experiência me permitiu sentir uma intensa conexão com as mulheres, os ritmos da natureza e as histórias que estavam sendo compartilhadas. Acredito que o ventre seja uma expressão profunda do feminino, que manifesta a potência criadora das mulheres, tanto no sentido biológico quanto no simbólico.

Porém, lembrei-me também de que, ao longo da minha vida, ouvi diversas interpretações dos mitos difundidos pelo patriarcado, nos quais a menstruação é vista como herança do pecado

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

original, como se, por essa antiga culpa, as mulheres carregassem as dores das cólicas e as marcas da impureza em seus corpos durante esse período. Silvia Federici (2017), ao analisar a relação entre a caça às bruxas e o acúmulo de capital, conclui que a perseguição às mulheres acusadas de bruxaria desempenhou um papel crucial na reorganização das relações de trabalho e especialmente sobre a reprodução, ou seja, sobre o ventre que gera vida, que sangra e que guarda em si potência criadora.

> A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, definindo assim os principais elementos da reprodução social (Federici, 2017, p. 294).

Desse modo, a caça às bruxas serviu para controlar as mulheres, reforçando a divisão sexual do trabalho e consolidando um modelo econômico baseado na mercantilização de seus corpos. Portanto, o patriarcado reconhece a força feminina e, ao longo da história, os sistemas de poder político, religioso, social e econômico desenvolvem diversas formas de controlá-la, como ainda aponta Federici:

> Se consideramos o contexto histórico no qual se produziu a caça às bruxas, o gênero e a classe das acusadas, bem como os efeitos da perseguição, podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude da sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura.
>
> A caça às bruxas foi também instrumento de construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos (Federici, 2017, p. 305-306).

E é assim que, até os dias de hoje, o nosso ventre é controlado, pois mulheres que optam por não ter filhos ainda são frequentemente estigmatizadas como egoístas, imorais, pecadoras ou até

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

mesmo perigosas. E posso falar isso com propriedade, pois já senti em minha pele. No entanto, acredito que, para resistirmos às forças externas de dominação e controle do patriarcado, recorremos à nossa potência interna, à força que pulsa em nosso ventre.

Já na ementa do Laboratório de Criação, fui convidada a mergulhar em *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf (2014), e foi pedido também que trouxéssemos um trecho dessa obra, uma música e a história de uma mulher real, memorizados.

À medida que fui me aprofundando nas páginas do livro, senti que aquele teto também me pertencia, oferecendo abrigo à jornada que estou vivendo. Assim como a personagem de Woolf, com o afastamento para estudo, estou tendo a oportunidade de me dedicar à missão de pesquisar aquilo que pulsa em meu ventre. Então, percebi que queria conectar seu texto à minha própria história e pesquisa. Portanto, a escolha do trecho que memorizei refletiu as várias camadas do momento que estava vivendo.

Optei por memorizar a passagem do diário de Woolf de 4 de janeiro de 1929, pois a escrita em diários é uma ferramenta poderosa para desvendar as subjetividades das mulheres e dialoga diretamente com o que busco na minha pesquisa. Além disso, me identifiquei profundamente com a escrita íntima de Virginia, na qual são revelados questionamentos sobre a transitoriedade da vida, porque eu estava lá, entre Fortaleza e Salvador, entre o amor que esperava e a missão que chamava, sempre dizendo adeus.

> E então, a vida é sólida ou mutável? Estou tomada pelas duas contradições. Tem sido assim desde sempre; vai ser assim para sempre; isso tem a ver com o âmago do mundo – este momento em que me encontro. E também é transitório, breve, diáfano. Passarei como uma nuvem sobre as ondas. Talvez seja porque, embora nós mudemos, um voo depois do outro, tão rápido, tão rápido, ainda assim somos sucessivos e contínuos, nós, seres humanos, e vemos a luz. Mas que luz é essa? Fico impressionada com a transitoriedade da vida humana a ponto de estar sempre dizendo adeus – como após o jantar com Roger, por exemplo; ou calculando quantas vezes mais verei Nessa (Woolf, 2014, p. 178-179).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

Em minha pesquisa de mestrado, que ainda está em desenvolvimento no PPGAC/UFBA, busco traçar possíveis diálogos entre a comicidade feminina e a teoria dos arquétipos pela abordagem da psicologia feminina. Por isso, escolhi a música "Janaína", de Michele Tajra (2012). Essa música, além de evocar a imagem arquetípica de Yemanjá, que permeia toda a minha vida, ressoou diretamente em minhas memórias e me transportou para o mar da Praia de Iracema, em Fortaleza, cenário da história que intuí narrar durante o processo criativo do Laboratório de Criação.

Eu vou fazer
Uma oferenda
Para Yemanjá
E os meus cabelos
Vou molhar no mar
Espero a onda chegar
Vou mergulhar
No mar da mãe sereia
Janaína
Vem abençoar

Yéyé Omó Ejá

Longe de ti
Não sei ficar
Amanheço o dia
Com o seu chamado
Rainha do mar
Tu és minha guia
Me ilumina
E me faz cantar

(Michele Tajra, 2012)

O recorte da minha vida que escolhi levar à cena começou com uma amizade colorida em cada detalhe, que, oito anos depois, se transformou em um grande amor. Um amor digno de cinema, que chegou justamente quando eu já sabia da minha aprovação na seleção para o Mestrado do

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

PPGAC/UFBA e apenas aguardava o fim da greve das universidades para iniciar minha mudança para Salvador. Mas quem manda no coração? Ainda mais porque esse não foi apenas um amor – foi uma experiência que me fez acreditar novamente no amor, ou talvez conhecê-lo verdadeiramente. Um amor subversivo e intenso, protetor como o colo de Yemanjá e perigoso como o próprio mar.



FIGURA 2
Ponte Metálica localizada na Praia de Iracema, Fortaleza, Ceará.

Mas como narrar as dores e as delícias que vivi nesses meses entre Fortaleza e Salvador? Como descrever o caos de estar no epicentro do surto de alguém que eu amava tanto? Não foi fácil. O que eu mais temia aconteceu: ele caiu. Vi todos os nossos planos afundarem e me vi à deriva em alto-mar. Foram noites de angústia. E, antes do silêncio definitivo da internação, uma breve conversa trouxe tanto respostas quanto dúvidas ao meu coração. E após esse corte abrupto, restava-me apenas seguir a intuição: nadar em direção a terra firme.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

Não foi nada fácil levar à cena a história do amor que vivi. Durante o processo criativo, fui bombardeada pelas vozes das outras mulheres, tomada por uma enxurrada de emoções. Chorei inúmeras vezes e, em alguns momentos, me senti completamente perdida, sem saber como seguir adiante. Se eu estava narrando um grande amor interrompido por delírios e alucinações, e sendo os fatos dessa história ainda desconexos, como não seria a abstração o caminho mais adequado para guiar a poética da minha dramaturgia?

Dois meses depois do Laboratório de Criação, viajei para Fortaleza e conversei com alguns amigos e familiares que estavam acompanhando toda essa história de perto. Foi então que comecei a compreender o que realmente havia acontecido. Os fatos que chegaram até mim organizaram meus pensamentos e sentimentos. Assim, se o processo de criação dessa dramaturgia tivesse acontecido após a minha ida a Fortaleza, talvez houvesse mais fatos e menos abstrações, e sua poética seria guiada por novos sentimentos, desvendando um outro final. Porém, naquele momento do passado, isso era impossível.

Hoje, posso dizer que Salvador me salvou, curou a dor desse amor e me acolheu de braços abertos. Sou muito grata por não ter acompanhado esses eventos mais de perto, teria sido ainda mais doloroso e talvez bem perigoso. Estar nesta cidade me possibilitou manter o foco na minha pesquisa, a cuidar de mim e a vivenciar tudo o que estivesse em meu destino.



FIGURA 3
Autorretrato na casa de Yemanjá localizada no Rio Vermelho, em Salvador.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

Por isso, sinto a necessidade de compartilhar o trecho de uma música que me lembra da honra que é ser acolhida na área protegida por Yemanjá: o Rio Vermelho, o lugar que escolhi para ser meu novo e temporário lar. E, embora a música "Rio Vermelho", de Melly e Russo Passapusso (2024)[1], não tenha feito parte da cena que criei para o *Sarau Criar Vozes Narrar Mulheres*, ela foi essencial no meu processo criativo.

Deixa isso pra lá
Se o tempo passa
Pra que se desesperar?
Deixa isso pra lá
E amanhã, sei que tu nem vai lembrar
Nem vai lembrar
Manda notícias se virá
Vou respirar pra não pirar
Quando eu mandei tu se virar
Foi pra te ver, te admirar
Nossa ferida vai sarar quando eu cair na água do mar
Com a maré cheia, Lua cheia e você chega
Sara tudo, sara tudo (o que será?)

(Melly; Russo Passapusso, 2024)

Durante os encontros do Laboratório de Criação, debatemos alguns textos, entre eles "Por que a sexualidade é trabalho", do livro *O Ponto Zero da Revolução*, de Silvia Federici (2019), e, ao me aprofundar nessa leitura, a história desse amor ressoou novamente em mim. Mesmo tendo vivido, por alguns meses, entre Fortaleza e Salvador, no auge do nosso amor, pude experimentar uma relação na qual meu prazer era valorizado e minha sexualidade podia ser vivenciada de forma plena, única e respeitosa.

Desde cedo, aprendi que o amor deve trazer mais orgasmos aos nossos corpos do que lágrimas aos nossos olhos. Se o amor exige maturidade, o sexo também exige. Se o amor é troca, o sexo também é. Porém, de acordo com Silvia Federici:

1 MELLY; PASSAPUSSO, Russo. *Rio Vermelho*. Amaríssima. Som Livre. 2024.



FIGURA 4
Cry Ray, o *drink* autoral criado por ele, em uma noite perfeita.

> Mas a principal razão pela qual nós não podemos desfrutar do prazer que a sexualidade pode proporcionar é que, para as mulheres, sexo é trabalho. Proporcionar prazer para os homens é uma parte essencial do que se espera de todas as mulheres. A liberdade sexual não ajuda. [...] Agora, esperam que tenhamos um trabalho assalariado, que continuemos a limpar a casa e a ter crianças e que, ao final de uma jornada dupla de trabalho, estejamos prontas para pular na cama e sermos sexualmente atraentes. Para as mulheres, o direito de ter sexo é o dever de fazer sexo e gostar disso (algo que não é esperado da maioria dos trabalhos) (Federici, 2019, p. 58).

Federici escreveu isso em 1975, mas acredito que, meio século depois, o mínimo que uma mulher deve exigir ao se relacionar com um homem é ser bem atendida sexualmente, porque, do contrário, não vale a pena mesmo. Posso não ser uma referência – ou talvez possa –, mas considero

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

inadmissível que uma mulher com autonomia financeira, conhecimento sobre feminismo e conexão com as diversas faces do seu feminino se submeta a um relacionamento com um homem que não a trate bem em diversos aspectos. Seguindo o pensamento de Joice Aglae Brondani (2020, p. 215), "Precisamos fazer a sociedade entender que uma mulher que prefere ficar só do que ser maltratada não é 'mal-amada', não é 'azeda', é, sim, uma mulher com coragem".

Assim, para criar uma cena inspirada em *Por que a sexualidade é trabalho* para o *Sarau Criar Vozes Narrar Mulheres*, guiei-me pela comicidade feminina e pela potência do riso para levantar questionamentos como: por que algumas mulheres fingem orgasmos? Como essas mulheres podem alcançar o prazer se fingem que já o tiveram? O que faz com que as mulheres tenham medo de buscar o próprio prazer? Por que algumas mulheres insistem em se relacionar com homens que não sabem proporcionar prazer? Por que tantas mulheres têm receio de dizer aos homens que proporcionar prazer é o mínimo esperado para também recebê-lo?

Posto isso, acredito que a comicidade feminina possibilita uma reflexão crítica sobre o lugar social das mulheres, e que o riso é um meio para abordar tabus e subverter os papéis de gênero, pois, segundo Brondani (2022, p. 198), "O riso mexe com nosso organismo, balançando todo o nosso baixo ventre e trazendo à tona uma coletividade de compartilhamento". Então, se não gozamos durante o sexo, por que não podemos ao menos rir disso? Afinal, existe algo mais ridículo do que fingir um orgasmo? Portanto, além de abrir espaço para discutir questões relacionadas ao feminino e ao feminismo, o riso também é uma forma de prazer. E, particularmente, é a minha maneira de não sucumbir ao sistema patriarcal, pois, como afirma Wládia Beatriz Pires Correia (2020):

> Rir é como dizer: sim! Aceito sair daqui. De alguma forma, em algum momento...
> O riso mobiliza, move, movimenta, conduz a alma para outro lugar. Desloca!
> O riso e o entusiasmo como que nos levam a viver outro estado de alma.
> Conecta-nos com outras perspectivas. O riso parece desconstruir em alguma medida a dor, a inflexibilidade, as certezas e a rigidez (Correia, 2020, p. 250).

Assim como Eva foi protagonista do pecado original, reforçando a ideia de que sentir prazer era errado, houve uma outra figura feminina que foi demonizada nos mitos difundidos pelo patriarcado por reivindicar seu prazer: Lilith, que também inspirou o processo criativo dessa cena. De acordo com a pesquisadora Mirella Faur (2016):

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

> Lilith, a deusa suméria da sexualidade. Mencionada nos antigos mitos hebreus como a primeira mulher de Adão. Lilith, assim como Adão, foi criada do barro, portanto desfrutando dos mesmos direitos que ele. Adão, no entanto, queria que ela fosse submissa, ficando por debaixo dele durante o ato sexual. Lilith rebelou-se e fugiu, escondendo-se às margens do Mar Vermelho. Deus criou então Eva da costela de Adão, que, por não lhe ser igual, devia acatar sua supremacia, obedecendo às suas regras patriarcais (Faur, 2016, p. 416).

Assim, acredito que a busca pelo prazer – seja sexual, criativo ou emocional – nos reconecta com a força do ventre e subverte a ideia de que o nosso corpo deve servir ao patriarcado. A imagem arquetípica de Lilith influenciou profundamente meu processo criativo. Sua presença é tão marcante no meu cotidiano que decidi tatuá-la, em uma representação exclusiva criada pelo tatuador Ticiano Alvares, a partir de leituras e referências que compartilhei com ele. Para mim, Lilith representa liberdade, sexualidade, força e mistério. Tê-la em minha pele me lembra sobre a importância de sempre buscar minha independência como mulher e de lutar contra as imposições do patriarcado. Sua energia me inspira, permeia minha arte e meu modo de estar no mundo.



FIGURA 5
Minha tatuagem da Deusa Lilith feita por Ticiano Alvares.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

Nesse sentido, Barbara Koltuv (2017) aponta que:

> A tradicional forma patriarcal do matrimônio, preferida por Adão, na qual o homem sustenta as qualidades "masculinas" de atividade e domínio, enquanto a mulher sustenta as qualidades "femininas" da dependência e submissão, tem, como resultado, a opressão da mulher e seu encarceramento, impedindo-a de tornar-se ela mesma. Para crescer e se desenvolver psicologicamente, uma mulher precisa integrar as qualidades de liberdade, movimento e instintividade de Lilith.
>
> Lilith é aquela qualidade pela qual uma mulher se nega a ser aprisionada num relacionamento. Ela não deseja a igualdade e a uniformidade no sentido de identidade ou fusão, mas os mesmos direitos de se mover, mudar e ser ela própria (Koltuv, 2017, p. 44).

Em sua mitologia original, Lilith rompe com ciclos de opressão, liberta-se de dinâmicas abusivas e resgata sua autonomia e autenticidade. Dessa forma, a conexão com essa imagem arquetípica possibilita uma reflexão profunda sobre a permanência em relacionamentos abusivos que impedem as mulheres de serem quem realmente são.

Posto isso, gostaria de compartilhar um trecho da música "Fetiche", de Baco Exu do Blues (2024), que, além de guiar algumas reflexões sobre o texto de Federici, me inspirou a me conectar com a força de Lilith – aquela que encara as sombras, reconhece que seu corpo foi castigado pelo patriarcado, mas recusa a opressão e busca seu prazer.

Quanto tesão você consegue segurar?
Deixa eu te provocar pra ver sua reação
Cordas no seu corpo de decoração
Afogou minha língua,
eu estou em navegação
Ela teria quem quisesse,
mas me pediu para ser seu dono
Para ser seu par, para não parar,
pra continuar

Precisava de alguém que ouvisse
as suas taras
E conseguisse te aceitar
Não, não, não vou te julgar, amor
Admita que é puta, mas só para mim
Não, não, não vou te julgar, amor
Eu sei aproveitar o lado que você
achava que era ruim

(Baco Exu do Blues, 2024)

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

Desse modo, em um sistema que sempre impôs regras sobre a sexualidade feminina e os papéis de gênero, ser livre para buscar o próprio prazer é um ato revolucionário, pois, quando as mulheres reconhecem e reivindicam sua potência – seja na sexualidade ou na arte –, desafiam as estruturas patriarcais que as limitam.

Para Federici (2017, p. 319), "a bruxa era um símbolo vivo do 'mundo ao contrário', uma imagem recorrente na literatura da Idade Média, vinculada a aspirações milenares de subversão da ordem social". Nesse mesmo sentido, Brondani afirma que:

> As mulheres bufonas, *comicas* e palhaças então, estavam/estão aliadas a uma força poderosa de desestruturação social, cuja potência era/é inimiga de qualquer instituição religiosa que prega que Eva veio da costela de Adão, que a mulher foi criada para servir ao homem, que divulga a submissão da esposa ao marido, que coloca o sexo como pecado original da mulher e exige uma castidade social unilateral, colocando a procriação como uma obrigação da mulher, o que impõe a ela uma conduta de privação e submissão. O riso relativiza qualquer estrutura hierárquica e, com isso, liberta das amarras institucionais de poder. O riso tem seu lugar ímpar na história da Mulher, ele nos proporcionou uma profissão, com pagamento, pela primeira vez na história europeia e ocidental. Sim, é necessário lembrar e afirmar – nossa revolução começou com o riso! (Brondani, 2022, p. 199).

Ou seja, as bruxas, assim como algumas mulheres cômicas, são subversivas. Elas se conectam à força de seus ventres, tomam posse de seus corpos e narrativas, buscam o prazer sustentadas na potência do riso, e inevitavelmente desafiam a repressão patriarcal. Dessa forma, a comicidade feminina surge como uma possibilidade de transformar a dor em empoderamento, permitindo que as mulheres questionem e enfrentem os papeis de gênero impostos. Afinal, o que é mais assustador para o patriarcado: a risada de uma bruxa ou a bruxaria de uma palhaça?

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, o Laboratório de Criação trouxe dias de trocas intensas e a oportunidade de compartilhar e refletir sobre as diversas perspectivas do que é ser mulher. Estar somente entre mulheres, em um ambiente seguro, debatendo textos feministas, sabendo que nossa criação estava protegida e que nossas vozes, histórias e subjetividades estavam sendo acolhidas e valorizadas ao longo do processo criativo, despertou em mim a sensação de estar em um círculo de mulheres da Tradição da Deusa, mesmo estando em um espaço acadêmico.

Além disso, estar em cena com essas mulheres no *Sarau Criar Vozes Narrar Mulheres* e ser orientada pela professora Meran Varges foi uma experiência extremamente poderosa. Foi a prova concreta de que a força do ventre feminino, pulsando coletivamente, pode dar vida a obras significativas, autênticas e intensamente viscerais – e não apenas gerar futuras mãos de obra para servir ao capital.

Diante disso, acredito que a linha entre feminismo e feminino é muito tênue em processos criativos tão intensos como os das artes cênicas e que precisamos cada vez mais observar as possibilidades desse diálogo dentro e fora da cena.



FIGURA 6
Autorretrato no espelho do camarim antes de entrarmos em cena.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 69-86
2025.1

REFERÊNCIAS

- BACO EXU DO BLUES. “Fetiche”. **Fetiche**. Sony Music Entertainment Brasil, 2024
- BRONDANI, Joice Aglae. A mulher: corpo colonizado e ações decolonialistas. *In*: BRONDANI, Joice Aglae (org.). **Práticas Decoloniais nas Artes da Cena.** São Paulo: Giostri Editora, 2020. p. 209-223.
- BRONDANI, Joice Aglae. Bufonas, cômicas e palhaças: o riso que nos foi proibido. *In*: WUO, Ana; BRUM, Daiani. **Palhaças na Universidade:** Pesquisas sobre Palhaçaria Feita por Mulheres e as Práticas Feministas em Âmbitos Acadêmicos. Santa Maria: Ed. UFSM, 2022. p. 195-208.
- CORREIA, Wládia Beatriz Pires. Mito, riso e imaginação: uma fala. *In*: BRONDANI, Joice Aglae (org.). **Mulher, Mito, Riso e Cena.** São Paulo: Giostri Editora, 2020. p. 227-252.
- FAUR, Mirella. **O Anuário da Grande Mãe:** guia prático de rituais para celebrar a Deusa. 2. ed. São Paulo: Editora Alfabeto, 2016.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- KOLTUV, Barbara Black. **O Livro de Lilith**: o resgate do lado sombrio do Feminino Universal. Tradução: Rubens Rusche. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- MARASHINSKY, Amy Sophia. **O Oráculo da Deusa**: um novo método de adivinhação. Tradução: Zilda Hutchinson Schild Silva. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- TAJRA, Michele . **Janaína**. Intérprete: Banda Fulô da Aurora. Cabôco. 2012.
- TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum:** Para Todas, Todes e Todos. 7. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu.** Tradução: Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917



SOLO FÉRTIL:
mulheres em narrativas de nós

VIVIAN SCHMITZ

Atriz, locutora e preparadora corporal, Vivian Schmitz realiza pesquisa junto ao Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), sob orientação da professora Doutora Elisa Mendes. É Bacharel em Artes Cênicas (2008) pela Faculdade de Artes do Paraná (atual Unespar) e cofundadora e ex-integrante do Coro Cênico de Curitiba.

RESUMO

Este ensaio contém um um relato pessoal, descritivo e analítico de um processo artístico vivenciado num componente ofertado como um Laboratório de Criação pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), denominado "Criar Vozes, Narrar Mulheres", sob a regência da professora Dra. Meran Vargens. A autora, como artista-pesquisadora participante do laboratório, conta em primeira pessoa sua experiência, que foi vivenciada junto com outras sete mulheres durante duas semanas em caráter intensivo, sendo encerrada com uma mostra de cenas - em processo. Às referências ao trabalho corpóreo-vocal e criativo proposto pela professora, somam-se ressonâncias com o trabalho da própria autora, como atriz-criadora, pesquisadora e também ministrante de oficinas, a exemplo da que ela ministrou recentemente como parte de sua pesquisa em andamento. Tanto no processo do laboratório como no de sua oficina, participaram apenas mulheres, o que proporciona reflexões sobre as peculiaridades dos *modus-operandi* de processos criativos que se dão entre mulheres, especialmente quando se trabalha com narrativas de si. Engrossam ainda o caldo dessas reflexões as seguintes autoras-fontes: Virginia Woolf, em sua obra *Um Teto Todo Seu*, e Silvia Federici, com *O Ponto Zero da Revolução* e *Além da Pele.*

PALAVRAS-CHAVE:

Processo Criativo. Narrativas de si. Mulheres em Cena. Expressão Vocal. Expressão Corporal.

FERTILE SOIL: WOMEN IN NARRATIVES OF US

ABSTRACT

This essay contains a personal, descriptive and analytical report of an artistic process experienced in a component offered as a Creation Laboratory by the Postgraduate Program in Performing Arts at Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), called "Creating Voices, Narrating Women", under the direction of the Professor Doctor Meran Vargens. The author, as an artist-researcher participating in the laboratory, tells in the first person her experience, which was lived together with seven other women for two weeks on an intensive basis, ending with a show of scenes in process. In addition to the references to the corporeal-vocal and creative work proposed by the teacher, there are resonances with the author's own work, as an actress-creator, researcher and also a teacher of workshops, such as the one she recently taught as part of her ongoing Master's research. Both in the laboratory process and in the workshop, only women participated, which provides reflections on the peculiarities of the modus-operandi *of creative processes that take place among women, especially when working with self-narratives. The following author-sources also add to the broth of these reflections: Virginia Woolf, in her work A Room of One's Own, and Silvia Federici, with* Revolution at *Point Zero and Beyond the Periphery of the Skin*.

KEYWORDS:

Creative Process. Self-narratives. Women on Scene. Vocal Expression. Body Expression.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

INTRODUÇÃO

Em um laboratório de criação ofertado como componente intensivo pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), tive a oportunidade de partilhar durante duas semanas das presenças inspiradoras de sete mulheres, entre minhas colegas do programa, e nossa condutora das criações deste laboratório, a pesquisadora Meran Vargens.

Não eram duas semanas quaisquer, mas sim as duas últimas semanas de aula de 2024, ano de grandes (e exigentes) movimentos na minha trajetória de pesquisa acadêmica, e também na vida pessoal. Calhou que, exatamente nessas duas semanas, eu estava também em pleno período de mudança de casa, e em meio a todas as demandas práticas e burocráticas que isso envolve, pude colocar-me em exercício criativo num terreno deveras fértil, bem regado pela professora condutora e bem brotado por nós, participantes. Um tempo-espaço-presente para renovar os votos de artista da cena e alimentar, com boas referências e materiais, o meu projeto de pesquisa em andamento.

Meu trabalho, cujo título provisório é *Mulheres em Cena e Dramaturgia Autoficcional: o Prazer como Metodologia*, tem como um de seus objetos principais a oficina que ministrei no primeiro semestre de 2024: Oficina de gemidos, gargalhadas e outros catalisadores de prazer para mulheres, cujo suporte primeiro é o corpo-voz, em seus sons possíveis de acessarmos e expressarmos como elementos criativos e expansivos na experiência do ser mulher. Cruzando com o título do laboratório ofertado por Meran Vargens: Criar Vozes, Narrar Mulheres, era de se imaginar que haveria muitos pontos de confluência a serem desenvolvidos.

Já na primeiro mensagem, por e-mail, que recebemos da professora, ela pedia que levássemos uma canção e uma história de vida de uma mulher real, além de indicar a leitura de *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, bem como a escolha de um trecho deste livro para memorizar (livro que aliás já me havia sido recomendado diversas vezes), e ainda mencionar que teceríamos relações entre esses materiais e a Teoria Crítica Feminista.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

A teia já estava formada e, com o passar dos dias, foi enredando-se com cada vez mais fios de conexão. Entre as referências trazidas para os encontros, estiveram também textos de Silvia Federici (uma das autoras mais presentes na minha pesquisa), e ainda práticas meditativas advindas do *Healing,* abordagem de saúde integrada multiplicada pela terapeuta baiana Isis Pristed (Pristed, 2019), que também já me havia sido recomendada pela conexão com terapias corporais e meditação, às quais também sou adepta.

No que se refere à escolha da canção solicitada, a indicação era: “uma canção escolhida com o coração e que você saiba a letra”, segundo o e-mail que recebemos, e, então, apenas porque sim escolhi "A natureza das coisas", de Flávio José, e trabalhei especialmente com o trecho que diz: “Se avexe não, que amanhã pode acontecer tudo inclusive nada (...)” (Remígio, 2004). Além disso, escolhi também o seguinte trecho de *Um teto todo seu*:

> E (perdoem-me o pensamento) pensei, também, no fumo e na bebida admiráveis, e nas poltronas aconchegantes, e nos tapetes agradáveis; na polidez, na afabilidade e na dignidade que são fruto do luxo, da privacidade e do espaço. Certamente nossas mães não nos haviam provido de nada comparável a tudo isso — nossas mães que tiveram dificuldade em juntar trinta mil libras, nossas mães que tiveram treze filhos de pastores religiosos em St. Andrews (Woolf, 1990, p. 31).

E ainda desta mesma obra de Virginia, entre os trechos escolhidos pelas colegas, me impactou significativamente também este outro, que posteriormente acabei incorporando à cena que desenvolvi:

> Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural [...] Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heróica. Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

> Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens. [...] Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real? (Woolf, 1990, p.45-46).

Elencados e partilhados esses primeiros materiais, desde o primeiro dia de encontros estivemos na prática, em contato com nosso corpo-voz e também com o corpo-voz de nossas colegas, e já nesse mesmo primeiro dia testemunhamos potentes fagulhas do que estava por vir, sob as preci(o)sas orientações de Meran. Mesclando as canções com os trechos do livro de Virginia, nos presentificamos num exercício criativo simples, mas que emocionou e mobilizou a todas.

Meran guiou uma experimentação corpóreo-vocal em que partíamos do silêncio e da imobilidade, para identificar impulsos internos que se expandiam em gestos, ações e emissões vocais, servindo-nos da canção, dos textos e de momentos de pausas. Encontramos referências a procedimentos semelhantes utilizados por ela em sua tese de doutorado: *O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator. Ou A Voz Articulada pelo Coração*, na qual Meran aponta:

> [...] posso trabalhar só com os impulsos do corpo em direções no espaço e a isso acrescentar som. Fazer a diferença entre a liberação de som e a produção de som. E aí vou acumulando informações: impulso + som + stop + texto. [...] Tudo isso vai informando muito sobre o nosso funcionamento integrado. Então faço muitos jogos de livre associação de palavras, frases, de contação de histórias, de realizar ações físicas cantando uma música, depois falando o texto da música, contando um sonho e assim acionar regiões diferentes (Vargens, 2005, p. 173).

Contudo, o que mais ficou registrado em mim, desde esse primeiro exercício conduzido pela professora, não foi da ordem dos procedimentos técnicos, mas sim da ordem da **experiência**, embora seja sem dúvida também através de sua proposta metodológica e conhecimento

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

técnico que é possível instaurar as experiências. Mas não só. Lembro-me a propósito de um pequeno *insight* que tive no início do mestrado, durante as aulas de Pesquisa em Artes Cênicas, de que, no caso de nossas pesquisas artísticas, não coletamos dados, mas sim *colhemos experiências!* E nesse sentido, Meran nos oferece uma ótima definição de experiência, no glossário constante de sua tese:

> Experiência: aquilo que retiramos da vida, colhemos como fruto. O que nos dá a sensação de realidade. O que fica marcado na nossa memória celular envolvendo a totalidade do corpo. Fruto daquilo que experimentamos na prática. Está relacionado diretamente às ações vivenciadas, às práticas vivenciadas, tornadas e tomadas concretamente na fisicalidade do corpo individual e do meio. Podem ser subjetivas e objetivas, mas delas sempre resulta uma marca concreta capaz de afetar o físico (Vargens, 2005, p. 34).

Assim, num dos encontros seguintes, uma nova experiência que resultou em marcas concretas: chegou o momento de partilhar as histórias de mulheres reais trazidas por cada uma de nós, e com uma boa roda de conversa entre mulheres, novas potências de criação foram inauguradas. Alguns temas recorrentes saltaram à nossa percepção: relacionamentos, gravidez, aborto, dor e prazer, maternidades possíveis e impossíveis...

Entre dúvidas e receios sobre abrir questões pessoais sensíveis, como que seguindo a um impulso, acabei escolhendo contar a história do primeiro encontro com meu ex-companheiro, que envolve a dimensão do prazer, algo que busco aprofundar na minha pesquisa através da ideia de *prazer como metodologia*.

Sobre prazer, também encontro eco no trabalho de Meran, quando ela nos conta sobre a instauração de uma **atmosfera** propícia ao trabalho criativo, especialmente ao trabalho com a voz: "A criação da atmosfera de relaxamento, de integração, de estado de presença e de prazer é fundamental para o trabalho da voz, principalmente ligada aos bloqueios" (Vargens, 2005, p. 112).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

E foi essa atmosfera que foi nos envolvendo, dissolvendo bloqueios e libertando presenças, vozes e narrativas de mulheres. A percepção que tenho é que a presença sincera e sensível de Meran, ativa também, e com certa facilidade, nossas presenças sensíveis e criativas, ainda que ela afirme sobre esse ponto não se tratar de nenhuma técnica metodológica consciente:

> Nem sei como faço isso. Creio apenas que, quando somos sinceros na nossa expressão, criamos este clima de sinceridade à nossa volta. Por isso digo sempre que minha bússola de trabalho é a minha sinceridade comigo mesma. Este é meu termômetro. Vou desenvolvendo minha percepção sobre mim mesma e deixando que me expresse cada vez com mais clareza de mim (Vargens, 2005, p. 108).

Desenvolvendo e refinando nossas percepções sobre nós mesmas e também sobre as colegas, fomos criando cada vez mais intimidade e confiança. Posteriormente, com os materiais bastante delicados e pessoais das histórias, exercitamos modos de contá-las umas às outras, em duplas e trios, tendo as fáscias do corpo como suporte e sensação-guia. Uma de nós ia contando sua história, enquanto as que ouviam deveriam reagir corporalmente a partir da percepção e conexão de seu sistema fascial. A propósito, para explicitar de que se tratam as fáscias: “Fáscia é uma estrutura de tecido conjuntivo que reveste, separa, protege e conecta todos os órgãos, vísceras, músculos e outras estruturas corporais, formando uma rede contínua que proporciona sustentação e integração corporal” (Guimarães; Melo, 2011, p. 22).

Em outro momento também foi trazida a percepção dos *chakras* como centros energéticos do corpo, e ainda de *pontos de individualidade e coletividade* percebidos a partir de algumas extremidades do corpo, em uma roda/egrégora em que era possível sentir nitidamente a energia circulando e se expandindo entre todas. Essas experiências foram afinando a sintonia do grupo e tornando-se esteio para o desenvolvimento das cenas individuais.

Outro elemento essencial na composição deste substrato foi a rica discussão de alguns textos de *O Ponto Zero da Revolução* e *Além da Pele* (Federici, 2019, 2023), que rendeu também boas conversas e colheitas, com as quais fomos uma vez mais para a experimentação cênica, em

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

duplas, dessa vez orientadas a partir de formas corporais e da repetição de frases que surgiram entre os trechos discutidos e as reflexões que eles desencadearam.

De Federici extraímos, assim, algumas ideias primordiais ao tema das maternidades possíveis e impossíveis que, ao longo dos encontros, fomos entendendo estar tocando. Destaco especialmente este trecho a seguir:

> Como a geração de feministas a que pertenço lutou para demonstrar, a maternidade não é um destino. Mas tampouco é algo a ser programaticamente evitado, como se fosse a causa da miséria e da exploração das mulheres. A capacidade de dar à luz e o fato de possuir um útero não são uma maldição [...] Pelo contrário, ela deve ser entendida como decisão política, de afirmação de valor. Em uma sociedade autônoma e autogovernada, tais decisões seriam tomadas levando em consideração o nosso bem-estar coletivo, os recursos disponíveis e a preservação da riqueza natural. Também hoje, tais considerações não podem ser ignoradas, mas a decisão de ter um filho também deve ser vista como uma recusa a dar aos organizadores do capital a permissão de decidir quem pode viver e quem, ao contrário, deve morrer ou não pode nem sequer nascer (Federici, 2023, p. 36).

Tema deveras complexo e delicado, que desencadeou outras aberturas a vulnerabilidades e identificações entre nós, regando ainda mais o terreno onde, aí sim, poderíamos dar à luz outro tipo de criação. Estavam aí, portanto, bem dispostas e recheadas, todos os materiais subjetivos, dramatúrgicos e também teóricos que fundamentaram as criações das cenas individuais e coletivas que foram por nós desenvolvidas, sob regência de Meran Vargens, e desdobraram-se numa pequena mostra ao final das duas semanas intensivas de laboratório.

Da cena individual que pude construir, cheguei a um registro poético-dramatúrgico que me parece traduzir razoavelmente bem para o papel o que apresentei naquela ocasião. Transcrevo-o a seguir.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

TRANSCRIÇÃO DE COMPOSIÇÃO CÊNICO-DRAMATÚRGICA

eu estou em pé, fora do círculo, da egrégora. eu percebo o círculo, a egrégora. eu adentro. eu, a dentro. eu sinto o círculo, a egrégora. eu sinto a energia que ali circula, e me circula, dentro e fora. eu abraço o círculo, me movo com ele, ele se move comigo. nos comovemos. junto com a energia circulante, sons também começam a circular dentro de mim. eu os sinto, e então eu deixo que eles circulem pra fora de mim também:

– ôôôôô (*meu subtexto é como quem se espanta pois que dentro desse círculo tem muita coisa. e fora também*) cccchhhhhhhhaaaaaaalalaalaalaaallaaaaaaaaaaaa

ôôooooooo ccchhhhaaaaalaaallaaaaalaaallaaaaalaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

ôôÔÔôooo chaaaaveeexxxxeeeeeeee nãaooooooo *(minha voz circula e canta)* que amanhã pode acontecer tudo inclusive naaadaaaa… ssssse-eeeee aaaveeexeeeee nãooooo…. uuuhh *(agora minha voz circula, fala e conta),* mas nesse caso aconteceu bastante coisa viu? nossa… olha, (eu me ajoelho no chão) ele tava com-ple--ta-men-te vendado. e ele não sabia como eu era, como era minha imagem, ele nunca tinha me visto, ele nem sabia qual era o meu nome de verdade, ele só conhecia a minha **voz**! e ele tava ali, com-ple-ta-men-te vendado… e aquela imagem dele vendado fazia ele parecer tão… frágil, e ao mesmo tempo tão… (*com um ar meio safado*) interessante… e talvez essa tenha sido uma das únicas vezes, senão a única, em que eu, como mulher, me senti **menos** vulnerável que ele, como homem. (*pausa*) isso era tão inédito, eu olhava pra ele assim completamente vendado, e olhava pra aquela mesa posta, (*eu vejo as coisas*) com vinhos e queijos e frutas e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

taças e talheres elegantes, e aqueles tapetes e poltronas confortáveis (*eu deito e me espalho e me arreganho no espaço*), aquele espaço, aquele tempo dedicado ali, um cuidado, um certo luxo... uma dignidade, sabe? uma dignidade... coisas que certamente a minha mãe, as nossas mães, não puderam nos proporcionar, porque as nossas mães tavam muito ocupadas criando dois, ou quatro, ou nove ou **treze** filhos. enfim, eu sei que a gente começou a se tocar... com ele com-ple-ta-men-te vendado... até que gente se beijou... com ele com-ple-ta-men-te vendado... depois a gente transou com ele completamente vendado e a gente gooozzoouuuu com ele com--ple-ta-men-te ven-da-do! sem nunca ter visto a minha imagem, sem saber qual era a minha identidade real! (*pausa*) e só depois de **nós dois** termos gozado, quando ele finalmente foi tirar a venda assim eu tava em cima dele (*eu me ergo sobre os meus joelhos, minha voz se torna mais grave e aveludada),* completamente nua, meus cabelos assim caídos pelo meu colo (*eu faço o gesto*), uma luz baixa avermelhada... aahh e nessa hora acho que eu devia tá realmente (*erguendo os braços*) **incrível!** e talvez essa tenha sido uma das únicas vezes, senão a única, em que eu, como mulher, tinha pelo menos o **dobro** do tamanho dele, como homem... (*pausa. eu desço, sentando com os joelhos de lado*) isso era tão inédito! é claro que ele se apaixonou! (*eu rio*) ... e eu também! aaaaaaii que gostoso né?! (*minha voz circulante volta a cantar*) chhhaaallaaaala-alalaaaalaaa ôôÔÔO coisa boaa é namoraaaaaaaaaahhhhhhh (*co-movo e circulo entre cantar e contar)* mas essa história não teve um final feliz... iiih, aconteceu tanta coisa... vixi aconteceu tudo que cê pode imaginar, nossa, aconteceu tudo, tudo, tudo, tudo tudooo(*me curvo ao chão e grito, para o centro da terra)*oooooo000000000000 (*canto*) inclusive naaaadaaa(*eu levanto, saio desse círculo, meio abruptamente, um tanto exausta, suspirando de cansaço)*aaaaahh!!! (*dou as costas e vou saindo pelo fundo da cena, mas me detenho e viro de frente de volta, avançando calmamente em direção às pessoas que estejam presentes, indo sentar junto delas)* viver é perigoso! é divino, maravilhoso, mas perigoso... (*falando mais intimamente para a pessoa de quem sentei ao lado*) muito perigoso!

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

CONSIDERAÇÕES FINAIS
FIM DA TRANSCRIÇÃO

Não por acaso, encontrei uma ressonância a esse círculo que menciono no início da cena neste outro trecho da tese de Meran Vargens, no qual cita um desenho que fez para representar sua proposta metodológica com o trabalho vocal:

> [...] um conjunto de círculos concêntricos simbolizando que cada coisa do processo de trabalho está contida na outra. Onde o círculo maior é o Cosmo e o círculo menor o Umbigo, o indivíduo. A voz que, enraizada no corpo, ressoa com exuberância em ondas concêntricas que vão deste Umbigo para este Cosmo. A voz em seu movimento de dentro para fora, em direção ao outro, com força criadora no espaço (Vargens, 2005, p. 160).

Essa imagem contempla muito do que eu (me) sentia estar ativando e sendo ativada no início de minha cena. Cena esta que agora passa certamente a fazer parte também dos elementos mais concretos da minha pesquisa de Mestrado, que aliás visa também levantar material para o desenvolvimento de um solo cênico autoficcional. Essa experiência no laboratório de Meran, bem como a escrita deste relato descritivo e analítico acompanhado da escrita dramatúrgica da cena, me fez ter mais consciência dos caminhos por onde passa meu próprio processo de trabalho.

Primeiramente em meu trabalho como atriz criadora, que tem a percepção de seu corpo-voz como acesso primeiro a qualquer estado de criação, especialmente quando me proponho a lidar com dramaturgia autoficcional. Esse aspecto desdobra-se justamente no trabalho de criação e registro/escrita de dramaturgia e, ao transcrever a cena criada nesse laboratório, foi possível resgatar na memória várias outras cenas que já desenvolvi no decurso do Mestrado, e que também já podem se tornar escrita dramatúrgica a ser costurada na confecção do solo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

Do mesmo modo em meu trabalho como facilitadora de oficinas, a exemplo da Oficina de gemidos, gargalhadas e outros catalisadores de prazer para mulheres, na qual a instauração de uma atmosfera de confiança e abertura de sentidos também foi essencial para o desbloqueio de sons corporais expressivos de prazer e catalisadores de criação, e cujas células compartilhamos na mostra de pequenas cenas-solo ao final dos três meses de oficina. E por fim, ainda no trabalho acadêmico que estou desenvolvendo como artista-pesquisadora, que busca ser capaz de refletir sobre sua prática artística, descrevê-la, analisá-la e estabelecer relações com outras práticas e referências, contribuindo assim para o campo expandido das Artes da Cena.

Somo a esses aspectos o fato de estar pesquisando os *modus-operandi* de criação especificamente entre mulheres. Sou eu uma artista mulher que, na grande maioria das vezes, trabalhou e trabalha com mulheres, algumas vezes apenas com mulheres, sobretudo nos últimos anos. Não à toa, minha pesquisa se delineou nesse sentido; não à toa, minha oficina era direcionada somente para mulheres; não à toa, estou usando majoritariamente referências de artistas e autoras mulheres em todo o trabalho da dissertação… Para que possamos compreender melhor do que se trata um possível modo feminino de criar e dele colher e extrair os frutos mais maduros e as melhores sementes para o nosso campo de atuação.

Nesse laboratório de criação entre oito mulheres, além do reiterado proveito acadêmico e artístico da experiência, fica a sensação de que vivenciamos juntas algo muito especial, que toca também outras áreas da experiência humana, como psicologia, filosofia, ancestralidade e espiritualidade, e que se aprofunda com o fato de sermos todas mulheres e isso desdobrar-se em muitos outros aspectos comuns entre nós. Como dissemos em algum dos encontros, foi uma “bruxaria fina”. Uma vez mais, encontro, nas palavras de Meran, boas traduções do que nos passou neste caso, e percebo também passar-se com mais frequência quando trabalhamos entre mulheres:

> Ouvir e falar com sinceridade. Tocar e ser tocado[a]. Perceber e ser percebido[a]. Ver e ser visto[a]. Magoar e ser magoado[a]. Amar e ser amado[a]. Deixar que os conflitos aflorem e se resolvam. Cada qual na sua medida. Os ingredientes para isso são: delicadeza, leveza, sinceridade, firmeza (Vargens, 2005, p. 107, acréscimos nossos).

Durante a já mencionada oficina que ministrei, para uma média de quinze mulheres (das quais doze participaram até o final), algo muito semelhante também se passou. Tivemos momentos de grandes e sinceras aberturas – como na proposta de contar um segredo a uma colega durante um percurso em duplas em que uma estava de olhos fechados sendo conduzida pela outra, por exemplo – e tivemos momentos de deixar que conflitos aflorassem e fossem resolvidos com firme delicadeza. Na mostra final, em que cada uma pôde nos oferecer pequenas cenas individuais, partilhamos da certeza de que todas nos vimos e fomos vistas, tocamos e fomos tocadas, com uma plateia escolhida a dedo, pelo coração.

Aqui, e para concluir este relato, mais esta feliz ressonância com o final deste processo do laboratório, onde cada uma de nós sete mulheres participantes também desenvolveu sua cena individual, que foi entretecida com outras cenas coletivas e de duplas, e a mostra de processo foi apresentada a um pequeno, mas qualificado, grupo de testemunhas atentas e gentis, que nos deram ótimos retornos no bate-papo final.

A experiência gerou sem dúvidas grande satisfação, inspiração e fôlego para nossas pesquisas. Agradeço, pois, a cada presença brotada neste precioso solo que cultivamos, alimentando o desejo de que em breve nos oportunizemos pisar outra vez em novos solos úmidos, femininos e férteis como esse.

REFERÊNCIAS

- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- FEDERICI, Silvia. **Além da Pele**: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Elefante, 2023.
- GUIMARÃES, Eline Matheus; MELO, Mayara. **Fáscia: estrutura, função e tratamento.** São Paulo: Phorte, 2011.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 87-100
2025.1

» PRISTED, Isis da Silva. **Caminhos entre o invisível e o visível**: o pequeno livro do healing. Salvador: LOGOS – Centro Internacional de Desenvolvimento Humano, 2019.

» REMÍGIO, Flávio José. **A natureza das coisas**. [S.l.: s.n.], 2004.

» VARGENS, Meran. **O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator. Ou A Voz Articulada pelo Coração.** Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

» WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/uma-hipotc3a9tica-irmc3a3-de-shakespeare-um-teto-todo-seu.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917



MONSTRUOSIDADE:
o que, no fim das contas, faz de você um humano?

SAULO MOREIRA

Saulo Moreira é Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA); é Mestre em Literatura e Cultura (UFBA); realizou estágio pós-doutoral em Saúde Coletiva (UFBA). Lecionou Poéticas Teatrais e Teoria de Processos Criativos, em 2024, e Literatura Contemporânea, entre 2016-2018, na Universidade de Brasília (UnB), e deu aulas sobre Literatura Contemporânea, em 2022, na UFBA. Atualmente, é colaborador externo do Grupo de Crítica LACRÍ/UnB e do grupo de pesquisa CRICA – Criar para criança: núcleo de estudos das artes e culturas da e para a infância/UFRB.

PAULA LICE

Paula Lice é atriz, diretora, escritora, roteirista e dramaturga. É graduada em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Mestre em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura (UFBA) e Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). É professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde desenvolve trabalhos artísticos e de extensão com seu grupo de pesquisa CRICA – Criar para criança: núcleo de estudos das artes e culturas da e para a infância.

RESUMO

Monstro, *monstruosidade*, numa visada do contemporâneo, funciona como uma categoria indisciplinar porque vai encenar, em tensionamentos producentes, modos de viver juntos e, além disso, inespecificar a ideia de humano sobretudo nos processos de subjetivação na infância. Passearemos e faremos pousos estratégicos pelos seguintes textos e obras: o livro *Quando nasce um monstro*, o livro e filme *Onde vivem os monstros* e a obra de dança *A Pequena monstra: o retorno*. O verbete proposto também tem uma finalidade prática: ele poderá ser usado como uma pista para metodologias das marginalidades, porque o monstro é a experiência marginal, porque a infância é uma experiência monstruosa. Queremos, portanto, inscrever um verbete-método como um traçado excêntrico de possibilidades teórico-práticas.

PALAVRAS-CHAVE:

Práticas de Monstro. Infância. Viver juntos.

VERBETE-METHODOLOGY MONSTER, MONSTRUOSITY: WHAT, AT LAST, MAKES YOU A HUMAN?

ABSTRACT

Monster, monstrosity, from a contemporary perspective, functions as an indisciplinary category because it stages, in productive tensions, modes of coexistence and also de-specifies the idea of the human, especially in the processes of subjectivation in childhood. We will walk around and make strategic landings on the following texts and works: the book When a monster is born*, the book and movie* Where the wild things are *and the dance piece* The Little monster: the return*. The proposed entry also has a practical purpose: it can be used as a clue for methodologies of marginality because the monster is the marginal experience, because childhood is a monstrous experience. We therefore want to inscribe an entry-method as an eccentric tracing of theoretical-practical possibilities.*

KEYWORDS:

Monster practices. Childhood. Live Together.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

"A INFÂNCIA É O MOLDE DOS MONSTROS."

Verena Cavalcante (2015)

INTRODUÇÃO

Monstro, monstruosidade, numa visada do contemporâneo, funciona como uma categoria *indisciplinar* porque vai encenar, em tensionamentos producentes, modos de viver juntos e, além disso, inespecificar a ideia de humano. Queremos trazer, neste texto, notas e significações, em diferentes direcionamentos, para inscrever tal categoria como um verbete no glossário de práticas performativas, literárias, audiovisuais e teatrais na infância. Passearemos e faremos pousos estratégicos pelos seguintes textos e obras: o livro *Quando nasce um monstro*, o livro e filme *Onde Vivem os Monstros* e a obra de dança *A Pequena monstra: o retorno*.

E o método?, perguntamos. O verbete aqui proposto pode ser usado como uma pista para metodologias das marginalidades porque o monstro é a experiência marginal, porque a infância é uma experiência monstruosa. Queremos pensar um verbete-método como um traçado excêntrico de possibilidades teórico-práticas. Os procedimentos monstruosos não fazem parte de um psiquismo fálico. Não perseguimos um caminho para definir o verbete proposto, mas iremos expor pouco a pouco aquilo que vamos encontrando no caminho – o texto proposto não quer apenas definir o verbete monstruoso como um procedimento, mas experimentar na própria escrita procedimentos de errância e, por isso mesmo, monstruosos, lacunares e irradiadores de luminescências que apagam e acendem como vaga-lumes. Essa é a nossa proposta que desenrolará nas próximas páginas.

Podemos fazer uma lista de possíveis significados atrelados ao significante monstro. Monstruosidade, aqui expomos nossa primeira definição, é tudo que está fora dos contornos normativos de humano: corpos não bípedes, travestis, velhos, loucos, andarilhos, crianças, bruxas, bichos, bichas, anormais,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

aberrações – o que mais? A ideia de monstro pode, como uma tática de um viver junto, catalisar uma multiplicidade de práticas corporais, subjetivas e performativas errantes que colocam em suspensão o *status quo* ante o humano. Parece inevitável lembrar de Foucault:

> Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito à cultura europeia desde o século XVI pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente. Não foi em torno dele e de seus segredos que, por muito tempo, obscuramente, o saber rondou [...]. O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo (Foucault, 2002, p. 404).

Corpos monstruosos e performances monstruosas são uma recusa de uma forma universal do sujeito (esse "homem" ao qual Foucault se refere na citação acima) e nos fazem recalcular o sujeito como uma experiência e não uma substância. No entanto, para pensar práticas monstruosas é importante não perder de vista a duplicidade monstro e humano. Não se trata de negar esta para afirmar aquela, mas compor ondulações na porosidade dessas categorias. Quando Foucault nos diz que o homem é uma invenção recente, ele flagra e desmonta a objetivação do sujeito no discurso científico, na formação das ciências humanas, como ser que fala (filologia), vive (biologia) e trabalha (economia). O humano, nessa visada, é um recurso que vai atender aos interesses predatórios de consumo nas especificidades da lógica neoliberal.

As monstruosidades, na contraposição da lógica predatória, podem também funcionar como tecnologias que desapontam a ideia de humano como lócus primordial, imutável, originário, especista e capital. As monstruosidades são experiências disruptivas que o sujeito pode ter consigo mesmo e com o outro em um jogo de construção nas contingências das verdades. Nesse sentido, a curadoria feita para esse verbete nos remete àquilo que Foucault forjou como as "técnicas de si" ou operacionalidades de subjetivação no corpo, nas condutas, nos modos de produzir transformações. As técnicas de si também são aqui entendidas como técnicas de convivialidades e reciprocidades multiespécies.

O que queremos montar aqui, afetado por um devir monstro, são provocações-perguntas, ainda que provisórias, ativadas pelo poema "Um Ano entre os humanos", de Ricardo Aleixo:

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

> Você já sabe que pode, mediante exercícios diários, e sob condições especiais, tornar-se mais humano? Você beberia sangue humano? A filha da Madonna é humana? Pensa que um facínora humano saberia distinguir o sangue de uma barata do de um homem humano? De onde você extrai a certeza de que sua mãe é humana? A Barbie é humana? Você acreditaria se lhe dissessem que Michael Jackson, quando bebê, tinha feições humanas? O que faz de um humano, humano? Charles Darwin era humano? Você comeria carne humana? Seu médico é humano? Negros são humanos? Se você dispusesse de tempo e paciência bastantes para permanecer na fila de inscrição para um programa de auto-clonagem financiado pelo governo, gostaria que seu clone tivesse quais de suas qualidades consideradas humanas? E quanto a se casar com um humano? Você acredita em humanos? Errar é humano? Acha que um ciborgue digno desse nome conseguiria viver mais de um ano entre os humanos? Os sonhos dos políticos são da mesma matéria de que são feitos os sonhos dos humanos? Aparelhos de TV podem, por sua própria vontade, imitar, com êxito, vozes humanas? Qual bicho ou máquina você gostaria de ser, caso não fosse humano? O corpo humano, para você, também é máquina? O Super Homem é humano? Você, que acha que cachorros e computadores conectados à grande rede são os melhores amigos dos humanos, deixaria sua mulher ir ao cinema com seu cachorro ou com seu micro? Humanos que matam humanos são inumanos, desumanos, humanos-feras ou apenas demasiado humanos? E os que clonam humanos? Prisioneiros iraquianos arrastados por coleiras são humanos? Você faria filhos pós-humanos com um(a) ciborgue? Você aceitaria misturar seus hormônios humanos aos de um touro, para dessa forma assegurar a seus prováveis descendentes uma quota mais abundante de leite? Esse chip em seu cérebro ou sua alma imortal – o que, no fim das contas, faz de você um humano? Você é humano? (Aleixo, 2010, p. 108-109).

As trinta perguntas do poema esticam a corda do humano e não-humano e também tensionam o leitor – esse você – solicitado, requisitado, indagado pelo poeta que assume uma condição de um inquiridor às avessas porque as questões não estão orientadas por uma imposição acusatória cuja finalidade seria uma ordem punitiva, mas estouram como traques de São João no chão de nossas certezas e dicotomias. A última pergunta é “Você é humano?” – depois o que se segue é

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

a página vazia do livro ou o silêncio mínimo entre o sim e o não daquele que diz e escuta o texto. Aleixo faz aí, portanto, uma reversão e não uma inversão – o poema não elimina o centramento do humano (cujo significante reaparece vinte e oito vezes) e exatamente por isso o esgarça para que alguma marginália faça luminescência.

Os traques do poema de Aleixo nos lançam, conforme foi mostrado, para a monstruosidade de uma marginália. Ela pode ser suplementada por mais perguntas feitas, dessa vez, por Gabriel Matheus Lopes Machado na pesquisa *As Autoexperimentações do Monstro: juntando cacarecos para viver-com em mundos em ruínas*:

> De que maneira a criação de narrativas ficcionais através das transformações do corpo (sejam elas temporárias ou não) podem alterar nossas percepções de humanidade, evolução e questionar a suposta centralidade que atribuímos à espécie humana? Quais *naturezasculturas* estão emaranhadas em nossos procedimentos de criação e estratégias de sobrevivência? (Machado, 2023, p. 14).

Essas perguntas apontam para uma ética de tramas de escrituras expandidas cuja política está comprometida em "formar parentescos em linhas de conexão inventivas como uma prática para aprender a viver e morrer bem uns com os outros" (Haraway, 2023, p. 9). Não por acaso, a pesquisa de Machado usa *simpoiese* como uma noção indispensável na produção de uma semântica monstruosa. Ela também nos serve aqui:

> Simpoiese [...] significa "fazer-com". Nada se faz por si só; nada é realmente autopoiético ou auto-organizado. [...] Simpoiese é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. Ela descreve a mundificação conjunta, em companhia. A simpoiese envolve a autopoiese, desdobrando-a e expandindo-a de maneira gerativa (Haraway, 2023, p. 119).

Inventar ou afirmar os monstros é, portanto, uma tarefa do viver junto. O significante irradiador do argumento do livro *Ficar com o poblema* é *trouble*. No estudo filológico da palavra, Haraway encontra os significados agitar, instigar, enturvar, perturbar. As monstruosidades podem ser um sintoma do desejo de ficar com o problema, ou seja, uma vontade em produzir metodologias

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

agitadas, instigantes, enturvadas e perturbadoras de estar presente como “bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados” (Haraway, 2023, p. 9).

Por isso, o sujeito, na perspectiva da análise da monstruosidade, não pode ser concebido como uma entidade pronta, mas ele se constitui à medida que é capaz de entrar em contato com as diferenças que elas encarnam, sofrer suas ações e, em alguma medida, atribuir-lhes um sentido singularizado. O sujeito monstruoso só pode ser analisado a partir de uma processualidade:

> Ele é construído à medida que experiencia a ação das forças que circulam no fora, e que, por diferentes enfrentamentos, afetam o seu corpo e passam, em parte, a circular também do lado de dentro. A produção do sujeito monstruoso remete a uma aventura que é recorrentemente colocada nessa constituição de si e nas variações produzidas pelos encontros intensivos com o outro (Mansano, 2009, p. 115).

É nesse sentido que insistimos em compor o verbete *monstro, monstruosidade*. Se o monstro é o abjeto (o ininteligível), aquilo que, na constituição do sujeito, é o que está fora das categorias de pensamento normativo socialmente inteligíveis, há também os processos de singularização que são

> [...] algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados (Guattari; Rolnik, 1996, p. 47).

As pistas apresentadas até aqui nos prepararam para a segunda parte do texto, a qual apresentará práticas literárias e performáticas monstruosas na infância.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

NOTA 1 – QUANDO NASCE UM MONSTRO

Quando nasce um monstro existem duas possibilidades... ou é um monstro das-florestas-distantes ou... é um monstro debaixo-da-sua-cama. Se ele é um monstro das-florestas-distantes, tudo bem. Mas se ele é um monstro debaixo-da-sua-cama, existem duas possibilidades – ou ele come você ou... vocês ficam amigos e você o leva para escola. Se ele come você, tudo bem. Mas se você o leva para a escola, existem duas possibilidades – ou ele se senta quietinho, faz toda a lição e se torna o primeiro monstro a jogar no time da escola, ou... ele come a diretora. Se ele senta quietinho, tudo bem. Mas se ele come a diretora, existem duas possibilidades – ou ele grunhe: “Hum, que delícia!” e dança um rock, ou... ele grunhe: “Foi mal turma!” e sai fora derrubando a parede. Se ele dança um rock, tudo bem. Mas se ele sai fora, existem duas possibilidades – ou ele se senta na praça e fica coçando a cabeça, ou... ele respira fundo e segue em frente rumo às florestas-distantes. Se ele senta na praça, tudo bem. Mas se ele segue para as florestas distantes, existem duas possibilidades – ou ele encontra um hotel carésimo no caminho, e resolve dormir lá, ou... ele dá a volta no prédio, encontra um guarda-chuva velho e resolve dormir embaixo dele. Se ele dorme no hotel carésimo, tudo bem. Mas se ele dorme embaixo do guarda-chuva velho, existem duas possibilidades – ou uma ajudante de cozinha vai lá fora e joga uma panela de mingau na cabeça do monstro, ou... a ajudante de cozinha vê o monstro e para no meio do caminho. Se a ajudante de cozinha joga mingau na cabeça do monstro, tudo bem. Mas se ela para no meio do caminho, existem duas possiblidades – ou o monstro lhe dá o maior susto de sua vida. “GRRROARRRR!”, e ela sai gritando: “SOCORRO!” “SOCORRO!”, ou... o monstro lhe dá uma rosa e os dois se apaixonam. Se a mocinha sai gritando: “SOCORRO!” “SOCORRO!”, tudo bem. Mas se os dois se apaixonam, existem duas possibilidades – ou ele dá um beijo no monstro e ele vira um lindo rapaz,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

> ou... o monstro beija a mocinha e ela vira uma monstra. Se o monstro vira um lindo rapaz, tudo bem. Mas se a mocinha vira uma monstra, existem duas possibilidades – ou o monstro diz "UUUUUUUUURGH! Como você ficou feia!", ou... o monstro diz "Veja bem, eu sou um monstro, você é uma monstra... Vamos nos casar." Se o monstro diz "UUUUUUUUURGH!", tudo bem. Mas se o monstro diz "Vamos nos casar", existem duas possibilidades – ou eles vivem felizes para sempre e têm um bebê monstro... ou comem uma ao outro. Se eles comem uma ao outro, tudo bem. Mas se eles têm um bebê monstro, existem duas possibilidades – ou ele é um monstro das-florestas-distantes, ou... é um monstro debaixo da sua cama. (Taylor; Sharratt, 2009).

Quando nasce um monstro de Sean Taylor e Nick Sharratt propõe uma narrativa-jogo. Há sempre duas possibilidades: ou isso ou aquilo. Na primeira possibilidade – se ele é um monstro das-florestas-distantes, se ele senta quietinho, se ele dança um rock etc. – está tudo bem. O "tudo bem" indica alguma coisa que não flerta com o medo. Não sabemos o que aconteceria se a história parasse na primeira opção, mas aconteceria alguma coisa. Um ótimo exercício performativo é se reconstruíssemos a narrativa a partir da primeira opção.

A segunda opção produz ações inusitadas, parece o absurdo do teatro do absurdo, mas sem a melancolia beckettiana. Se em *Esperando Godot* o primeiro enunciado, dito por Estragon, é "Nada a fazer", ou seja há uma inação na espera de Godot (seria ele um monstro?), em *Quando nasce um monstro*, não há espera, mas ação em produção de produção de produção de ação. Se em *Esperando Godot,* há uma falência do devir, em *Quando nasce um Monstro,* há um elogio pelas possibilidades da vida de um monstro que poderia ser um monstro das-florestas-distantes (e tudo bem se fosse!), mas é um monstro debaixo-da-sua-cama. A narrativa é do não-medo ou de fazer tudo que te dá medo. No quando de *Quando nasce um mostro* há uma *experiência errática* – esse é o conceito chave para o monstro ir e nascer:

> A experiência da diferença, do diferente, do Outro, seria então uma experiência da alteridade. A experiência errática pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade. A experiência errática seria uma experiência da diferença, do Outro, dos vários outros [...]. O errante, em suas errâncias pela cidade, se confronta com os vários outros urbanos (Jacques, 2012, p. 22).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

A experiência errática é uma experiência monstruosa. O monstro afirma-se como uma possibilidade de insurgência contra a ideia de empobrecimento da experiência. Os afetos do monstro – medo, amor, esperança, raiva etc. – derivam do desejo. Esses afetos são uma espécie de mola propulsora da ação. Quase no final da Nota 1 deste texto, afirmamos que o sujeito monstruoso só pode ser analisado a partir de uma processualidade. O monstro do primeiro exemplo da nossa microcuradoria é um sujeito coreografado pela aventura e pelos encontros intensivos com o outro, seja esse outro gente ou coisa.

O monstro inventa possibilidades de narrativas menores. Não se trata de uma narrativa exemplar – nem o monstro, nem o humano são heróis. São enfatizadas questões da experiência e da alteridade pela cidade e uma afirmação de uma multiplicidade de sentidos que confronta qualquer pensamento único ou consensual da infância. Não há uma hierarquia humano/monstro ou o inverso, mesmo quando, na lógica mutante de Shrek, a ajudante de cozinha se transforma em uma monstra. No final, tudo bem eles comerem um ao outro, mas eles resolvem ter um bebê-monstro que, na circularidade da história, pode ser um monstro-da-floresta ou estar debaixo da sua cama.

NOTA 2 – ONDE VIVEM OS MONSTROS

Onde vivem os monstros é o título de um livro para crianças, com texto e ilustrações de Maurice Sendak. Nele, Max, uma criança, é chamado pela mãe de Monstro, após fazer muita bagunça vestido de lobo e é mandado para cama sem comer nada. Em seu quarto, naquela mesma noite, nasce uma floresta que toma o tamanho do mundo todo. Um oceano surge e também um barquinho só para Max navegar. Semana após semana, Max navega por um ano inteirinho até chegar onde vivem os monstros. E lá, enfrentando os terríveis rugidos e dentes deles, o menino aprende a amansá-los com um truque mágico: olhar nos olhos amarelos deles sem piscar nenhuma vez. Com isso, eles ficam com medo e o tornam o rei dos

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

monstros. Max dá início à bagunça geral. E depois de algumas páginas, ordena que parem e os manda para cama sem jantar. Então, o menino, agora sozinho, começa a sentir saudade de ser amado e é tomado por um cheiro de coisa boa de comer. Ele desiste de ser o rei do lugar onde vivem os monstros. Eles ainda tentam, com seus terríveis rugidos e dentes, fazer ele ficar. Mas Max entra no barquinho, que era só dele, e dá adeus. Semana após semana, Max navega por um ano inteirinho até chegar à noite de seu próprio quarto, onde, ainda quentinho, encontra o jantar esperando por ele.

O livro é um clássico da literatura infantil, mundialmente conhecido, lançado em 1963. Ganhou uma adaptação cinematográfica em 2009, dirigida por Spike Jonze, com roteiro adaptado por ele e Dave Eggers. O filme ancorado em interpretações realistas, incluindo atores vestidos de monstros, com figurinos da The Jim Henson Company, conhecida por construir os clássicos bonecos do *Muppet Show* e do *Sesame Street,* foi recebido com estranhamento.

A discussão encenada entre mãe e filho, do começo do filme, pelo tom hiper-realista, para além da relação que é estabelecida entre o menino e os monstros, levanta a eterna dúvida sobre a adequação do filme para certas idades contidas no largo espectro que convencionamos chamar de infância, aqui neste parágrafo associada à temporalidade, mais do que às experiências diversas das infâncias. O livro não assusta as crianças. Pelo contrário, revela um menino que elabora um limite e uma nomeação, Monstro, através de um dos terrenos mais associados à infância, a fantasia. No que pode ter sido um sono, um devaneio (para chamar Bachelard), ele navega até o lugar onde vivem os monstros, domina, torna-se rei, faz amizades e despede-se por precisar voltar para onde vive o amor, a comida quentinha, que não falta, mesmo depois de uma bronca.

O filme cria as camadas do universo que Jonze deseja abordar, como motivações mais intensas e com um desenho temático que inclina os monstros na direção da ressignificação, da elaboração do medo e da angústia provocados pela raiva ativada por uma briga de mãe e filho. A bagunça do lobo encontra o limite da mãe e um nome que é preciso assentar. Monstro. O que é ser um monstro? Ou vários? Como é olhar seus olhos amarelos sem piscar nenhuma vez?

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

NOTA 3 – A PEQUENA MONSTRA

Letícia Souza, dançarina catarinense, com a colaboração de Neto Machado, multiartista curitibano radicado em Salvador, construiu uma resposta possível para as perguntas do final da nota anterior. Trata-se de *A Pequena monstra: o retorno*, um solo pós-pandêmico, de 2023, que tematiza os processos de luto e a jornada de uma mulher, com humor, sombras, luzes, tensões e ironia, que costuram aspectos autobiográficos e inquietações próprias dessa figura que, em cena, é dançarina e heroína; é pessoa criando modos de existir e sobreviver neste planeta[1]. A sinopse da obra diz:

> Ressurge dos escombros de um teatro (e de um país): uma dança de lutas e lutos. Inaugura novos territórios em si: futuros presentes fincados em solos férteis. Aguenta firme e encontra modos de agir: bandeiras em movimento. Embala os fantasmas que estão por aí: farrapos heróicos hasteados com empenho. Sustenta estandartes alinhavados com otimismo: contudo e com tudo. Desbrava montanhas: mostra aquilo que se monstra (Souza, 2023).

A obra passeia por estados de corpo da dançarina, que se movimenta pelo palco, entre luzes de bastão, neon, sombra, alguns elementos de cena, como um sofá e um vaso, um pedestal no qual ela vai acoplar um microfone e as bandeiras. Esse corpo que se movimenta para e entre bandeiras, hasteia frases que criam um mapa de temas, pistas desse corpo autobiográfico, que encarna monstra e heroína, vida e morte.

Segue a descrição da cena: um corpo surge da penumbra, rasteja saindo de um pano preto. Uma mulher vestindo um macacão colado rosa e um capuz preto. Ela se arrasta e fica de pé, tensionando o corpo. Olha para o público e tira o capuz. O olhar segue firme até o primeiro movimento de hastear a primeira bandeira. Ela balança a bandeira, onde se lê “o erro se impõe quase sempre”. Ela finca essa bandeira ao final do corredor, caminhando entre as duas plateias. Veste uma

1 Obra acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=iTQZmgX5pVU.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

camisa preta e direciona um pedestal com microfone para o chão, como se procurasse algo. Posiciona o pedestal com microfone e tira a camisa. Torce, estica, parece gritar. Mostra, pendurando a camisa no pedestal. Lê-se: "a garota rebelde em mim nunca morrerá". Ela abre uma fita crepe, que começa a distribuir pelo corpo. Ela dança com uma espécie de saco, que veste, ficando somente com as pernas para fora. E depois se encasula. Está escrito: "não vou organizar pra você achar bonito". Ela prende o saco na parede e dança, titubeante, até que cai no palco e ali fica por um tempo. De lá sai com um espeto de churrasco. Numa cartolina, ela escreve: "o luto é um monstro", bandeira com a qual ela marcha e transforma, desenhando duas pernas nos dois ós, "a luta é monstra". Ela então pega uma espécie de lençol e se cobre, deita no sofá por um tempo, escurece e só se vê o azul dos bastões de luz ao fundo. Ela se levanta e faz uma dança. É uma bandeira-lençol-fantasma, que depois ela esparrama no chão. Lê-se: "cultive seus mortos". Então, ela mostra uma faixa de tecido que diz "tudo aqui já foi um sonho". Nela deita, como em uma praia, iluminada por outra luz de bastão. Veste um par de luvas cor de rosa e há um movimento sincrônico e ritmado de luz e música. Ela dança enrolando na cabeça a faixa. O tom é bem humorado e a cabeça rege a dinâmica da ação. Ela então enrola a faixa na altura do busto e dança alguns passos de *ballet*. Pendura a faixa no guarda-sol e se dirige ao fim do corredor entre as plateias. Põe uma máscara e uma capa onde se lê a frase "crença no processo e no fracasso". Ela sobre na escada e faz movimentos de super heroína. Faz menção de estar procurando alguém, escolhe alguém da plateia que entende que deve movimentar sua capa. Então a vemos voar. Essa capa-bandeira é hasteada com algum destaque, entre as outras. Ela tira o short e se dirige novamente ao fundo entre as duas plateias e de lá volta com uma mochila grande nas costas. De lá tira botas e, das botas, um rolo de papel higiênico e meias. Ela calça e abre o rolo, que revela: "isso não é uma competição". Faz silêncio. Ela se posiciona e ativa uma espada, iniciando uma movimentação de luta, à penumbra. Um gesto de corte a luz e som marcam uma cisão. Ela organiza a bandeira de papel higiênico no mastro com fita crepe. Movimenta com gestos amplos essa bandeira. Luz e som se intensificam, a bandeira "crença no processo e no fracasso" fica em evidência. Ela volta ao fim do corredor, onde deixa a bandeira e, da mochila, deixa cair muitos pacotes com biscoitos da sorte. Vai abrindo, comendo e lendo as frases. Rasga e parece discordar. Come outro, lê a frase, que guarda na alça do maiô. Veste uma jaqueta rosa e vai em direção ao fundo do palco. *Black*.

A sucessão de imagens descritas não contam uma história com começo, meio e fim, mas ordenam um tempo diante de alguns espectadores. Estabelecem a convivialidade e a partilha de um tempo, em uma época de atenção cada vez mais disputada. Letícia apresenta um corpo que

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

erra, falha, desiste, pausa, dança, quebra expectativas. O diálogo com sua história se amplia quando se ouve a artista falar sobre a obra. Em conversa realizada através do Crica Encontros: Conversas sobre teatro para e a partir das infâncias[2], a artista remonta à sua trajetória com a dança e sua íntima relação com a tradição da dança de festival de sua cidade, Joinville, na qual a ideia de erro e acerto era muito presente. Tanto em *A Pequena monstra* como em *Frágil*, seu solo anterior, a presença da memória é muito marcada. No caso do espetáculo aqui em questão, além da memória da artista, existe o laço com a memória coletiva pós-pandêmica do luto e da luta, da vida, da morte e da sobrevivência. Letícia conta sobre seu processo, ressaltando o papel da escrita, dos rabiscos, dos relatos, como entradas nos assuntos. Aqui, a escrita circulou o erro e a morte, associando reelaborações pessoais a um mundo literalmente ameaçado. A partir dessas observações e do título em mente, a artista convidou Neto Machado para a direção e a cena foi tomando forma, à distância, em um primeiro momento. Essa entrada, para ela, traria leveza e humor, observados pela artista nos trabalhos de Neto, a temas complexos. Do encontro veio a solidificação dos temas. O que é o erro? O que é o luto? O que é a monstra? A bandeira entra como um elemento chave para a coreografia, elaborando dramaturgicamente mensagens e materialidades possíveis, em oito momentos distintos. As bandeiras, de certa forma, desen-carceram a pequena monstra.

Aqui, o truque mágico de olhar nos olhos amarelos de sua própria monstra sem piscar nenhuma vez é a carne da cena. E a pele da sua monstra, em suas palavras, diz sobre as posições em que as mulheres são colocadas e as bandeiras que precisam ser diariamente hasteadas. Ela destaca que são distintas as materialidades das bandeiras, diversas as maneiras com que são posicionadas e também distintos os destaques das mesmas na cena. Umas mais fortes, outras mais frágeis.

No percurso da peça, a artista caminhou de um público mais abrangente, em classificação livre, para algumas especificidades, apresentar para mulheres, para meninas, para crianças, para crian-ças neurodivergentes. Essa trajetória reelaborou rotas, certezas, estruturas, fundou negociações. Mas ao chegar nas mulheres, nas meninas, a artista afirma que encontrou um diálogo especial. Ela conta um episódio em que, no momento da marcha, algumas meninas se levantaram para marchar ao lado dela. A marcha com a bandeira "o luto é um monstro". Mobilizar a recepção ao ponto do gesto, espontâneo, sinaliza, entre muitos outros fatores, o caráter performativo da obra. Aqui falamos sobre performatividade, como "um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas" (Setenta, 2008, p. 83).

2 Um ciclo de debates, que promoveu o diálogo entre os pesquisadores do grupo de pesquisa CRICA – Criar para crian-ças: núcleo de estudos das artes e culturas da e para a infância (Cecult/ UFRB) e diversos convi-dados, criadores de espe-táculos interessados nas infâncias, seja pensando o público de crianças, seja pensando suas obras a partir das infâncias. A conversa com Letícia Souza aconteceu no dia 18 de junho de 2024 e pode ser acessada aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=I3AWW-VxiM0c&t=135s>.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

Aqui pensamos sobre uma performatividade monstra, como tecnologia e metodologia de olhar, subverter, mobilizar.

> A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o domínio do "o quê", "para que/ quem", "porque" em favor de um "como" que precisa ser sempre construído (Setenta, 2008. p. 83).

E ainda:

> A compreensão da performatividade nos leva a identificar propostas que indicam diferentes modos de pensar como se faz dança e, também, pensar as implicações políticas e estéticas desse fazer. Faz pensar para repensar essas instâncias – política e estética – no próprio fazer, no presente do fazer. Pensar performativamente cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo (Setenta, 2008, p. 84).

Um corpo que dança uma monstra. Uma dança monstra. Um corpo que monstra. Um corpo que mostra o que se monstra. Nesse jogo corporal, monstruoso e poético da Pequena Monstra, somos convocados a pensar a monstruosidade na dobra do feminismo porque Leticia compartilha o sintoma da urgência de romper com o lugar hegemônico que a subjetividade masculina, heterossexual e adulta manteve na construção das narrativas humanas para forjar a infância como um território fértil de colonização de possibilidades de existências. Nesse sentido, uma dança monstra dialoga com o terreno selvagem da infância, que aos adultos interessa domesticar. Quando a mãe de Max o nomeia como Monstro, o apelo estrutural é de que ele não o seja, por isso o castiga. Mas é justamente no lugar onde vivem os monstros que o menino encontra conforto, amizade e saudade do amor, necessariamente ambivalente de sua mãe.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

> Todavia, a crença prevalecente nos pais é que a criança deve ser distraída do que mais a perturba; suas ansiedades amorfas e inomináveis, suas fantasias caóticas, raivosas e mesmo violentas. Muitos pais acreditam que só a realidade consciente ou imagens agradáveis e otimistas deveriam ser apresentadas à criança – que ela só deveria se expor ao lado agradável das coisas. Mas esta visão unilateral nutre a mente apenas de modo unilateral, e a vida real não é só agradável. Existe uma recusa difundida em deixar as crianças saberem que a fonte de tantos insucessos na vida está na nossa própria natureza – na propensão de todos os homens para agir de forma agressiva, não social e egoísta, por raiva e ansiedade. Em vez disso, queremos que nossos filhos acreditem que, inerentemente, todos os homens são bons. Mas as crianças sabem que elas não são sempre boas; e com frequência, mesmo quando são, prefeririam não sê-lo. Isto contradiz o que lhes é dito pelos pais, e portanto faz a criança sentir-se um monstro a seus próprios olhos (Bettelheim, 2002, p. 9).

A microcuradoria das três produções artísticas aqui articuladas extrapolaram o fazer teatral porque quisemos pensá-las como produções de teatralidades e reencenações da vida, buscando justamente encontrar o monstro de nossos próprios olhos, como metodologias do viver juntos, celebrando a experiência marginal, celebrando a experiência monstruosa da infância. Nosso verbete-método como um traçado-truque-mágico de possibilidades teórico-práticas. A última nota – A Pequena Monstra – suplementa as questões e procedimentos sobre o verbete monstruosidade e nos faz retornar ao poema de Aleixo para perguntar tipo uma criança que abriu os olhos pela primeira vez: O que, no fim das contas, faz de você um humano? Você é humano?

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de um verbete está na força de um querer-dizer, na ampliação da trama de um significante que se expande na mesma medida em que há um desejo de contorno sobre ele. O fechamento de um signo se dá na im-possibilidade do significado e, por isso, o verbete aqui desenhado não está compromissado com um fechamento simétrico entre significante e significado. Pelo contrário, o contorno aqui é fronteira porosa e muito pouco transparente. A construção de um verbete se dá na contigência do aqui do contemporâneo (esse outro verbete cheio de aberturas). *Monstro, monstruosidade* foi definido a partir das leituras das obras aqui expostas em três notas. *Quando nasce um monstro*, *Onde vivem os monstros* e *A Pequena monstra* compõem a tríade que suplementa a teoria apresentada na primeira parte do texto. Uma teoria – Michel Foucault, Donna Haraway etc. – interessada em desfazer os contratos que organizaram a verticalização humano e não humano, humano e bicho, humano e coisa, humano e infância. Por isso, o poema "Um Ano entre os humanos" funcionou como um dispositivo para fazermos paragem nas três obras comentadas. O que, no fim das contas, faz de você humano? é uma das perguntas traques que espoucam no nosso vocabulário cotidiano cheio de estratégias para subalternizar a vida das crianças. Além disso, o verbete monstro/monstruosidade aqui pensado funciona como uma tática metodológica que se contrapõe às lógicas de controle de subjetividades. O procedimento da monstruosidade interpela uma devoção pela vida e pelo viver juntos. A ideia de monstro se inscreveu neste ensaio como um catalisador de leituras de práticas que querem desorientar o humano como entidade fixa, individualista e predatória. A monstruosidade, aqui exposta, é um jeito de recusar o fim do mundo anunciado pelo capital e reorganizar maneiras frutíferas de ficar com o problema, com o presente. Este verbete é nosso procedimento e capacidade volátil em responder com sim às possibilidades simbióticas de continuação.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 101-118
2025.1

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CAVALCANTE, Verena. **Larva.** Rio de Janeiro. Editora Oito e Meio, 2015.
- ESPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- FOUCAULT, Michael. **As Palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HARAWAY, Donna. **Ficar com o Problema**: fazer parentes no Chthluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- JAQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MACHADO, Gabriel. **As Autoexperimentações do monstro**: juntando cacarecos para viver-com em mundos em ruínas. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGAC, 2023.
- MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, 8(2). 2009.
- SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2023.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O Fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador : EDUFBA, 2008.
- SOUZA, Letícia. **A Pequena monstra**: o retorno (vídeo da estreia, junho/2023). YouTube, 24 jul. 2023. Duração: 58min.30s. Disponível em: <https://youtu.be/iTQZmgX5pVU?si=qtZ6xrWkRcQ_MmAg>, acesso em: 24 jul. 2024.
- TAYLOR, Sean.; SHARRATT, Nick. **Quando nasce um monstro**. São Paulo: Richmond Educação, 2009.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

CONVERSA FIADA:
criação cênica a partir de gestos da memória

KHALIL EMMANUEL

Ator, diretor e poeta. Fundador da Cia LeFou. Graduando em Licenciatura em Teatro pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista do PIBIARTES/UFBA (2023/2025). Autor do livro *Morto, não. Apenas falecido* (2020).
khalilemmanuelator@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/4273831165024820
https://orcid.org/0009-0005-4400-2328

GEORGE MASCARENHAS

Pós-doutorado na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França. Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formado em Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, na École de Mime Corporel Dramatique in London, Grã-Bretanha. Professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Ator, diretor, mímico corporal.
george.mascarenhas@ufba.br
http://lattes.cnpq.br/2242471657037271
https://orcid.org/0000-0002-1189-0163

RESUMO

Conversa Fiada é o resultado artístico da pesquisa "Cenas Mímicas - Sarau do Gesto" do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística – PIBIARTES, cujo objetivo era o desenvolvimento da criação artística a partir de gestos cotidianos coletados da memória, dos afetos ou da observação direta dos contextos dos artistas participantes reconfigurados pela exploração da Mímica Corporal de Étienne Decroux. Através da abordagem metodológica da Prática como Pesquisa para composição de partituras corporais, durante o processo criativo, os três artistas participantes exploraram suas saudades e memórias de pessoas ausentes. O presente artigo descreve e discute como o resgate dessas memórias impactou o processo criativo, possibilitando a construção da dramaturgia com narrativas pessoais.

PALAVRAS-CHAVE:

Processos criativos. Memória. Narrativas de si. Mímica Corporal Dramática.

CONVERSA FIADA: SCENIC CREATION FROM GESTURES OF MEMORY

ABSTRACT

Conversa Fiada *is the artistic result of the research "Mimic Scenes - Gesture Soiree" in the Institutional Scholarship Program in the Institutional Scholarship Program for Artistic Initiation - PIBIARTES, the aim of which was to develop artistic creation based on everyday gestures collected from memory, affections or direct observation of the contexts of the participating artists, reconfigured through the exploration of Étienne Decroux's Corporeal Mime. Through the methodological approach of Practice as Research for composing body scores, during the creative process, the three participating artists explored their nostalgia and memories of absent people. This article describes and discusses how the recovery of these memories impacted the creative process, enabling the construction of dramaturgy with personal narratives.*

KEYWORDS:

Creative processes. Memory. Narratives of the self. Dramatique Corporeal Mime.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

INTRODUÇÃO

Do que temos saudade? Quais memórias temos dessa saudade? Quais imagens surgem dessas memórias? Quais os gestos presentes nelas? Estou me recordando ou imaginando? (Bachelard, 1988). Essas perguntas derivam do processo criativo de *Conversa Fiada,* resultado artístico da pesquisa "Cenas Mímicas - Sarau do Gesto" no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística – PIBIARTES, orientado pelo professor Dr. George Mascarenhas, cujo objetivo era o desenvolvimento da criação artística a partir de gestos cotidianos coletados da memória, dos afetos ou da observação direta reconfigurados pela exploração da Mímica Corporal de Étienne Decroux.

Este artigo aborda os modos como o resgate de memórias pessoais, através do gesto, impactou o desenvolvimento do processo criativo possibilitando a construção de uma dramaturgia sobre o tema da saudade, através da transposição e ficcionalização de memórias dos artistas-discentes participantes. Através da abordagem metodológica da Prática como Pesquisa, que permite o artista-pesquisador investigar seu processo criativo a partir de sua própria prática (Mascarenhas, 2022), gestos do cotidiano, da observação direta e da memória foram retrabalhados a partir dos princípios da Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux para criação do exercício cênico.

Étienne Decroux, ator e mímico francês conhecido como pai da Mímica Corporal Dramática (MCD), criou um sistema de formação e criação artística entre 1920 e 1980 (Mascarenhas, 2024) com o objetivo de oferecer ao artista autonomia em seu processo criativo através do domínio da expressividade global (Mascarenhas, 2013). Nos processos criativos com a Mímica Corporal, o artista parte de um suposto concreto: uma realidade objetiva ou imaginada que pode ser observada, uma ação esportiva, uma profissão, ações físicas concretas ou comportamentos sociais em que a realidade subjetiva, os pensamentos, sonhos, desejos, sentimentos, o mundo interior, o voo do pensamento ainda não são visíveis (Soum, 2009). Essa realidade subjetiva é tratada por Étienne Decroux a partir de um princípio da Física – o contrapeso – em uma noção que ele denomina de *contrapeso moral:*

> Se examinarmos um orador, veremos que ele fala, certamente, e que faz gestos, claro. Mas se observarmos mais atentamente: ele empurra ou ele puxa. Ele empurra contra algo e esse algo é uma ideia. Ele empurra esta ideia como se

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

> fosse um objeto material. Depois, ele puxa algo como se puxasse o seu ouvinte para atraí-lo para uma ideia (Decroux, 2003, *apud* Mascarenhas, 2020, p. 74).

O processo teve início com o estabelecimento desse suposto concreto: ações de empurrar e puxar provocadas pelo professor Dr. Patrick Campbell[1] convidado de uma das aulas de mímica corporal ministradas pelo professor Dr. George Mascarenhas. No encontro, iniciamos com uma improvisação em duplas onde, de mãos dadas, exploramos as ações de empurrar e puxar. A partir disso, selecionamos oito imagens para compor uma sequência de movimentos que seria o ponto de partida para a construção da primeira partitura corporal do processo. Essa composição foi ganhando novos contornos e foi se transformando à medida que incluímos "camadas mímicas", aplicando os princípios técnicos e poéticos da Mímica Corporal Dramática como: equilíbrio instável, contrapesos, os dínamo-ritmos, a articulação, entre outros. A experimentação seguiu com a exploração de variações de amplitude, com movimentos amplos ou mínimos, adaptando-os de forma individual ou coletiva, ou sem utilizar os braços que, até aquele momento, se mantinham nas ações de empurrar e puxar. Esse último aspecto se articula com uma afirmação de Decroux sobre a fonte da expressividade "Para Decroux, [...] os braços e mãos são a literatura de um mundo revelado pelo tronco." (Mascarenhas, 2020, p. 88). Assim, o exercício de silenciar temporariamente os braços da partitura tinha como objetivo enfatizar o trabalho da coluna vertebral:

> Em suas palestras, Decroux ilustrava sua escolha com o seguinte exemplo: "se eu pedir a um atar que me expresse alegria ele me fará assim [ele fazia urna grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o seu rosto com um pano, ou com urna máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudos" (Burnier, 2001, p. 67).

A ênfase sobre a utilização diferenciada dos braços e das mãos está, de algum modo, relacionada à aversão de Decroux pela Pantomima, estilo de mímica popularizado por Marcel Marceau[2]. Étienne Decroux definia a pantomima como "aquele jogo de rosto e de mãos que parecia tentar explicar coisas, mas que não tinha as palavras necessárias. Eu detestava essa forma" (Decroux, 2008). No processo, os braços ganharam um papel fundamental e ajudaram a trazer o contrapeso moral, com a experimentação dos gestos que foram coletados.

1 Patrick Campbell é professor da *Manchester Metropolitan Universtiy*, no Reino Unido, pesquisador da Antropologia Teatral e Terceiro Teatro.

2 Marcel Marceau (1923 - 2007), um famoso mímico francês, responsável por popularizar a pantomima moderna no século XX, foi aluno de Étienne Decroux e fundou, em Nova Iorque, a International School of Mime-Drama.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

A partitura em processo foi apresentada no exercício cênico “Café com Mímica” (2023) do componente Mímica Corporal Dramática II e para a turma do componente Mímica Corporal Dramática I (2024). No bate-papo, um dos comentários do público nos chamou a atenção: as ações construídas remetiam, por alguma razão, à saudade.

Naquele momento, as partituras estavam constituídas pelas ações, variações e pelo contrapeso moral, mas ainda remetiam ao suposto concreto das ações de empurrar e puxar. No processo, em atenção ao procedimento metodológico adotado, desejávamos que as imagens corporais sugerissem temas, o que aconteceu nos experimentos abertos ao público. Nossas memórias ganharam o foco do processo. A coleta de gestos pessoais feita por cada um de nós, artistas participantes, remeteu, por sincronicidade, às memórias e saudades de nossas avós. Então, como essas memórias seriam sobrepostas nas partituras que já tínhamos? Como elas deflagraram outras partituras? De que modo isso impactou o desenvolvimento do processo para a construção dessa dramaturgia?



FIGURA 1
Fanny, Khalil Emmanuel, Letícia Conde em *Conversa Fiada.* Foto: Roama (Salvador, 2024).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

DESCIDA NA MEMÓRIA

Na Mímica Corporal são realizados estudos denominados de *figuras*, pequenas partituras que compõem micro-cenas, nas quais os princípios da técnica são explorados. Há figuras que trabalham, por exemplo, mais diretamente a relação do peso com a gravidade, ou a segmentação corporal ou o dínamo-ritmo. Dentro desses estudos há as *figuras* em que exploram-se modos de descida ao chão – como a *Descida na água* (Mascarenhas, 2020, p. 105) e a *Descida no túmulo*.

Ao investigarmos nossas saudades, foi como se fizéssemos uma descida na memória, mergulhando profundamente em nossas recordações a fim de encontrar materiais para nosso processo. Diz Luís Otávio Burnier: "A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a nossa memória" (Burnier *apud* Cafiero, 2003, p. 61) ou Khalil Gibran: "A lembrança é uma forma de encontro" (Gibran, 2019, p. 69).

O processo envolveu conversas sobre as saudades que temos: das coisas da infância, da cidade natal, de pessoas que se foram... Começamos, então, a compartilhar nossas memórias e, com o tempo, as histórias passaram a focar em nossas avós.

Bachelard (1988, p. 94) diz que "A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda nossa infância está por ser reimaginada", o que me faz pensar que não temos essas memórias fielmente registradas em nossa mente.

> A memória armazenaria os referenciais, mas o dado puro é instável, pois ele colide com outros referenciais, transmutando o dado puro em uma realidade virtual que, quando narrada, já está abastecida de outros "dados puros", correlacionados às linhas de interesse do que constituem a identidade do sujeito que fala e, que ao ser enunciada, entra em contato com outros "dados puros" de quem recebe, engendrando uma polifonia de sentidos que pode (ou não!) encontrar um acordo comum (Jacopini, 2018, p. 45).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

Assim sendo, a memória deixa lacunas que são preenchidas por outras vivências e por tudo aquilo que constitui a identidade do indivíduo que narra suas memórias e do indivíduo que ouve essas memórias. O preenchimento desses espaços se dá com o que Suzi Frankl Sperber chama de *pulsão de ficção*, que seria a necessidade humana de criar, utilizando dos saberes universais de simbolização, efabulação e imaginário (Sperber; Jacopini, 2021).

> A pulsão de ficção, poderosa, preenche os interstícios de pensamento, em espaços lacunares de vigília, e preenche com narrativas, mais ou menos esgarçadas, os espaços lacunares do sonho. A pulsão de ficção, existente desde os primórdios de cada vida humana e desde os primórdios da humanidade leva que a criação do passado possa ser recebida no presente e no futuro, pelo menos virtualmente (Sperber, 2009 *apud* Jacopini, 2018).

Assim sendo, as memórias que compartilhávamos, certamente, se constituíam de elementos ficcionais que ajudavam a recriá-las ou reinventá-las. Além disso, para ter a construção da narrativa cênica, ainda seriam adicionadas outras camadas de ficcionalização, como recurso de ativação artística e de modos de afetar o espectador. Por exemplo, uma das histórias aconteceu comigo, mas não tenho a memória do evento, exceto através da narrativa da minha avó. Ela contava que, um dia, meu pai tinha brigado comigo e que, eu, chateado, teria atravessado o quintal e ido para a casa dela. Ela estava recebendo a visita de uma amiga e fiquei sentado, apenas ouvindo a conversa. Já não aguentando o bate-papo, contava minha avó – atirei-me de joelhos no chão e gritei: "Meu Deus, em minha casa meu pai briga comigo e aqui só tem conversa de velho!". A visita não gostou de ouvir aquilo e levantou-se para me repreender, sendo impedida por minha avó.

De alguns fragmentos dessa história tenho, em minha memória, a lembrança de padrões da minha infância, como atravessar o quintal para ver minha avó, recorrer a ela quando meu pai brigava comigo, as visitas que iam até a casa dela. Lembro até da visita em questão: uma mulher grande, gorda, com voz grave e alta que ecoava na casa, quase sempre usava boné. Alguns dos meus familiares que assistiram ao trabalho artístico, além das reações bem-humoradas e do reconhecimento dos gestos da minha avó, reconstruídos em cena, faziam esforço para identificar de quem se tratava.

Para Bachelard (1988), rememorar o passado não é simplesmente uma questão de percepção, pois a imaginação combina os quadros imagéticos que gostaria de rever. Para além de fatos, a

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

memória guarda valores. Associo esse pensamento ao que Jacopini diz sobre o dado puro, ou fato, ser instável na memória e que é atravessado por outros valores e interesses. É possível que a memória deixe esses espaços lacunares ou até contraditórios. Assim, para a narrativa de memória ser efetiva, faz-se necessária uma relação entre o real e o ficcional, como reflete Gabriela Monteiro:

> Os tensionamentos entre o real – e seus efeitos – e o ficcional se interpõem em uma forma dialógica,um não existe sem o outro. Para que haja real [*sic*] é necessário que este seja ficcionalizado por um sujeito que se distancia de si mesmo e o encara de um lugar, por vezes, narrativo. Aquele que conta, que partilha sua própria história ou a dos outros é um sujeito que adota, ainda que provisoriamente, um ponto de vista, escolhendo um tom, gestos e editando imagens projetadas pelo discurso direcionado ao outro (Monteiro, 2016, p. 90).

As lacunas da memória foram trazidas para a cena também pela ficcionalização, ao trazer para o meu próprio corpo a descrição e corporeidade das duas mulheres – minha avó e sua visita – enquanto reconstruía, com meu corpo adulto, o meu próprio corpo de criança. A busca dessas histórias revelou os desafios da memória que lembra e esquece, narra e imagina, é real e ficcionalizada.



FIGURA 2
Gesto da Avó. Foto: Roama (Salvador, 2024).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

Mas, de algum modo, o exercício trouxe um elemento bastante significativo. Ao trazer as memórias para o corpo, foi possível criar aproximações com imagens reais da minha avó. Ao compartilhar cenicamente o seu gesto de brincar com o dedo polegar da mão esquerda, segurando-o com o dedo indicador e o polegar da mão direita em formato de pinça, era como se a memória se fizesse presente. A chegada desses gestos impactou diretamente o desenvolvimento do processo, pois, agora, eles representavam a presença daquela memória, surgindo em diversos momentos e em partituras corporais diferentes, além de, é claro, nas próprias histórias que narramos.

A CADEIRA DO AUSENTE E OS 26 MOVIMENTOS DE SAUDADE

Como estávamos falando de saudade, de pessoas que nos fazem falta, criamos, cada um, mais uma partitura corporal, dessa vez a partir de uma improvisação decrouxiana chamada *Cadeira do Ausente*[3]. Essa improvisação consiste numa exploração corporal da relação do indivíduo com uma cadeira que pertenceu a alguém que já não está mais ali. Essa improvisação teve suma importância para o processo, pois ela revelava a subjetividade a partir de um *suposto concreto*, ou seja, revelava esse mundo interior e invisível numa relação concreta com a cadeira, além de instaurar o estado de saudade nos atuantes, mexendo diretamente no emocional e articulando a expressão de modo psicofísico.

Segundo Mascarenhas (2020), embora a Mímica Corporal tenha um foco no trabalho corporal e não no aspecto psicológico e emocional do ator, é possível uma aproximação com o trabalho psicofísico:

> O desejo de representação do invisível traz, muitas vezes, nas obras decrouxianas, a expressão de ações e estados, com o uso de procedimentos

3 A cadeira do ausente ou poltrona do ausente (*Fauteuil de l'absent*) é uma improvisação desenvolvida por Decroux para a construção do solo homônimo, criado com e para Corinne Soum (Soum, 2009).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

> poéticos vanguardistas. Há, contudo, uma estrutura subjacente que determina, no estilo, os modos de comportamento cênico do mímico, configurada em torno dos princípios da ação corporal (Mascarenhas, 2020, p. 125).

O autor ainda reflete que sobre o que ele chama de ação mímica, em contraste às ações físicas de Stanislavski, não tem necessariamente origem emocional ou de impulsos interiores. Isso não significa que o ator não esteja sujeito à relação do estado interior com a ação externa, de modo que as ações mímicas podem levar a um estado psicofísico, bem como os impulsos internos podem levar às ações mímicas, tendo como distinção a construção dessas ações pela elaboração de partituras corporais com inspiração na natureza, comportamentos sociais ou atividades humanas (Mascarenhas, 2020). Desse modo, "o importante não é fazer coisas extraordinárias de maneira comum, mas coisas comuns de maneira extraordinária" (Decroux, 2003 *apud* Mascarenhas, 2020, p. 129).

Portanto, na improvisação da *Cadeira do Ausente*, houve momentos em que os impulsos internos e emocionais, advindos de imagens da memória daquela pessoa ausente, levaram às ações. Uma das imagens que tive ao improvisar com a cadeira foi a de minha avó passando a tarde em sua cadeira de madeira, que se diferenciava das outras da casa, por ter braços e um encosto mais alto, com desenhos entalhados, como o trono de uma rainha, de uma matriarca que, de fato, era daquela família. Quando ela estava sentada nessa cadeira, eu costumava acariciar e pentear seus cabelos grisalhos, subindo em uma cadeira atrás da dela. Este gesto surgiu na partitura: o acariciar um vazio na cadeira, desenhando a silhueta de sua cabeça e ombro que não estavam mais ali.

Durante a improvisação, também me vinham impulsos de abandonar a cadeira e ir em outra direção, mas eu não poderia abandonar o jogo da relação com o objeto e assim retornava a cadeira, o que fez sentido enquanto imagem em movimento. Quando minha avó faleceu, quanto mais eu tentava me afastar da cadeira, mais eu me reaproximava dela. Na composição final, o foco alternava entre a cadeira vazia e o espaço, o que, de algum modo, me remeteu ao velório de minha avó, em que eu ainda atônito tinha o olhar vago e perdido que passeava pelo espaço e pelos olhares das pessoas e, pela primeira vez, vi a cadeira de minha avó vazia sabendo que nunca mais a veria ali. Toda a improvisação levava a imagens da memória que mexiam internamente e resultava em ações e gestos na partitura.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

Foram acrescentados outros gestos e fragmentos de outras partituras já desenvolvidas e uma descida ao chão, inspirada na *descida ao túmulo*, de Étienne Decroux. Esse momento da partitura surgiu quase inconscientemente, pois eu precisava fazer uma mudança de nível e descer até o chão para o que viria em seguida. A *descida ao túmulo* se constitui como um movimento descendente em que o tronco se projeta para trás, criando uma linha diagonal entre o topo da cabeça e os joelhos. O próprio título da descida foi um ponto de inspiração, coerente com um fragmento de memória do dia do velório de minha avó, em que eu observava a cadeira e o espaço, com uma sensação de queda. Em cena, a figura de Étienne Decroux era, para mim, o mergulho nessa memória de perda e saudades.

Toda a partitura da *cadeira do ausente* foi realizada com o rosto coberto com um véu, seguindo a técnica de *rosto coberto* de Decroux que visa à anulação da face (Mascarenhas, 2024). Sobre o uso da máscara neutra, Decroux afirma que "é para que você aprecie os movimentos do corpo e não se distraia com o rosto" (Decroux, 1978 *apud* Mascarenhas, 2024, p. 129). O véu semitransparente cobrindo toda a cabeça foi usado no exercício cênico nos momentos em que o corpo era o foco da cena e não havia fala, como na *cadeira do ausente* e na cena do *espírito travesso*[4], em que as memórias eram representadas como *fantasmas* que assombram o artista-participante, até que ele cubra seu próprio rosto com o véu, tornando-se também uma memória.

O processo envolveu, além disso, a criação de uma partitura coletiva, desenvolvida a partir de um jogo entre os três artistas-participantes. Inspirado na figura decrouxiana intitulada *26 movimentos para beber* (Mascarenhas, 2021), criamos a sequência *26 movimentos de saudade.* Um dos atuantes realiza um *movimento de saudade*, pensando nas memórias da pessoa ausente e o atuante seguinte repete o movimento e acrescenta outro, até completar os 26 movimentos.

Com a sequência criada, fizemos o *transporte como foi desenhado*[5] para a partitura principal, ao transpor esses movimentos para as suas próprias partituras com a cadeira, cada artista editou e transformou aquela sequência de modo livre. "Transportar como foi desenhado significa transferir para outro espaço, levar de um lugar para outro, como uma planta que é transvasada. Há, certo, pequenos ajustes que podem ser necessários, mas não há alterações significativas estruturais" (Mascarenhas, 2024, p. 9).

4 O espírito travesso (*L'Esprit Malin*) é outra improvisação decrouxiana inspirada na peça homônima criada por Maximilien Decroux e Elyane Guyon, sob orientação de Étienne Decroux (Mascarenhas, 2008).

5 "O termo é um princípio técnico da mímica corporal: *le transport ainsi dessiné*. Trata-se do deslocamento de uma curva, de um gesto ou de uma atitude exatamente como está "desenhado" no corpo" (Mascarenhas, 2024).

FIGURA 3
Cadeira do Ausente.
Foto: Ananda Mariposa
(Salvador, 2024).



CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

A princípio, os 26 movimentos de saudade não revelavam, necessariamente, imagens interiores claras e se constituíam, como jogo, na sequência de movimentos fragmentados ou sem conexão direta uns com os outros. Ao serem transpostos para a partitura principal, que combinava partituras anteriores, gestos pessoais e a *cadeira do ausente*, essas ações ganharam novos contornos e significados, instaurando novos estados psicofísicos. Compreendo, a partir desse processo, que a memória chama o foco para si, presentifica o *ausente* e ressignifica as ações.

CONCLUSÃO

A chegada das memórias no processo criativo direcionou o rumo que o trabalho seguiria, apresentando os desafios de narrar e corporificar histórias pessoais e, em certos momentos, pela ficcionalização através da efabulação, da construção do corpo das personagens ou da elaboração de novas partituras. Foi dada atenção especial para que a narrativa fosse efetiva em contar a história para o público, suprindo as lacunas, o esquecimento ou as distorções das memórias e possibilitando a elaboração de imagens.

As memórias ressignificaram o que já havia sido criado de partituras corporais iniciais ainda ligadas ao suposto concreto das ações de empurrar e puxar, servindo de mote para criação de novas partituras e improvisações instaurando também os estados psicofísicos que levaram à elaboração de novas ações e gestos. Através do resgate dessas memórias, foi possível coletar gestos das avós dos artistas-participantes para serem incluídos nas cenas, nas partituras e na identificação das personagens. Por fim, foi possível descer até as memórias tão bem guardadas, podendo reencontrá-las e reelaborá-las para a cena através da narrativa e do corpo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 119-133
2025.1

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CAFIERO, Carlota. A arte de Luís Otávio Burnier. **Revista do LUME**. Campinas: COCEN-UNICAMP, n. 5, p.10-82, 2003.
- DECROUX, Étienne. A Origem da Mímica Corporal Dramática: Uma entrevista com Étienne Decroux. Apresentação e tradução: George Mascarenhas. **Ouvir ou Ver** - Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: UFU, n.04, 2009, p. 222 - 241.
- GIBRAN, Khalil. **O Louco seguido de areia e espuma**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- JACOPINI, Juliano Ricci. **Teatro Horizontal: ficções de si**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1065840>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- MASCARENHAS, George. **A Ação Mímica: princípios e poéticas da Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux**. Salvador: EDUFBA, 2021.
- MASCARENHAS, George. Aprender a Criar: o desenvolvimento de habilidades criativas na Mímica Corporal Dramática. **VII Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"**, São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2013. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/9828/10/9.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2025.
- MASCARENHAS, George. O Espírito Travesso na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas 2.11, 2008.
- MASCARENHAS, G. Da toca do coelho ao sorriso do gato: reflexões sobre a prática como pesquisa nas artes cênicas. *In*: OLIVEIRA, Urania; MARQUES, Maria Ines; MACHADO, Adriana.. (Org.). **Pesquisa em artes e difusão do conhecimento**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2022, v. 1, p. 41-64.

» MASCARENHAS, George. Transportar como foi desenhado? - abordagens contemporâneas da mímica corporal de Étienne Decroux. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

» MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. **Revista Pós**: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 78-91, maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15776/pdf>. Acesso em: 21 fev. 2025.

» SOUM, Corinne. Étienne Decroux e a Mímica Corporal Dramática. **Mimus revista on-line de mímica e teatro físico**. Ano.1, No.1. Salvador, Padma/Faculdade Social, p. 4-30, 2009.

» SPERBER, Suzi Frankl; JACOPINI, Juliano Ricci. Autoficção: interstícios libertários da dramaturgia. **Repertório**, Salvador, ano 24, n. 36, p. 232-247, 2021.1 Disponível em: <https://www.mimus.com.br/revista/>. Acesso em: 29 jan. 2025.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

NTIMA DYA LUKAYA - MEMÓRIA DO CANTO DAS ÁGUAS DOCES: ancestralidade na cena performativa expandida

TÁSSIO FERREIRA

É multiartista da Cena. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC - Universidade Federal da Bahia (UFBA); docente do Centro de Formação em Artes e Comunicação da Universidade Federal do Sul da Bahia; Líder do Grupo de Pesquisa Aldeia - Núcleo de Pesquisas Afro-brasileiras em Artes, Ensinagens e Tradições na Diáspora (UFSB/CNPq); docente dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e Artes (PPGArtes/UFSB), Taata dya Nkisi responsável pelo Terreiro Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi.

BRENO CÉSAR RODRIGUES E SILVA TERRA

É artista interdisciplinar; pós-graduando em Meio Ambiente e Agroecologia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano – IF Baiano; Bacharel Interdisciplinar em Artes (UFSB); pesquisador vinculado ao grupo de pesquisa ALDEIA - Núcleo de Pesquisas Afro-brasileiras em Artes, Tradições e Ensinagens na Diáspora (UFSB/CNPq). Taata Kambandu pelo Unzó ia kisimbi ria Maza Nzambi (Simões Filho-BA).

RESUMO

O presente trabalho reflete sobre o exercício de verter o corpo a diferentes inscrições poéticas, a partir de uma série de processos criativos traduzidos em instalação, videoperformance, criação sonora e audiovisual. Flui sobretudo de um espaço-tempo onde nos debruçamos sobre a cosmopercepção Banto-Congo, que dá aporte ao conceito de Pesquisa Encruzilhada (Ferreira, 2019), diretriz metodológica inspirada nas ensinagens do Candomblé Congo-Angola, para ativar e ancorar processos artísticos voltados à criação de cena na diáspora. Nesse sentido, serão melhor analisadas as produções: *Lida: trabalhos, cantos e rodas* (2019); *Tornar-se Água* (2021), *Sopro: imagens do Unzo* (2021) e *Musambu* (2021). Esses processos de experimentação artística potencializam-se através de uma imersão no Terreiro de Candomblé Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi (Simões Filho - BA), passo fundamental para uma pesquisa que busca alicerce em modos contra-hegemônicos de operacionalizar o fazer criativo da cena contemporânea e a retomada de territórios poéticos tamponados pelo processo colonial. Contribuem para o balaio referencial os saberes de Ferreira (2019), Fu-Kiau (1991), Martins (2002) e Bispo (2023).

PALAVRAS-CHAVE:

Pesquisa-Encruzilhada. Performance. Teatralidades. Tradição Bantu.

NTIMA DYA LUKAYA - MEMORY OF THE SONG OF FRESH WATERS: ANCESTRY IN THE EXPANDED PERFORMATIVE SCENE

ABSTRACT

The present work reflects on the exercise of pouring the body into different poetic inscriptions from a series of creative processes translated into installation, video-performance, sound and audiovisual creation. Above all, it flows from a space-time in which we approach these issues, the contribution of the concept of Crossroads-Research (Ferreira, 2019), a methodological guideline inspired by the teachings of Congo-Angola Candomblé, to activate and anchor artistic processes aimed at the creation of a scene in the diaspora. In this sense, the productions will be better analyzed: Lida: trabalhos, cantos e rodas (2019); Becoming Water (2021), Breath: images of Únzo (2021) and Musambu (2021). These processes of artistic experimentation are enhanced through an immersion in the Terreiro de Candomblé Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi (Simões Filho - BA)*, a fundamental step for a research that seeks to be based on counter-hegemonic ways of operationalizing the creative making of the contemporary scene and the resumption of poetic territories clogged by the colonial process. The knowledge of Ferreira (2019), Fu-Kiau (1991), Martins (2002) and Bispo (2023) contributes to the referential balance.*

KEYWORDS:

Crossroads-Research. Performance. Theatricalities. Bantu tradition.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

Ntima[1], palavra de língua kikoongo, *Bantu*, pode ser traduzida tanto como memória quanto como coração, e *lukaya,* da mesma língua, significa rio. Entendo *Ntima dya Lukaya*, "coração-memória de rio", como nascente no sentido tradutório. Nascente é lugar onde pulsa o fluxo inicial das águas doces e também ponto de retorno das que estão por vir, por reiniciar o ciclo. Logo, nascente é coração e memória das águas. É por ela que podemos saber de todas as águas que se deram/darão a ver na superfície.

Na cabaça trago um gole da água que apanhei no *lukaya*. Molho a palavra para uma breve discussão acerca de trabalhos nascentes desde tudo que me formou e que por ora se desvela através da inscrição poética multilinguagem. Borbulho em um fragmento de chão barrento por cima do lajedo, apoiado na base pela metodologia da Pesquisa-Encruzilhada, em que minha experiência encontrou caminhos possíveis para chegar em solo fértil, úmido e germinar enquanto criação artística diversa.

No Brasil, como em muitos territórios que carregam o trauma colonial, ecoam os gritos de resistência, palavras de ordem e os cantos dos povos em luta pela retomada de suas terras e territórios, pela possibilidade de uma existência digna, por uma governança que contemple a diversidade cultural, étnica e de saberes que compõem o país. Nesse mesmo rumo, como pesquisador do campo das artes da cena, tenho trabalhado na busca por epistemologias que permitam desvencilhar-me das diretrizes coloniais que cerceiam esse campo do saber. Lanço-me em uma experimentação artística baseada nos fundamentos de ensinagem da tradição do Candomblé-Congo Angola, como propõe Tássio Ferreira (2019) em sua tese intitulada *Pedagogia da Circularidade Afrocênica*, que, em síntese:

> [...] pretende organizar diretrizes metodológicas refletindo acerca das ensinagens afro-diaspóricas, estas aqui entendidas como processos de ensino aprendizagem que se inspiram no terreiro de Candomblé ou em práticas outras tradicionais, como a Capoeira, o Congado, o Samba de Roda, dentre outros, diferenciado das práticas educacionais oficiais do Brasil (Ferreira, 2019, p. 229).

1 Ver Tiganá Santana (2018, p. 119), pesquisador e tradutor de línguas bantu, no artigo "Brevíssimas considerações sobre Línguas *Bantu*", em particular, a língua kikoongo: memórias afro-brasileiras.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

Apoio-me igualmente na experiência vivida dentro das tradições afro-brasileiras, das quais faço parte – a Capoeira Angola e o Candomblé Congo-Angola, como "*kambandu*"[2] no Terreiro de Candomblé Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi (Casa da Fonte das Águas Puras de Deus) – para costurar processos e conectar expressões estéticas variadas.

Ao passo que os rituais da tradição Bantu são feitos de cantos, danças, corpos, objetos sagrados e uma força mítica evocada através da ancestralidade que se conectam em um único acontecimento, entendo que a encruza, quando pensada a partir dessa possibilidade de concepção integralizada da existência, é ponto por onde circulam, ao mesmo tempo, fluxos que vêm e vão de e para múltiplas direções.

É aí, nesse ponto nodal, pelo qual atravessam linguagens e meios que podem se combinar em tempos simultâneos ou distintos, que se situa a minha energia criativa, articulando-se às questões que urgem no tempo atual e nos afetam enquanto coletividade. É essa a perspectiva que se tem olhado a partir desse polo de forças centrípeta e centrífuga:

> A encruzilhada é um operador conceitual, e, também metodológico, de alta complexidade, porque não exclui nenhuma perspectiva de referencial cultural/ancestral/político/social/religioso da concepção de vida e relacionamento de muitas comunidades africanas [...] Com isto, a Pesquisa Encruzilhada coloca o/a pesquisador/a diante de sua própria existência para que daí partam todas as possíveis conexões com a vida, em relacionamento com o mundo natural (Ferreira, 2019, p. 13-26).

Nesse sentido, ao evocar a encruza como base metodológica de investigação no âmbito das Artes da Cena Negras, me coloco no centro da investigação, considerando minhas referências civilizacionais, minhas memórias e ancestralidade em diálogos com outras matrizes culturais. Estando as culturas negras diretamente afetadas pelas violências coloniais aqui no Brasil, é inevitável considerar também essas marcas políticas, artísticas e sociais. Com isso, reitero a máxima de que a pesquisa-encruzilhada, apesar de protagonizar as epistemologias negras, congregando tradição e expressões deste tempo, seguem movimentando-se como a água serpenteada no mundo pela divindade *Hongolo*, a *nhoka kasambuca* [cobra sagrada para os bakongo] – em expansão. Ora estabelecemos diálogos que nos aproximam das bases discursivas da cena hegemônica, ora

2 Tocador, o mesmo que Ogã na nação Ketu.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

afastamo-nos para compreender e empenhar uma luta de inversão deste mesmo pensamento colonial. Encruzilhar é entrecruzar, dialogar, atravessar, mas sempre retornando ao ponto nodal, ao nosso corpo como portal do sagrado, no protagonismo da produção discursiva ancestral.

CONFLUÊNCIAS

> *Amigos, o corpo é um grande sistema de razão, por detrás de nossos pensamentos acha-se um Sr. poderoso, um sábio desconhecido. Corrijo-me as realidades pela inversão natural da ordem lógica, transformando passado em futuro*
>
> (Pastinha, 1960, p. 1b).

Confluindo o pensamento, à luz dos saberes do Mestre Nêgo Bispo (2023) e do Mestre Pastinha (1960), sigo no passo das tradições afro-brasileiras, que, no ímpeto de [re]existência, não se furtaram ao diálogo. Apreendendo a fluidez e a capacidade de construir caminhos igualmente ao fluxo das águas, aciono para essa encruza tanto pensadoras(es) insurgentes como outros referenciais do campo das Artes da Cena que me possibilitam transitar entre linguagens e elaborar meios para reverberar epistemologias. Para o pesquisador Luiz Rufino,

> o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo/colonialismo [...] é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições, é através dos seus saberes textualizados em múltiplas performances que se confrontam e se rasuram esses regimes (Rufino, 2016, p. 57).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

Sabendo que o corpo é a primeira encruzilhada, território por onde giram tanto os atravessamentos do processo colonial, quanto a ancestralidade e outros saberes de várias ordens, considero imprescindível ativá-lo, animar as suas diversas potências. Para tanto, tem sido significativo o exercício investigativo dos Programas Performativos cunhado pela pesquisadora Eleonora Fabião:

> Programa Performativo é motor de experimentação porque a prática de programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política [...] Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (Fabião, 2013, p. 4).

Concomitantemente com a revisão bibliográfica e a escrita, meus processos criativos têm se articulado em ciclos não lineares envolvendo a execução de programas performativos, performance, registros audiovisuais, (re)criação a partir da avaliação e reflexão sobre o material, explorando as possibilidades de trânsito pelas pontes criadas a partir da metodologia da pesquisa-encruzilhada, que são vias para estabelecer diálogos sem perder de vista o ponto de origem, o centro da encruza, a poética Bantu.

Um passo não tem a finalidade de chegar ao outro: ele existe por si só, mas não se encerra em si mesmo. Sandra Rey (2002), pesquisadora das Artes Visuais, conflui nesse sentido com a ideia de um “método aberto” de criação. Para a autora:

> [...] a pesquisa em artes, situando-se no lado da nascente do fluxo, apresenta seu objeto em constante devir, isto é, em constante processo de formação/transformação [...] A obra se fazendo constitui-se numa utopia na medida em que a idealização de um projeto é como o lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira. Porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória. Não podemos prever com exatidão os caminhos pelos quais a obra se concretizará (Rey, 2002, p. 133-134).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

Para essa pesquisa que se coloca no mundo referenciada por tradições africanas recriadas na diáspora, quando borbulha da nascente um pequeno jorro, uma proposta de criação, as transformações no caminho passam por mediações que são da ordem da ancestralidade, do meu exercício de sondar as muitas instâncias temporais que me constituem e se revelam. Ao passo que aprofundo minhas raízes, à medida que vivo em espaços rituais que restituem e reterritorializam a concepção africana de ancestralidade, tenho a oportunidade de vivenciar a *temporalidade espiralar*, como bem descreve a professora Leda Maria Martins, Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte-MG:

> [...] os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas [...] Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A ancestralidade primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação [...] Nas espirais do tempo tudo vai e tudo volta [...], a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui em evento (Martins, 2002, p. 83-84).

Assim o meu processo se nutre e é atravessado por muitas forças desse ir e vir em que figura "o passado como lugar de saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro ao mesmo tempo, que é por eles habitado" (Martins, 2002, p. 85).

Mais um gole da água do *lukaya* para enveredar com firmeza nessa caminhada singular atento ao fato de que as águas que brotam em uma nascente são, na verdade, refluxo de muitas outras que completaram seu ciclo, encontraram-se no insondável e agora ressurgem para mover-se novamente sobre *ntoto*[3]. Essa água de beber, esse ensinamento, me é dada pelos meus mais velhos em casa, na Capoeira, no Terreiro, e, segundo Vanda Machado, Ebomi do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, "*em-sinar* na comunidade de terreiro significa colocar o outro dentro de seu odu, dentro de sua própria sina, do seu caminho, do seu jeito de ser no mundo do jeito como ele é (2017, p. 17)". Adentro esses territórios de encantamento, de retomada, de encontro com minha expressão poética atento ao que pontua também o pesquisador Eduardo Oliveira, quando este diz que "são espaços onde a singularidade do indivíduo está assegurada desde que criação comunitária" (Machado, 2017, p. 18).

3 Ntoto é a própria terra que nos dá sustento. A força conclamada, porém não muito bem compreendida. O lastro simbólico que equilibra o mundo natural, permitindo que as outras forças de Minkisi possam conectar-se conosco" (Ferreira, 2019, p. 140).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

Bebo água da fonte, saúdo os que vieram antes de mim, retorno à noção de pesquisa-encruzilhada sabendo que ela se compromete com as experiências registradas no corpo. Portanto, "interessam justamente as experiências sensíveis do pesquisador como dispositivo de partida para alinhavar os caminhos iniciais" (Ferreira, 2019, p. 27). Daqui em diante posso ser "nascente".

PRIMEIRO VERTEDOURO: A VOZ QUE ME GUIA

Foi nesse passo que eu saí da minha aldeia,
Montado em meu cavalo,
Com o meu chapéu de lado,
Quando eu saía minha vó me abençoava.

(Ponto de caboclo - domínio público)

Bem cedo, antes do sol nascer, Vitória já se organiza nas proximidades do fogão à lenha. Durante horas a fio pela manhã ela prepara uma grande quantidade de comida. Depois de pronta, amarra as tampas das panelas com os panos puídos da cozinha, em seguida acomoda-as dentro de um balaio grande. Quase uma légua de caminhada para levar comida para os sete homens que estão na roça ajudando o seu pai, José Ferreira, que cultiva uma lavoura como meeiro na terra de um senhor da vizinhança. Ela assenta a rodilha no cocuruto e se ajoelha, ergue com dificuldade o balaio, deixa-o repousar sobre a cabeça e segue.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

Do outro lado do povoado que aos poucos já vai se configurando cidade, às margens do rio dos Arcos, em Minas Gerais, Joaquim Verdureiro caminha de cócoras entre as leiras da horta e faz a colheita do dia. Dois meninos sardentos, Pedro e Beto, organizam as verduras junto com algumas frutas e legumes em bacias de alumínio. Pedro vai reservando em uma das bacias uma quantidade maior de maços de couve, tempero e alface – são as que vendem primeiro. Sagaz! Ele sabe que se levar essa bacia vai carregar o menor peso por menos tempo. Logo saem os três com as bacias sobre as cabeças e baldes nas mãos. O mais velho, vô Joaquim, mobiliza o trabalho e a comunidade enquanto vai na frente entoando: "Olha a jabuticaba!".

A música e o canto são formas de expressão que me mobilizam desde muito cedo. A Capoeira Angola foi o elo que me desvelou o canto dos meus avôs e avós lavradores, camponeses, ao passo que me instigou à busca do lastro ancestral que me liga a essa tradição afro-brasileira de matriz Bantu que é a própria Capoeira. Daí, foi também pela voz de dona Vitória, avó materna, que enveredei no caminho de raízes profundas que tem me sustentado nessa trilha, a história do território e a origem dos seus cantos.

Minha família se criou no trânsito entre as cidades de Oliveira e Bambuí, na região centro-oeste do estado de Minas Gerais. Nesse caminho, seguindo em direção ao Triângulo Mineiro, é onde se situava a Confederação do Quilombo do Campo Grande, também conhecida como Quilombo do Ambrósio, que foi massacrada pela coroa portuguesa em 1760. A resistência negro-indígena, que permanece no território, atualmente está reconfigurada nas diversas formas de aquilombamentos contemporâneos, representada pelas inúmeras guardas de Congado e Moçambique, na Folia de Reis, no Batuque Mineiro, dentre outras manifestações ali presentes.

Dona Vitória ainda guarda na memória as noites que acompanhou o pai, cantador de desafio, nas rodas de cantoria e de viola. Os momentos em que os parentes se reuniam para dançar e cantar em roda, ao som de tambores e batendo os pés, outra feita que ela disse que chamavam de catira. Se lembra do quintal da casa de seu avô, José Caetano Leal Sobrinho, e sua avó Lina Pedrosa, que servia de pouso para os vaqueiros que passavam por ali. À noite eles "quentavam" o frio ao redor de uma fogueira com cantoria e viola.

Trata-se de expressões que certamente perpassam também a memória de muitas outras pessoas de lá, mas que as forças colonizadoras que ainda avançam de muitas formas seguem no

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

intento de apagar, sobretudo por intermédio das numerosas igrejas evangélicas que demonizam as manifestações culturais de matrizes afro-brasileiras.

Esse enredo que conecta a minha história, a história dos meus avós, seus cantos e sua estética – os cantos de trabalho dos lavradores campesinos, os aboios, muitos deles também entoados na Capoeira Angola do Sul da Bahia[4], no samba de roda e no samba de caboclo do terreiro – o meu território de origem e as tradições Bantu, se transformou na força motriz para a instalação e criação audiovisual intitulada *Lida: Trabalhos, cantos e rodas*[5]. O que se consolidou como obra até aqui surgiu do seguinte processo:

A EXECUÇÃO DOS PROGRAMAS PERFORMATIVOS: "CARREGAR O PESO E ENTOAR O CANTO, ASSIM COMO FAZIAM MEUS MAIS VELHOS"

Desse modo, depois de coletado e construído por mim todo o material cenográfico que compôs a instalação, foi carregado e (en)cantado no atravessamento da cidade de Porto Seguro-BA, que sediou a montagem da instalação concretizada no campus Sosígenes Costa da Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB. Ao longo de um intervalo de três meses, executei semanalmente o referido programa performativo entoando diferentes cantos de trabalho, encontrados nas minhas pesquisas e vivências na tradição, enquanto

4 CECA-AJPP (Centro Esportivo de Capoeira Angola - Academia de João Pequeno de Pastinha), núcleo Mestre Pé de Chumbo. Grupo onde tive a oportunidade de dar os primeiros passos nessa tradição.

5 Lida: Trabalhos, Cantos e Rodas. Disponível em: <https://youtu.be/A9iTNRnItel?si=X3CYcDu5aAbSgHfp>. Acesso em:12 maio 2025.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

carregava sobre a cabeça todo o artefato do meu trabalho por um trecho de aproximadamente cinco quilômetros e meio. O momento do trabalho-performance restituiu uma cena em que estavam presentes materiais do cotidiano dos trabalhadores do campo, dos mercados e das feiras. Elementos indissociáveis e definidores das suas expressões artísticas, corporais e ritualísticas. O peso era sempre o máximo que conseguia erguer e sustentar sobre a cabeça para caminhar. Foi um trabalho de exaustão. Inúmeros caixotes de feira, sacarias de ráfia repletas de folhas, ferramentas, toras de madeira e instrumentos musicais acomodados em caixas de treliça de madeira, que reproduziram uma dimensão ampliada dos caixotes[6].

REGISTRO, ESTUDO DO MATERIAL E COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL

Os programas performativos foram registrados de acordo com o que possibilitou cada execução. O material gerado tinha o objetivo de compor a instalação, mas, no fluxo do processo, se desdobrou em criação audiovisual. Foi um longo tempo dedicado à avaliação e decupagem das quase dez horas de material gerado. O que comporta o vídeo como linguagem e produto artístico está longe de dar conta da grandeza do processo, da diversidade de relações, comoções e interações geradas para além do meu próprio corpo e do que pude perceber. Um transeunte passou por mim e depois retornou correndo para me oferecer um saco de pães, em outro dia um homem se aproximou para perguntar se eu era um pagador de promessas, no outro um senhor retornou na rodovia com sua caminhonete e disse que levaria tudo no veículo até o meu destino, eu agradeci e continuei.

O vídeo que combina trechos de registros dos programas performativos e o áudio de conversas gravadas entre mim e a minha avó, nasceram dos giros que dei em torno do processo de criação

6 Lida: Trabalhos, Cantos e Rodas - performance e instalação. Disponível em: https://az9009.wixsite.com/ntimadyalukaya/lida-trabalhos-cantos-e--rodas. Acesso em: 12 maio 2025.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

e que adensaram contornos e forças que já se mostravam tímidos, desvelaram outros que estavam por vir e que virão. O trabalho não acabou, está apenas começando...

O caminho de aprofundamentos futuros se dá pelo fundamento da encruzilhada que é "operadora de linguagens e discursos, [...] como terceiro lugar, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais" (Martins, 2002, p. 73). Esse trabalho sem dúvida formou o meu corpo e o meu canto a partir da experiência. Algo que não poderia se dar de outro modo: foi caminho para reunir-me com as vozes que me formam e as gingas que me bailam. Parte de um processo de reterritorialização poética, onde o canto tem se tornado para mim um dispositivo de ressignificação da existência a partir do reconhecimento dessas vozes que ecoam na minha, a voz dos meus mais velhos e mais velhas, a voz dos meus Mestres e Mestras.

Na encruza o giro continua e vai apontando desdobramentos possíveis para fundir o tradicional e o contemporâneo. Caminhei, caminho, assim como escrevo e narro, pelo rastro dos que abriram essa trilha cientes da necessidade da inscrição poética na retomada e na perpetuação da memória, da necessidade de recontar as histórias e tecê-las na matéria para também deixar lastro, como um rio desenhando o próprio leito, na contramão do tempo do imediatismo e da efemeridade, indo de encontro ao que outrora se constatou no Ocidente:

> Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. [...] Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1985, p. 205).

Entre fios, miçangas e palha da costa seguimos tecendo a nossa teia. A memória registrada aqui é o que passou e o que virá, é território de criação, sopro de tempo que move a água do rio e gera o movimento que desenha em pedra bruta os contornos do diamante, é "começo meio e começo" (Bispo dos Santos, 2021).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

SEGUNDO VERTEDOURO: TORNAR-SE ÁGUA

A ÁGUA SEMPRE DESCOBRE UM MEIO.

(provérbio africano)

O aparato que se destina a encobrir-nos as faces, essas máscaras brancas,

há tempos tem sido o dispositivo que resguarda
os "senhores" da nossa real grandeza.

Os uniformes, sintéticos, suprimem a verdadeira potência do nosso saber.

Relegam à condição de subalternas as maiorias que movem o mundo.

Corpos, tecidos multiformes, substância aquosa, orgânica.

Vestidos de si rompem com o crivo alheio, ruínas de uma construção tóxica.

As frestas não são suficientes para a existência.

Não haverá contenção possível,

não há forma ou espaço que a possa deter na sua condição
primordial de propriedade transformadora.

(re)Tornar-se água é diluir as barreiras.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

Tornar-se Água é uma pequena série que inclui um poema expandido[7], videoperformance e instalação[8] realizadas entre 2019 e 2021. O poema expandido reverbera do primeiro trabalho realizado em 2019 (performance e videoinstalação), apresentado no conjunto da obra como Transposição[9], (6'43"). Retornei às memórias de minha avó. Ela conta que se mudaram para a cidade onde nasci, Arcos-MG, em função de um trabalho que seu pai conseguiu no trecho da Ferrovia Centro-Atlântica que atravessa o município para escoar os produtos da mineração. Sua função na manutenção da ferrovia era pregar os trilhos nos dormentes com uma enorme marreta, foi esse o seu trabalho paralelo ao ofício de lavrador. Igualmente estar em um território denominado "Costa do Descobrimento", onde o povo Pataxó vive em constante conflito pelo direito de permanecer em seus territórios, pelo acesso à terra e onde o poder público permite absurdamente a restrição de uso dos recursos naturais por meio da privatização, sobretudo das praias, me impulsionou a realizar essa performance. Subverti a função do corpo que se dá ao trabalho, do próprio trabalho e do uso da mesma ferramenta que servia ao ofício do meu bisavô para pregar os dormentes. Aqui a marreta é instrumento de revolta e serve à libertação. O programa era "derrubar um muro". Fui até uma edificação em construção na beira da praia, derrubei as paredes que davam para o mar, nu e sem aviso prévio. Registrei tudo à hora do sol nascente.

O refluxo dessas águas que me moveram à realização da primeira videoperformance foi gerado e gestado, sobretudo, da imersão de pesquisa no Terreiro Unzó ia Kisimbi. Desde o princípio, esse trabalho registra um período de transformações substanciais para mim desde que passo a me perceber como sujeito afetado pelas questões raciais que estruturam as relações sociais e políticas no nosso país, uma reflexão acalorada também pela inserção no universo da Capoeira Angola e da universidade pública. A partir daí, os desdobramentos que se deram, a possibilidade de ver o projeto inicial através de um novo prisma, foram adensamentos resultantes do chamamento das águas para um encontro ancestral no solo sagrado do Terreiro de Candomblé. Águas que traspassaram outras barreiras do processo colonial.

Recorro ao filme *Mokambo: Nguzo Malunda Bantu* (2018), em que me deparei com uma fala disparadora de conexões que alinhavo neste texto: "A música, ela é que nem a chuva, onde ela cai ela toma a forma desse lugar". O enunciado corresponde à participação do Maestro Ubiratan Marques, regente da Orquestra Afro sinfônica de Salvador-BA. Ele discorre sobre a maneira como as musicalidades *Bantu*, vindas de África, se transformaram no território

7 *Tornar-se Água*. Disponivel em: <https://az9009.wixsite.com/nti-madyalukaya/tornar-se-%C3%A1gua>. Acesso em: 12 maio 2025.

8 Transposição Disponível em: <https://az9009.wixsite.com/ntimadyalukaya/transposi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 12 maio 2025.

9 Videoperformance Transposição, disponível em: <https://youtu.be/QH8H7XAadDc>. Acesso em: 12 maio 2025.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

brasileiro e se tornaram fundantes de idiomas musicais expoentes da nossa cultura, como por exemplo o Funk e o Samba.

Que relação essa analogia entre chuva e música tem com a ideia de tornar-se água? Para os *Bantu-Kôngo* os ciclos da existência começam e terminam na linha da *Kalunga*[10]. Entre outros significados, *Kalunga* é a grande água, é esse elemento de propriedade transformadora essencial para a vida e para essa cosmopercepção bakongo onde tudo se faz com água e música.

Em dezembro de 2020, quando fui convidado a realizar a primeira imersão no Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi, Terreiro de Candomblé Congo-Angola, pude me dedicar à observação e participação nos processos de ensinagem daquela comunidade. Taata Nseremin, sacerdote da casa, momentos antes de entrarmos no Terreiro, me instigou a perceber a água naquela comunidade, nos corpos, nos movimentos das pessoas que eu encontraria no Terreiro, em sua maioria seus filhos e filhas de santo.

Percebo que a água que eu procurei ver, para além de se manifestar em cada um daqueles corpos que preparavam o Terreiro para os rituais, trabalhando na cozinha, retirando as folhas na mata ou mais tarde dançando no *jamberesu* (gira), se materializa com força maior em um corpo coletivo. Na totalidade da comunidade, que ocupa os mais diversos espaços sociais da contemporaneidade, ao mesmo tempo que mantém viva uma tradição que resiste à revelia do ritmo acelerado da vida urbana capitalista, haja vista que o "espaço do terreiro compreende um lugar atemporal e possui métodos próprios de aprender e ensinar", como bem pontua Vanda Machado, no seu livro *Pele da Cor da Noite* (Machado, 2017, p. 45).

Passo então a entender a diáspora como o desvio do curso de um rio que não parou de correr; na construção do novo caminho houve o encontro entre os Bantu e os povos originários nas Américas, foi um encontro de povos que já traziam consigo o conhecimento sobre a força dos elementos de *ntoto* e confluíram, como explica o Taata Anselmo Santos Minatojy - Sacerdote do Terreiro Mokambo: "Na mata eles eram acolhidos pelo indígena, por isso que o Candomblé Congo - Angola no Brasil é o Candomblé que tem um indígena como primeiro ancestral. Pelo acolhimento, pelo cuidado, pelo carinho e pela troca de saberes" (Mokambo, 2018).

10 Kalunga – Mar, marés, águas salgadas, a grande mãe ancestral, símbolo de espiritualidade, a energia superior completa, segundo Fu-Kiau (1991).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

O que possibilitou o encontro fluido desses braços d'água - o elo entre os povos -, arrisco dizer, foram as semelhanças dos modos de existir com *ntoto* para os *Bantu*, ou com a "Terra-Floresta" para os povos originários, como nos ensina o Xamã Yanomami Davi Kopenawa (2015). Cada um à sua forma busca a harmonização das diversas forças que manifestam relação de oposição, tensões e conflitos, como saúde e doença, por exemplo, um trabalho constante, muitas vezes traduzido em práticas rituais. Para os Enawene Nawe, povo falante da língua Aruak, que ocupam tradicionalmente o Vale do Juruena no estado do Mato Grosso:

> As práticas rituais reafirmam a conjunção entre essas dimensões, Céu-Terra-Água, que se espelham e se referenciam mutuamente, tendo nos Enawene o intermédio - o corpo e a expressão - dessas relações que manifestam oposições, tensões e conflitos, que encarnadas nos Enawene devem ser harmonizadas por meio da execução ritual para garantir o equilíbrio ecológico e a ordem social e cósmica (IPHAN, 2010, p. 22).

O encontro dos saberes, a força da união dos povos, o imparável fluxo de rios com origens distintas que se encontram e seguem juntos para a grande água, se fazem presentes nas formas de [re]existência da tradição *Bantu* na diáspora. Elas podem ser vistas na formação dos Quilombos, dos terreiros de Candomblé e tantas outras comunidades que confluem essa diversidade em suas expressões culturais e religiosas no Brasil.

Consegui ver a água, consegui ser água. Tornar-se água é ser *lukaya*, é ser maleável, imparável, não se furtar ao diálogo, é encontrar-se com a *Kalunga*, é ser Bantu. Ouvi ao chamamento, fui ao *Unzó*, casa pequena, casa do ritual, casa de *Kisimbi*, divindade das águas doces, que dá nome ao Terreiro. Segui as orientações da Pomba Gira Dama da Noite, entidade também assente naquela casa, e fui me encontrar com *Katendê*, divindade relacionada aos saberes das plantas que curam e da agricultura – dono do meu *Mutuê* (cabeça). Tornei-me água, pois é no entre fluxo das águas de *Kisimbi* que se desenvolvem as raízes que *Katendê* cultiva, as minhas raízes.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

MUSAMBU E SOPRO: IMAGENS DO UNZÓ

O universo mitopoético, sonoro e imagético acessados e reunidos até aqui, sobretudo pelas vivências no Terreiro, são a força geratriz presente em *Musambu*[11], experimento instalativo, sonoro, performativo e audiovisual. *Musambu,* também da língua kikoongo, significa reza, é uma súplica à energia de Katendê, *nkisi* que guarda todas as *nsabas* (folhas) e o poder de cura através delas. Um pedido de cura para os povos diante do devastador contexto pandêmico da covid-19.

O vídeo carrega a performatividade de "realizar um trabalho" [de cunho espiritual, um rito]. Para nós, povo de santo, é comum também dizermos "arriar um ebó". Na ação posta em cena, acendo as velas. Sobre uma cama de folhas estão as duas partes de uma cabaça aberta ao meio. Folhas de aroeira são postas dentro de cada parte e regadas com mel. Uma outra cabaça menor vai sendo cheia de água até transbordar. A água se espalha pelo chão. A melodia do hino dos povos Bantu *é soprada* enquanto dura o trabalho. Enquanto a luz das velas permanece, são elas que fazem com que exista a imagem possível de ser captada pelo aparato técnico e são elas que determinam a duração da obra; não há edição. O tempo dilatado, o portal para o encantamento que se abre ao cintilar luminoso da vela que acende, a água que alimenta a força mítica, a sutileza de um movimento mínimo, a chama que descortina visualidades e sonoridades comuns para os povos de terreiro, relativas ao ato de oferendar. Estes são elementos que podem ser lidos também, na chave epistemológica do campo das Artes, a partir da ideia de *teatralidade como campo expandido* (Diégues, 2014). A autora analisa as imbricações entre o teatro e as artes visuais que marcaram o panorama das artes contemporâneas da segunda metade do século XX em diante,

> um período no qual alguns artistas deixaram de produzir quadros ou pinturas a serem colocados sobre paredes planas para então instalar objetos nas salas de arte e em espaços abertos. Os objetos, com sua imponente presença, tomaram os espaços e produziram uma presença cênica que demandava atenção ou expectativa. [...] Muito antes de o teatro se apropriar de outras linguagens [...] a

11 Musambu. Disponível em: <https://youtu.be/th7e7NdXS1k>. Acesso em: 12 maio 2025.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

> teatralidade já havia se disseminado, contaminado, infiltrado e expandido nos territórios da vida e das artes (Diéguez, 2014, p. 126).

É justamente no limiar entre a vida e as Artes que tenho apreendido e performado esse modo ancestral de reexistir pela via da estética. "Viver nas tradições é viver em estado de poesia, por isso é preciso viver outros modos de vida. É preciso viver em estado de poesia para encontrar uma arte descolonizada" (Abras, 2020). Assim os "modos de discurso misturam-se a formas de vida em que cabe aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize" (Fernandes, 2013, p. 7); para que "possamos adensar o encantamento com a nossa existência" (Santana, 2019).

Sopro: imagens do Unzó[12], conjunto de criações sonoras registradas em faixas de áudio, jorram da mesma nascente como exercício poético, continuidade das reverberações da experiência estética vivida no Terreiro. É um experimento sonoro que tem como única fonte de material criativo o "sopro", seja articulado na dicção do texto narrado, no entoar dos cantos ou na construção da paisagem sonora que compõe a obra. Inspiro-me nas palavras de Naná Vasconcelos, no filme *Diário de Naná* (2006), no qual o músico brasileiro recifense, um dos mais aclamados percussionistas de sua geração, falecido em 2016, aponta que "a voz é o primeiro instrumento e o corpo é o melhor". Entenderemos a importância do "sopro", da palavra falada, nas tradições de matriz africana no diálogo com Amadou Hampaté Bâ:

> Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda região da savana ao sul do Saara – a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e as forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de "forças etéreas", não era utilizada sem prudência (Bâ, 1982, p. 169).

Na tradição nagô recriada na diáspora "ensina-se pelo *emi*, o sopro do encantamento da palavra e do outro" (Machado, 2017, p. 26). Já em território indígena se dá a ver, na tradição dos Enawene Nawe, por exemplo, a importância da memória, entendida também como inscrição oral que se dá através do sopro e do canto, que tem seus lugares fortemente marcados no Yaokwa, ritual realizado anualmente durante sete meses do ano:

12 *Sopro: imagens do Unzó*. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1b-m30NJqj3pFWaZUPii-nc_CGgZSpwUzNw>. Acesso em: 12 maio 2025.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

> [...] o Yaokwa se inscreve no cotidiano, nos sentidos de pertença e enraizamento desse povo que expressa na execução desse rito suas concepções sobre si e sobre os outros – os termos de sua identidade – vinculados à memória, aos mitos e ao lugar privilegiado que o canto, o sopro (flautas) e a música ocupam nessa operação (IPHAN, 2010, p. 14).

São saberes que emergem do corpo, repassados e recriados através de "uma tecnologia do corpo" (Castro, 1979, p. 42), que ao mesmo tempo que se diferenciam são compartilhadas entre muitos povos. Servem aos processos de feitura, iniciação, ou cura onde estão imbricadas variadas formas de expressão estética em um acontecimento. Para os povos Awá-Guajá, das aldeias Tiracambú e Awá, localizadas na divisa entre Maranhão e Pernambuco,

> O processo de cura consiste basicamente em trazer o "calor do céu" (*iwa rakuha*) e soprá-lo em diversas partes do corpo da pessoa. Esse calor pode agir de forma preventiva, fortalecendo o corpo, assim como pode curar uma pessoa doente. Os sopros executados pelo cantador-xamã fazem com que as pessoas fiquem bem, sem doença. Há uma outra expressão para mencionar esse procedimento terapêutico: *ru iwa janaha*, "trazer a música/canto do céu". Os *karawara* e a cura estão diretamente relacionados. É pelo canto que os homens se comunicam com esses espíritos celestes que, então, os auxiliam nas curas (Garcia, 2010, p. 419).

As epistemologias dos povos africanos em diáspora no diálogo com as tradições ameríndias em seus muitos cruzamentos insurgem como um sopro revelam um universo poético realmente incomensurável que permanece se infiltrando e transpassando as frestas da colonialidade, abrindo caminhos, oferecendo meios para existências baseadas em outros modos. Instrumental este que insisto em incorporar à minha experimentação como possibilidade de desviar das imposições eurocêntricas soterradoras de subjetividades à margem. Então *Sopro: imagens do Unzó* é mesmo o meu exercício de explorar a potência sonora que é o corpo na sua totalidade para quem sabe, chegar a uma *oralitura do encantamento*:

> [...] a palavra falada é um valor social. Da palavra decorre o discurso oral, a oralidade. [...] A oralidade africana é um conceito amplo, que abrange oratura,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

> oralitura, inscritura, tradição oral, literatura oral e história oral. São formas da arte verbal e da construção do pensamento na sua forma verbal. O discurso verbal pensado e composto com diversas formas de expressão, como teatro, a música, a dança e a expressão corporal. O discurso composto incorpora os instrumentos musicais e o corpo (Cunha, 2010, p. 86).

Incorporo o som que ouço quando coloco em um dos ouvidos a cabaça do meu berimbau, é uma mistura de vento e água corrente. O princípio do som que se expande no espaço-tempo e da chuva que toma a forma do lugar que cai, reforça a ideia de que é preciso tornar-se água, ser maré, essa que se move intimamente combinada com o sopro dos ventos, que revela essa poética transformativa ao passo que redesenha diariamente o chão de *Kalunga.*

O QUE DESÁGUA NA FOZ

É Preciso ser *lukaya*! No seu andamento às vezes imperceptível providencia a abertura dos próprios caminhos, redesenha o seu curso à medida que se depara com as mudanças em *ntoto.* É onde nos percebemos e experienciamos o *continuum*, o devir que inspira a nossa pesquisa e experimentação artística. Igualmente seguimos transpondo, no ímpeto de ser também fazedores de caminhos.

Saudamos *Pambu Nzila*, senhor dos caminhos, "*Kiuá! Pembelê Pambu Nzila*"! Para entrar, ressignificar, e romper, sempre que necessário, com muitas estruturas coloniais. Dentre elas, o palco italiano enquanto caixa cênica. Transitamos pelo meio urbano, pelos lugares naturais de acesso público, expandindo-os através da intervenção poética. Re-inscrevendo modos dos antigos pregoeiros, mascates, capoeiristas, sambadores e sambadeiras que realizavam sua prática ritual nas ruas, durante os intervalos do trabalho exploratório e exaustivo nos centros urbanos, das guardas de Congado e Moçambique que saem em cortejo pelas instaurando um outro estado de presença por onde ressoam os cantos e os tambores; das comunidades de terreiro que estendem o seu

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

território sagrado pelas encruzilhadas; tradições que permeiam nossa vida enquanto pesquisadores e praticantes. Sabemos e tratamos de reconhecer o seu infinito potencial para a construção poética e sua importante contribuição para as artes da cena contemporânea. Desse modo, seguiremos o curso dessas águas, e o que fica registrado neste artigo é apenas uma pequena parcela do que se pode beber nessa fonte.

Do ponto de vista das pesquisas negrodescentes se evidencia o rompimento com as disciplinas em seus isolamentos, dando lugar a uma investigação pela complexidade da existência no mundo natural, a partir das experiências do corpo e pelo corpo, como antepara o pensamento de Fu-Kiau (1991). Neste caso, a encruzilhada em seu lugar de organização de ciclos de pesquisa que dialogam em etapas às vezes consecutivas, alinhadas à ideia de confluência do Mestre Nego Bispo (2021), inserem as experiências de vida de modo expandido como alimento para as performações aqui sopradas. Com isso, refletimos sobre a potência das Performances das Tradições Negras como lugar de signo e significado, de potência de corpos que se expressam de modo coletivo, de portal do sagrado e dobrador de tempos coloniais, em diálogo possível e por ora inegociável com as ditas disciplinas que forjam a educação deste país.

REFERÊNCIAS

- ABRAS, Benjamin. **Kalundu**: saberes afrodiaspóricos em debate. 1 vídeo (132 min.). Publicado pelo canal Coletivo Afro-en-Cena. Disponível em: <https://youtu.be/M52m-Z6w7jA>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- BÂ, Amadou Hampâté. A Tradição Viva. *In*: ZERBO, J-KI: **História Geral da África**. São Paulo: Ática, 1982, p.167-214.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Coleção Obras escolhidas, vol.1. 3a.edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BISPO dos SANTOS, Antônio. Começo meio e começo. **Revista Revestrés,** ISSN 2238 8478 n°50, novembro - dezembro, 2021, p.10 -23. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>. Acesso em: 14 dez. 2024
- BISPO dos SANTOS, Antônio . **A Terra Dá, a Terra Quer.** São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.
- CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. 1979. **A fabricação do corpo na sociedade xinguana**. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n° 32, 1979. p. 40-49.
- CUNHA JÚNIOR, Henrique. Ntu. **Revista Espaço Acadêmico**, v.09, n°108, Maio, 2010, p. 81-92.
- DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, v. 14, 2014, p. 125-129.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do LUME**, v. 4, dez 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/ 276>. Acesso em: 30 out. 2020.
- FERNANDES, Silva. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v. 13i2, p. 3-13, 2013.
- FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade Afrocênica**: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola. (Tese de doutorado) Salvador, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA, 2019.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. A visão *Bântu* Kôngo da sacralidade do mundo natural. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. **Self Healing Power and Therapy**. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <https://www.saberestradicionais.org/publicacoes-de-mestras-emestres-texto-de-fu-kiau-traduzido-por-makota-valdina/>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- GARCIA, Uirá F. **Karawara**: a caça e o mundo dos Awá-Guajá. Tese (Doutorado) USP. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-26072011-145355/publico/2010_UiraFelippeGarcia.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2021.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Brasileiro. **Dossiê de Registro do Yaõkwa como Patrimônio Imaterial do Brasil**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Yaokwa.pdf.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 134-156
2025.1

» KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo, Companhia das Letras, 1ª ed, 2015.

» MACHADO, Vanda. **Pele da Cor da Noite**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

» MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; e ARBEX, Marcia. (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

» MARTINS, Tarcísio José. **Quilombo do Campo Grande**: a história de Minas roubada do povo. São Paulo: A Gazeta Maçônica, 1995.

» PASTINHA, Vicente, Ferreira de (+ - 1960) **Quando as pernas fazem mizerêr**: manuscritos de Mestre Pastinha. Salvador. Dig.: SOUZA, Hilton Bruno de Almeida, 2023. Copilação em PDF: Capoeirashop.fr

» REY, Sandra. Por uma Abordagem metodológica da Pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca Luz. TESSLER, Élida Starosta. (orgs.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, ed.1, 2002, p.124-140.

» RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, nº 40, Niterói, 1.sem, 2016, p.54-80.

» SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. (Tese de doutorado) Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da USP, São Paulo, 2019.

FILMOGRAFIA

» **Mokambo**: Nguzo Malunda Bantu. Direção: Soraia Mesquita. Produção: DPE. 52 min. Brasil, 2018.

» **O Diário De Naná**. Direção: Pascoal Samora e Daniel Augusto. Produção: João Daniel Thikomiroff. 60 min. Brasil, 2006.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917



IMPERMANÊNCIA E INTERSER: possíveis pilares conceituais na Atuação Cênica

MARIA LUIZA TAVARES CAVALCANTI

Maria Luiza Tavares Cavalcanti é Doutora, Mestra e Bacharela em Artes Cênicas pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. É licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ) e graduanda em Psicologia no Centro Universitário IBMR (RJ). É professora na Gisele Alvim Escola de Dança (RJ), e atua como psicoterapeuta *Somatic Experiencing*, desde 2023. Foi Professora de Teatro no Nu Espaço - Curso Técnico-profissionalizante (RJ), de 2009 a 2023.

RESUMO

O texto explora a integração da prática meditativa *mindfulness* com a pedagogia teatral, utilizando os conceitos budistas de impermanência (*anicca*) e interser como pilares conceituais. A autora investiga como a atenção plena, o desapego e a aceitação da transitoriedade das experiências, incluindo o próprio eu, podem auxiliar atores a alcançar uma atuação mais autêntica e presente. Através de exercícios práticos e depoimentos de alunos, o texto demonstra como a meditação promove a conexão com o corpo, a abertura à vulnerabilidade e a superação de bloqueios criativos.

PALAVRAS-CHAVE:

Pedagogia atoral. *Mindfulness*. Impermanência. Interser.

IMPERMANENCE AND INTERBEING: POSSIBLE PILLARS IN THE SCENIC PERFORMANCE

ABSTRACT

*The text explores the integration of the meditative practice of mindfulness with theatrical pedagogy, using the Buddhist concepts of impermanence (*anicca*) and interbeing as conceptual pillars. The author investigates how mindfulness, detachment and acceptance of the transience of experiences, including the self, can help actors achieve a more authentic and present performance. Through practical exercises and student testimonies, the text demonstrates how meditation promotes connection with the body, openness to vulnerability and overcoming creative blocks.*

KEYWORDS:

Actoral pedagogy. Mindfulness. Impermanence. Interbeing.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

AFINANDO O PROPÓSITO, INTRODUÇÃO

Há uma escuta que se afina no silêncio. Um tempo que se expande entre um gesto e outro. Um espaço interno que pulsa, ainda que invisível aos olhos. Este estudo nasce do desejo de abordar, no campo da Pedagogia Teatral, experiências que, embora sutis, têm potência transformadora: a vivência da impermanência (*anicca)*, da transitoriedade, do instante, que se forma e se desfaz, e que, por isso mesmo, é pleno de presença.

Práticas meditativas, como o *mindfulness*, e abordagens somáticas que favorecem o desenvolvimento da propriocepção não são aqui tomadas como técnicas externas ao fazer teatral, mas como vias de acesso a um estado de disponibilidade sensível. São caminhos que convidam o atuante a habitar o próprio corpo com mais escuta, a perceber as microações da atenção, a dissolver fronteiras rígidas entre razão e sensação, entre emoção e gesto, entre o eu e o outro.

A inquietação que impulsiona esta pesquisa surge da constatação de um problema recorrente em processos formativos e criativos: a desconexão. Desconexão entre corpo, mente e emoção; com o tempo presente; com as coisas e as outras pessoas em cena; com o próprio fluxo da criação. Em muitos casos, essa desconexão se expressa por meio de respostas automatizadas, gestos sem escuta, falta de presença mesmo quando os corpos estão ali, sobre o palco.

Quando me envolvi com a prática meditativa, especialmente o *mindfulness*, finalmente vislumbrei a possibilidade de encontrar uma resposta para meus anseios pedagógicos. Na prática do *mindfulness*, exercitamos a atenção plena, um estado que nos revela pequenas percepções, sensações e imagens que vão aparecendo e desaparecendo, numa experiência em que o corpo é sentido como um campo vibratório. Quando isso ocorre, conseguimos nos desprender de qualquer ideia de controle e nos entregar ao fluxo da vida, que é impermanente e transitória.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

No trabalho do ator é necessário **deixar irem** as preconcepções. É preciso entregar-se, abrir-se para aquilo que está sendo proposto pelo diretor, professor ou por uma pesquisa pessoal, articulando a proposta com o que se apresenta à consciência do corpo-mente. O que é nítido para nós que observamos e experimentamos as práticas de atuação é que nelas o corpo é uma experiência de passagem, um lugar por onde passam pensamentos e sensações, por onde eu acesso o mundo, o outro, e por onde eles me acessam. Sua natureza é a da impermanência e sua temporalidade, a do *kayrós*[1], um habitar no **aqui-agora**, acolhendo o que se transforma. Um olhar que observa os acontecimentos e outro que simplesmente vive o que está acontecendo.

Em minha trajetória como professora de atuação cênica, tenho investigado abordagens que auxiliam os alunos a encontrarem o caminho para a experiência direta na interpretação. Quando falo em experiência direta, estou me referindo ao que Tatiana Motta Lima afirma como um dos princípios do **trabalho sobre si** em Grotowski:

> Um dos princípios mais importantes desse trabalho é que ele está sempre relacionado com experiências diretas, corpóreas, tangíveis de cada ator [...]. Não se trata aqui de uma questão de crença, nem da aplicação de procedimentos vistos como dogmas (Motta Lima, 2013, p. 189).

Essa experiência que é sentida, vivida no corpo, que não esbarra numa descrição e precede a elaboração ou a justificativa mental, vem antes de qualquer racionalização.

Durante o meu processo de aprofundamento na prática meditativa, eu me deparei com os conceitos de impermanência e interser, que se tornaram pontos-chave do trabalho que venho realizando na pesquisa da pedagogia para atores em diálogo com a prática da meditação.

Interser é um termo utilizado no budismo, especialmente na tradição do mestre vietnamita Thich Nhat Hanh. Ele é uma tradução da palavra *interbeing* e foi usado para descrever a profunda interconexão e interdependência de todos os seres e fenômenos. Já *anicca* é uma palavra em pali, língua antiga do norte da Índia, que é amplamente utilizada nas tradições budistas e é traduzida para português como i**mpermanência** ou **transitoriedade**. O reconhecimento da impermanência é considerado crucial na prática budista, pois nos lembra da natureza transitória de todas as

1 "Os gregos antigos tinham duas palavras para tempo: *Chronos e Kayros*. Enquanto o primeiro refere-se ao tempo cronológico, ou sequencial, o segundo é um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece", conforme explica Tatiana Motta Lima (2013, p. 261).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

experiências, incluindo a vida em si. Nada permanece igual, tudo está em fluxo constante. Isso inclui nossos corpos, pensamentos, nossas emoções e todas as condições ao nosso redor.

As práticas meditativas conduzem a um esvaziamento do sujeito, cuja existência então se abre para o atravessamento de intensidades, despertando, assim, como um corpo vibrátil, no qual se experimenta a sensação da fluidez da vida. Essa experiência, também uma das características da existência nos ensinamentos do Budda Dharma, a noção de um **não eu**, ou a chamada *anatta*, contraria a ilusão de que existe em nós um eu *a priori*, uma essência imutável e fixa. Propriamente "a ação de se estar atento, desvinculada de um sujeito que a exerce", tal qual formulou Quilici (2015, p. 202). Embora vivamos uma experiência de identidade mais ou menos constante, nossa vivência profunda é a de um perpétuo movimento entre nós e o que nos rodeia. A experiência do não eu tem estreita relação com a impermanência, com o movimento transitório, e com o interser, a conexão com tudo que nos rodeia.

A impermanência pode ser percebida em todas as experiências e de inúmeras maneiras. Certa vez, propus um exercício de encontros e despedidas na turma intermediária do Nu Espaço[2], e um dos alunos fez o seguinte comentário:

> Tinha uma prática em que eu posso facilmente fazer um paralelo com o conceito de impermanência. Era uma na qual começávamos a andar pela sala, até que, em determinado momento, devíamos encontrar uma dupla, ficar de frente para ela e abraçá-la fortemente. Depois de alguns segundos, nos despedíamos para então recomeçar a caminhada e refazer o processo de encontro e abraço, só que com uma nova pessoa. Em paralelo com o conceito de impermanência, posso dizer que nesse exercício percebemos que de fato nada dura para sempre, tudo se altera, a única coisa que nunca muda é a própria mudança (Entrevistado Unirio R., 2018)[3].

O exercício mencionado por R. foi realizado após uma prática de conexão consigo. O propósito era integrar melhor os alunos dessa turma, que havia se formado pela combinação de duas turmas do semestre anterior. Durante a prática da caminhada pela sala, em certo momento, pedi que cada um encontrasse um par e se aproximasse dele até que suas mãos se tocassem. Orientei as duplas a fechar os olhos e se concentrar no toque, na sensação da pele em contato com a do

2 Dei aulas de atuação no Nu Espaço, curso profissionalizante para atores, situado em Botafogo, na cidade do Rio de janeiro, de 2010 a 2023.

3 As citações apresentadas neste artigo foram coletadas por meio de um questionário aplicado em dois momentos: com a turma da disciplina Atuação 4, da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, durante o estágio docência no início de 2022, e com alunos da escola profissionalizante Nu Espaço, no Rio de Janeiro, em 2023. O questionário abordava percepções dos alunos sobre o curso, os textos teóricos, os desafios vivenciados e, especialmente, a relação entre as práticas de *mindfulness* e a prática da atuação.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

outro, permitindo que os corpos se aproximassem até se encaixarem de alguma forma. Encorajei os alunos a serem curiosos e explorarem outras possibilidades de contato, não só de frente, mas também pelas costas, pelas laterais do corpo e assim por diante. Durante esse processo, ainda com os olhos fechados, pedi que sentissem o abraço, que se demorassem nele para que pudessem experimentar plenamente o contato. Sugeri que ajustes fossem feitos para que o encontro fosse confortável, como mudar a posição dos braços, ajustar a abertura entre as pernas ou encontrar uma posição mais confortável para a cabeça e o pescoço. Nessa exploração dinâmica de encontrar conforto no abraço, o convite era para favorecer a conexão, observando as sensações e mantendo uma atitude de curiosidade, sem idealizações de afeto ou julgamentos, confiando nas sensações sensoriais, texturas e temperaturas.

Em certo momento, inicio com eles a despedida desse abraço, instruindo as duplas a se afastarem lentamente, buscando sentirem cuidadosamente o momento em que os corpos começam a se separar. Eventualmente, eles se afastam e se despedem. Então, iniciamos um novo encontro. Essa experiência demanda tempo, muitos encontros e despedidas para que os alunos gradualmente se acostumem com a experiência. A repetição é essencial para aprofundar a experiência de cada indivíduo. Cada encontro proporciona uma percepção única do corpo e do abraço, numa dinâmica em que diferenças de tamanho ajudam os alunos a perceberem seus próprios limites de maneira distinta. É uma percepção do próprio corpo como um continente, a partir da fronteira com o corpo do outro.

A sensação de impermanência que o aluno acessa está ligada a um aspecto emocional mais profundo. A cada encontro, talvez ele desenvolva preferências por um tipo de abraço no qual se sinta mais confortável, evitando o desconforto de encontrar um que não lhe agrade. Quando experimenta um abraço desconfortável, também vivencia o encerramento dessa sensação e, consequentemente, a impermanência dessa experiência de desconforto. Esse exercício desafia os padrões individuais de cada um: alguns podem ter receios em relação ao toque, enquanto outros se sentem confortáveis. O interessante é perceber as diferenças entre os corpos em termos de tamanho e encaixe, adaptando-se conforme necessário e explorando as sensações das diferenças. Parece que, quando o aluno associa essa experiência com a impermanência, há um contexto emocional e afetivo envolvido. Realizar esses encontros é desafiador, mas pode ser reconfortante saber que cada experiência se transforma em uma nova sensação e é temporária. Em outras palavras, a impermanência não se refere apenas à mudança de abraços, mas também à natureza transitória de cada sensação. Em cada novo abraço, é necessário desapegar-se e evitar julgamentos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

Essa experiência de desapego e transitoriedade é permeada por *annata*, uma vacuidade[4], um não eu que liga todas as coisas, fazendo delas uma unidade, um todo formado por interseres em recíproca dependência. Embora não seja o que estou propondo investigar nesta pesquisa, é importante destacar o conceito de *annata* como condição espaço-temporal para a experiência da impermanência. Temos a ilusão de que as coisas existem independentemente umas das outras, inteiramente contidas em sua individualidade, mas a realidade é que tudo se entrelaça, como ensina o monge e líder espiritual Thich Nhat Hanh:

> Não há separação entre a flor e a chuva, o oxigênio e a árvore, o pai e o filho. Não podemos separar coisa alguma, pois todas as coisas estão interligadas. Assim como onda é água, nós somos o âmago do cosmos. Olhando para o nosso interior, para a nossa própria realidade, entramos em contato com uma subjetividade que não se fixa, algo em nós que é um não eu. No mundo tomado como uma experiência do interser, nada, incluindo nossos corpos, existe sozinho, por si próprio. Tudo está em relação com as outras coisas e todas as coisas são dependentes entre si: sem o sofrimento não há felicidade, sem a maldade não há o bem (Hahn, 2018, p. 24).

Em relação ao trabalho parateatral[5] de Grotowski, François Kahn (2019) conta que, em determinado momento, os encontros, que ocorriam no espaço fechado de um edifício, passaram a ser realizados em meio à natureza. Podemos entender essa passagem de uma situação de isolamento espacial para a abertura ao espaço natural, com sua diversidade e imprevisibilidade, como uma possibilidade de exploração no campo teatral a partir de uma experiência de interser. Grotowski ainda explorou práticas ritualísticas e xamânicas de diferentes culturas ao redor do mundo, buscando acessar estados de presença e transformação mais profundos, que eram também propostas que reconheciam que todos os seres e todos os elementos são impermanentes e fluem uns nos outros, conectando-se tanto na dimensão carnal quanto na espiritual:

> Necessita do ator a aceitação de sua condição de canal, de porta-voz, de estar a serviço de alguma coisa que vai além do nosso mundanismo, atingindo uma humanidade mais plena, aquela em que nos rendemos à realidade de sermos todos um (Keiserman, 2018, p. 12).

4 *Śūnyatā* é uma palavra sânscrita traduzida como "vacuidade". A vacuidade é a ideia de que todos os fenômenos e objetos são vazios de existência inerente, o que significa que nada possui uma existência independente ou autônoma. Em vez disso, tudo é interdependente e condicionado por outras causas e condições.

5 O período Parateatral (1973 a 1979) ocorreu quando Grotowski retornou de uma longa estada na Índia, anunciando que não prepararia novos espetáculos. Os experimentos ocorriam em um ambiente de trabalho intensivo, muitas vezes em espaços improvisados ou em locais não convencionais. Os eventos eram cuidadosamente estruturados e duravam semanas em espaços fechados, ou em florestas e montanhas. Além de atores, Grotowski incluiu músicos, pintores, psicólogos, antropólogos, sociólogos, estudantes, entre outros participantes não atores.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

A prática da meditação é fecunda para a pedagogia teatral porque a partir desse acesso vivenciamos a impermanência como experiência, não pelo mero entendimento, como ressalta Quilici (2015):

> Se retornarmos à questão das práticas meditativas veremos que é bem outra a relação que se estabelece com a impermanência. Em primeiro lugar, entende-se que a compreensão profunda da impermanência não é acessível à visão comum. Não se trata pura e simplesmente de afirmar o caráter transitório e passageiro dos fenômenos e muito menos de celebrar e investir ativamente na aceleração das mudanças. A impermanência deve ser percebida pelo próprio corpo-mente, e deve conduzir à experiência do fundamento vazio do sujeito (*annata*) e um radical desprendimento de si (Quilici, 2015, p. 201).

Ou seja, para experimentar a impermanência é preciso se conectar à realidade de forma mais aberta, flexível e inclusiva. A experiência da vacuidade se refere à natureza essencialmente vazia ou desprovida de existência intrínseca de todos os fenômenos e conceitos. Ao reconhecer a vacuidade, os praticantes são convidados a questionar as noções fixas de identidade, apego e aversão. No entanto, é preciso lembrar:

> Vacuidade não significa “o nada”. Dizer que somos vazios não significa que não existimos. Independentemente de estar vazio ou cheio, antes de mais nada, é preciso estar. Quando o copo está vazio, é preciso que ele esteja lá, para que fique vazio. Quando dizemos que estamos vazios, significa que devemos estar presentes, para sermos vazios de um eu permanente e separado (Hahn, 2018, p. 22).

No teatro as regras são estabelecidas e precisas, porém, se forem somente seguidas, o que deve acontecer não acontece. Quando se está no contexto do teatro, a vacuidade que se experimenta como impermanência permite que o invisível, o desconhecido, preencha as frestas que habitam os espaços entre os corpos. É nesse **entre** que experimentamos a passagem para a experiência, o que impermanece. Para experimentar o interser é preciso abrir o corpo.

> Abrir o corpo é, antes de mais, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

> consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim (Gil *apud* Lewinsohn, 2019, p. 8).

Muitas vezes a impermanência é entendida como a tendência ao rápido descarte e à constante aquisição de coisas, pessoas, seres. Outras, como a aceleração da vida cotidiana, algo de que necessitamos dar conta, como se estivéssemos atualizando um aplicativo. Não é a essa impermanência que me refiro. "Não se trata pura e simplesmente de afirmar o caráter passageiro das coisas e muito menos de investir na aceleração das mudanças", como afirmou Cassiano Sydow Quilici (2015, p. 201). A impermanência de que estou tratando na pedagogia atoral não é utilitária, não é reflexo da nossa vida hiperconectada, não diz respeito à impermanência que rege o descartável e nos mantém reféns da necessidade de inovação constante.

Essa impermanência neoliberal constitui um tempo que é o reverso da possibilidade de uma paragem, o contrário, portanto, do estado de esvaziamento de si experimentado através da meditação. A impermanência de que estou tratando é a que rege o tempo da contemplação sem um objetivo específico, o tempo da contemplação que permite o observar curioso e ingênuo, que vê o que por ali sempre esteve e até então não fora percebido. Um olhar que se desenvolve no trabalho cênico através de um lugar curioso e da mente de principiante, o olhar puro com o qual as crianças encaram o mundo.

Esse é o tempo da impermanência que busco desenvolver através da combinação da meditação com o treinamento atoral. Um tempo que torna possível criar um campo no qual estejamos à frente das escolhas sobre a arte que desejamos fazer, descortinando possíveis outros modos de existência. Reinventando, redescobrindo, encontrando no gesto da contemplação, no exercício de paragem, uma terra fértil para existir em comunhão com o cosmos, do qual participamos com uma escuta sutil e com atenção plena àquilo que está por vir. E ainda na conexão com a criança que há em nós, um teatro que seja uma brincadeira séria e leve:

> Toda brincadeira é séria, mesmo as infantis, no sentido de que são vivenciadas com inteireza. Podemos notar nas crianças, quando brincam, que nenhuma parte delas está de fora, não estão divididas nem entre corpo/mente, nem entre passado/presente/futuro (Lewinsohn, 2019, p. 6).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

Sempre começo minha prática de meditação diária com um ritual chamado respiração dos nove sopros[6], seguido de uma prece em que coloco, como motivação para a prática meditativa, a intenção de desenvolver sabedoria, compaixão e consciência sem apego, para o bem de todos os seres sencientes. Dessa forma eu me situo em mim mesma, no meu corpo, e me abro para o mundo à minha volta, para o outro, para a transitoriedade de todas as coisas.

Isso acontece como preparação para a prática de meditação, como uma passagem pelo portal a partir do qual deixo para trás as preocupações relativas ao que estou fazendo para entrar na prática de ***mindfulness***. Assim eu me conecto com o corpo, entro em contato com a presença daquilo que está se manifestando pelos sentidos e coloco uma intenção na prática como uma lembrança (***sati***) de que estou conectada com todos os seres e com o universo (interser).

Tendo estabelecido esse contato comigo e com o entorno, passo a conduzir minha atenção a partes específicas do corpo: aos pés, aos ísquios, à garganta. Busco soltar o maxilar inferior e relaxo a língua. Solto a face em um ligeiro sorrir nos lábios. De repente, percebo, na musculatura da testa, uma tensão que me faz lembrar de meu pai. Durante a prática, percepções e outros processos mentais, como essa lembrança da ancestralidade, me acompanham. Eu as recebo e as deixo ir, sempre escolhendo trazer de volta a atenção ao movimento do corpo durante a respiração: na inspiração, a entrada do ar expandindo a região do abdômen, tórax e peito; na expiração, a contração do corpo e o umbigo indo em direção às costas enquanto o ar sai.

A prática, que dura entre 30 e 40 minutos, consiste na repetição desse ciclo de entrada e saída, expansão e contração, de acolhimento e desapego. Como o ar, que atravessa nosso corpo sem se fixar, os pensamentos que despontam à consciência vêm e vão. Nesse processo, percebemos que os pensamentos, assim como a respiração, têm início, meio e fim; que há algo que inevitavelmente escapa, que não permanece, que segue em constante transformação, em um tempo que não se fixa. Portanto, essa escolha de momento a momento trazer a atenção ao corpo que respira ajuda a acolher a experiência de impermanência, como observa Cassiano Quilici:

6 Conheci a respiração dos nove sopros no livro *Respirando, modo natural de meditar*, de Tarchin Hearn (2015). Essa respiração ajuda a equilibrar os hemisférios direito e esquerdo do cérebro.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

> A compreensão da impermanência deve ser realizada na contemplação dos fenômenos físicos e mentais. Para tanto, as práticas meditativas propõem, primeiramente, uma desaceleração. O corpo deverá aprender certa imobilidade e atingir um grau de desprendimento de seus anseios para começar a experimentar o instante fugidio de consciência, antes de qualquer conceituação (Quilici, 2015, p. 202).

Através da respiração, a meditação colabora para que nos conectemos com o corpo, para que tenhamos condições de perceber o surgimento dos pensamentos e escolher não nos apegarmos a eles. No teatro, a meditação colabora para que o ator consiga estar no momento presente, criando espaços restaurativos durante a cena quando algo se perde, quando se desestabiliza, quando impermanece.

Ter consciência da propriocepção do corpo respirando, uma escolha que se faz a cada momento, traz para a experiência da atuação a possibilidade de fruição daquilo que atrita, atravessa, rasga ou integra o ator.

Grotowski, no texto “Exercícios” (2010), fala sobre a importância de encarar os desafios, buscando um caminho fundamental relativo à superação de si mesmo. Se algo precisa ser feito e supera a capacidade de quem o faz, como em um exercício arriscado, o importante é não resistir e simplesmente fazer, podendo fazê-lo num duplo significado:

> [...] por um lado, deveriam parecer impossíveis de fazer, todavia não deveria resistir ao fazê-los; por outro deveria ser capaz de fazê-los em sentido objetivo; apesar das aparências, deveriam poder ser feitos. Aqui tem a descoberta da confiança em vocês mesmos (Grotowski, 2010, p. 176).

Quem faz o impossível, portanto, não é o ator, pois ele só pode fazer o possível. Quando, no entanto, faz sem resistir e realiza aquilo que considerava impossível, é o “o teu homem” quem o faz, aquele que se liberta da fixidez das máscaras sociais, da dita essência subjetiva, e passa a se movimentar em direção ao desconhecido de si, como nos explica Tatiana Motta Lima (2012):

> Outra diferença trazida pela noção de teu homem é que aqui não se trata mais, a meu ver, da busca por uma essência subjetiva a desvendar, por uma essência

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

> fixa encoberta por máscaras sociais, como os textos do início dos anos de 1960 faziam crer, mas de um território a percorrer. Retirar as máscaras era, nesse momento, retirar exatamente uma fixidez expressa em múltiplas caretas, ou mesmo como disse Flaszen citando Grotowski, expressa na máscara de "quem está desprovido de máscara" – e passar a encarar-se como mistério, como território desconhecido a desvendar (p. 273).

Trata-se de perceber a impermanência de si, de perceber a passagem de algo que lhe percorre, de se desapegar do que se inscreve, do que se fixa como uma verdade. A noção de **teu homem** diz respeito à experiência de confiança nessa fluidez, na imprevisibilidade enquanto possibilidade de tocar o desconhecido. Essa percepção é a que buscamos na atuação, a de um corpo poroso que experimenta relações concretas e sutis com o espaço, com o ar, com os sons, com as texturas, com a luminosidade, com os objetos e com as demais pessoas. Nesse sentido, atores buscam estar abertos às experiências imprevistas que a sala de ensaio traz.

Em aula, procuramos investigar como a experiência de impermanência a que nos abríamos com a prática da meditação favorecia a criatividade durante o processo de construção cênica. Uma aluna observou que, após a prática de meditação que desenvolvemos em aula de forma continuada, ela sentia que aumentava sua abertura para a escuta, além de estar mais favorável a reagir com sinceridade ao jogo que propus em aula: "nesse momento, eu abraço os sentidos de minhas ações físicas", ela disse, ressaltando que as aulas pelo Zoom "exigiam maior disponibilidade e abertura para pulsar junto com o grupo durante as criações" (Entrevistado Unirio K., 2022)[7].

Ressalto a importância do processo em que entremeávamos as práticas de ***mindfulness*** com a construção do trabalho final a ser encenado, como ilustra o comentário feito por outro aluno:

> Vejo como um caminho possível, uma transformação de práticas que já sabemos (em atuação) através do olhar transformado pela postura contemplativa e de presença plena. Tomo como mais importante o aquietamento de barulhos e agitações internas pela meditação como forma de preparar o corpo para o jogo. Sim, para mim, foi (mesmo que não em todos os encontros, mas na maioria das vezes). Pude perceber, principalmente, em cada performance que fizemos do texto de Kafka, ao me deixar afetar pela presença

7 Entre novembro de 2021 e fevereiro de 2022, realizei meu estágio docente na disciplina Atuação 4, obrigatória no 4º período do curso de Bacharelado em Atuação Cênica da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Durante essa experiência, pude aplicar os métodos que venho desenvolvendo em minha pesquisa sobre a integração do *mindfulness* à pedagogia atoral. Sob a coordenação e orientação de Tatiana Motta Lima, esse estágio representou meu primeiro contato prático com o material investigado em meu doutorado. Como parte da avaliação final, montamos *Crianças da Rua Principal*, de Kafka.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

> do outro para além da virtualidade e "perder" o "controle" do texto para ganhar algo mais vivo. Ao falar do texto, inclusive, experimentei memorizá-lo em ocasiões após a prática formal e a compreensão se dá completamente diferente em um estado pleno, pós-prática (Entrevistado Unirio F., 2022).

Ser afetado pela presença do outro é algo fundamental para o desenvolvimento do organismo humano. Nossas relações moldam quem somos: nossas marcas, traumas, gestos, modo de falar, expressar e sentir, tudo está relacionado com o mundo que nos impacta e as relações que nos moldaram. Ao atuar, percebemos que perdemos esse contato visceral e primordial com o qual nascemos. Na busca por modos de experimentar uma ação ou palavra na atuação, os estudantes se dão conta desse distanciamento. Assim como a relação afetiva é crucial para o desenvolvimento humano, também é essencial no teatro se conectar com essa lembrança; somos essencialmente afetáveis e vivemos em comunidade. O estado emocional e suas agitações, combinado com a alta exigência de um ambiente competitivo, muitas vezes gera relações superficiais e convenientes, que funcionam segundo o protocolo social, mas nas quais é difícil experimentar um sentimento genuíno. Atuar sem sentir é uma impossibilidade; essa impermeabilidade, ou seja, o estado de não sentir, se manifesta fisicamente em um corpo que não é plenamente habitado, resultando em falta de percepção espacial ou de tônus físico. Algumas ideias e ações são reproduzidas mecanicamente, observando-se emocionalmente uma apatia.

Acredito que o ponto fundamental para nos tornarmos permeáveis novamente é reaprender a sentir: distinguir o que é bom ou ruim para nós, o que é intenso ou suave, onde no corpo surge essa sensação, e conectar-se através do tato, da percepção de contornos e da experiência tri-dimensional do nosso corpo. O trabalho pedagógico que busquei desenvolver foi resgatar essas sensações a partir de uma experiência subjetiva, permitindo aos alunos explorar sua totalidade corporal, entender o funcionamento da mente e lidar com a produção excessiva de pensamentos, reconectando-se com seus propósitos.

Como o depoimento de F. revelou, a prática de desacelerar favoreceu sua pesquisa nesse espaço de conexão consigo e com o entorno, ajudando também na conexão com o texto. A prática antes do processo de memorização o ajudou a manter o foco no objetivo de memorizar o texto. Durante a atuação, a prática do ***mindfulness*** facilita uma nova forma de vivenciar o texto, liberando-se de ideias preconcebidas e abrindo-se para o desconhecido com uma atitude de mente aberta.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

CONCLUSÃO

Pude observar no desempenho dos alunos em sala de aula algo que depoimentos como esses reforçam: através da meditação constante, o ator aprende a acessar e a acolher a impermanência das coisas, a não se fixar em pensamentos e nas expectativas para o futuro. Assim fica mais fácil responder – ou justamente não responder, quando essa resposta se dá como uma reação automatizada – a algo que escapa ao que foi projetado como ideal. Dessa maneira, o ator se torna mais resiliente dentro e fora do campo teatral. Um ator resiliente desenvolve uma postura mais compassiva em relação às possíveis divergências no processo criativo, aprendendo a ter mais paciência e mais confiança diante das vulnerabilidades. Quando finalmente para de resistir, indo ao encontro do **teu homem**, da inevitável fluidez das coisas, ele consegue encontrar espaço para vivenciar a ação em detalhes curiosos. O entrelaçamento da meditação com a atuação tornará o intérprete mais consciente de si e livre dos medos que o aprisionam aos modos preestabelecidos. Através da impermanência, é possível experimentar um desprendimento de si, a percepção de uma existência na qual sensações e pensamentos estão sempre fluindo, aparecendo e desaparecendo, sem julgamento e sem apego.

> Sempre me considerei uma pessoa muito ansiosa e as práticas de *mindfulness* me faziam flutuar. Acalmavam minha mente de uma forma que nunca tinha sentido antes, e foi uma das técnicas que mais me ajudou a entrar em contato comigo mesma, como se eu conseguisse me enxergar melhor, meus sentimentos até fora de sala eu conseguia lidar melhor, mais calma, ouvindo mais o outro e sem a afobação que vivia em mim, me permiti entender de fato o que era o “aqui e agora” que a professora tanto falava na sala de aula (Entrevistado Nu Espaço C., 2022).

A experiência da impermanência possibilita o despertar para a consciência dos padrões automatizados que estão enraizados em nós. Junto a isso, há nela o desvelar de um não saber que se torna um campo profícuo para a criatividade. Esse não saber, que é possível flagrar, tem a atitude da **mente de principiante**, ou seja, de uma mente aberta ao ineditismo do que está por vir. O despertar da impermanência se relaciona com um lugar de abertura e de expansão de consciência para uma existência mais habitada de si no mundo. O **si** como um campo de passagem, poroso e afetado pelo entorno. A prática da meditação está intrinsecamente relacionada com as práticas

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

corporais. Sentir o corpo, suas tensões e afrouxamentos é o primeiro passo para a conexão com a respiração. Nessa experiência, o dentro e o fora estão ativamente em relação.

As práticas que experimentamos reverberavam em uma abertura de escuta e percepção mais ampla. A escuta vai além do que se ouve, dos barulhos externos e internos; é também um ato de sentir. Nessa experiência, buscamos conexão com a atenção em si e com o que está ao nosso redor na sala, os objetos, qualquer vibração do ambiente. Essa escuta se relaciona com um olhar que atravessa e expande, uma percepção refinada que sente enquanto observa. São oportunidades de abertura que os alunos experimentam através da prática de ***mindfulness***, que propõe desacelerar, focar no momento presente na respiração e no corpo, sem julgamentos.

Essas experiências permitiam a exposição de vulnerabilidades e o desprendimento de algumas máscaras sociais. Os alunos chegam ao curso desejando ser apreciados pelos colegas; essas práticas intensificavam suas individualidades, mas também promoviam parceria nos desafios. Parar, permitir-se uma pausa, mesmo com a vontade de se mover, é desafiador. A mente muitas vezes resiste: “Não quero isso”, “Não consigo meditar”. Essas premissas ecoavam na turma, onde todos se tornavam cúmplices nessa verdade ilusória, pelo menos temporariamente. Meu trabalho foi árduo, mas quando surgiam pérolas como “estou bem”, “estou menos agitado do que quando cheguei”, eu integrava essas palavras com a sensação do aluno. Como uma homeopatia, isso incentivava o aluno a cultivar uma prática de ***mindfulness*** mais formal. Essas ressonâncias e percepções semelhantes colaboravam para quebrar o gelo, pois todos estávamos no mesmo barco. Não podíamos fugir, pois nos comprometemos com esse curso e era justamente isso que iríamos trabalhar.

Busco, então, lançar luz sobre a possibilidade de integrar práticas contemplativas e somáticas à pedagogia teatral, não como adição técnica, mas como um retorno à escuta do essencial: o corpo vivo, o instante que pulsa, a presença que se renova a cada respiração. Inspirada pelos princípios de impermanência e interser, esta investigação propõe uma formação do atuante que acolha a transitoriedade como potência criativa – um lugar onde o desapego das formas fixas abre espaço para a autenticidade do encontro.

Mais do que oferecer respostas, esta escrita deseja abrir frestas. Convidar à travessia. Sugerir que, talvez, uma atuação presente nasça do reconhecimento de que tudo passa – e que, ainda assim, tudo importa.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 157-172
2025.1

REFERÊNCIAS

- GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**. 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro; Edições SESC; Perspectiva, 2010.
- HANH, Thich Nhat. **A arte de viver**: paz e liberdade no aqui e agora. Tradução Rodrigo Peixoto. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.
- HEARN, Tarchin. **Respirando, o modo natural de meditar**. Botucatu, SP: Novayana, 2015.
- KAHN, François. **O jardim**. São Paulo: Ed. É Realizações, 2019.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos**, v. 3, n. 2, p. 66-74, 2001. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2025.
- KEISERMAN, Nara. "O corpo é o veículo da consciência" ou essa é a minha fé. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 8, n. 15, p. 274-287, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15620/12497>. Acesso em: 4 jun. 2025. DOI: https://doi.org/10.35699/2238-2046..15620
- LEWINSOHN, Ana Caldas. Por uma atenção distraída: estudos sobre a percepção na preparação do ator. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 6, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17930>. Acesso em: 4 jun. 2025. DOI: https://doi.org/10.36025/arj.v6i2.17930
- MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Trabalho sobre si em Grotowski e no Workcenter: novas formas de subjetividade, novos corpos. ***In***: DA SILVA TAVARES, Joana Ribeiro; KEISERMAN, Nara (Ed.). **O corpo cênico**: entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume, 2013.
- QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Anna Blume, 2015.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917



O COSMOGRAMA *BAKONGO* ENQUANTO TEMPO ESPIRALAR: vivências cênicas de cosmopercepções de mundo bantu

LIKIDAH FERREIRA

Likidah Ferreira é uma pessoa não binária; sendo assim, em alguns trabalhos anteriores, inclusive nas divulgações de algumas apresentações da performance estudada neste artigo, pode-se encontrar a assinatura com seu primeiro nome de registro (Lara J. B. Ferreira). Instituição: Universidade de Brasília (UnB). Curso: Artes Cênicas.

ALLISON ARAÚJO

Doutor em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts (spécialité Théâtre et Danse - Ethnoscénologie) - (2014/2018), pela Université Paris. Possui formação Laboratoire d'Etude du Mouvement - LEM na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Suas principais áreas de atuação e interesse são: humor; máscara; direção e interpretação teatral; dramaturgia; teatro; dança e educação; práticas de encruzilhadas.

RESUMO

O presente artigo busca analisar a interligação entre o conceito de Tempo Espiralar, de Leda Maria Martins, e o cosmograma *Bakongo* enquanto potentes chaves de concepção e análise de produções cênicas guiadas por metodologias de pesquisa contracoloniais e afrodiaspóricas. A partir dessa reflexão, o artigo traz a performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo*, de Likidah, como possibilidade estética de representação e corporificação da interligação entre esses dois conceitos. Enquanto metodologia de pesquisa, foram realizadas leituras e escritas comparativas entre os textos de Leda Maria Martins (2021a, 2021b) e de Fu Kiau (2001), a rememoração e a descrição da performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo*, seguidas por uma análise sistemática da obra e de seu desenvolvimento a partir da aplicação do cosmograma *Bakongo*, explicitada por Bunseki Fu Kiau em tradução de Tiganá Santana.

PALAVRAS-CHAVES:

Tempo espiralar. Cosmograma *bakongo*. Performance negra. Contracolonialidade.

ABSTRACT

This article seeks to analyze the interconnection between Leda Maria Martins' concept of Spiral Time and the Bakongo *Cosmogram as powerful keys to the conception and analysis of stage productions guided by counter-colonial and Afro-diasporic research methodologies. Based on this reflection, the article presents the performance Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo by Likidah as an aesthetic possibility of representation and embodiment of the interconnection between these two concepts. As a research methodology, comparative readings and writings were conducted between the texts of Leda Maria Martins (2021a, 2021b) and Fu Kiau (2001), along with the remembrance and description of the performance Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo, followed by a systematic analysis of the work and its development based on the application of the* Bakongo *Cosmogram as explained by Bunseki Fu Kiau in a translation by Tiganá Santana.*

KEYWORDS:

Spiral time. Bakongo ***cosmogram. Black performance. Counter-coloniality.***

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

INTRODUÇÃO

Embora a constituição de pesquisas e escritos afrorreferenciados no território brasileiro seja antiga, nos últimos anos – especialmente com o início da aplicação da Lei de Cotas para cursos de graduação em 2003/2004 —, nos parece que as produções voltadas às matrizes afro-diaspóricas têm ganhado maior relevância nacional e se ampliado numericamente dentro da academia brasileira, conforme registrado em entrevista com os professores Nelson Inocêncio e Erisvaldo dos Santos Pereira (2023). Essa percepção pode ser fortalecida com a crescente expansão e consolidação dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros (NEABs) nas universidades públicas desde a década de 2010.

Dessa maneira, diversos trabalhos nos apresentam cosmovisões que centram o ser no corpo em harmonia com a comunidade e com a natureza, apresentando princípios éticos que se desdobram para além das questões antropofágicas, diferindo, em alguma medida, dos cânones eurocêntricos que colocam o ser humano como a fonte principal do universo (Carneiro, 2023; Martins, 2021b). Logo, criaram-se outras possibilidades de pensar as diversas áreas do saber, inclusive as Artes Cênicas.

No campo da produção e da reflexão contracolonial nas Artes Cênicas, a obra de Leda Maria Martins tornou-se central e necessária para pensar a criação artística de corpos afrodiaspóricos brasileiros, bem como as concepções africanas e afrodiaspóricas de tempo, espaço, ontologia, vida e existência. Em suas pesquisas, Leda articula reflexões sobre formas de constituição de saberes a partir de perspectivas africanas sobre as possibilidades de inscrição e expressão cultural por meio do corpo, sobre o conceito de ancestralidade e, por fim, nos apresenta os conceitos de Afrografia, Oralitura[1] e sobre o Tempo Espiralar (Martins, 2003, 2021a, 2021b).

Em conjunto com Leda Maria Martins, Tiganá Santana, cantor, compositor, filósofo, professor universitário e pesquisador brasileiro, tem sido um dos principais amplificadores dos escritos e conhecimentos, em território brasileiro, de Bunseki Fu-Kiau, pesquisador africano que apresenta ao Ocidente a profundidade das cosmologias bantu.

Fu-Kiau foi professor e pesquisador responsável por difundir o conhecimento do Reino Bantu-Kongo nas Américas e na Europa, tendo transmitido incansavelmente, por meio de suas

1 Afrografia e Oralitura: Ambos são termos grafados por Leda Maria Martins para tecer reflexões sobre a produção de conhecimento e a vivência de povos africanos e afrobrasileiros. Para maior aprofundamento verificar: Martins, L. (2003). *Performances da Oralitura*: Corpo, Lugar da Memória. Letras, (26), 63–81. https://doi.org/10.5902/2176148511881; MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

publicações e palestras, os fundamentos da vida e da existência segundo o povo bantu-kongo. Fu-Kiau foi especialmente importante ao introduzir ao mundo ocidental o Cosmograma Bakongo, representação gráfica que condensa explicações sobre a existência terrestre conforme essa cosmopercepção.

Embora Fu-kiau traga em seus escritos reflexões originais de um ponto de vista acadêmico para o mundo ocidental, muitos dos processos sistêmicos traduzidos em suas publicações estão sendo continuamente vividos e aplicados, há séculos, em territórios brasileiros através de tradições populares angoleiras, como a Capoeira Angola e o Candomblé Angola.

Makota Zimewanga, Valdina de Oliveira Pinto, em entrevista a Tiganá Santana, ao relatar sobre a visita de Fu-kiau ao Brasil e seu contato com a Capoeira Angola e o Candomblé Angola, comenta como ele "ficou sem entender por que a gente não falava *kikongo*[2], já que tudo que ele estava vendo ali era tradição antiga do Congo" (Fu-Kiau, 2024, p. 196).

Assim, é através da possibilidade do encontro entre os estudos de Leda Maria Martins - ao pensar o tempo espiralar através de pensadores africanos e tradições culturais e espirituais brasileiras afrodiaspóricas; entre os escritos acadêmicos e vivências pessoais de Fu-kiau e de Tiganá Santana, pesquisadores e iniciados em cultos tradicionais africanos; e entre a diversidade de vivências e produções culturais e artísticas que seguidores do Candomblé Angola e da Capoeira de Angola têm experienciado no Brasil, que o presente artigo se desenvolve.

Logo, será apresentada uma análise da relação dos conceitos de tempo espiralar e do cosmograma *bakongo* e suas possibilidades de aplicação no contexto das Artes Cênicas através da tessitura de uma reflexão sobre o processo de produção e apresentação da performance *Salubá - Hoje é meu dia de nascer de novo* de Likidah Ferreira.

A performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo* foi concebida, dirigida e realizada por Likidah pela primeira vez em 2019 e segue em circulação através de apresentações esporádicas. A performance carrega tanto em seu nome quanto em sua ação uma saudação ao orixá *Nanã*, mas também é uma reverência a todos os *nkisi* e *orixás*, além de um ode à espiralação do tempo e seus ciclos de vida-morte-vida.

2 Kikongo é uma língua de matriz bantu tradicionalmente falada nos territórios da República Democrática do Congo, República do Congo e Angola. Para mais considerações sobre o Kikongo, consultar Santos, T. (2019). Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras. *Palimpsesto* - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 17(28), 104–120. https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2018.36999.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Em todo o tempo de sua concepção e existência, a performance, que também dá origem a uma instalação, tem mantido sua estrutura dramatúrgica fixa. Entretanto, as leituras sobre o seu modo de se colocar no mundo se atualizam à medida que minhas vivências como performer-pesquisador-educador-macumbeiro atravessam o tempo e revelam pistas para produções em Artes Cênicas orientadas pela noções de mundo bantu-kongo, pela aplicação do tempo espiralar e pela aplicação prática das reflexões filosóficas vividas em terreiros de Candomblé Angola.

TEMPO ESPIRALAR E O COSMOGRAMA *BAKONGO*

Para definir Tempo Espiralar, Leda Maria Martins apresenta em seu livro, Performances do *Tempo Espiralar: poéticas do corpo tela* (2021b), uma revisão bibliográfica sobre como a constituição do Tempo sempre fez parte das reflexões de grandes autores e pensadores ao longo da história da humanidade. Então, aborda como, dentro do território europeu, se desenvolveu a ideia de tempo linear enquanto matriz de um pensamento estruturante dos valores civilizatórios locais.

Logo, ao definir o tempo linear, uma corrente de pensadores europeus também definiu um conceito base de sustentação do eurocentrismo. Esse conceito foi exportado internacionalmente e utilizado como parâmetro para a categorização de povos ao redor do mundo. Assim, povos que fugiam da noção de tempo linear, como os povos africanos e os povos originários brasileiros, eram vistos como povos sem história, povos em atraso.

Para a maior parte das populações subalternizadas pela relação com o tempo e, especialmente para as populações africanas e originárias, a relação com o tempo é uma relação de constituição no ser, pois “antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia” (Martins, 2021b, p. 21). Assim, presente, passado e futuro se materializam no corpo e em seus movimentos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

> O tempo em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia (Martins, 2021b, p. 22).

Logo, o corpo é o espaço em que o tempo se inscreve, porque, através de suas memórias, ações, especulações, movimentos e sonhos, constituem-se um complexo de vivências que definirão a leitura do que é o tempo.

O corpo também se relaciona com diversas dimensões de seres visíveis e invisíveis em diferentes campos de existência. E nessa gama de trocas, também se estabelecem as relações com os ancestrais, em um sentido que, ao longo de nossas experiências em vida, o próprio tempo transformará o próprio corpo humano em corpo ancestral, em um corpo que transcende a ideia de tempo e vive em todos os espaços. Isso porque "o ancestre é [...] o acúmulo de temporalidade" (Martins, 2021b, p. 66).

Logo, para Leda Maria Martins:

> O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanação e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade (Martins, 2021b, p. 207).

Assim, Martins apresenta em seus escritos bases epistemológicas, cosmológicas e filosóficas para o entendimento do tempo em perspectivas africanas e afrodiaspóricas. Então, desarticula um sentido "correto" de organização de mundo através da perspectiva de tempo linear e ativa a perspectiva de pensadores africanos que especificam outras noções de tempo e temporalidade.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Esse movimento coloca o movimento de espiralação do tempo como uma das chaves de entendimento da existência em perspectivas africanas e afrodiaspóricas.

Dessa maneira, Martins (2021b), em seus escritos, traz conceitos de diversos pensadores enquanto parâmetro de análise e sustentação de argumento. Ela, por exemplo, nos apresenta os conceitos de *Sasa* (Tempo Micro) e *Zamani (*Tempo Macro), a partir da perspectiva do filósofo queniano John S. Mbit; as reflexões sobre tempo e temporalidade em uma perspectiva nagô através do escritos de Muniz Sodré e também nos apresenta a cosmologia *bakongo* a partir da perspectiva de Bunseki Fu-Kiau, interligado aos escritos de Tiganá Santana e Zeca Ligiéro.

Assim, a partir dos escritos de Martins (2021b), torna-se evidente como a Cosmologia *Bakongo*, ancorada na imagem do Cosmograma *Bakongo*, pode ser entendida por seus leitores enquanto uma expressão do Tempo Espiralar descrito por Leda Maria Martins ao passo que, dentro do entendimento de Martins, a Cosmologia *Bakongo* expressa, desenha e aplica as inferências de Martins sobre o tempo e a temporalidade espiralar.

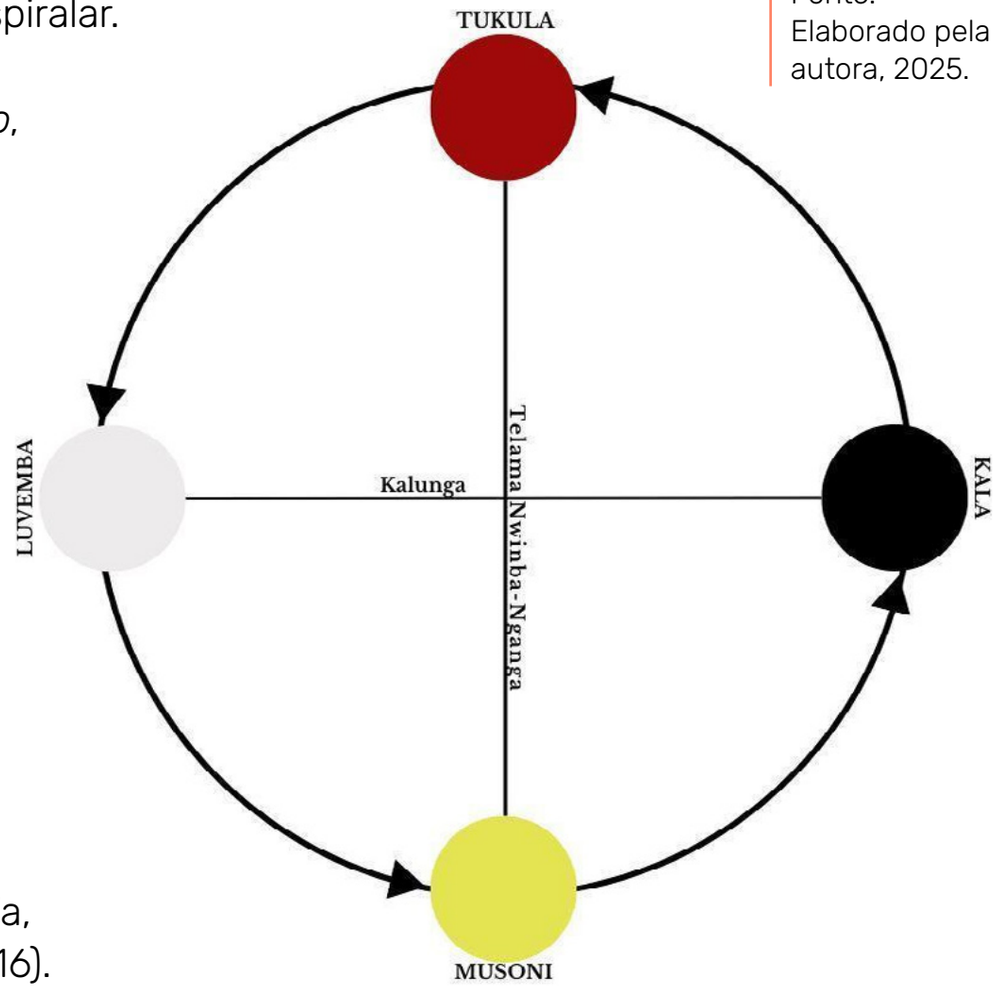


FIGURA 1
COSMOGRAMA *BAKONGO.*
Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

O Cosmograma *Bakongo*, também chamado de *Dikenga dia Kongo*, como todo cosmograma, é um desenho que organiza o entendimento da existência a partir de perspectivas humanas do universo. Desenhado pelos povos *Bakongo*, grupo etno-linguístico que se localiza entre os países de Angola, República Democrática do Congo, República do Congo e Gabão, o cosmograma é constituído pelo desenho de um círculo marcado por uma cruz em que os quatro pontos de encontro da cruz com o círculo são chamados de represas do tempo.

As represas do tempo são espaços em que o tempo se acumula devido a uma sequência de acontecimentos. E assim, através dos acontecimentos, é possível organizar e perceber o tempo. Isso porque para o povo *Bakongo* o tempo é cíclico e só pode ser percebido na prática através da vivência desses acontecimentos, *dungas*, que podem ser tanto objetivos quanto subjetivos – ou seja, podem acontecer em diversos planos e perspectivas (Fu-Kiau, 2016).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Os acontecimentos, *dungas*, constroem as represas do tempo que são em si a forma de o tempo se organizar tanto no plano do visível, quanto no plano do invisível através dos pontos: *Musoni, Kala, Tukula* e *Luvemba.* As represas do tempo também podem ser entendidas como "estágios ontológicos de tudo o que vem a ser uma existência tangível" (Santos, 2019, p. 8).

O desenvolvimento da vida se inicia em *Musoni*, quando a vida é sonhada. *Musoni* é o Sol invertido, o Sol da Meia-Noite, a morada dos ancestrais que dará caminho para que a vida germine e floresça em *Kala*. *Musoni* também é "fonte de todas as radiações culturais, científicas e históricas, por acumular, em espiral, no buraco do passado, *bulu dianzinga*, isto é, a experiência de toda a humanidade" (Santos, 2019, p. 218). Mantendo essa perspectiva de acumulação de saberes e experiências junto com a relação de *Musoni* com os ancestrais encantados, conhecedores de sistemas, temos uma inferência direta à perspectiva de Martins sobre o *ancestre*. Isso porque, tanto no conceito de *Musoni* quanto no conceito de *ancestre*, é inferida a possibilidade do acúmulo da temporalidade que gera um espaço de sabedoria transtemporal.

Em *Kala* a vida germina, brota, se desenvolve. *Kala* tem a cor preta, é associado à infância e aos inícios de ciclo, pois, entre as represas de *Kala* e *Tukula*, a comunidade tem a responsabilidade de ensinar àqueles que são mais novos. Da mesma maneira, os mais novos têm a obrigação de aprender para que se transformem em bons líderes. Isso porque, ao chegar ao ponto ápice do cosmograma, *Tukula*, espera-se que cada pessoa incorpore seu lugar de líder dentro de sua comunidade.

Logo, *Tukula* é a fase da maturidade, a fase da vida adulta em que passamos a entregar todos nossos dotes, dons e conhecimentos para nossa comunidade. *Tukula* é representado pela cor vermelha e, a partir desse ponto e da nossa entrega à comunidade, iniciamos nossa caminhada para nos transformarmos em bons ancestrais.

A caminhada rumo a se tornar um bom ancestral é incorporada em nossa jornada entre os pontos de *Tukula* e *Luvemba*. Nesse percurso, os adultos que percorrem os pontos de *Tukula* a Luvemba iniciam os mais jovens, tanto em conhecimentos quanto em cultos dentro da própria comunidade. Ou seja, aqui existe uma centralidade da vivência, da experiência do corpo em processos ensino e aprendizagem comunitária – é o corpo que viverá e repassará conhecimentos em suas vivências que são políticas, éticas e estéticas.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Luvemba tem a cor branca e é marcada pelo acúmulo de toxinas ao longo de toda a vida que nos levará ao abandono do corpo físico. *Luvemba* é despedida, é desapego, é liberação do corpo e do conhecimento para que a terra e a comunidade se desenvolvam a partir do suor de nossos corpos.

Entre *Luvemba* e *Musoni*, existe o adentrar do mundo dos espíritos, *ku´mpemba,* e o corpo espiritual passa por processos de purificação profunda até chegar ao ponto de *Musoni*, o ponto em que está a espiral de conhecimentos de toda a humanidade, o ponto em que se encontram nossos ancestrais, o ponto em que é possível reencontrar os fundamentos da vida, da vivência e da morte.

Em *Musoni* é possível atualizar a ancestralidade, atualizar a noção que o próprio espírito tem sobre si mesmo, a fim de que, em seu processo de renascer em *Kala*, conhecimentos profundos o tenham atravessado, mudado e permitido renascer com um propósito comunitário. Assim, Martins (2021b) também destaca como "nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais" (Martins, 2021b, p. 204).

Entre os pontos de *Kala* e *Luvemba* temos a linha da *Kalunga*, a linha da travessia entre o plano físico, *ku´nseke*, o plano espiritual, *ku´mpemba*. Para realizar qualquer travessia é necessário que o corpo físico e espiritual seja posto à prova em processos de purificação profundos que nos marcam em movimento.

Já entre os pontos de *Tukula* e *Musoni*, está a linha de *Telama Lwimba-nganga*, a linha da maestria, a linha em que se ergue uma comunidade, pois se posiciona entre a guiança de seus líderes físicos e a guiança de seus ancestrais. É a sabedoria profunda da atualização das ações no plano físico guiado pelo saber ancestral que estabelece a continuidade de uma comunidade. E cada vez que essa comunidade não consegue permanecer erguida entre os pontos de *Tukula e Musoni*, a linha cede em direção a *Kalunga,* em busca de travessias e renascimentos.

Cada um desses pontos também tem ligação direta com o entendimento do surgimento do mundo de acordo com o povo *bakongo*. Por isso, cada ponto também está diretamente relacionado a um corpo que funda a vida e a vivência na Terra, como corpos humanos, minerais e vegetais. Além

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

disso, cada ponto está ligado a um estágio de desenvolvimento da Terra. Todos esses pontos, relacionando estágios de desenvolvimento diversos e ligados aos reinos mineral, animal, vegetal e humano, compõem os elementos essenciais para a manifestação da natureza divina da existência, *nkinsi*, que se manifesta no plano físico a partir da ligação, diálogo e sobreposição desses elementos guiados pela intenção.

Ou seja, todos os saberes manifestados pelo *Dikenga dia Kongo*, em sua simplicidade de traços estéticos, refletem uma profunda sabedoria sobre o entendimento da vida e da vivência em comunidade, com respeito e entendimento do território e de todas as possibilidades de manifestações de vida.

Então, se o tempo é organizado a partir de suas represas que se formam a partir dos acontecimentos que atravessam o corpo, ativa-se com o cosmograma uma sabedoria centrada no corpo, na comunidade e em suas relações com o todo e com a composição do mundo e de sua ancestralidade que pode ser transposta para todas as áreas do conhecimento. Da mesma maneira, Martins apresentará o tempo espiralar como uma perspectiva de tempo relacionada a todos os âmbitos da vida e da vivência individuais e comunitárias, humanas e não humanas.

Assim, a centralidade do saber do corpo ativada em todo o cosmograma é a centralidade do saber do corpo que ativo para pensar as Artes Cênicas em uma perspectiva de tempo espiralar especificamente vinculada ao *Dikenga dia Kongo*.

Nesse processo, todos os acontecimentos que passamos em vida, o que também inclui os acontecimentos cênicos, fundam possibilidades de experimentar, questionar e instituir temporalidades que contrapõem a temporalidade linear constitutiva da colonialidade e se vinculam a possibilidades contracoloniais de fundar novos/ancestrais mundos vinculados a saberes africanos e afrodiaspóricos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

APLICAÇÕES CÊNICAS: A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE SALUBÁ – hoje é meu dia de nascer de novo através das concepções de tempo espiralar e do cosmograma bakongo

Para melhor explicitar as relações entre tempo espiralar, cosmograma *bakongo* e a pesquisa em Artes Cênicas, será destrinchado abaixo a concepção e apresentação do trabalho *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo*, dirigido e apresentado por mim, Likidah.

Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo é uma instalação construída a partir de uma ação performática. Esse trabalho foi apresentado pela primeira vez em 2019, na galeria A Pilastra (DF), e depois reapresentado duas vezes ainda em 2019, na Plataforma Queerlombos, em Ouro Preto (MG) e por fim no Festival Marco Zero (DF), em 2022.

Desde sua primeira apresentação, eu e essa performance temos vivido atualizações constantes, principalmente no que se refere ao meu entendimento do que é este trabalho, de como ele se constitui, como ele se articula no espaço-tempo e como eu o apresento para outras pessoas.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

FIGURA 2
Apresentação *A Pilastra*.
Fonte: Raissa Dias Pimentel, 2019.



O nome *Salubá - Hoje é meu dia de nascer de novo* foi escolhido através do desejo de ligação com um pensamento de circularidade e espiralação por meio da aplicação das palavras "nascer de novo" na sentença e através das intenções de reverência às forças da natureza/princípios da vida africanos. Assim, a palavra *Salubá* é uma saudação comumente utilizada para reverenciar o orixá Nanã, que energeticamente se relaciona com a *nKisi nZumbá* na nação de Angola. Essa energia/força da natureza corresponde a uma das ancestrais mais antigas dos panteões africanos, é a energia dos pântanos, das águas lamacentas e do barro em si. Segundo a tradição Ketu, foi Nanã que concedeu a Oxalá, senhor da tranquilidade que moldou o ser humano primordial, a matéria-prima de criação do corpo físico do ser humano: o barro. Então, deixou apenas a condição de que, ao final da vida de cada ser humano, a matéria de sua constituição retornasse a ela.

Em 2019, eu fazia parte de cultos de Umbanda no DF, onde moro, e, no meu território, muito do culto de umbanda também está atrelado a significados e sabedorias repassadas através do culto aos orixás, tradicionalmente

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

desenvolvidos em terreiros de candomblé. Assim, foi dentro desse terreiro de umbanda que fiz parte, que entrei em contato pela primeira vez com a emanação da energia dessa força da natureza chamada *Nanã/nZumbá* e sua conexão com o barro.

Com esse contato comecei a entender o barro enquanto um elemento básico de constituição da vida, um elemento que também está popularmente ligado à frase "é do barro de onde viemos e para onde voltaremos", trazendo o próprio significante e a agência de renovação da vida em sua constituição física e simbólica. Também, no próprio culto de umbanda, conheci diversas significações poéticas e ontológicas do elemento cabaça e passei a entender este elemento enquanto um receptáculo da vida e um receptáculo de transformações e mistérios.

Ao mesmo tempo, eu também estava passando por um processo de entendimento e tratamento de uma quadro de depressão e ansiedade e muitas vezes me confrontei com a noção de morte. Assim me deparei com diferentes entendimentos do significado da morte, seja por seu entendimento como fim, comum em reflexões ocidentais sobre significados de vida e morte, seja por seu entendimento como transformação e renovação, comum em reflexões sobre significados de vida e morte em tradições afro diaspóricas.

Consequentemente, também estive refletindo sobre elementos utilizados para o autoextermínio e extermínio do outro, e aqui gostaria de chamar a atenção para a forca, construída através de um nó em uma corda. Assim, com a possibilidade de realização de uma intervenção poética em uma exposição no Distrito Federal, comecei a desenvolver o desejo de articular, através do meu corpo, os elementos que compunham as noções de vida e morte, tanto em perspectivas eurocêntricas quanto em afrodiaspóricas. Então escolhi o barro, a corda e a cabaça para realizar esse processo de experimentação poética e estética inicial.

Em um primeiro momento, desejei passar algumas horas deitado em um grande monte de terra, observando uma corda amarrada em nó de forca na altura da minha cabeça. Como não consegui realizar esse processo de maneira completa em um mesmo espaço, então passei horas deitado na terra e depois passei horas fazendo nós de forca e observando-os.

Após esse primeiro momento, entendi que, no espaço que eu teria para executar a performance, eu não iria conseguir transportar toda a terra que desejava para simular as experimentações, então

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

decidi repetir os passos de Exu e misturar dentro de uma cabaça dois elementos opostos, água e terra, para conceber um terceiro elemento que me representasse naquele momento: o barro. E, com essa mistura em mãos, iria observar o nó de forca previamente posicionado no espaço.

Delimitei que esse seria o início do programa performático e, a partir da realização desses primeiros movimentos e do diálogo e escuta profunda dos elementos a minha volta, permiti que nascessem os movimentos seguintes que dariam origem à performance completa.

Então percorri o território onde eu realizaria a performance e peguei terra dali, colocando-a na cabaça; percorri novamente o território e coletei água do mesmo lugar, colocando-a também na cabaça. Busquei esses materiais como quem vive *Musoni*, como quem busca elementos para aprender, escutar e se constituir.

Misturei os elementos, senti o peso da cabaça, fechei-a e a posicionei sobre meu próprio corpo, como se dali eu pudesse parir novas vidas. Dancei com a cabaça em meu corpo como se, na dança, eu também misturasse o todo que constitui o mundo dentro dela; como se a dança e essa troca com os elementos me oferecessem a matéria-prima de constituição de todos os seres. Dancei até encontrar, no espaço, o símbolo do extermínio e do autoextermínio ocidental que eu mesmo havia posicionado ali: a forca.

Esse processo de dança também foi um processo de caminhar de *Musoni* até *Kala* e, de *Kala*, iniciar minha jornada rumo a *Tukula*. Então, ao dançar pelo espaço, precisei parir a maturidade necessária para encarar os desafios da vida humana. Assim, encontrei o nó da forca, deitei-me sob ele e o encarei, tentando compreendê-lo e, ao mesmo tempo, desafiando os sentidos que ele emanava no espaço. Com o olhar, tentei fragmentá-lo.

Abri a cabaça e nela embebi minhas mãos de barro, a matéria-prima da constituição da própria vida. Desenhei um círculo em meu corpo, como o da forca, destituindo seus significados anteriores e criando um espaço de *nKisi* em mim, um espaço de cuidado. Isso porque a palavra *nKisi* é composta pelo radical *kînsa*, que significa “cuidar”, segundo Santos (2019).



FIGURA 3
Apresentação *Plataforma Queerlombos*.
Fonte: Pedro Silva Vaz, 2019.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Ali, abri em mim um espaço de escuta, de calma, de olhar, que se desenhava no meu corpo junto com o desenho do círculo de barro. Depois do primeiro traço feito em minha barriga, desenhei um segundo no centro do peito. Ali fui capaz de restituir outros caminhos de cuidado dentro do meu próprio corpo.

Então, comecei a passar o barro por todo o meu corpo. Esse processo foi a descida a *Luvemba*, o momento em que me devolvia ao barro, à matéria de constituição da vida. Ao concluir esse gesto, o que eu havia vivido em mim era a reconstituição da minha própria morte – não como fim absoluto dentro da linearidade, mas como ciclo necessário de transformação para a atualização da vida. E, ao acumular acontecimentos, *dungas,* e temporalidades, aproximava-me da noção de *ancestre* de Martins (2021b) e do espaço de *Musoni*.

Então me levantei. E, ao me levantar, segurei a corda e o nó de forca. Caminhei em sentido anti-horário, repetindo o percurso do Cosmograma *Bakongo*. Enquanto caminhava, desfazia o nó da forca e me aproximava de *Musoni*. Em *Musoni*, nos aproximamos do plano dos ancestrais, atualizamos a vida e compreendemos a manipulação dos elementos constitutivos da vida e da morte.



FIGURA 4
Apresentação *Plataforma Queerlombos*.
Fonte: Pedro Silva Vaz, 2019.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Naquele momento, também acessei uma dimensão disso: preenchi, transformei, pintei, ocupei espaços de manipulação dos elementos constitutivos da existência enquanto envolvia a corda branca com o barro vermelho e negro do topo à base. Nesse processo, desmanchei o nó de forca. Aos poucos, enquanto caminhava em sentido anti-horário e cobria a corda com barro, também desfazia em mim nós coloniais, atualizava minhas percepções sobre o ciclo vida-morte-vida e desenhava, no meu corpo, um novo caminho sobre a terra.





FIGURAS 5 E 6
Apresentação *A Pilastra*.
Fonte: Raissa Dias Pimentel, 2019.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Ao finalizar, coloquei a ponta da corda dentro da cabaça. Ela também havia se transformado; tornara-se um terceiro elemento, mistura da forca com o barro. Essa fusão revelou um novo caminho de espiralação: da corda, do meu corpo, das noções de vida-morte-vida, do tempo e dos caminhos. A cabaça, naquele instante, também paria os alicerces de novos mundos e, por isso, a saudei. Saí dançando, de costas para a porta e de frente para ela, com o corpo abaixado e as mãos juntas. Eu estava pequenininho de novo, partindo rumo a novos parimentos de novas vidas em mim, caminhando novamente em direção a *Kala*.

Além de ser uma vivência de performance que ocupa os campos da poética e da subjetividade, essa experiência também se construiu enquanto uma vivência espiralar, por permitir ser a expressão de uma cosmovisão. Isso porque, enquanto candomblecista ao desenhar essas ações no espaço, implemento diálogos diretos e ontológicos entre o meu corpo e os elementos escolhidos para a performance.

Essa sabedoria e essa escuta possibilitam a constituição de uma experiência em que é possível articular os conhecimentos e significâncias de cada um dos elementos humanos e não humanos no espaço. Dessa maneira, é criado um vínculo de trocas entre os acúmulos de temporalidades, experiências e significações que todos os corpos envolvidos na performance contêm.

Digo isso porque considero que cada um desses elementos de interação com que dancei no espaço são elementos de sabedoria, de vida e de emanação de força vital: a cabaça como elemento que guarda os mistérios da vida, o barro como elemento básico de constituição de todos os corpos, a corda como elemento de união e finalização da vida. Logo, essas articulações estéticas também fazem parte de uma articulação de saberes e experiências que se organizam no corpo através da vivência da experiência do ritual. E são essas articulações de múltiplas sabedorias humanas e não humanas que também instituem essa performance como uma performance do tempo espiralar (Martins, 2021b).

Isso, pois, para elaborar essa apresentação cênica, também foi necessário estabelecer um rito. Logo, o processo foi constituído através de um trabalho com elementos de encruza, estabelecido entre o diálogo dos saberes cênicos e visuais aprendidos na minha vivência de estudante de artes e nos meus saberes adquiridos como pessoa de terreiro. Assim, dispondo articulações no espaço para que o conhecimento se inscrevesse em mim e em todos os elementos e seres presentes, configurando a ação performática também como uma expressão da oralitura (Martins, 2021b, p. 41). No espaço meu

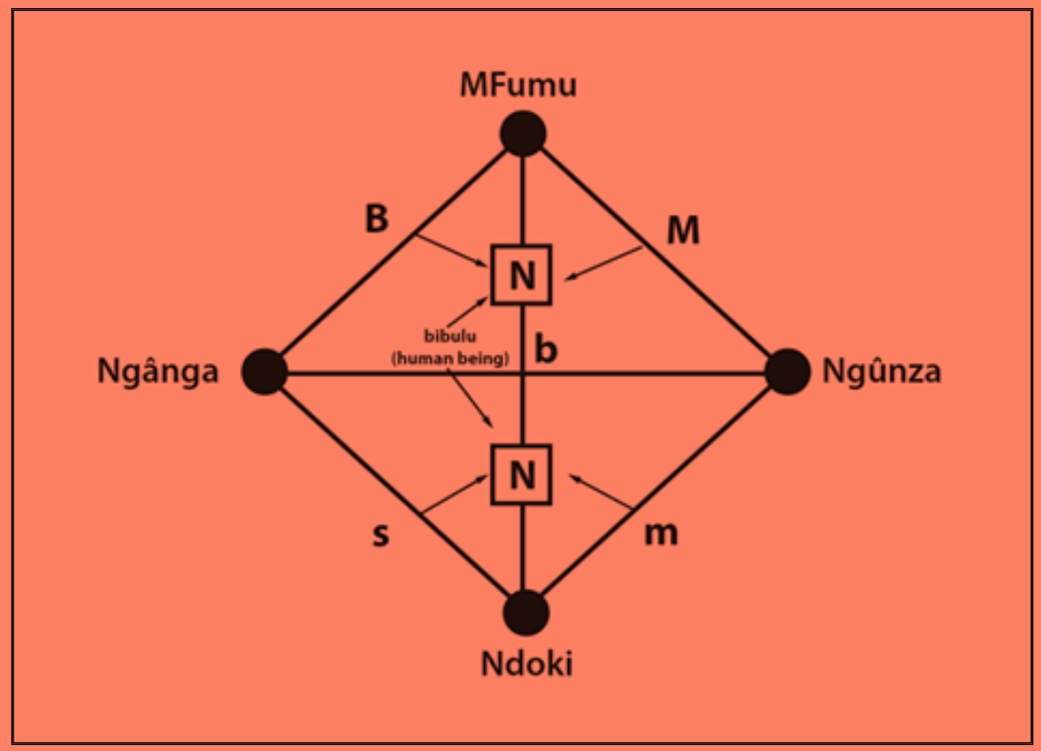
corpo grafa saberes de várias ordens e naturezas, articulando saberes filosóficos em uma concepção outra de tempo, dando trânsito a memórias, histórias e cosmopercepções bantu em território brasileiro (Martins, 2021b, p. 41), ações que me posicionam em ação espiralar junto ao tempo.

Por exemplo, ao colocar no espaço a corda branca com nó de forca em oposição à cabaça cheia de barro e de todos os seres e elementos naturais que vêm junto com a terra (pequenos animais, como formigas e insetos, pequenas folhas, galhos e pedras); também estou colocando em oposição um instrumento de autoextermínio e um instrumento de constituição da vida e de todos os seus mistérios. Ao confrontar o instrumento de autoextermínio, a corda com nó de forca, também coloco em confronto todos os momentos em que eu e corpos parecidos com o meu vivemos a ação de se colocar de frente da possibilidade de morte – de acordo com o pressuposto euro-ocidental do que a morte se dá em um tempo linear. E, ao realizar o movimento de espiralar a corda branca enquanto a preencho de barro, também espiralo o tempo, na busca por constituir outros fins que não a morte.

Martins (2021b), em diálogo com Diana Taylor, também nos traz a reflexão de que "as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas" (Martins, 2021b, p. 39). Assim, em diálogo com o pensamento de Martins, no momento de realização dessa performance, enquanto eu articulava todos esses símbolos, significâncias, saberes e vivências, eu também estava constituindo epistemologias em mim e em todos que se inter-relacionaram comigo naquele instante, sejam seres humanos ou não humanos.

Nesse sentido, é importante frisar como, para a cosmologia *kongo, nKisi* no plano material é composto por minerais (M), plantas (B), animais (b), e, no plano espiritual, é composto por uma experiência vivida e acumulada, *bibulu* (b) que inclui a experiência humana, experiência ancestral (s) e experiência alma-mente (m) (Santos, 2019, p. 34-35).

FIGURA 7
Sistemas sociais bantu-kongo.
Fonte: Santos, 2019, p. 95.



CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

Nesse sentido, a articulação desses fatores mobiliza a manifestação de *nKisi* e sua força vital em um espaço, da mesma forma que, na performance *Salubá - hoje é meu dia de nascer de novo*, ao usar o barro, estou articulando, em uma só matéria, elementos minerais, animais e vegetais[3], e com meu corpo estou articulando experiência humana acumulada, experiência ancestral e experiência alma-mente através de uma ação corporificada.

Assim, é fundado, através da ação cênica, um espaço próprio de (re)inscrição do tempo em mim que finda a temporalidade linear e funda uma temporalidade espiralada profundamente fincada em uma possibilidade de vivência do cosmograma *bakongo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leda Maria Martins (2021a, 2021b), ao escrever e refletir sobre as possibilidades de vivência do tempo espiralar em processos culturais e artísticos mediados essencialmente pelo corpo, irá nos dizer que:

> [...] o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcriando, revisando, e representa uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória (Martins, 2021b, p. 130).

Assim, a memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos e performances e se torna um mais-além do registro gravado pela letra alfabética. Logo, por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímicas, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc. – a memória seletiva do conhecimento é instituída e mantida nos âmbitos sociais e culturais.

> No âmbito das oralituras, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e

3 Ao coletar terra para a performance, sempre busco espaços de vegetação natural do território em que a performance será realizada. Dessa maneira, ao coletar a terra, coleto também pequenos animais, restos de folhas e pedras desse espaço que se misturam como matéria orgânica dentro da cabaça.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 173-195
2025.1

> conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, um lugar de transferência, [...] um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro (Martins, 2021b, p. 130-131).

Nesse sentido, o corpo, central para o estudo e o acontecimento de produções em Artes Cênicas, é também instrumento central da continuidade e da materialização da ancestralidade e do Tempo Espiralar para corpos afrodiaspóricos. Ao entender o corpo enquanto espaço ambivalente da ancestralidade, da singularidade, da coletividade e da renovação de cosmogonias, podemos entender também as Artes Cênicas e a produção performativa enquanto espaços de potência máxima para a constituição, atualização e preservação de saberes e vivências afrorreferenciadas.

Logo, através da centralidade da ação afrorreferenciada, fundamos, no campo das Artes Cênicas, um desmantelamento da colonialidade e do Tempo Linear, ao mesmo tempo em que podemos (re) criar a possibilidade de dançar novas-ancestrais cosmologias como a cosmologia *bantu-kongo*. Desmantela-se, assim, a violência colonial em um caminho de feitura de mandingas e encruzilhadas no campo de estudo e potência máxima do corpo! (Martins, 2021a; Rufino, 2019; Simas, 2018).

Visualizar e viver o corpo dentro dessas chaves é incentivar a remodelação de princípios metodológicos e estéticos para (re)fundar em nossa área de pesquisa o pertencimento de corpo afrodiaspórico. Além disso, é rememorar o entendimento de que o estético e o ético não se desvinculam (Paula, 2023).

Logo, o processo de construção da performance como *Salubá - Hoje é meu dia de nascer de novo*, se torna belo ao passo que reafirma e redimensiona a própria relação ética do corpo com o Tempo Espiralar, com a Vida-Morte-Vida e com a constante da transmutação do universo. Assim, em cena, materializam-se e constituem-se atualizações relacionais sobre o entendimento do que é a Vida, o que é a Morte, o que é a Transformação e o que é o Tempo; entrelaçando sabedorias acadêmicas, populares, éticas, espirituais e estéticas; desde Leda a Tiganá, a Fu-Kiau, a Makota Zimewanga, a Kota Kanzelumuka, a Kota Luandê, a mim; mantendo, no corpo e em suas danças, a sustentação do tempo e no tempo e suas danças a base de sustentação do corpo.

REFERÊNCIAS

» CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

» FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. NTANGU, TANDU, KOLO, O conceito Bantu Kongo do Tempo. Tradução de Mô Maiê. **Revista eletrônica Oralidade, Arte, Cosmopercepções, Educação e Africanidades**, 2016. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kimbwandende_kia_bunseki_fu-kiau_-_ntangu-tandu-kolo._o_conceito_bantu-kongo_de_tempo.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2025

» FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. **O livro africano sem título:** cosmologia dos Bantu-Kongo. 1. ed. São Paulo: Cobogó, 2024. Tradução de Tiganá Santana.

» INOCÊNCIO, Nelson**. A diferença entre pesquisas do anos 60 e as realizadas hoje [...]. Entrevista concedida a Aline Rios**. Terra, São Paulo, 11 ago. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/temas-raciais-ganham-folego-nas-universidades-brasileiras,683cec7e8c1f5410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>. Acesso em: 31 maio 2025.

» MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021a.

» MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. **Revista do programa de Pós-Graduação em Letras**, no. 26, 2003. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras.

» MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

» PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **ATO: fundamentos de feitura para danças negras teatrais.** 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, 2023. Disponível em: Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/243017>. Acesso em: 21 fev. 2025.

» RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

» SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf>. Acesso: 21 fev. 2025

» SANTOS, T. S. **N. Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo**: memórias afro-brasileiras. Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 17(28), 2018, p. 104–120. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/download/36999/29330/14214. Acesso em: 21 fev. 2025

» SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917



ANARRIÊ NESSA QUADRILHA: o corpo brincante petrificado

ILA NUNES SILVEIRA

Autora principal. Psicóloga; doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Mestra em Psicologia pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia - UFBA; Especialista em Filosofia Contemporânea pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); e Especialista em Psicomotricidade pela UNIFACS - Universidade Salvador.

DENISE MARIA BARRETO COUTINHO

Coautora. Psicóloga; Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA) e colaboradora no Programa de Pós-graduação em Psicologia (UFBA). Lidera o Grupo de Pesquisa Interdisciplinar CONES - Modelagem da Complexidade em Artes, Humanidades e Saúde (UFBA).

RESUMO

Este ensaio pretende apresentar a experiência de artistas de quadrilhas juninas em Feira de Santana-BA no momento da pandemia de covid-19. Primeiramente, a proposta foi desvelar o título. Em seguida, narram-se experiências do corpo brincante em plena pandemia e compartilham-se as facetas criadas por brincantes de quadrilha junina, como estratégias para mover esses corpos. Para referendar essas narrativas, foram escolhidos teóricos, filósofos e pesquisadores que versam sobre temas como arte, virtualidade, cultura popular e corporeidades, como: Luciana Chianca; Luís Cláudio Figueiredo; Mikhail Bakhtin; Oswaldo Barroso; Pierre Lévy e Suely Rolnik. Por fim, conclui-se que a experimentação do corpo nunca cessa, pois não há possibilidades de esgotar suas potencialidades. Portanto, para desvelar o desconhecido, é preciso viver, mover-se, brincar e jogar com a vida.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo brincante. Movência. Pandemia de covid-19. Quadrilha junina.

ANARRIÊ IN THIS QUADRILHA: THE PETRIFIED PLAYING BODY

ABSTRACT

This essay aims to present the experience of "quadrilha junina" artists in Feira de Santana-BA during the covid-19 pandemic. First, we discuss the title of the essay. Then, we narrate kinesthetic and synesthetic experiences of the playing body during the pandemic and share facets brought about by "quadrilha junina" players as strategies to move these bodies. To endorse these narratives, we highlight theorists, philosophers and researchers who deal with themes such as art, virtuality, popular culture and corporealities, like: : Luciana Chianca; Luís Cláudio Figueiredo; Mikhail Bakthin; Oswaldo Barroso; Pierre Lévy; Suely Rolnik. Finally, we conclude that the experimentation of the body never ceases, for there is no possibility of exhausting its potential. Therefore, to unveil the unknown, it is necessary to live, to move and to play with life.

KEYWORDS:

Movement. Playing body. Covid-19 pandemic. Quadrilha junina.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

INTRODUÇÃO

Anarriê é uma palavra adaptada do termo francês *en arrière*, que, traduzido para o português, significa *para trás.* Esse termo foi emprestado pela quadrilha junina brasileira para compor o vocabulário que dá os comandos dos passos dos e das brincantes. Quem dá a voz de comando é o marcador, e quando ele diz *anarrié,* os demais obedecem, recuando alguns passos e, assim, a brincadeira, o jogo de movências se faz.

Mesmo no momento em que se voltam alguns passos, ainda assim o/a brincante não paralisa, os pés batem firmes no chão, legitimando as memórias ancestrais do toré dos povos originários, marcando o corpo dançante brasileiro; os braços sobem em movimentos amplos, lembrando que também somos África. Somos tudo isso, compondo a identidade cultural de cada região específica deste país. Nesse vasto território de pluralidade cultural e artística, o recorte para falar da nossa pesquisa em Artes Cênicas concentra-se em torno da temática de quadrilha junina em Feira de Santana-Bahia no momento da pandemia.

Um momento singular e atípico na vida de brincantes, que, sem perspectivas de apresentações de quadrilhas juninas nas ruas e nas quadras, convertem seus corpos dançantes em pedra, uma transformação profunda e inesperada. Cada passo, um movimento pétreo, a alegria que congela, a folia em mármore. O que se esculpe dessa rocha? Que obra de arte se extrai dessa matéria bruta?

Para os leitores ainda não familiarizados com essa linguagem artística, que é a quadrilha junina, ela se aproxima da dança nascida na Normandia, zona rural da França, a qual tem sua gênese de fato na Inglaterra. Na Inglaterra, ela se chamava *campesine,* uma dança popular constituída por pares de até oito casais, distribuídos num quadrado em que esses casais se tocavam apenas com as mãos e braços entrelaçados, em alguns momentos havendo trocas de casais num movimento de ciranda que se encerrava quando os casais originais se reencontravam. A Normandia importou os passos da dança inglesa, tornando-a então tradição da elite. Na França, ela passou a se chamar *quadrille*, mas a dinâmica cênica permaneceu a mesma da *campesine* (Ribeiro; Nogueira, 2016).

Algumas características da quadrilha francesa se mantiveram no Brasil. Os nomes de alguns passos permaneceram com pronúncia francesa, assim como os vestidos cheios de adereços e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

o contexto religioso ligado à colheita na agricultura (Rangel, 2008). Mas esse processo passou por metamorfoses e, apesar da origem estrangeira, não é ela quem permanece. A transmutação dessas características mostra o sinal da brasilidade e aponta para o que seria a nossa quadrilha junina. É fácil a compreensão de que a quadrilha junina brasileira é genuína, é vernácula. Sobre essas transformações que construíram a originalidade da quadrilha junina brasileira, Chianca diz o seguinte:

> O que explica esse deslocamento simbólico é o fato dos políticos e as implicações culturais das mudanças de poder do Brasil republicano, quando os costumes do período colonial e imperial foram desprezados pelas camadas burguesas urbanas citadinas vão provocar novos deslocamentos à quadrilha. Provavelmente, nesse momento, a quadrilha teria sido abolida das festas dos citadinos ricos, continuando a ser dançada pela população mais distante dos grandes centros urbanos e interioranos (Chianca, 2007, p. 50).

A quadrilha, que passou a ser nossa, deixou de ser da corte carioca para a zona rural e destas para as cidades; foi chamada também de *dança do minueto*[1], a dança de passos miúdos, graciosos e delicados. Nela foram incluídos os santos religiosos portugueses, a encenação do par de noivos num casamento cômico, satirizando os casamentos forçados muito frequentes no passado. As expressões francesas também ganharam uma fonética abrasileirada, popularizando o uso do vocabulário como os termos: *alavantu* do francês *en avan tout,* que significa "todos para frente" e *anarriê* do francês *en arrière*, que significa "para trás" (Ribeiro, 2002).

A dança continuou marcada como já acontecia na *quadrillé*[2] francesa. Quando se fala de dança marcada, dizemos que existe uma relação entre o movimento e a música, numa noção de ritmo e tempo. Ritmo, que vem da palavra grega *rythmós*, significa movimento ou fluxo regular. Para Andrade (1999), ritmo é toda e qualquer disposição ordenada do movimento dentro do tempo; não só faz parte da música, como também é o elo entre esta e o movimento. A autora acrescenta que, na organização métrica do ritmo, o pulso é o elemento primário, é a marcação que se repete constantemente e por isso ela é a mais importante. O pulso na dança é o que a torna marcada.

Conservando essa marcação, a quadrilha junina tomou a proporção de uma festividade que se tornou tradição no Nordeste do país e se difundiu por todo o Brasil, ganhando especificidades e

1 Minueto, derivada da palavra *menuet* da França e adaptada do *minuetto* da Itália, significa "atraente" e refere-se à dança caracterizada por passos *miúdos*, de compasso 3/4, delicada ao toque dos parceiros, com movimentos delicados e graciosos e no geral uma performance alegre.

2 Segundo o Dicionário Larousse francês-português (2005), a palavra francesa *quadrillé* [Kadrije] traduzida em português significa "quadriculado(a)", que dá a ideia da figura geométrica de um quadrado.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

se organizando em categorias. De acordo com Barroso (2012), quadrilhas juninas são encenações coletivas contendo uma estrutura própria de espetáculo: música, dança e dramatizações executadas por brincantes, liderados/as por um mestre a quem os/as brincantes devem obediência.

É com essa mesma estética e dinâmica cênica que a quadrilha junina se apresenta em Feira de Santana. Mas, no período de pandemia, essa atmosfera mudou. O/a brincante se viu sem movências, paralisado/a, sem o toque na mão do seu par, sem a grande roda de tantos dançarinos e dançarinas congregando a mesma euforia que vibra na frequência da sanfona, do zabumba e do triângulo, sem as palmas e a energia do público que se deixa ser convocado, atraído pela estética dos figurinos, o brilho das luzes e as coreografias exuberantes.

Uma infinidade de carências naquele momento histórico de pandemia, em que vivíamos, todos juntos e mundialmente, o temor da morte. Um ter que parar, confinar, isolar, distanciar, petrificar. E, para o/a brincante, foi um passo para trás na quadrilha!

Anarrié! Uma interjeição que ecoou nos quatro cantos do Brasil, reverberando no universo de quadrilha junina e refletindo no cenário dessa cultura popular em Feira de Santana-BA. Se recuamos, é porque a pandemia deu voz de comando. Sentimos o corpo paralisar, mas subvertemos essa ordem para continuar a dança. Agora é preciso compartilhar essa movência vivida por brincantes e profissionais dessa arte cênica.

O CORPO PETRIFICADO

Sem a rua, sem o par, sem a anágua que rodopia, sem o chapéu para reverenciar o público que nem havia, foi esse o cenário na pandemia de covid-19 em 2020 e 2021. O brincante e a brincante não brincaram e sentiram o corpo virar pedra. O peso do confinamento tirou a leveza dos movimentos e o êxtase deu lugar à estase; tudo parou e na veia não corria mais o sangue de quadrilheiro/a. O que fazer para não “surtar”? Publicizar a

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

dor de não dançar? Sublimar, essa é a via da transformação, transcender o corpo físico e tornar sublime o que se pode mover. O desafio está no como se move quando se está recluso.

A nossa existência é definida ontologicamente pela convivência. Isso é o que nos diz o filósofo francês Nancy (1991) quando evidencia que a relação entre pessoas é o que há de mais real. Estar no mundo é estar numa relação contínua com os outros. Podemos estar abertos ou fechados aos encontros, ainda assim será um encontro. Mesmo que o encontro seja desencontrado, haverá sempre alguém disponível às afetações. Mas, num espaço contido e num tempo que paralisou, só resta a moldura da janela para avistar o que está do outro lado e a moldura da tela da televisão, do celular e do computador para deixar entrar o que vem de fora. É com essas ferramentas, principalmente as virtuais, que o corpo se anima e (r)e(x)(s)iste.

O universo virtual, na concepção de Lévy (1996), possui um dos principais vetores da criação da realidade cuja sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo. O filósofo e autor do *Cibercultura* (1999, p. 47) assegura que "é virtual toda entidade 'desterritorializada', capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular".

Se a virtualidade já era um mundo conhecido e decifrado por artistas de quadrilha junina, agora se tornou uma porta de entrada indispensável para a criação e uma porta de saída para a difusão da arte e da cultura. Essa foi a possibilidade reinventada com o propósito de continuar existindo no lugar de prazer, ao passo que continuava resistindo a mais uma contingência antagônica. Os acontecimentos da vida surgem sem um aviso prévio que possa suscitar em nós um plano de ações, sendo o improviso a tentativa de lidar com o real. Devemos jogar com o que a vida joga para nós, sabendo que tudo é apenas uma aposta, e nada é uma garantia. Sobre essa perspectiva de viver novas experiências, novas relações e recriar ações transformadoras que vetorizam os corpos, Suely Rolnik (1993) dirá que:

> […] o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições […] geram em nós estados inéditos [algo que] nos desestabiliza e nos coloca a exigência de

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

> criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. (Rolnik, 1993, p. 2).

É das marcas que a autora fala, das ações inéditas que são engendradas quando os fluxos dos nossos corpos são afetados por outros fluxos. Desse modo, a ideia de um corpo petrificado, enrijecido e estático pulveriza e irrompe a noção de um corpo vibrátil, potente e capaz de forjar metamorfoses. Não é da natureza do/a artista se conformar em um tempo ou espaço. Se a arte tem uma gênese, ela sem dúvida é a subversão[3]. A arte não subverte pelo simples desejo de andar na contramão, mas porque transitar no contrafluxo faz todo sentido e a mantém viva. Recriar o ordinário da vida, espetacularizando o trivial ou tradicional Cotidiano, é um ato transgressor.

Foi o que Mikhail Bakhtin (1987) chamou de realismo grotesco ao falar da cultura popular. Para o autor, a arte vinda organicamente da linguagem humana se eleva à qualidade de renovação; ela dá limite à vida real, fazendo uma barra na dureza sofrida pelas classes populares, tornando os corpos deformados, marcados pelo sofrimento, pelo ridículo, pelo nojo e a repulsa, num corpo lúdico e risível. Sem perder a composição real do corpo, ele aparece festivo e utópico, ganhando uma estética transformadora.

Nessa perspectiva regeneradora, brincantes de quadrilha junina subverteram o espaço confinado, o tempo que parecia estacionado, os aplausos silenciados e os corpos petrificados. Para além dos muros físicos, os simbólicos foram demolidos, brincantes se jogaram com a única chance que a vida jogou para eles: o virtual.

No enquadre da tela, os corpos brincantes dançaram, cada um de suas casas, os pares foram montados lado a lado, a borda da janela cibernética era o limite. Mesmo à distância, o espírito coletivo continuava nessa reinvenção que foi o Arraiá Virtuá de muitas quadrilhas juninas. Foi um São João diferente, contado e musicado na composição de Ferreira Filho e Rômulo Santaráy (Santos, 2020):

> [....] em seus lugares todo mundo nos seus lares, uma fogueira pelos ares distantes nessa união, as bandeirinhas penduradas nessa rede, um sinal que vai subindo cada instante meu balão. Alavantu pra tu, anarriê pra eu, tu no seu canto e eu dançando aqui no meu. Vontade voa e a saudade cria asas, vai ter São João, mas cada qual na sua casa [...].

3 É importante explicitar que a subversão aqui colocada como o princípio da arte se refere à capacidade de parafrasear a vida cotidiana, atribuindo o aspecto extraordinário aos fatos diários de uma vida simples, corriqueira e sem qualquer atrativo estético aos olhares humanos, como grafar rituais de caça numa pedra. A arte provoca um efeito estético que busca a contemplação de quem passa por ela. Não tomemos, por essa definição, a ideia de que a arte, por ser subversiva, tem uma raiz libertadora. O teatro jesuíta, apesar de ascender a vida real à linguagem artística, não foi libertador; ao contrário, foi utilizado para docilizar, domesticar e catequizar os povos originários.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

A ideia de casa cabe bem para entender o corpo enquanto morada, habitáculo. Vencendo a dicotomia cartesiana, o corpo é o espaço que se funde ao tempo para viver de modo diferente e inaugural as experiências a cada instante. O devir corpo na pandemia conheceu o *páthos*, no seu sentido mais profundo de sofrimento, paixão e afetos. Por uma razão óbvia, a de estar lançado num mundo tão grande, mas como um corpo cativo. Sentindo a falta do coletivo, ele quebrou os grilhões com os movimentos possíveis de se fazer nos anos de 2020 e 2021. Figueiredo (2004, p. 71) é quem pode dizer do movimento resultante da relação casa, corpo e o habitar:

> [...] mas o habitar sereno e confiado deve ser visto também como condição do trabalhar, ou seja, do apropriar-se pelo trabalho dos elementos naturais do mundo "lá fora" de forma a que, pouco a pouco, relativamente livres de uma pura dissipação, eles também se convertam em habitação, alimento e gozo. Finalmente, é no relativo distanciamento dos acontecimentos do mundo "lá fora", propiciado pela habitação, que podemos desenvolver nossas capacidades cognitivas, tanto na via do conhecimento representacional, calculador e científico, como na do jogo e da criação, como na da meditação filosófica. O habitar sereno e confiado é assim também a condição do pensar, do representar, do brincar e do experimentar, exatamente porque o abrigo da casa nos dispensa uma acolhida que nos dispensa de maiores esforços [...].

AS MOVÊNCIAS NA PANDEMIA

Embora pareça um paradoxo pensar a liberdade em plena pandemia, a ideia de um corpo relativamente livre quer dizer que há sempre um lugar acolhedor para que ele possa se expressar do jeito que der, no único espaço que estiver disponível. O primeiro lugar foi sem dúvida o corpo, esse que acolhe os desejos, as sensações, as criações dos movimentos, discursos e expressões. O segundo lugar foi a própria edificação onde tudo isso pode tomar forma e ser executado, é o espaço concreto e de concreto. É nesse espaço onde o

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

corpo se sente acolhido por não ser julgado quando dança. O terceiro lugar foi o virtual, um espaço possível para os reencontros de corpos distantes. Mesmo separados por uma tela intransponível dos toques físicos, os corpos driblam essa barreira e simulam as sensações táteis. Foram esses os três lugares de resistência do brincante de quadrilha junina na pandemia. Despontaram as *lives*, os espetáculos virtuais, as oficinas online, as fotos e os vídeos nas redes sociais. Tudo isso como estratégia de manter uma conexão com as pessoas para além das nossas casas e principalmente de manter vivo movimento junino.

Com esse pensamento, o artista, figurinista e coreógrafo de Feira de Santana, Noy Rodrigues, com o apoio do seu ateliê de costura N e R Linhas, idealizou e criou o Concurso de Brincantes em 2021, contando com a colaboração de André Coimbra e Cristiano Cordeiro. Foi uma gota de chuva no sertão. Foi uma forma gradativa de retornar com segurança à quadrilha junina. Nesse concurso participavam apenas casais de brincantes da Bahia, foram inscritos os casais e sorteados em dois grupos – A e B. No grupo A, os casais: Muriel Assis e Roberto Araújo, da cidade de Feira de Santana; Tainan Ribeiro e Suellen Mascarenhas, da junina Cia da Ilha, de Salvador; Lucas Santiago ella Nunes, de Feira de Santana; Daniela Santana e Cleiton Santos; Mari Falcão e Ed Veloso, de Feira de Santana; Islan Rosa e Cléo Viana, da junina Cia da Ilha, de Salvador; Davisson Nascimento e Janaína Oliveira, de Sumbaúma; Yuri Silva e Letícia dos Santos, de Salvador; Suzani Neves e Luciano dos Santos, da junina União de Ouro, de Feira de Santana. No Grupo B, Lole e Marcos Pedro de Paulo Afonso; Flávia Santana e Jeferson Santos, da junina Flor de Caju, da cidade de Acajutiba; Jaíne Carvalho e João Pedro Santos, do Saudade Nordestina, de Inhambupe; Anne Lima e Júnior Dias, de Feira de Santana; Francine Conceição e Jeferson Melo, de Dias D'ávila; Carine Santos e Sidalvan Lima, da junina Pisada do Sertão, de Pedro Alexandre; Rafaela Souza e Everton Moreira, de Feira de Santana; Luciano dos Santos e Suzani Neves, de Feira de Santana; Grazi Santos e Ed Santos, de Salvador.

O concurso foi realizado em três etapas: eliminatória, semifinal e final, no período compreendido entre 16 de maio de 2021 e 20 de julho do mesmo ano. Uma vez feita a inscrição do concurso, os brincantes deveriam gravar miniespetáculos através de vídeo com até cinco minutos de duração, contendo o barema referente à dinâmica espetacular de quadrilha junina: roteiro contendo história do casal de brincantes, desenvoltura e elegância, coreografia, montagem do cenário, entrosamento entre o casal, figurino, simpatia e animação.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

Dos dezoito casais inscritos, apenas seis iriam para a etapa da semifinal, de modo que os cinco primeiros seriam os casais de maiores escores na apuração das notas atribuídas pelos jurados técnicos e mais um casal seria escolhido pelo júri popular. Os cinco casais votados pelos jurados técnicos foram: Anne Lima e Júnior Dias, de Feira de Santana, brincantes independentes; Rafaela Souza e Everton Moreira, casal independente da cidade de Feira de Santana; Mari Falcão e Ed Veloso, da junina União de Ouro, de Feira; Islan Rosa e Cléo Viana; Yuri Silva e Letícia dos Santos.

Para essa etapa, o corpo de jurados foi composto por grandes referências do movimento junino do Brasil: Perácio Gondim, educador na escola de dança Paço do Frevo e no Museu Cais do Sertão, em Pernambuco; Leila Nascimento, coreógrafa da quadrilha junina Raio de Sol, de Pernambuco; Ricardo Angeiras, ator e teatrólogo da Cia de Teatro Fiandeiros de Teatro, de Pernambuco.

Além do júri técnico, o corpo de jurado também foi o povo, que escolheu o casal de brincantes da sua preferência. Era mais uma estratégia do concurso em convocar as pessoas para o novo momento que se inaugurava aos poucos, depois de quase dois anos de restrição do convívio entre as pessoas em espaços públicos. O povo queria ver as quadrilhas juninas e as quadrilhas queriam ser vistas. Ainda não era o momento de reunir os tantos pares de brincantes de uma quadrilha, nem de juntar uma grande plateia. Mas já era possível reunir pessoas usando máscaras em pequenas aglomerações e unir poucos pares de casais de quadrilheiros. Era o povo sedento de contemplar os corpos dançantes e os brincantes transbordando a euforia de dançar. Como "a voz do povo é a voz de Deus", não houve quem contestasse esse júri apaixonado e crítico. Por esse crivo, foi escolhido o casal Suellen e Tainan.

Era o momento da última etapa, a grande final do concurso no teatro da Câmara de Dirigentes Lojistas - CDL, em Feira de Santana. Os casais deixavam as telas dos seus computadores e celulares, para viver, sem os ruídos da comunicação audiovisual e sem *delay*[4], a necessidade de se comunicar presencialmente através da linguagem da dança. Os casais dançaram o mesmo repertório dos vídeos enviados. Foi uma noite dos cinco melhores espetáculos. O jurado técnico agora eram: Ísis Carla, dançarina, cantora e coreógrafa de Salvador; Márcio Fidélis, dançarino, pesquisador e coreógrafo de Salvador; Marcos Cerqueira, dançarino e coreógrafo de Feira de Santana. Lá estava o júri com os olhos atentos a todos os movimentos, à performance executada com elegância, à cumplicidade cênica entre os casais, ao figurino contextualizado no roteiro, à triangulação entre a cena, os dançarinos e a plateia. Eis que é chegada a hora de saber

4 *Delay*, termo em inglês que significa "atraso", representa a diferença entre o tempo que se envia a mensagem e o tempo em que foi recebida.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

quem são os três casais mais bem votados. São eles: 3° lugar, Rafaela e Everton; 2° lugar, Cléo e Islan; 1° lugar, Suellen e Tainan. A premiação, em dinheiro e troféu, foi entregue respectivamente por: Juju Araújo, coreógrafo; Roberto Franklin Menezes, presidente da Federação de Quadrilhas Juninas da Bahia-FEBAQ, e Noy Rodrigues, idealizador desse primeiro concurso de Brincantes de Quadrilhas Juninas da Bahia.

No final de tudo, o choro veio pra inundar aquele sertão, mas foi de emoção, através da voz embargada do apresentador André Coimbra, conhecido pelo codinome "Mainha". Suas palavras sinceras tocaram os quadrilheiros participantes do concurso e as pessoas na plateia, um público repleto de brincantes que assistiam ao evento. As lágrimas eram a manifestação dos corpos sensíveis que ainda atravessavam uma pandemia, mas que já podiam dançar, celebrando o final de tempos difíceis, sofridos, dolorosos e de muitas mortes.

No discurso de André Coimbra, a dor de tantas perdas se misturava à gratidão de voltar a estar junto das pessoas e a esperança por dias cada vez melhores, dias em que a festa junina já não era mais um sonho distante, tratava-se de uma realidade que estava sendo desenhada. O trio de forró, que cantava e tocava o repertório de músicas de São João durante os intervalos do concurso, puxou uma canção antiga da quadrilha Treme Terra, de Feira de Santana, a composição de Xavier Jr. – o Xavito – em 2016. Essa foi a catarse necessária para mover os corpos petrificados, para animar as rígidas estruturas humanas numa descarga de sentimentos e emoções, numa euforia de corporeidades. E as vozes dos brincantes ecoam em uníssono atravessadas pela canção "Quadrilha não pode acabar":

Eu vi a terra tremer
Eu vi a terra clamar
Quadrilha junina de novo
Quadrilha não pode acabar...
[refrão]

Não deu outra, a terra tremeu
Não deu outra, a terra tremeu 2x
É uma folia de foguete na terra
É uma folia de foguete no céu
Guerra no ar e um gole de quentão
Bata o pé com força no chão

[refrão]

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

Não deu outra, a terra tremeu
Não deu outra, a terra tremeu (2x)
Vem ver Gonzaga,
Lampião e Vitalino
Fazendo festa no meio do arraiá
Abre uma roda e vem
cair na brincadeira
Pular fogueira e também
ser meu par

[refrão]

Não deu outra, a terra tremeu
Não deu outra, a terra tremeu (2x)
De Rei em Rei eu sou
De Rei em Rei eu vou
Eu sou quadrilha, Nordeste,
eu sou do povo
Eu sou o São João, meu amor!

[refrão]

Não deu outra, a terra tremeu
Não deu outra, a terra tremeu (2x)

(Xavier Jr., 2016. Quadrilha Treme Terra)

E foi nessa atmosfera de euforia que legitimamos a volta das quadrilhas em espaços públicos. Mesmo sabendo que esse retorno ainda seria gradativo e com muitas restrições, era possível vislumbrar novamente as ruas e as quadras enfeitadas e iluminadas, preparadas para tremer quando os brincantes batessem os pés.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Anarriê nessa quadrilha! Um passo para trás, mas sem perder a cadência da música. Embora a pandemia tivesse anunciado uma paralisia dos corpos brincantes, ainda assim, em seus lugares isolados, reclusos nas suas casas, quadrilheiros continuaram a bater firme o pé no chão, vibrando na frequência do desejo de se manter vivo e sustentando o desejo de manter viva a quadrilha junina.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

Um momento difícil para brincantes que precisam das ruas para mostrar sua arte e necessitam do público espectador presente para comunicar uma mensagem. Além de tudo, a quadrilha junina se dá num coletivo, através do contato direto com o par e com tantos outros dançarinos, marcador e músicos que compõem o espetáculo dessa arte cênica. A pandemia retira a essência do ser brincante e paralisa a brincadeira, petrificando o corpo, fazendo dar um passo para trás nessa quadrilha. Mas o corpo que dança, o corpo que brinca, joga bem com o que a vida joga, neste caso, a pandemia. Então o corpo brincante subverteu e mostrou possibilidades de continuar (r)e(x)(s)istindo.

A pandemia no Brasil despontou em 26 de fevereiro de 2020. Os corpos, visivelmente petrificados pelas ações da pandemia, encontraram, no mundo virtual, nas *lives*, nos espetáculos de audiovisual, possibilidades criativas de continuar se movendo e mostrando sua arte. Somente em 20 de julho de 2021, e ainda com restrições e medidas de segurança, os brincantes puderam se encontrar presencialmente no Teatro da CDL, em Feira de Santana, para encerrar o Concurso de Brincantes, promovido pelo artista e figurinista Noy Rodrigues. Essa foi a primeira vez, depois da pandemia, que quadrilheiros se reuniram.

Nesse momento histórico para a cidade, ao entrar em contato novamente com as possibilidades de performar a arte de quadrilha junina, quadrilheiros/as deixavam-se capturar pela energia latente e inebriante da marcha essencialmente nordestina, que excitava cada gesto, cada traçado da dança, quebrando os grilhões do isolamento e da individualidade, elevando os corpos à sua condição máxima de purificação e leveza da alma.

Mesmo com a certeza de que nunca passaríamos uma borracha na história da pandemia, era certo que lembraríamos sempre desse momento para atestar que é fundamental considerar perdidos os dias em que não dançamos ao menos uma vez (Nietzsche, 2010).

As centenas de incontáveis dias em que não dançamos nessa pandemia trouxeram a sensação maximizada do que é ter o corpo tolhido e compactado num canto das nossas casas. Por mais acolhedoras que fossem elas, nenhum lugar é capaz de oferecer um sentimento de pertença como qualquer espaço onde se possa ter liberdade de voejar entre outros corpos enquanto se dança.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 196-210
2025.1

Somente em 2021, para os que sobreviveram à pandemia, já se podia respirar o alívio de que a quadrilha junina estaria de volta em breve. E para quem teve esse privilégio, conquistou a salva-guarda da continuidade de mover seus corpos, de jogar, de brincar, de viver.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARROSO, Oswaldo. A quadrilha em sintonia com a comunidade. **Jornal O Povo**. Novo edital da Secult quer combater a carnavalização, 15 abr. 2012.
- CHIANCA, Luciana de O. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. **Revista Sociedade**, Vol 10, N 01, 2007. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br. Acesso em: 13 out. 2022.
- FIGUEIREDO, Luís Claudio. Foucault e Heidegger. A ética e as formas históricas do habitar (e do não habitar). **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 139-149, outubro de 1995.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. Of Being in Common. *In*: **Miami Collective** (Org.) Community at Loose Ends. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário da Silva, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. **Festas Juninas, festas de São João**: origens, tradições e história. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.
- RIBEIRO, Heloisa. Rotas da fé: Festas Juninas. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 2, n. 3, 2002, p. 24-35. Universidade Federal do Rio de Janeiro _ Rio de Janeiro, Brasil.

» RIBEIRO, Maria Alice Rosa; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Música no ar … Cachoeira, Santa Maria, Morro Alto e Saltinho. Teixeira Vilela, Hercule Florense e Carlos Gomes, Campinas, séc. XIX. *In*: **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0202 scielo. Acesso em: 27 jan. 2022.

» ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. **Caderno de Subjetividade**, v.1 n.2:241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Pós-Graduados de Psicologia Clinica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

» SANTOS, Alcides. Mastruz com Leite divulga videoclipe da canção Arraiá Virtuá. **Diário do Forró**. 15 jun. 2020. Disponível em: www.diariodoforro.com.br/artigo/mastruz-com-leite-divulga-videoclipe-da-cançao-arraiá-virtuá. Acesso em: 17 set. 2023.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO MODERNISTA DE ANTONIONI:

o filme *A Noite* (1961) e a cidade modernista sob o olhar de Michelangelo Antonioni

LEONARDO BARBOSA CERQUEIRA DUARTE

Arquiteto e Urbanista formado pela UFBA (1999), bacharel em Artes Cênicas / Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA (2008), especialista em Arte e Patrimônio Cultural pela Faculdade do Mosteiro de São Bento da Bahia (2013), mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2023) e doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA.

RESUMO
O presente artigo propõe um olhar sobre a configuração do drama no filme *A Noite* (1961), do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, tendo como foco desta observação a visão do cineasta sobre o projeto civilizatório moderno, que tem a cidade como o seu maior advento. O trabalho faz referência à peça *Sonho de Uma Noite de Verão,* de William Shakespeare, abordada aqui, tal como o filme de Antonioni, dentro do paradigma da modernidade, no qual subjaz um conflito entre a razão e as pulsões. As reflexões aqui propostas se apoiam em pensadores do cinema, do teatro e da filosofia, tais como David Bordwell, Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Jean-Pierre Sarrazac, José Garcez Ghirardi, Sérgio Paulo Rouanet, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE:
Dramaturgia. Cinema. Antonioni. Modernismo.

ANTONIONI'S MODERNIST SUMMER NIGHT DREAM: THE FILM THE NIGHT (1961) AND THE MODERNIST CITY UNDER THE EYES OF MICHELANGELO ANTONIONI

ABSTRACT
This article proposes a look at the configuration of the drama in the film The Night *(1961), by Italian filmmaker Michelangelo Antonioni, with the focus of this observation being the filmmaker's vision of the modern civilizing project, which has the city as its greatest advent. The work makes reference to the play* A Midsummer Night's Dream *by William Shakespeare, discussed here, as well as Antonioni's film, within the paradigm of modernity, in which there is a conflict between reason and drives. The reflections proposed here are based on thinkers from cinema, theater and philosophy, such as David Bordwell, Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Jean-Pierre Sarrazac, José Garcez Ghirardi, Sérgio Paulo Rouanet, among others.*

KEYWORDS:
Dramaturgy. Cinema. Antonioni. Modernism.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

INTRODUÇÃO: ANTONIONI, O POETA DA ANGÚSTIA MODERNA

O drama da angústia moderna encontrou no cinema um profícuo lugar de expressão de suas nuances. O cinema, que traz consigo todo um aparato industrial para a realização de seus produtos, os filmes, foi sagazmente proclamado no início do século XX como a "sétima arte"[1], a arte da modernidade, a arte das máquinas, da velocidade, da vida na metrópole, a arte reivindicada pela burguesia triunfante da era industrial. E, ao longo da sua recente história, um cineasta destacou-se por traduzir em seus filmes a angústia da existência humana no contexto da modernidade. Este foi Michelangelo Antonioni, nascido em Ferrara, norte da Itália, em 1912 e falecido em 2007 na cidade de Roma.

Entre os filmes do diretor, que tanto contribuíram para o desenvolvimento do moderno cinema europeu, três deles ganharam mais notabilidade: *A Aventura* (*L'Avventura*, 1960), *A Noite* (*La Notte*, 1961) e *O Eclipse* (*L'Eclisse*, 1962), que juntos viriam a compor a (assim chamada pela crítica internacional) "trilogia da incomunicabilidade". Esta denominação, no entanto, tendeu a encaminhar as abordagens desses filmes quase sempre pelo viés da caracterização da relação entre seus personagens, marcada por uma dificuldade de comunicação. Por conseguinte, não davam conta da complexidade da obra de Antonioni, por deixar de lado um aspecto fundamental: a relação dos personagens com o entorno no qual estão inseridos. O ambiente cultural, o espaço modificado pela intenção humana dentro de um paradigma fundado na sociedade industrial, importante elemento da obra do cineasta, foi abordado na maioria das vezes por críticos e pesquisadores como um mero formalismo ou um traço estilístico de sua *mise-en-scène*. É a partir da leitura da relação dos personagens com o entorno no qual estão inseridos que pretendo promover uma abordagem da obra deste cineasta. Pretendo também demonstrar que esta característica que se dá na materialidade do filme, a forte presença do entorno em que estão inseridos os personagens, é um importante elemento que compõe a tessitura de uma dramaturgia proposta pelo diretor/roteirista.

1 O título de "sétima arte" atribuído ao cinema tem origem no *Manifesto das Sete Artes* (1923), do crítico de arte italiano Ricciotto Canudo (1877-1923). O manifesto parte do sistema das cinco artes hierarquizadas por Hegel em seus *Cursos de Estética* (1820-1821), a saber, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia, e acrescenta a dança e o cinema respectivamente enquanto sexta e sétima artes.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

O filme a que pretendo dedicar esse olhar é o segundo da trilogia, *A Noite* (*La Notte*, 1961), oitavo longa de Michelangelo Antonioni, que também assina o roteiro com Tonino Guerra e Ennio Flaiano. O filme é estrelado pelo ator Marcello Mastroianni (ícone do cinema italiano), pela atriz francesa Jeanne Moreau e pela atriz italiana Monica Vitti, que também esteve presente nos dois outros filmes da trilogia.

A partir dessa observação, veremos que o filme *A Noite* pode ser considerado como o olhar do cineasta para o advento maior da modernidade, a cidade. E a cidade para a qual Antonioni olha é a que reflete os fracassos de um modelo idealizado pela utopia moderna: a cidade industrial, com todas as suas facilidades e os seus problemas; a cidade da era da máquina, dos automóveis, da velocidade; a cidade cujo passado é deliberadamente apagado (ou destruído) pelas exigências de um novo tempo; a cidade da explosão demográfica, da violência urbana; a cidade que sonha, de modo inocente e escapista, com a conquista espaço.

Em *A Noite*, a cidade, mais que um pano de fundo, corporifica o estatuto e o contrato social da civilidade moderna, com todo o seu normativo a serviço de um projeto civilizatório. Protagonista velado, a cidade vista por Antonioni é como um *leviatã* que dita o ritmo da vida em sociedade, e que deve ser obedecido, à custa dos sacrifícios dos desejos e das pulsões de seus integrantes, em prol da segurança e do bem-estar de todos.

O "MAL-ESTAR NA MODERNIDADE" VISTO PELO CINEMA CONTEMPLATIVO DE ANTONIONI

A modernidade idealizada pelo mundo ocidental foi objetivo de um projeto civilizatório cujas origens remontam aos séculos XVII e XVIII.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

Rouanet (1997) define esse projeto como um programa voltado à emancipação da humanidade, com raízes iluministas e assentado sobre três pilares básicos: o racionalismo, o individualismo e o universalismo. O **racionalismo** está na crítica da religião e das tradições herdadas, na afirmação da razão como fundadora de uma nova ordem e na aposta na ciência como a grande solução para todas as instituições humanas; o **individualismo** está na afirmação da autonomia do indivíduo, no seu desprendimento do sentido comunitário e no rompimento com as cosmovisões locais; o **universalismo**, por sua vez, está na idealização de uma cultura universal que supostamente eliminaria todas as formas de preconceito e também os particularismos locais.

Para o autor, decorre desse contexto o *mal-estar moderno*, que deriva do desconforto já apontado por Freud[2] enquanto consequência da repressão das pulsões exigidas pela vida social. Mas esse mal-estar ganha uma forma atualizada, que se manifesta como um grande ressentimento contra a civilização moderna e aqueles princípios que a forjaram. No projeto moderno civilizatório, há um grande paradoxo: se, por um lado, ele tem cunho iluminista (e, portanto, emancipatório), por outro lado, ele é repressivo, pois seus normativos estão assentados em ideais coercitivos e condicionantes que operam principalmente na agressividade e na sexualidade inatas ao indivíduo.

Antes de abordar o filme de Antonioni, julgo importante trazer outras duas referências. A primeira trata-se de uma obra contemporânea à trilogia do cineasta, *Crítica da Razão Dialética*, livro escrito em 1960 por Jean-Paul Sartre. Nele, o pensador francês vê a história da humanidade enquanto uma arena de oposições e vê também a história de um indivíduo enquanto uma arena de oposições. Ou seja, inserido num conflito, o ser humano é também um conflito, o que faz da sua interioridade um lugar de confrontos e nunca um lugar pacífico, já que nunca está em paz. Sartre conclui, portanto, que o indivíduo é sempre um estranho dentro de si mesmo. Essa contenda faz da realidade contemporânea uma realidade dramática, e, por isso, somente procedimentos dramáticos poderiam descrevê-la. Ao drama, portanto, cabe o papel de uma espécie de espelho crítico da sociedade, no qual o indivíduo deve reconhecer-se e, consequentemente, reconhecer também os fatores aos quais a sua existência se sujeita. O espelho, enquanto objeto designado à contemplação e à reflexão, é a metáfora da qual me aproprio aqui para uma leitura da obra de um dos maiores cineastas da história do cinema.

2 Conceito no livro *O Mal-Estar na Civilização* ou *O Mal-Estar da Cultura*, publicado pela primeira vez em 1930.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

A última referência que trago antes da abordagem do filme diz respeito à herança que Antonioni traz do Neorrealismo Italiano[3], movimento que instaurou no cinema uma nova abordagem dramatúrgica da realidade. Para Deleuze (2005), essa nova abordagem se deu para além do conteúdo social, mas, sobretudo, nos aspectos estéticos e formais dos filmes. Um desses aspectos diz respeito ao personagem, que passa a se manifestar como um mero espectador da realidade. Mais que reagir às situações, o personagem neorrealista registra essas situações, convidando o espectador a fazer o mesmo. O espectador não mais se identifica com o personagem, mas usa o olhar deste para contemplar a realidade. Desse modo, Deleuze (2005) caracteriza o cinema neorrealista como sensitivo, vidente, pois se desenrola a partir dos olhares catalisados pelos personagens e não mais por ações deflagradas por estes. Ao invés de engajado numa ação, o personagem neorrealista está entregue a uma visão, que é capaz até mesmo de provocar-lhe uma obsessão.

O cinema contemplativo e reflexivo de Antonioni traz essa herança neorrealista e a põe a serviço de sua poética dramatúrgico-filosófica. O olhar de seus personagens ganha importância no contexto do drama. É através dessa faculdade (prenhe das emoções) que se produzirá sentido ao que é mostrado em cena. E é através do olhar dos personagens que a cidade, o grande advento da modernidade, será abordada em *A Noite*.

UM DIA NA VIDA ORDINÁRIA DE UM CASAL BURGUÊS

A Noite parte de uma premissa simples. Trata-se de um dia na vida de um casal burguês, Giovanni (Marcello Mastroianni) e Lidia (Jeanne Moureau), cujo relacionamento de dez anos se desgastou, perdeu seu encanto. Durante esse dia, o casal passará por eventos que intensificam e aumentam a distância emocional que os separa.

3 O Neorrealismo Italiano surgiu do desejo de uma nova geração de cineastas da Itália dos anos 40 de se libertarem das convenções do cinema comum, negando a colossal indústria cinematográfica erigida por Mussolini. Os adeptos desse movimento buscavam um novo realismo, que revelaria as condições sociais de seu tempo. Com a escassez de recursos, as produções eram feitas em cenários reais, com iluminação natural e, por vezes, com o uso de não atores para o elenco, características que davam aos filmes um aspecto de documentário. Quanto à forma narrativa, os filmes caracterizavam-se pela construção de tramas a partir de casualidades da vida, gerando finais abertos, que divergiam dos finais fechados hollywoodianos (Bordwell; Thompson, 2021).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

Para abordar o filme, partirei da metodologia da análise fílmica proposta por Goliot-Lété e Vanoye (2011), método consolidado de pesquisa científica sobre o cinema, e que leva em consideração não somente o discurso do filme, mas também a sua materialidade, sua forma.

E começarei pela imagem que marca a abertura do filme, a imagem de uma cidade. Os créditos são mostrados sobre o envidraçado de um prédio moderno em construção que reflete uma grande cidade marcada por grandes vias de trânsito, viadutos e muitos outros prédios também em construção (Figura 1).

A câmera não é estática, ela se desloca verticalmente para baixo, como se fosse um elevador, buscando evidenciar a altura daquele edifício e a continuidade do seu envidraçado, que reflete a cidade durante todo o plano. Essa imagem inicial, urbana, já traz consigo signos da vida moderna: grandes vias de trânsito, grandes viadutos, extensas áreas ocupadas por edifícios modernos ou prédios em construção, algumas poucas áreas não edificadas e quase nenhuma área arborizada. Pela imagem, concluímos se tratar de uma grande metrópole em transformação, ainda sem sabermos que aquela é a histórica cidade de Milão, na Itália.



FIGURA 1
A cidade refletida no envidraçado de uma construção moderna abre o filme.
Fonte: *La Notte* (1961), cena 01min 14s.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

A primeira sequência do filme acontece num hospital onde está internado Tomaso, um amigo do casal de protagonistas. Ele tem uma doença terminal. Giovanni e Lidia, chegando de carro para visitá-lo, ao passar por um canteiro de obras, precisam desviar o carro da trajetória de um guindaste para evitar um acidente, mas não esboçam qualquer reação com o fato. O cotidiano de demolições daquela cidade já lhes parece banal.

Durante a visita no hospital, ficamos sabendo que Tomaso nutre um amor platônico por Lidia. É visível o apreço do enfermo para com a esposa de Giovanni. Ela, angustiada, é a primeira a deixar o quarto do hospital. Depois de uma breve conversa com o amigo, Giovanni também sai, quando é abordado no corredor do hospital por uma ninfomaníaca, também internada. Ele cede à investida e entra no quarto da mulher, mas são interrompidos por enfermeiras que também entram no quarto e os separam.



FIGURA 2
O casal e seu conflito interno em meio ao caos do trânsito moderno.
Fonte: *La Notte* (1961), cena 20min 46s.

Giovanni e Lidia saem do hospital de carro e vão a uma cerimônia de lançamento do livro de Giovanni. Essa sequência tem a função dramatúrgica de nos informar que ele é um escritor, um artista. Para chegar até o destino, enfrentam o caótico trânsito do centro da cidade (Figura 2). Giovanni já havia dito ao amigo no hospital que, em seus dias, passa a maior parte do tempo dentro de carros, se deslocando.

A tensão entre o casal é expressa pelo semblante de ambos durante o percurso. Eles trocam algumas poucas palavras. Percebemos que aquele relacionamento não está bem. Ao chegar ao local da cerimônia, os convidados que já estão no local estão mais preocupados com o evento social e menos preocupados com o assunto do livro de Giovanni, cujo título é *A Estação: o romance sutil e violento dos nossos anos*.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

Lidia não demora muito tempo no evento. Novamente ela toma a iniciativa de deixar o local sozinha, mas desta vez não espera pelo marido do lado de fora. Ela sai da cerimônia e segue a andar pela cidade. O passeio de Lidia, sozinha, pelas ruas da cidade é uma das sequências mais memoráveis do cinema. Ela vê edificações em ruínas e prédios antigos que convivem lado a lado com prédios modernos (Figuras 3 e 4). A falta de conexão entre o antigo e o novo faz ecoar a falta de conexão entre Lidia e o marido.



FIGURA 3
Lidia vagueia pela cidade e contempla os vestígios do passado...
Fonte: *La Notte* (1961), cena 28min 16s.



FIGURA 4
...que vão, aos poucos, sendo suplantados pelas construções modernas.
Fonte: *La Notte* (1961), cena 32min 44s.

Lidia vai de taxi até a periferia da cidade. Longe da movimentação do centro, a paisagem remete ao abandono e à desolação. Ela vagueia por terrenos baldios e canteiros de obras, presencia uma briga entre membros de uma gangue e assiste a um grupo de jovens soltando foguetes num campo aberto. Resolve parar num velho quiosque onde funciona um bar, e a dona do estabelecimento a informa que dispõe de quartos para uma aventura amorosa. Após beber algo, ela usa um telefone local para pedir ao marido que a busque. Ele chega de carro. Ambos ainda ficam ali por um instante, vislumbrando a paisagem antiga modificada e, nela, os trilhos de um trem que outrora por ali passava.

Já em casa, tomando banho numa banheira, Lidia tenta chamar a atenção do marido, que permanece distante.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

À NOITE, NA CIDADE, A RAZÃO DORME E OS PRAZERES AFLORAM

Bem, Lisandro, fique distante o olhar
Dos amantes até a meia noite soar.

(William Shakespeare)

Para a noite, o planejado seria uma festa na mansão de um rico industrial, o Sr. Gherardini, que os havia convidado. Lidia, numa nova tentativa de aproximação, propõe outro programa antes da festa. Vão então a uma boate, onde dançarinos fazem uma performance (Figura 5). O casal conversa pouco durante a apresentação, e, ao final, Giovanni diz a Lidia: "A vida seria somente suportável se não fossem os prazeres".



FIGURA 5
Um show de dança numa boate é o prenúncio dos prazeres da noite.
Fonte: *La Notte* (1961), cena 50min 12s.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

Ao final do show, eles seguem para a festa na casa do industrial. É uma grande casa situada numa área afastada do centro da cidade. A festa acontece num grande jardim na área externa da casa. Lá, a burguesia se entrega aos prazeres: bebidas, jogos, música, danças. No centro da pista de dança, há a estátua de um sátiro (ser mitológico que representa a festividade, os prazeres, a libertinagem).



FIGURA 6
Uma convidada da festa beija a estátua do sátiro no centro da pista de dança.
Fonte: *La Notte* (1961), cena 01h 26min 32s.

Num dado momento, entendemos a presença de Giovanni na festa. O industrial o chama pra conversar, e o motivo é uma proposta de emprego. O Sr. Gherardini quer contratar o escritor para romantizar a história de seu legado como industrial. O fato de Giovanni ser um artista, um escritor, dá ao filme um aspecto autobiográfico. Dessa forma, Antonioni aborda a situação do artista no contexto de uma era industrial. No diálogo entre Giovanni, um artista, e o Sr. Gherardini, um industrial, Antonioni confronta tradição e modernidade, arte e indústria, passado e futuro:

> GIOVANNI PONTANO - Quantas vezes um escritor se pergunta se escrever não é um instinto inevitável, mas antiquado. Este trabalho solitário, artesanal, o esforço de colocar uma palavra após a outra. É um trabalho impossível de mecanizar. Mas vocês, industriais, têm a vantagem de criar com pessoas reais, casas reais, cidades reais. Têm nas mãos o ritmo da vida e do tempo. Talvez até do futuro.
>
> SR. GHERARDINI - Você é mais um que se preocupa com o futuro. Eu organizo o futuro. Mas me basta o presente. Já tenho muito o que fazer. E, além disso, o futuro, lembre-se, talvez nunca exista.

Repentinamente, cai uma chuva. É quando o filme ganha uma atmosfera onírica e orgiástica. Alguns convidados da festa buscam se proteger da chuva, outros, embriagados, se jogam na piscina. Nesse momento, uma convidada acaricia e beija a estátua do sátiro no centro da pista de dança (Figura 6).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

Nesse momento do enredo, fazem-se visíveis os contrastes: dia/noite, cidade/campo, razão/prazeres. Em meio à festa, o casal se afasta. Giovanni conhece Valentina Gherardini (vivida pela atriz Monica Vitti), filha do industrial anfitrião da festa. Ela lê *Os Sonâmbulos*[4], livro do escritor alemão Hermann Broch, o que atrai Giovanni. Lidia, por sua vez, conhece Roberto, um convidado qualquer. Como se quisessem trair um ao outro, Giovanni e Lidia tentam se envolver naquelas súbitas aventuras amorosas, mas nenhuma delas se consumará naquela noite.

Amanhecendo, Lidia utiliza um telefone da mansão para ligar para o hospital onde está internado Tomaso. Ela quer saber do amigo, mas recebe a notícia de que ele havia morrido.

FINDA A NOITE, FINDAM-SE OS PRAZERES

Não nos poderá alcançar. Se me ama,
Fuja da casa de seu pai amanhã.
E no bosque, a uma légua da cidade,
Onde a encontrei uma vez com Helena
Nos sacros ritos matinais de maio,
Lá a esperarei.

(William Shakespeare)

A noite termina. As aventuras amorosas que Giovanni e Lidia tentaram foram amores fugazes, passageiros, de uma noite apenas, como uma chuva de verão.

Ao chegar o dia, tal como a luz do abajur que é apagada por Valentina, apagam-se também as paixões, e tudo volta à realidade. É emblemática a cena da silhueta de Valentina à contraluz dos

4 O livro *Os Sonâmbulos*, escrito por Hermann Broch em 1930, considerado um dos pilares da prosa moderna, é uma ficção sobre a história da Alemanha dividida em três partes, desde a época da idealização da razão até o período da completa irracionalidade das guerras. O título faz referência a seus personagens, que vivem num estado entre o sonho e a realidade, em busca de sentido para suas existências.



FIGURA 7
Ao final da noite, termina o sonho e retorna-se à realidade. Fonte: *La Notte* (1961), cena 01h 48min 46s.

primeiros raios da manhã que vêm da janela (Figura 7). A Giovanni e Lidia, que permanecem juntos apesar de tudo, ela diz: "Vocês acabaram comigo nesta noite". De fato, tudo não passou de um sonho de uma noite de verão.

Com o dia claro, Giovanni e Lidia vão ao grande bosque ao qual o jardim da casa dá acesso. Ele fala sobre a proposta de emprego que recebeu do industrial e sobre a sua intenção em recusá-la. Sentados na relva, ela fala ao marido sobre a morte de Tomaso e da importância do olhar apaixonado daquele em sua vida. Lê também uma carta antiga do marido, escrita numa época em que havia paixão entre ambos. Numa tentativa de se agarrar a um relacionamento já perdido, Giovanni propõe continuarem juntos e tenta beijar a esposa, que a princípio resiste, repetindo "Eu não o amo mais". A cena final (Figura 8) de um beijo entre os dois, deitados num chão de terra, é uma típica cena que o cinema se acostumou a mostrar como um final feliz, mas aqui soa vazia e sem sentido. E, se a imagem que abre o filme é a imagem de uma cidade, a imagem que o fecha é a de um grande bosque, enquadrado num plano aberto.

FIGURA 8
Na cena final, o beijo vazio do casal no bosque. Fonte: *La Notte* (1961), cena 02h 01min 15s.



CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

O DRAMA DA VIDA MODERNA

No cinema contemplativo de Antonioni, os personagens estão inseridos numa sociedade industrial e, mais que agentes de uma ação, são meros espectadores nos convidando a fazer o mesmo. O drama é o espelho da angústia da sociedade moderna. Há aqui um total rompimento com o modelo canônico da narrativa clássica hollywoodiana, conforme descrito por Bordwell:

> O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos (2005, p. 278).

Longe disso, o filme de Antonioni acompanha um dia na vida dos protagonistas, envoltos numa relação na qual já se encontra instalado um conflito interno, sem informações sobre a sua origem e sem pistas para a sua resolução. Não há uma lógica causal entre as sequências do filme, que operam como blocos independentes: a visita ao hospital, o lançamento do livro, o passeio de Lidia pela cidade, o show na boate, a festa do industrial.

Quando Sarrazac (2017) afirma que, na modernidade, o "drama na vida" cedeu lugar ao "drama da vida", refere-se à perda da exclusividade de um modelo de forma dramática centrado num conflito central com um início, meio (no qual há uma tensão crescente), e um desfecho ou fim. Ou seja, o autor argumenta sobre a obsolescência de um drama centrado num recorte autônomo da vida das personagens. Ao invés do "drama na vida", o "drama da vida" apenas constata a inanidade da vida cujos conflitos já se encontram nela dissolvidos, fragmentados. Nessa dramaturgia em que não há uma progressão dramática estruturada em início, meio e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

fim, o que existe são momentos, eventos configurados como quadros autônomos. No drama da vida, o dramaturgo reivindica para si o ideal de Sartre de se aproximar do papel do filósofo. A "desdramatização" a que se refere Sarrazac (2017) diz respeito à transgressão da forma dramática aristotélico-hegeliana, uma das mutações que o drama vem atravessando desde a virada do século XX.

Goliot-Lété e Vanoye (2011) salientam que no cinema moderno, que tem Antonioni como um dos seus precursores e cujas origens estão no Neorrealismo Italiano, importa menos a intriga que a descrição da sociedade e seus problemas. Os autores comentam também que o foco dado às grandes questões sociais e coletivas, tão caras a esse movimento, passa, a partir do final dos anos 50, para a individualidade, para os problemas psicológicos do indivíduo inserido na sociedade. A pessoalidade daí resultante confere força à assinatura dos criadores em seus filmes.

Para Aumont (2004), quando um cineasta opta por um "cinema de poesia", ancorado na percepção de um personagem, esta subjetividade não é operada na esfera linguística (própria dos escritores), mas sim numa esfera estilística, formal. São então a *mise-en-scène*, os enquadramentos, os planos, o tempo, o ritmo, os elementos que ajudam na composição dessa subjetividade. São justamente esses os elementos que Antonioni utiliza para dar forma à sua poesia.

Em *A Noite*, as ruínas e os prédios antigos da cidade que convivem lado a lado com as construções modernas remetem ao conceito de "destruição criativa" levantado por Harvey (2008). Esse conceito parte da ideia de que um novo mundo somente poderia ser criado com a irremediável destruição de boa parte do precedente. Desse modo, reforça-se a necessidade não só da ruptura com o antigo (considerado falho e ultrapassado), mas também da sua destruição. A nova sociedade, sustentada pelo desenvolvimento tecnológico, deveria refletir os valores e ideais progressistas de sua época. Esse tom progressista que revestiu as ações de apagamento do passado e de rompimento com as tradições herdadas, confere ao indivíduo a responsabilidade de ter de construir sua própria história. A angústia daí resultante está no cerne da discussão existencialista de Sartre. O cineasta russo Andrei Tarkovski também tocou nesta questão. Em em seu livro, *Esculpir o Tempo* (1988, p. 65), diz: "Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura".

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

A primeira sequência de *A Noite*, ambientada num hospital, alude ao espaço dado às emoções no contexto da ordem social moderna. As paixões, os instintos e o afeto, enquanto contrários à razão, são entendidos na modernidade como manifestações doentias. E na cidade moderna, o lugar da enfermidade é no hospital. Para Foucault (1999), a modernidade traz consigo um processo de periferização, marginalização, separação e isolamento do "anormal", e o hospital, o manicômio e a prisão são, neste contexto, os espaços de segregação de manifestações que fogem ao normativo.

O diálogo entre Giovanni e o industrial remete a um dado histórico levantado por Argan (2006): na modernidade, os empresários recorriam aos artistas porque, apesar de as indústrias conseguirem executar com perfeição os projetos feitos por eles, as máquinas ainda não poderiam criar sozinhas tais projetos. Mas isso não era uma questão de valorização dos artistas, senão a intenção de utilizar o trabalho destes no quadro da economia capitalista.

No filme, o cair da noite marca o momento em que a razão dá vez aos prazeres. Tal qual em *Sonho de Uma Noite de Verão* (1596), peça de William Shakespeare, os personagens também fogem da cidade para a floresta durante a noite para poder dar vazão aos seus desejos. E se, na peça de Shakespeare, a floresta é habitada por seres míticos, no bosque de Antonioni reina o sátiro, ao centro do jardim.

Para o professor José Garcez Ghirardi, em seu livro *O Mundo Fora de Prumo* (2011), os personagens de Shakespeare são modernos (na medida em que sabem que o desejo os constituem), mas estão presos a uma conjuntura político-social ainda medieval. E é dessa tensão entre a subjetividade moderna e as instituições pré-modernas que decorre a potência da obra do dramaturgo inglês. E tal potência ainda fala muito para nós, seres contemporâneos (ou pós-modernos) ainda presos em instituições modernas arcaicas e burocráticas.

A relação da angústia moderna com o sonho não se dá aqui por acaso. Freud e Jung já se dedicaram à importância dos sonhos no contexto da modernidade. Para Jung (2020), a civilização moderna submetida à racionalização ficou consequentemente à mercê de forças instintivas que, aparentemente sob controle, são as responsáveis por levar o indivíduo às inquietudes e às apreensões. Nessa situação, cabe aos sonhos uma espécie de função complementar ou compensatória. É através deles que o equilíbrio psíquico busca ser reconstituído. Como disse o personagem Giovanni, sem eles, a vida seria somente suportável.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES OU... UMA CONTEMPLAÇÃO

Saibam que nem tudo é como queremos:
Pensem que vocês apenas dormiam
Enquanto essas visões apareciam;
E este débil tema enfadonho,
Não é nada mais que um mero sonho.

(William Shakespeare)

O escritor italiano Alberto Moravia publicou uma crítica no periódico *L'Espresso* logo após o lançamento de *A Noite*, em fevereiro de 1961. Nela, comenta que o cinema de um modo geral se acostumou a dar importância à ação deflagrada pelos personagens, mas nunca se preocupou com o caos que motivou aquela ação. Esse quadro foi revertido por Antonioni. Mais preocupado com uma representação concreta das coisas do que com o movimento dessas coisas, o diretor italiano preferia eliminar tudo o que produzisse uma ideia de progresso na trama, o que resultava na representação de uma realidade estática e situacional. Para Moravia, isso possibilitava a Antonioni enxergar, como se estivesse diante de um espelho, o único sentimento que o inspirava: a angústia. E conclui: "Entre uma ação rentável, mas enganosa, e uma contemplação agonizante, mas real, é evidente que esta última é preferível" (Moravia, 2017, p. 313).

Seria a "Trilogia da Incomunicabilidade" afinal uma "Trilogia da Angústia"? Pois, em *A Noite*, Antonioni nos convida a contemplar a angústia moderna em seu *habitat* genuíno, a cidade, com o seus espaços construídos, que desumanizam, segregam e afastam, mais do que abrigam ou

aproximam. Mas, nesse *habitat*, ainda cabe a arte enquanto busca de um sentido para a existência, ainda cabem as paixões e os prazeres. Ainda cabe, enfim, o sonho, mesmo que ele seja breve, fugaz, como uma chuva numa noite de verão.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 211-229
2025.1

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- AUMONT, Jacques. **A Teoria dos Cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp, 2021.
- BROCH, Hermann. **Os Sonâmbulos**: uma trilogia romântica. Trad. Wagner Schadeck. Campinas: Sétimo Selo, 2024.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GHIRARDI, José Garcez. **O Mundo Fora de Prumo***:* transformação social e teoria política em Shakespeare. Rio de Janeiro: Almedina Brasil, 2011.
- GOLIOT-LÉTÉ, Ane; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramalhete. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008.

» JUNG, Carl Gustav (Org.). **O Homem e Seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Colins, 2020.

» MORAVIA, Alberto. O adultério impossível de dois cônjuges cansados. *In*: APRÀ, Adriano (Org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2017. p. 309-313. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/06/AventuraAntonioni.pdf> Acesso em: 7 dez. 2024.

» A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Emanuele Cassuto. Intérpretes: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernhard Wicki *et al*. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano e Tonino Guerra. Paris/Roma: Janus Films; Dino de Laurentiis, 1961. 1 DVD (122 min.), *widescreen*, P&B.

» ROUANET, Sérgio Paulo. Mal-Estar na Modernidade. **Revista Brasileira de Psicanálise**. São Paulo, v. XXXI, n. 1, p. 9-30, 1997.

» SARRAZAC, Jean-Pierre. **A Poética do Drama Moderno**: de Ibsen a Koltès. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

» SARTRE. Jean-Paul. **Crítica da Razão Dialética**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Lamparina, 2002.

» SHAKESPEARE, William. **Sonho de Uma Noite de Verão**. Trad. Rafael Rafaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

» TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917



TEATRO VILA VELHA: arte em meio à repressão

CARLUCE COUTO

Desenvolve pesquisa no Doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, sob orientação do professor Dr. Gil Vicente Tavares; é bolsista da CAPES. Possui graduação em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, pela UFBA (2018), e em Direito, pela Universidade Católica de Salvador – UCSAL (2011).

RESUMO
Este artigo investiga o papel do Teatro Vila Velha como espaço de expressão cultural e o enfrentamento político durante a ditadura militar no Brasil. Inaugurado em 1964, o teatro estabeleceu vínculos com movimentos estudantis e intelectuais, promovendo atividades clandestinas e contestando a censura imposta pelo regime. Seu reconhecimento pela Anistia Internacional consolidou sua relevância como símbolo de oposição e liberdade artística no período.

PALAVRAS-CHAVE:
Teatro Vila Velha. Ditadura militar brasileira. Teatro baiano.

VILA VELHA THEATER: ART IN THE MIDST OF REPRESSION
ABSTRACT
This article explores the role of Teatro Vila Velha as a space for cultural expression and political confrontation during Brazil's military dictatorship. Founded in 1964, the theater built strong ties with student and intellectual movements, organizing clandestine activities and challenging state censorship. Its recognition by Amnesty International further cemented its significance as a symbol of artistic freedom and dissent during the regime.

KEYWORDS:
Vila Velha Theater. Brazilian military dictatorship. Bahian theater.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

INTRODUÇÃO

No dia 31 de março, o golpe civil-militar teve início com uma rebelião comandada por Olympio de Mourão Filho. À frente da 4ª Região Militar, Mourão Filho organizou o motim em Juiz de Fora, contando com o apoio do governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto. Suas forças avançaram rumo ao Rio de Janeiro, com a missão de derrubar o governo. Os responsáveis pelo golpe justificaram suas ações como essenciais para proteger a liberdade e a democracia, alegando a iminente *ameaça comunista* (Konrad; Lameira, 2011).

Na Bahia, o golpe empresarial-militar de 1964 marcou um verdadeiro ponto de inflexão. Enquanto conquistou o apoio dos setores mais conservadores e antidemocráticos da sociedade, também provocou forte reação contrária, unindo forças democráticas, progressistas e reformistas. Além de uma ruptura autoritária, o golpe representou também a descontinuidade de um processo de mudanças e expectativas que vinha se delineando na década anterior, encerrando um período marcado por intenso otimismo.

Na década de 1950, o Estado se preparava para vivenciar um movimento de mudanças. Um dos fatores que influenciaram o seu crescimento foi a instalação da Refinaria Landulpho Alves e a consequente produção de petróleo. Mas não foi só isso: a construção da hidrelétrica de Paulo Afonso; a implementação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), sob a liderança de Celso Furtado, com o intuito de promover a industrialização regional por meio de políticas de incentivos fiscais; e a edificação da estrada Rio-Bahia também contribuíram com o seu desenvolvimento.

Desse modo, em meados dos anos 1950 e começo dos anos 1960, Salvador passou por um momento de efervescência cultural único, que inspiraria o surgimento de movimentos como o Centro Popular de Cultura da Bahia[1], a Tropicália e o Cinema Novo. O rápido crescimento populacional e as transformações urbanísticas reconfiguraram o centro da cidade, que passou a oferecer novos serviços, opções de lazer e espaços culturais. A vida cultural e boêmia se entrelaçavam intensamente.

A Universidade da Bahia, sob a liderança do Reitor Edgard Santos, desempenhou um papel central na modernização da cidade, promovendo iniciativas culturais como a criação do Centro de Estudos Afro-orientais (CEAO) e das Escolas de Teatro, Dança e Música, integrando a produção acadêmica com a comunidade.

1 O Centro Popular de Cultura (CPC) foi um movimento artístico que teve início no Rio de Janeiro, em 1962, e que se alastrou por diversos Estados do Brasil, incluindo o da Bahia. Seu objetivo central era usar a arte, especialmente o teatro, como ferramenta de conscientização política e social das classes populares, promovendo discussões sobre questões sociais, econômicas e políticas, com foco na valorização da cultura nacional e no engajamento das massas trabalhadoras. O CPC baiano é o tema da dissertação da autora.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

Nesse processo de valorização da área cultural, espaços importantes foram criados, como o Museu de Arte Moderna da Bahia (projetado por Lina Bo Bardi, que também foi uma das idealizadoras do museu); e o Clube de Cinema da Bahia, criado por Walter da Silveira.

A ditadura militar no país, por conseguinte, deu início a um tempo sombrio de violações sistemáticas dos direitos fundamentais que, inevitavelmente, impactou o cenário artístico e cultural. Dessa forma, encerrava-se uma fase de liberdade criativa, dando lugar a uma era marcada pelo medo e pela repressão.

> A exemplo da grande maioria dos estados brasileiros, a Bahia experimentou de forma dramática os efeitos do movimento civil-militar de março-abril de 1964. Também aqui, como no restante do Brasil, este golpe de estado incidiu sobre uma realidade caracterizada pelas contradições e conflitos típicos de uma sociedade de base essencialmente tradicional em um momento crucial de seu processo de modernização. De fato, a própria ocorrência do fenômeno no plano nacional e seu desdobramento em terras baianas representaram uma *solução* aos dilemas gerados no âmago de uma formação social confrontada com alternativas diversas, como a possibilidade de um desenvolvimento economicamente autônomo, socialmente integrado e politicamente democrático ou o crescimento econômico dependente, socialmente assimétrico e politicamente autoritário (Ferreira, 2004, p. 85-56).

JOÃO AUGUSTO E O TEATRO VILA VELHA

A convite do Reitor, o professor pernambucano Eros Martim Gonçalves foi chamado para estabelecer a primeira escola de teatro em uma universidade brasileira. Figuras importantes das artes cênicas, como Gianni Ratto, Domitila do Amaral, Brutus Pedreira e João Augusto de Azevedo, foram convidadas para ministrar disciplinas (Santana, 2009).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

Os cinco anos em que Martim Gonçalves esteve à frente da Escola de Teatro foram marcados por realizações significativas: aquisição do casarão que se tornou a sede da instituição; inauguração do Teatro Santo Antônio; fundação da companhia A Barca (1952-1963); contratação de docentes brasileiros e estrangeiros; promoção de cursos e seminários extracurriculares; e consolidação de um convênio com a Fundação Rockefeller.

Em 1959, uma crise marcada por acusações de autoritarismo contra Martim Gonçalves levou à divisão de um grupo de alunos prestes a se formar. Desavenças pessoais e ideológicas com o diretor resultaram no desligamento de alguns estudantes e professores da instituição. Essa contenda culminou na fundação da Sociedade Teatro dos Novos (STN).

O núcleo da STN foi liderado pelo professor João Augusto Azevedo e contou com a participação dos seguintes alunos: Othon Bastos, Sonia Robatto, Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Echio Reis, Tereza Sá, Maria Francisca, Nevolanda Amorim e Marta Overbeck. Posteriormente, outros atores, como Mário Gadelha e Mário Gusmão, além de membros do teatro amador, como Wilson Mello, se uniram ao grupo (Silva, 2012).

É importante ressaltar que, naquela época, a criação de uma companhia de teatro com sede própria era vista como uma necessidade urgente, dada a escassez de espaços para apresentações na cidade. O único teatro disponível era o Santo Antônio, da Escola de Teatro, restrito ao uso dos alunos.

Entretanto, a empreitada de criar um espaço para a STN passou por um longo e complicado processo de captação de recursos e negociações políticas com as autoridades locais. O grupo se empenhou em arrecadar fundos para a construção de um teatro próprio por meio da renda gerada com apresentações, bingos, excursões e doações monetárias. Além disso, foram lançadas campanhas públicas para mobilizar a sociedade, como a iniciativa Ajude os Novos a dar um teatro à Bahia; a Campanha da Cadeira (que permitia a doação de assentos para o teatro); e a campanha Dar para Receber (Silva, 2012).

Em 1962, durante o governo de Juracy Magalhães (1959-1963), o Estado cedeu o terreno do Passeio Público e forneceu a estrutura metálica para a construção do teatro. O então prefeito

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

Virgildásio Senna, por sua vez, doou cadeiras e, por meio da Secretaria de Educação, adquiriu alguns espetáculos para apoiar a iniciativa.

O Teatro dos Novos recebeu, ainda, contribuições de comerciantes, de artistas da cidade e da sociedade civil para a construção do Teatro Vila Velha (TVV). Othon Bastos relata como se deu a mobilização dos baianos em prol do projeto de construir um teatro para a cidade:

> [...] começou a batalha da construção do Vila Velha. A Sociedade Teatro dos Novos fazia espetáculos em função da construção do Teatro Vila Velha. Aí a cidade inteira começou a nos ajudar, principalmente os artistas plásticos de Salvador começou a nos ceder quadros para que a gente fizesse leilão e bingos para angariar o dinheiro, que era assim: "bingo do telhado", nos davam quadros e a gente fazia o "bingo do telhado". [...] E aos poucos nós fomos levantando o teatro. Isso tudo a Sociedade Teatro dos Novos: esses sete loucos foram nessa loucura total. Agora nós tínhamos que trabalhar fora. Cada um tinha um emprego fora para você se sustentar, porque o teatro não sustentava ninguém. E não podia sustentar devido ao tempo e as dificuldades que nós tínhamos aqui, na luta para implantar aqui um grupo de teatro (Silva, 2012, p. 43).

O golpe empresarial-militar de 1964, no entanto, foi deflagrado durante a fase de criação do TVV. O teatro só seria inaugurado quatro meses depois, em 31 de julho daquele ano.

Na noite da inauguração, foi montada uma exposição com cenários, fotografias, figurinos e programas do grupo. Como parte do Ciclo Comemorativo que marcou a abertura do espaço, a STN patrocinou uma série de 12 espetáculos, que abrangeram teatro, música, dança e outras formas de expressão artística. A programação, bastante eclética, incluía o canto gregoriano dos franciscanos; orquestras sinfônicas; concurso de sambas e marchas (promovido durante o carnaval de 1965); e as apresentações de capoeira e samba de roda pelo Conjunto Folclórico da Bahia (Silva, 2012).

Para marcar esse momento histórico, a STN escolheu encenar a peça *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (à época, integrante do Teatro de Arena). O espetáculo montado pelo Teatro dos Novos trazia o título da peça escrita com uma nova grafia: *Eles não usam Bleque Tai.*

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

A montagem foi uma homenagem aos moradores dos Alagados, incorporando 40 personagens e contando com a participação da Batucada da Escola de Samba Juventude do Garcia – uma das maiores e mais exuberantes escolas de samba do carnaval soteropolitano.

O espetáculo musical *Nós, por Exemplo*, realizado em 22 de agosto de 1964, fez parte do ciclo de apresentações comemorativas do teatro e marcou um momento decisivo na carreira de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa (então conhecida como Maria da Graça).



FIGURA 1
Fila na inauguração do Teatro Vila Velha, em 1964. Crédito: Acervo *Nós, Por Exemplo* – Teatro Vila Velha.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1



FIGURA 2
Eles Não Usam Bleque-tai, 1964.
Crédito: Acervo *Nós, Por Exemplo* – Teatro Vila Velha.

TEATRO VILA VELHA EM TEMPOS DE DITADURA

Nos primeiros anos de ditadura, entre 1964 e 1968, o governo militar consolidou seu poder, suspendeu garantias constitucionais e promulgou o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que deu início a uma série de medidas autoritárias.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

Segundo o pensamento de Roberto Schwarz (1978), apesar da repressão, a presença cultural da esquerda não foi extinta em 1964. Ao contrário, conheceu certo crescimento nos anos subsequentes. De início, os intelectuais socialistas foram, em grande medida, poupados das prisões e perseguições mais severas, diferentemente daqueles que atuavam diretamente na articulação com as massas populares.

Assim, durante esse período, instaurou-se um paradoxo: a convivência de um regime autoritário de direita com uma intensa atividade cultural marcada por posições ideológicas à esquerda. O predomínio dessa influência concentrava-se em segmentos diretamente ligados à produção ideológica (estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, o setor progressista do clero e arquitetos), delineando um espaço cultural em que a esquerda mantinha, ao menos temporariamente, sua capacidade de intervenção discursiva e estética.

> Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia - que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo - é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969 (Schwarz, 1978, p. 62).

Durante o período mais repressivo da ditadura, de 1968 a 1974, foram promulgados diversos Atos Institucionais que aumentaram os poderes do Executivo, restringiram os direitos políticos e deram ao governo militar amplos poderes para controlar a oposição. O AI-5, em 1968, suspendeu garantias constitucionais e intensificou a censura. São os momentos mais tenebrosos da ditadura. Essa fase foi chamada de “ditadura escancarada” pelo jornalista Elio Gaspari (Gaspari, 2014).

Já entre os anos de 1974 e 1979, ocorreu um suposto relaxamento do regime, com a promulgação da Lei da Anistia, em 1979, permitindo o retorno de exilados, e a anistia de crimes políticos cometidos por agentes do Estado e por opositores. No entanto, a repressão ainda persistia.

E entre os anos de 1979 e 1985, deu-se a chamada abertura política, marcada pela volta gradual à democracia, com a promulgação de uma nova Constituição, em 1988.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

Em meio às tensões políticas do período, o TVV firmou-se como espaço de oposição ao regime. Além de oferecer amparo a artistas e estudantes perseguidos, o Vila Velha também serviu como local de encontro para o movimento estudantil.

Segundo o pensamento de Bemvindo Sequeira:

> O Teatro Livre [da Bahia][2] estava inserido numa luta muito maior que a luta contra a Censura. Era comprometido com partidos clandestinos, com movimentos sociais, com o socialismo e a luta armada até mesmo, como no caso do Araguaia, onde o Grupo serviu de disfarce para levar à Europa denúncias da Guerrilha do Araguaia e do massacre etc. (Silva, 2012, p. 51).

A conexão entre o Teatro Livre da Bahia (TLB) e o movimento estudantil baiano também se manifestava através do envolvimento dos atores na luta pela anistia. Bemvindo Sequeira e Armindo Bião estiveram ativamente engajados nesse movimento, que se tornou uma das principais causas defendidas pelas esquerdas a partir da metade da década de 1970.

De acordo com Bião, eles organizaram uma *Vigília pela Anistia* no Vila. Esse espetáculo, que atraiu uma grande audiência, contou com a participação de músicos renomados, como Paulinho da Viola, Raimundo Sodré e Jards Macalé. Durante esse período, também houve uma exibição de curtas-metragens e estava programada uma leitura dramática de textos de Bertold Brecht, Arthur Rimbaud e Capinan, com a participação de alguns membros do TLB, como Harildo Déda, Jurandir Ferreira e o próprio João Augusto. No entanto, a censura vetou os textos de Rimbaud e Gregório de Mattos (Silva, 2012).

Em diversas ocasiões, os atores do Teatro Livre da Bahia colaboraram com as atividades do movimento estudantil, seja compartilhando técnicas teatrais, seja oferecendo recursos como o empréstimo de livros, figurinos e cenários. Esse apoio foi particularmente evidente durante a *Maratona de Teatro*, quando o TLB teve papel decisivo ao emprestar figurinos, cenários e, até mesmo, adaptar peças para as apresentações dos estudantes em toda a Universidade Federal da Bahia (UFBA).

2 A partir de 1971, a Sociedade Teatro dos Novos experimentou uma significativa redução em suas atividades, com diversos membros fundadores se afastando. Paralelamente, o Teatro Vila Velha enfrentou um período de inatividade devido ao desabamento do teto de seu *foyer*, o que impôs desafios ao grupo. Nesse contexto, João Augusto optou por direcionar seus esforços para as atividades do Teatro Livre da Bahia, sob a liderança de Sônia dos Humildes e com a participação de Bemvindo Sequeira como um de seus atores.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

Além disso, o TVV sempre funcionou como espaço seguro para que os estudantes pudessem se reunir clandestinamente e conduzir suas atividades organizacionais. Diante das dificuldades para a realização de assembleias ou reuniões formais, o teatro também se consolidou como ponto de encontro, onde militantes aproveitavam a presença do público para distribuir panfletos, divulgar ações e manter viva a mobilização.

CONCLUSÃO

Com o golpe militar e, posteriormente, a promulgação do AI-5, a produção cultural no Brasil passou a se configurar como um espaço de resistência diante das crescentes restrições às liberdades civis.

A Bahia de antes do golpe passava por um processo de modernização, que vinha alimentando um ambiente de efervescência artística, o que contrastava fortemente com o clima de repressão que se instalou. Assim, iniciou-se um período marcado por violações sistemáticas dos direitos fundamentais, impactando diretamente o cenário cultural. O ambiente de liberdade criativa foi substituído por um tempo de medo e censura, transformando a arte em um campo de luta e sobrevivência.

O golpe empresarial-militar brasileiro (bem como o Teatro Vila Velha) completou 60 anos em 2024. Embora as consequências nefastas desse período tenham sido amplamente evidenciadas, a persistência de adeptos à ditadura no Brasil ressalta a urgência de revisões e reflexões sobre esse capítulo histórico.

É por isso que o jornalista e escritor Emiliano José relata que, quando confrontado por aqueles que afirmam que já se disse o suficiente sobre a ditadura militar, sua resposta é que ainda há um vasto território a ser explorado para compreendermos verdadeiramente os 21 anos de regime militar que assolaram o país (Zachariadhes, 2009).

A atuação do Teatro Vila Velha, inaugurado no mesmo ano em que o golpe militar foi deflagrado, era ligada à defesa das liberdades, estando em concordância com os movimentos de estudantes

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

e intelectuais de esquerda. Não por acaso, os artistas do Teatro Livre da Bahia colaboravam com os estudantes engajados na luta contra a repressão, organizando reuniões clandestinas nas instalações do TVV, disponibilizando recursos materiais, compartilhando conhecimentos sobre técnicas teatrais, entre outras formas de suporte.

Como resultado dessa rica trajetória, o TVV tornou-se a sede da Anistia Internacional. Por esse reconhecimento, foi no palco do Vila que ocorreram os julgamentos e as aprovações das anistias políticas concedidas ao cineasta Glauber Rocha e ao guerrilheiro Carlos Marighella, pelos quais o Estado Brasileiro emitiu, em 2011, um pedido de desculpas às suas famílias pelos abusos cometidos durante o regime militar.



FIGURA 3
Crédito: Acervo Nós Por Exemplo – Teatro Vila Velha.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 54
p. 230-242
2025.1

Por todo o exposto, podemos inferir que o Teatro Vila Velha era considerado pelos artistas e intelectuais da época como um bastião de resistência tanto cultural quanto política. O seu diretor à época, João Augusto, além de ser reconhecido por sua competência como artista de grande relevância, era também valorizado como um defensor das liberdades e da democracia em um período de exceção.

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Muniz. O Golpe de 1964 na Bahia. **CLIO**: revista de pesquisa histórica, Recife, v. 22, n. 1, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24814>. Acesso em: 20 out. 2024.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**: as ilusões armadas. Editora Intrínseca, v. 3, 2014.
- KONRAD, Diorge Alceno; LAMEIRA, Rafael Fantinel. Campanha da Legalidade, Luta de Classes e Golpe de Estado no Rio Grande do Sul (1961-1964). **Anos 90**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, v. 18, n. 33, p. 67-98, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5740/574069160003.pdf>. Acesso em: 20 out. 2024.
- REIMÃO, Sandra. Fases do Ciclo Militar e censura a livros – Brasil, 1964-1978. *In:* **Congresso Brasileiro de Ciências Da Comunicação**, 2005.
- SANTANA, Jussilene. **Impressões modernas**: teatro e jornalismo na Bahia. Salvador: Vento Leste, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política (1964-1964). *In*: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Denise Pereira. **"Ou a gente confia no povo, ou não há solução"**: Teatro Livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970, f. 165. 2012, Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11623>. Acesso em: 23 fev. 2024.
- ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (Org.). **Ditadura militar na Bahia**: novos olhares, novos objetos, novos horizontes. Salvador: EDUFBA, 2009.

Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.
ISSN eletrônico: 2675-1917
ISSN impresso: 1516-0173
Este periódico está
licenciado com
Creative Commons –
Atribuição-Não Comercial
4.0 Internacional.