



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

**INQUIETAÇÕES EM CENA: TENDÊNCIAS E INFLUÊNCIAS  
DA PERFORMANCE ARTE NO PROCESSO DE *QUEM  
DISSE QUE NÃO***

Tuanny Pereira de Araujo

Brasília – DF

2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

TUANNY PEREIRA DE ARAUJO

**INQUIETAÇÕES EM CENA: TENDÊNCIAS E INFLUÊNCIAS DA  
PERFORMANCE ARTE NO PROCESSO *QUEM DISSE QUE NÃO***

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Bacharelado - Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dra Luciana Hartmann

Brasília – DF

2013

## AGRADECIMENTOS

Agradeço de forma singela e verdadeira ao meu Deus e a minha Mãe Iemanjá, por todo apoio espiritual nos momentos de grandes e pequenas alegrias.

Aos meus pais, com todo amor, pelo suporte material e afetivo que sempre me concederam e por terem possibilitado que eu crescesse em um ambiente repleto de respeito à vida e ao outro, fazendo com que eu me tornasse uma adulta com o gesto natural de querer colaborar com quem está ao meu redor, esperançosa e que consegue rir e gozar da vida sem um motivo aparente. A mãe preta, Lurdinha, por todas as orações.

Aos meus irmãos Gislene e Wiliam e aos familiares por toda energia positiva que me enviam. Aos amigos do peito e minhas “lálalá divas”, que pude encontrar na Universidade e compartilhar momentos inesquecíveis. A Jéssica por toda paciência ao me escutar. A minha irmã de consideração, Fernanda, por toda generosidade, conversas, abraços e por tanto me encorajar.

Aos meus professores Denis Camargo, Marcus Mota e Simone Reis, os quais não esquecerei, pois causaram em mim, mesmo sem saberem, estados de inquietação que possibilitaram que eu refletisse sobre a minha condição de artista, e dessa forma, continuo a acreditar neste ofício e escolhê-lo dia-a-dia.

A minha orientadora, Luciana Hartmann, por toda sensibilidade em compreender o lugar do outro, assim como a sua humildade ao se colocar em constante aprendizado, buscando se instruir mais e mais para colaborar com os anseios de nós, alunos.

À Zizi Antunes, por toda disposição em ajudar sempre que precisei e por ter palavras tão inspiradoras, fazendo com que eu me encante mais uma vez com a poesia do interpretar.

E por fim, a todos aqueles que colaboraram direta ou indiretamente neste meu percurso e assim como eu acreditam na arte.

Muitíssimo obrigada!

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a contextualizar e fazer uma análise do processo criativo do espetáculo *Quem disse que não*, refletindo a respeito das tendências e influências da Performance Arte e dos Estudos da Performance, sob uma perspectiva política, na construção das cenas *Pentes* e *Branco no Preto*, das quais participei. A monografia está dividida em três capítulos. O capítulo 1 faz a descrição do processo criativo de *Quem Disse que não*; o segundo propõe uma reflexão sobre a função política que os estudos da performance desempenham na contemporaneidade, assim como as influências da Performance Arte no processo de criação do espetáculo e, por fim, o terceiro capítulo faz uma descrição e análise das cenas.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	06
<b>1. DO TRAJETO AO NÃO LUGAR</b>	
1.1 Sobre a metodologia da criação no processo de <i>Quem disse que não..</i>	13
<b>2. OS ESTUDOS DA PERFORMANCE: INQUIETAÇÕES E DISCURSOS EM CENA</b>	
2.1. Performance pra quê e por quê? .....	24
2.2 Tendências e influências da Performance Arte no processo de <i>Quem disse que não</i> .....	26
<b>3. O JOGO DA NEGA(ÇÃO): A COR ENTROU NA CENA</b>	
3.1 – A cena ficou preta. Por quê? .....	31
3.2 – <i>Pentes e Branco no Preto: a construção em desconstrução</i> .....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	48

## INTRODUÇÃO

Sem muito entender de fato o que o teatro representaria para mim e aonde me levaria, recém chegada ao curso de Artes Cênicas na então Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, no ano de 2008<sup>1</sup>, tive a oportunidade de estar presente em uma palestra de Augusto Boal, relevante nome da cena teatral brasileira e criador do Teatro do Oprimido, método amplamente praticado em diversos locais do mundo que busca colocar a arte a serviço da inclusão social e a cargo daqueles que ocupam o lugar dos oprimidos, dando assim voz e ação a quem convencionalmente não tem.

Representavam um interesse natural para mim temas e questões ligados à realidade social em que nosso meio se configura. Desde que comecei a formar uma consciência crítica a respeito do mundo acredito que as injustiças sociais, desigualdades, violências, discriminações e atrocidades das metrópoles urbanas, muitas das quais fui parte, são de responsabilidade de nós cidadãos, logo, as mudanças para estes cenários dependem também do nosso esforço em não perpetuar tais realidades e de ações quer diretas ou indiretas para com estes quadros. Como destaca Boal:

Nossa tomada de posição teórica e nossas ações concretas devem acontecer não porque sejamos artistas, mas porque somos cidadãos. Fôssemos veterinários, dentistas, pedreiros, filósofos, bailarinos, professores, jogadores de futebol ou lutadores de judô – qualquer que seja a nossa profissão - temos a obrigação cidadã de nos colocarmos ao lado dos humilhados e ofendidos. (BOAL, 2005: 29).

Talvez pela minha pouca idade, pela formação que recebi ou então pelas pessoas com quem me deparei durante esses anos, considero de extrema importância o respeito, cuidado e solidariedade para com o outro, qualquer que seja este, assim como a sensibilidade de saber olhar não somente para o que representa um interesse particular, mas também dos outros. Não se trata aqui de ter desempenhado um papel como ativista e/ou participante de algum movimento social,

---

<sup>1</sup> Neste mesmo ano prestei o vestibular para ingresso na Universidade de Brasília e obtive aprovação, assim, após concluir o primeiro semestre, desliguei-me da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e iniciei o curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília no segundo período de 2008.

visto que isto não aconteceu, mas sim de fatores que influenciaram diretamente nas minhas escolhas, até então, como atriz pesquisadora e como mulher negra.

Naquela oportunidade fui inflamada por palavras, reflexões e exemplos. Eu vinha de uma tímida experiência como espectadora e atuante no universo teatral. Muito do que eu tinha assistido até aquele momento se pautava em peças com função educativa, componentes de atividades extraclasse no ensino Fundamental e Médio de três escolas públicas nas quais estudei, situadas na cidade satélite Guará. Comecei a me familiarizar com o teatro no ambiente escolar e mais tarde em oficinas e pequenos cursos de teatro na cidade de Brasília.

Considerava o teatro como uma manifestação artística que oferecia aos espectadores, quando aberta ao contato, a oportunidade de se deixar levar a outro local, outra realidade, se desconectando do momento presente e embarcando naquilo que os atores se propuseram a fazer, tudo feito para deleite daquele público. Seria uma atividade de entretenimento para outrem, ou seja, de forma limitada, eu acreditava que o teatro consistia em um processo único e exclusivamente para agrado do público. Contudo, mais tarde pude constatar o quão equivocada estava e que dar ao processo teatral afirmações taxativas do que é ou deixa de ser correto não nos leva a reflexões necessariamente proveitosas.

Ao ouvir naquela palestra Boal dizer, assim como está em seu livro "*Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*", que "O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente", e assistir cenas que colocavam o método em prática, pude reparar o que passava despercebido pra mim. Estava ali a possibilidade de satisfazer um anseio pessoal em uma prática profissional e pude então começar a buscar respostas sobre para quê e o porquê do teatro para mim.

Acredito que o teatro possa ser situado de forma que o artista se posicione politicamente em cena, para subverter padrões e referenciais de comportamentos. Para falar o que não é dito, para soltar o grito que a sociedade vela. Para ver aquilo para o qual os nossos olhos num gesto de vício cotidiano se fecham. Para questionar o que as estruturas burocráticas congelam. Para transformar o que é tido como banal, feio e sem valor em belo.

Contudo, vale ressaltar que o teatro convencional ocidental, ao longo da história, através das classes dominantes, manteve como foco a representação e manutenção dos modelos de comportamento e pensamento que os detentores de poder desejavam expor e isso em variadas épocas, como por exemplo, as peças religiosas do período feudal, que tinham em sua essência uma lição moral a ser passada, de caráter puramente maniqueísta. Como descreve Boal: “As peças feudais tinham sempre um caráter moralizante e exemplar: os bons eram recompensados e os maus punidos” (BOAL, 2005: 104). Assim, não há como desconsiderar a importância do contexto histórico e social e das relações de poder em que as práticas artísticas se manifestam, logo, o teatro pode ser considerado um fenômeno estético fruto da perspectiva daquele que o faz, o artista (quer este esteja consciente desta relação de poder ou não), somado ao processo de assimilação que a recepção tem diante daquele trabalho. Como destaca Boal: “A arte dominante, no entanto, será sempre a da classe dominante, eis que esta é a única possuidora dos meios de difundi-la preponderantemente” (BOAL, 2005: 99).

Considero que através do teatro temos a possibilidade de atualizar nossa capacidade reflexiva sensível e criativamente, dado o momento contemporâneo em que tanto se fala de tudo, tanto se vê de tudo e nada se absorve, o questionamento perdeu em parte seu poder de transformação que outrora teve. Eis um importante porquê: o teatro pode incomodar o outro, pressionando-o a se inquietar com suas prováveis zonas de conforto quer físicas, mentais, intuitivas, sociais, e isto desencadeado pelo jogo de sentidos e emoções.

Pude perceber com o acúmulo de experiências que o teatro constitui um processo que não busca unicamente satisfazer vontades, expectativas e referenciais do espectador, não é um jogo feito para ele e sim com ele e que se torna mais brilhante, sob meu ponto de vista, quando este vem amparado de ferramentas que proporcionam aos receptores a chance de poder acreditar em uma dimensão diferente da que é dada cotidianamente pelo senso comum, ou seja, como aponta Boal: “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la” (BOAL, 2005: 66).

Escolhi o fato descrito acima para começar a discorrer sobre minha trajetória e suscitar reflexões que permitam consolidar o presente trabalho. E também expor a problemática da tentativa de se colocar discursos políticos em cena, que quando influenciados pelas tendências gerais da performance no teatro, possibilitam que a mesma não perca sua potência estética, como será focado mais adiante. Sendo assim, não constitui um interesse desta pesquisa discutir o conceito de teatro e utilizo esta terminologia, nesse momento, para caracterizar esta manifestação artística que foi e é praticada no ocidente. Assim como faço referência a Augusto Boal por este ter acreditado e defendido que: “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso...” (BOAL, 2005: 19), já que a Poética do Oprimido visa tirar o espectador de sua posição de *voyer* e colocá-lo em posição de ação na cena, para que este possa dar vazão a seus pensamentos, desejos e atitudes, fazendo com que este indivíduo encontre um caminho de mudança social. Sendo assim, não faz parte dos questionamentos que me proponho a desenvolver aqui, pois não entrarei no mérito do protagonismo do espectador nesta discussão. Desejo sim agora lembrar de outros fatos que contribuíram na minha breve trajetória.

Ao entrar neste curso na Universidade de Brasília pude perceber algumas incoerências presentes por parte da instituição e do próprio aluno, no caso eu, durante a formação. Assim que entrei, no segundo semestre de 2008, pertencia a grade curricular antiga, que recebeu modificações um semestre depois, logo, minha turma foi a primeira a cursar o atual currículo, o qual considero muito rápido e resumido. Penso que três anos e meio seja pouco tempo para a instituição poder formar atores-pesquisadores. Acredito que se tivéssemos a oportunidade de passar por mais experiências artísticas num período de tempo maior, nós atores, poderíamos desenvolver mais autonomia nos processos de criação. De acordo com que o sistema propõe, deveríamos passar pelo processo de aprendizagem de variados conceitos e propostas interpretativas que se fazem importantes para a formação do ator durante este período. Processo esse de conhecimento teórico e prático que deve acontecer em disciplinas que possuem em geral 15 alunos, em um período de 4 meses. Era e creio que continua sendo comum as queixas dos próprios docentes em relação a quantidade de alunos presentes em sala, tanto nas

disciplinas teóricas quanto nas práticas, pois influencia diretamente na qualidade do ensino, mas, infelizmente, tendo que “obedecer” a um sistema complexo e repleto de falhas, não há muito o que se fazer.

Nas primeiras disciplinas cursadas, principalmente as referentes a interpretação teatral eu, assim como alguns calouros, era sedenta por montagens de textos teatrais já existentes e de referência na história do teatro ocidental. O desejo era fazer uma peça na íntegra e decorar todas as falas de determinado personagem para assim colocar em prática o exercício da atuação, de acordo com a estética/linguagem que o professor se propunha a aplicar. Essa foi uma das problemáticas com o qual me deparei ao perceber que o foco de muitas disciplinas não era uma peça como produto final, embora se fizesse necessário chegar a um resultado do que foi aquele processo. Não havia uma rigidez quanto àquela linguagem que estava sendo dada, mas no final era cobrado um desempenho que atendesse as particularidades daquela prática interpretativa. Assim, aliado a imaturidade natural da época comecei a guardar frustrações desde o início com o curso e sua didática, fato que contribuiu para um não entendimento e aproveitamento futuro de outros processos e possibilidades dentro da universidade, como por exemplo os projetos de extensão. O não envolvimento de minha parte com linguagens específicas ou treinamentos para o fazer teatral, assim como a falta de um contato mais direto com professores e seus respectivos projetos, fizeram com que eu não buscasse participar e desenvolver projetos de pesquisa e extensão, que constituem uma rica opção para pesquisa e aprofundamento do aluno fora do trabalho com as disciplinas obrigatórias da grade.

Percebi que o ciclo vicioso de não conseguir montar efetivamente uma peça com a turma, e também não dedicar o trabalho do semestre exclusivamente para o aprofundamento das propostas interpretativas se repetia, até que por volta da metade do curso, na disciplina Interpretação Teatral 4, me deparei com minha própria resistência a um processo que considero de importância vital para o crescimento artístico e pessoal do ator. Propõe a ementa desta disciplina:

- Diversidade e discurso: Investigação de processos experimentais de composição de personagem, cenas e performances.
- Experimentação transdisciplinar com diversas fontes para a criação cênica: a palavra, o movimento, o som, o espaço, a imagem e o autobiográfico.
- Investigar os processos de “dramaturgia do ator”, teatro-performance e teatro pós-dramático.<sup>2</sup>

A disciplina foi ministrada pela Dra. Simone Reis, a quem hoje devo agradecer por todas as provocações e inquietudes que me causou, que foram mal compreendidas naquele momento, mas agora fazem total sentido nas tomadas de consciência e inconsciência [por que, não?] da minha vida pessoal e artística. Este processo e mais outros dois nos quais participei ainda com ela tinham como foco as tendências contemporâneas da criação que bebiam da performance arte, dos estudos da performance, do trabalho em processos colaborativos, do uso da autorreferência e da dramaturgia pessoal; da desconstrução da convencionalidade; do jogo com as diversas linguagens e estéticas; da simultaneidade, etc, que possibilitavam a nós alunos-atores um momento de criação e experimentação com uma infinidade de descobertas que dão voz ao que desejamos dizer.

Contudo, o meu apego a formas definidas, o receio em me colocar como criadora, a fuga da autorridicularização e a imaturidade pessoal me fizeram resistir a muito do que era proposto, e isto, infelizmente, aconteceu em todos os processos. Como desconstruir aquilo que eu não tenho construído? Constantemente me fazia essa pergunta, pois eu não dominava, e até hoje não domino práticas interpretativas; não sabia como brincar com um hibridismo, que eu achava que não tinha, na cena; imaginava que não possuía um material pessoal para ser colocado na criação; não desejava me expor, literalmente, não gostava de ficar e estar feia em cena; ou seja, criei uma série de barreiras e couraças que atrapalham o trabalho do ator que deseja ser pesquisador e criador; e que bloqueiam um processo de exaustão que o leva a descobrir um lugar fora do comum que existe em cada um de nós. Como lembra a professora e performer Eleonora Fabião, “A convocação da performance é justamente essa: posicione-se já: aqui e agora” (FABIÃO, 2009: 243).

---

<sup>2</sup>

Para chegar a esta consciência hoje e perceber o quão inconseqüentes foram estas posturas, duas experiências contribuíram quase ao final do curso: a primeira foi ter feito a disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas – Clown, com Denis Carvalho, pois neste momento consegui aprender a me ridicularizar, jogar com o aqui e agora, deixar vir em cenas as possibilidades inusitadas, o estranho e banal e me senti bem fazendo isso, pela primeira vez. Não sei ao certo porque somente nesta etapa isso aconteceu, talvez pelo processo de amadurecimento, ou então pelo cansaço de ter tentado antes e não ter acontecido, enfim, brinquei comigo mesma e pude descobrir o que não imaginava. A segunda experiência foi a de ter passado pelo processo colaborativo de construção do espetáculo *Quem Disse que não*, a diplomação em Interpretação Teatral. Naquele momento era como se a voz da Simone aparecesse volta e meia em meus ouvidos, e frases como: “O teatro mostra!”, “O teatro não é terapia, mas é terapêutico!” “Tuanny, você precisa enlouquecer mais!” “De novo isso, gente?!” “Vai, se joga, não pensa!” “ O ator tem que criar, propor!” “O que é que você tem pra dizer?” se faziam presentes em meus pensamentos. Assim então, após ter passado por um caos na construção, vi que tudo aquilo que eu tinha escutado fazia total sentido, tive a prova real, e é sobre isso que quero falar.

## 1. DO TRAJETO AO NÃO LUGAR

### 1.1 Sobre a metodologia da criação no processo de *Quem disse que não*

A turma de pré-projeto do segundo semestre de 2011 do Curso de Artes Cênicas tinha uma característica que iria influenciar muitos aspectos da criação. Era uma turma composta inicialmente por 25 alunos. 25 pré-formandos ocupando o mesmo espaço e desejando encerrar a trajetória acadêmica na Universidade de modo, no mínimo, com potencial igualado a diplomações passadas. O histórico que compõe nosso departamento é de muita valia. Montagens como: *Adubo, ou a sutil arte de escoar pelo ralo*, *A porca faz anos*, *Não alimente os bichos*, dentre outras, tiveram sua importância na cena brasileira e até nacional, logo, esperávamos poder compor este mesmo caminho.

O fato de a turma ter um número muito maior que a média das turmas de pré-projeto gerou muita discussão. Possibilidades como a de se dividir o grupo, ou de se levar nossa situação até o colegiado para que este pudesse pensar conosco no que poderia ser feito foi pauta da maioria dos primeiros encontros. Confesso que a princípio a questão do grupo ser grande não foi algo que saltou aos meus olhos ou me preocupou, eu estava mais curiosa e pensativa a respeito do que dali viria, o que podíamos esperar. Contudo, foi uma questão de tempo para que minha preocupação quanto a isso pudesse aflorar.

Não demorou muito e a ideia da turma se dividir foi “descartada” e fomos orientados sobre quais seriam as vantagens de sermos assim e então passamos a pensar como um grupo de mais de duas dezenas. Com isso alguns saíram, outros mais a frente desistiram e nosso processo começava a dar uns passos.

Considero o diálogo como nossa primeira ferramenta e chave de metodologia. Ao se ter tantas pessoas juntas, com diferentes anseios e linguagens, é na troca, no diálogo que temos uma primeira possibilidade de conhecer o outro e assim podermos compor juntamente uma criação. Foram muitas conversas, muitas rodas em grupo, muitas discussões, e lembrando que só estávamos em pré-projeto. O diálogo a que me refiro também trouxe aspectos que infelizmente não ajudaram, sobre os quais discorrerei mais adiante.

Ao refletir sobre o caminho traçado em pré-projeto considero que foi o momento decisivo na minha trajetória como atriz, criadora, intérprete, etc, pois foi o momento em que me senti motivada a buscar respostas e caminhos do que eu desejava expressar e como fazê-lo. O primeiro questionamento ao qual me deparei foi: “Qual é o seu projeto de diplomação dos sonhos e por quê?” Bem, dar a resposta a essa pergunta pareceu um tanto quanto utópico, mas levando em consideração que poderia colocar lá minhas aspirações que há muito não foram concretizadas, dei gás a minha imaginação e inquietudes.

Um projeto de diplomação dos sonhos seria aquele que conseguisse resolver três problemáticas centrais. A primeira que era a de conseguir dialogar com as outras esferas da arte, no caso, música e artes visuais, mas que essas expressões não fossem usadas como mero ponto auxiliar e sim como parte integrante e fundida ao todo, que é o espetáculo. Para tanto seria necessário incluí-las desde o início no processo de pesquisa. Processo esse colaborativo, onde as partes seriam divididas de modo que o estudante-artista se aprofunde na área que mais iria lhe convir, de acordo com suas habilidades e particularidades.

A segunda problemática era desse projeto de diplomação portar um conteúdo social/político, que no caso me inquietava e inquieta, “Mulher, preconceito e raça”, mas que não perdesse com isso sua qualidade estética, caindo simplesmente no discurso vazio. Ou seja, não seria um espetáculo em defesa de um tema e que levante uma bandeira, mas sim um espetáculo que transformaria essa realidade visível e invisível, por vezes, em potencial artístico. Fazendo uma conexão com a desrazão e a loucura, esse projeto deveria pensar o “Fora”, no caso, o tema escolhido, mas não se deixar ser apoderado por este “Fora”, ficando assim no território da desrazão e não da loucura.

Um último ponto que considerava importante para a realização desta diplomação dos sonhos seria o público. Este projeto não poderia ser elaborado para um determinado público-alvo, ou seja, deveria haver o controle de não deixar o espetáculo ser tão direcionado assim. Que não fosse só para o deleite de quem já é do teatro ou de quem não tem contato com essa expressão artística. Não

poderíamos superestimar ou subestimar o público, procurando o desafio assim de se trabalhar nessa linha tênue.

Dado esse primeiro questionamento, algumas opções de criação começavam a convergir no grupo. Era um desejo de mais da metade do grupo que a metodologia do processo fosse de um processo colaborativo e que o elemento musical tivesse presença ativa no trabalho. Muito disso se deu aos resultados que as experiências das outras diplomações tinham chegado, como disse anteriormente e que para nós era um importante estímulo. Contudo, cada caso é um caso e não há fórmulas que concedam um resultado efetivo.

Para desacelerar um pouco nossos ânimos e não atropelarmos os passos, nosso orientador Marcus Mota traçou um cronograma de trabalho e nos motivava a todo momento a reconhecer nossas habilidades e expressá-las. Era uma metodologia de criação em que naquele momento começaríamos a buscar respostas ou responder aos questionamentos dados **em cena**, ou seja, criativamente. O diálogo sobre o qual comentei continuava a fazer parte de nosso processo e aliado a ele tínhamos performances individuais que permitiam que nosso material começasse a ser construído. “25 segundos daquilo que você é melhor” foi a primeira demanda.

A busca pela resposta ou a própria resposta a essa pergunta deveria vir cenicamente e com o uso de ferramentas que poderiam ser aproveitados pelo grupo mais adiante, porém, para se chegar a essa elaboração considero que o grupo como um todo teve a sensação de não pertencimento e receio do material que iria apresentar, pois naquele momento estávamos diante de uma problemática pessoal/artística. Sabemos que ao fazer a opção em sermos bacharéis em Interpretação Teatral devemos ter consciência de nossas habilidades, limitações e possibilidades artísticas, principalmente na reta final do curso. Houve conosco, não com todos os integrantes, a incerteza do que realmente dominamos bem e podemos dizer que somos aptos a realizar da melhor forma. Alguns cantam, outros tocam um instrumento, dançam, dominam uma estética, possuem um treinamento específico, etc. Mas ao me defrontar com o que eu poderia fazer de melhor em menos de um minuto tive uma pequena crise tardia, pois não me enquadro em nenhuma das

categorias citadas acima, e sei que são importantes para o trabalho como atriz. Assim, optei por um caminho que expusesse o que me sinto confortável fazendo, o que não significa que o faço bem, que foi a composição de uma partitura corporal, o uso vocal e a interpretação de uma figura cômica. Tinha sido a primeira performance e a suficiente pra eu reforçar que precisaria desenvolver habilidades que seriam úteis para mim e para o grupo, junto também com o aprofundamento em técnicas e treinamentos que dariam suporte a minha interpretação.

Com esse “melhor” de cada um tínhamos possibilidades artísticas distintas entre si e que ao serem bem manipuladas geraram, de improviso, um “caos organizado”. Primeiro com a junção e interação de performances que apresentavam pontos em comum, trabalhos de corpo e de voz, por exemplo, e das que não tinham convergências também resultando assim na experiência da tentativa de juntar em um único corpo performances divergentes.

Considero que a performance seja uma linguagem que tem como ponto forte o elemento aglutinador. É uma linguagem que consegue abraçar outras diferentes linguagens que foram desconstruídas; que tem caráter manipulável na criação e contato com o outro; que é um breve resultado daquilo que o integrante se dispôs a ouvir de si e sobre a qual discorrerei no segundo capítulo mais adiante.

Dessa forma, passadas as etapas iniciais então, houve um fato que coloco aqui como decisivo na continuidade e “definição” do que foi o processo. Na aula do dia 29 de setembro de 2011, se não me engano, a princípio sem planejamento prévio onde só iríamos continuar uma atividade, veio a “Dependência sensível às condições iniciais”<sup>3</sup>, definição esta que tirei de uma leitura que havia feito e creio que explica bem o fato acontecido. Até o momento não havíamos definido tema ou algo parecido para compor o processo, pois fizemos a escolha em partir das experimentações, exercícios e performances para depois delinear o que poderia

---

<sup>3</sup> “Dependência sensível às condições iniciais: uma pequena ideia sugerida por um elemento do grupo ou um pequeno movimento surgido em um exercício de improvisação pode suscitar no dramaturgo todo um manancial de novas ideias e possibilidades de desenvolvimento do texto.” (REWALD, R. *CAOS/DRAMATURGIA*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. XVI)

ser um tema. Foi um caminho inverso do que aconteceu com a turma de pré-projeto do semestre anterior ao nosso. Iríamos da ação para o discurso.

Neste dia houve um exercício de possibilidades do uso da palavra com um livro trazido pelo Marcus Mota. Após isso fizemos uma análise do conteúdo deste livro, que era sobre o ato de negar, a negação do homem, que serviu como força motriz para as etapas futuras. Essa “dependência sensível às condições iniciais” a que me refiro foi um fator aleatório que acabou sendo incorporado e bem recebido pelo grupo, com a ressalva de que, em nosso caso, todos nós integrantes da turma fomos os dramaturgos e agentes de criação, que mergulharam nesta ideia e a partir dela fomos construindo novos caminhos, ou seja, aleatoriamente a negação como tema surgia e a partir dali continuamos sujeitos aquela possibilidade como condição inicial de criação.

Esse novo caminho que começou a surgir foi de forma intensa. Elaboramos performances que eram para “traduzir em gesto e/ou palavra e/ou movimento e/ou som o que era relevante sobre o ato de negar.” Antes, porém, tínhamos elencado tópicos sobre a negação, foram alguns deles: Racismo; escolha; mulher; negação, insegurança e medo; exposição do indivíduo; corpo, gênero; sexualidade; libertação / sociedade; realidade/loucura; auto-afirmação; auto-aceitação; preconceito; negação da verdade; negação da mentira; negação / afirmação. Com isso o tema abriu muitas possibilidades. Ia desde o campo da lógica ao estado cotidiano e podia ser refletido em cima de qualquer situação. O ato de negar se faz presente antes mesmo do indivíduo pertencer a sociedade, é fator de educação, comportamento e trajetória humana de qualquer um.

As performances foram criadas por negações que inquietavam a cada um e tínhamos consciência disso. Foi um momento de se voltar para si, perceber e expor qual eram as nossas recusas. Quando isso foi transformado cenicamente vi o quão a turma tinha uma capacidade propositiva e instigante. Performances que foram lembradas até no fim do processo deram a turma um material criativo de grande efeito. O corpo foi um elemento de uso recorrente e que ficou marcado, literalmente, com algumas performances. Houve desde somente o uso do gesto, ou da palavra, ou do movimento e também dos três ou mais juntos.

Para pensar nesta construção me deparei novamente em um estado de tensão. Consultei a bibliografia sugerida no blog, que foi a “*Gramática de Usos do Português*”, de Maria Helena de Moura Neves (2000) e “O projeto como negação”, de Jean Paul Sartre (2005) que me fizeram refletir mais sobre a proposta, contudo, somente a esfera teórica não era necessária para compor a performance, pois eu queria unir também gesto, palavra, movimento e som, contemplando a negação que queria expor, que foi a da raça.

Através da etimologia me atentei ao jogo da palavra “negar” e suas possíveis variações (engar, nager, range, renga, negra) e também a sua conjugação em alguns tempos verbais. Com as letras da palavra escritas em cinco papéis formei um círculo e me pus dentro dele onde ao tentar fazer rodopios de balé, que é uma expressão artística com foco na execução técnica e impecável dos movimentos, de origem e tradição cultural europeia (a qual não tenho formação e nunca dancei), vem com a metáfora de uma mulher negra que faz uma recusa de si ao tomar como referencial uma mulher branca. Esse referencial se torna de risco, pois em momentos piso nos papéis dispostos no chão e conseqüentemente caio. Isso foi acontecendo com a conjugação do verbo negar nas três pessoas do singular e plural. Depois de já no chão organizo as letras e forma a palavra “negra” falando estas frases criadas por mim:

“Diria que nego o desconhecido, diria que nego o arriscado, diria que nego o vergonhoso, diria que nego o desaprovado, diria que nego o doloroso, mas eu não posso negar nada, pois negaria o que não existe.”

“É desumano tomar como incapaz ou impuro alguém que é desconhecido por suas características fenotípicas.”

Na primeira parte coloquei negações que considero habituais em meu comportamento, mas ao refletir sobre “*O projeto como negação*”, percebi que o ato de recusa nega o que ainda não existe, pois elimino a possibilidade de determinada potência se transformar em ato. E a segunda parte foi somente uma frase de negação sem a palavra “não” que define o que considero como racismo.

Com o pouco tempo para se trabalhar a performance sabia que não tinha sido tão bem executada, mas ao pensá-la eu queria produzir algum efeito no público com os elementos que ali eu utilizava, quer fosse a expressão vocal, movimento ou texto

e aliado a isso tentei trabalhar nas linhas das tensões para ampliar este efeito. Considero que o trabalho na linha das tensões foi característica de boa parte do grupo e contribuiu para que aquele momento das performances reforçasse ainda mais o caminho que estávamos começando a desenhar.

No aperfeiçoamento deste caminho partimos para a etapa, ainda individual, que foi da nossa relação com a palavra, com alguma atividade verbal que suscitou a discussão de importantes pontos no nosso trabalho. Ao observar a relação de um ator com o texto nota-se em geral que a produção da atividade verbal é o foco principal e o primeiro suporte para a interpretação, característica comum da herança de parte da cultura Ocidental. Contudo, reproduzir um comportamento cultural em cena não causa efeito algum na recepção. Não se vai ao teatro para ouvir um discurso ou centenas de palavras ditas que não quebram com a expectativa de quem assiste, que não traz o elemento surpresa e que só reforça mais um modelo narrativo. Temos que estar alertas para que isso não aconteça.

Mesmo tendo consciência corporal e vocal a nossa primeira via de acesso ao inserir isso no trabalho com o texto é de simplesmente ilustrar a história que ali se conta e sincronizar assim voz, palavra e movimento. Esse recurso sendo recorrente faz com que nossas proposições percam força. Ao saber de tudo isso o que fazer? Foi o outro momento em que me vi diante de uma problemática. Sabia o que não dava resultados cênicos com efeito e também o que poderia melhorar o material. Através na nossa orientação comecei a observar ainda mais detalhes importantes para a cena, como: construí-la por elementos de mudança; observar não só o conteúdo do que se diz, mas também a utilização e disposição do espaço; desconstruir o sincronismo; se atentar para a expressividade, etc. E com isso poderíamos ter um arranjo bem feito.

Na tentativa de atingir um maior número de detalhes propus um pequeno monólogo extraído de um blog sobre Capitu, personagem da obra Machadiana. A história e o texto eram simples, logo, eu deveria variar o modo como se contava. Assim, busquei não sincronizar a voz, palavra e movimento. A minha movimentação sugeria um fluxo gradativo de crescimento, onde começava como um “bebê” e terminava em uma postura “adulta”, enquanto a voz fazia o caminho contrário e

decrecente ao se expressar do adulto ao infantil e a palavra sugeria uma narrativa linear. O espaço foi disposto em “nichos” diferentes com objetos de cena que caracterizavam possíveis épocas da figura que eu representava. O problema desta performance foi o modo como eu realizava as transições, que não foram bem trabalhadas e a atividade verbal que fiz com o texto, pois eu seguia as pausas lógicas da narrativa, o que não contribuiu para a cena. Com os comentários do grupo percebi que compreenderam minha proposta e intenção e pontuaram os aspectos não trabalhados citados acima.

Nós tínhamos aprimorado a capacidade de realizar comentários a respeito do outro. O que era visto era analisado, mas penso que com um juízo de valor que possa aprimorar o que foi feito, salvo em alguns casos que aparecem falas desnecessárias que não contribuem em nada, mas em geral cada um foi observando o modo como se fala, a fim de se ter intervenções positivas.

Essa atenção necessária quando se olha o outro vai trabalhar na manutenção dos grupos. Até então estávamos como agentes de criação individual e ao partirmos para o trabalho coletivo nos deparamos com outros desafios que para serem resolvidos não dependem somente de você, há que se considerar o outro também.

Os primeiros grupos configurados deveriam produzir e organizar cenas, levando em conta o que tinha sido feito até o momento e também o nosso tema/situação: Negação. Ao nos dividirmos busquei pessoas que não eram do meu convívio e esse deslocamento do lugar confortável influiu para que nós enquanto grupo nos conhecêssemos mais. Afinal de contas a auto-observação e observação do outro faz parte do processo de criação. Na busca por uma “unidade” observei que um ponto em comum eram que as mulheres presentes no grupo expunham a negação de ser mulher e a partir daí poderíamos pensar a cena de outra forma. Foi aí que imaginei uma possível configuração que seria de nós três tentando nos desvencilhar de algo que nos prendia, no caso os elásticos, com movimentos, canto e expressões, e assim, ao sairmos desta opressão, faríamos as performances individuais, cada uma interpretava um pequeno texto aleatoriamente, que falava a respeito da mulher. Infelizmente as figuras masculinas presentes no grupo acabaram não se conectando tanto assim com o que ali ocorria, ficando mais explícito quando

eles nos davam suporte em algumas ações. O figurino nos deu uma unidade, e foi um figurino que se desintegrava durante a cena, fazendo com que ficássemos seminuas. Mas ainda assim não tínhamos contracenação. Eu desejava expor a negação da mulher negra também através de uma atividade verbal, mas com algum texto que falasse primeiro nas entrelinhas, foi aí que me sugeriram o poema “Mulata Exportação” de Elisa Lucinda<sup>4</sup>, do qual extraí a primeira parte:

Mas que nega linda  
E de olho verde ainda  
Olho de veneno e açúcar!  
Vem nega, vem ser minha desculpa  
Vem que aqui dentro ainda te cabe  
Vem ser meu álibi, minha bela conduta  
Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!  
(Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)  
Minha tonteira minha história contundida  
Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?  
Rebola bem meu bem-querer, sou seu improvisado, seu karaôquê;  
Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer  
Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.  
Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore  
Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê.  
Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar...

A cena tinha o uso de muitos elementos diferentes, como dito em sala, mas poderíamos ter ficado menos a serviço destes elementos e os inserido mais em nossas proposições. Imagetivamente, a cena tinha uma potência criativa e me colocou em um lugar não habitual e confortável. Foi a primeira vez que me expus

---

<sup>4</sup> Poema encontrado no site da poetisa: <http://www.escolalucinda.com.br/bau/mulataexportacao.html>

daquela forma e não me senti constrangida com a “semi nudez”, acredito que só veio a contribuir para o efeito da cena e não foi de forma gratuita.



Foto de Isabella Pina

Nesta etapa com a observação dos outros grupos percebi que para a composição do processo temos que tomar muito cuidado na nossa relação com o referente trazido em cena, para não cairmos na mera reprodução de modelos previamente vistos. E o que mais me afligia e aflige até agora é o receio de sermos somente jovens de classe média burguesa reproduzindo formas desgastadas. A busca pelo lugar não comum e pelo elemento surpresa é trabalhosa e deveria estar presente em todas as proposições, ainda mais em se tratando de um grupo grande.

Acredito que a busca pelo sublime eleve o nível dos trabalhos. Mesmos imersos em situação cotidianas, não no estado cotidiano, ou seja, um estado sem alterações psicofísicas, podemos transformar uma realidade verossímil em algo que ultrapasse as barreiras da expectativa. E vi que em muitos momentos isso aconteceu em nosso processo. O que dizer dos exorcismos! Uma aparente conversa de “roda” em que você fala sobre si para o outro se transformava em instantes

sublimes. A partir dali muitos de nós fomos vistos de outra forma e mudamos também nossa visão em relação ao outro. Um passo significativo para nós como grupo. Não dava pra se falar tudo, é claro, mas creio que o importante por muitos foi dito. Nem todos se desnudaram completamente, mas foi uma disposição em se doar e receber o outro de forma intensa, pois negar a si mesmo tanto pessoalmente quanto profissionalmente não é pouco. Expus as primeiras coisas que me vieram à cabeça, uns já conheciam, outros não. Mas foi o suficiente para sentir o grupo mais próximo naquele momento.

Tivemos a oportunidade de crescer como artistas, como pessoas, como grupo. Elevávamos o nível de nossas produções e a medida que o tempo foi passando mais consciente ficávamos do nosso material e percebo um desejo de muitos era de se surpreender e levar o que fosse melhor para si e para o grupo. Foi a disciplina que senti passar mais rapidamente e com mais crescimento desde que entrei na UnB, acredito que seja porque estava imersa no processo desenvolvendo e criando parte do que desejava. Como agentes de criação estávamos em aprendizado constante e buscando nos superar para que não fôssemos jovens de classe média burguesa reproduzindo, reproduzindo, reproduzindo...

Para nos orientar quanto a estes caminhos de criação, além do professor Dr. Marcus Mota, que já estava conosco desde pré-projeto, quando a diplomação em Interpretação Teatral I foi iniciada contamos também com a orientação da professora Dra. Alice Stefânia, que contribuiu com seu olhar de fora, paciente e aberta a novas proposições, buscando organizar o que já tínhamos até ali e apontando possibilidades de criação durante todo o período, assim como Marcus Mota fazia.

Aliado a orientação que recebíamos quais as ferramentas que utilizaríamos para isso? O que influenciaria no processo de composição do trabalho? Como nós, agentes de criação poderíamos sair de uma zona de conforto e mera reprodução? Seria possível? Essas e outras questões estiveram presentes durante todo o processo e agora, já passado este período de composição aponto alguns caminhos para discussão e reflexão destas respostas.

## 2. OS ESTUDOS DA PERFORMANCE: INQUIETAÇÕES E DISCURSOS EM CENA

### 2.1. Performance pra quê e por quê?

Dentro do processo de criação, uma ferramenta comum como expus no capítulo anterior era a feitura de performances para compormos o material a ser apresentado. Dessa forma, para esclarecer este termo que tanto foi usado, assim como sua importância e influências na nossa criação, desenvolvo este capítulo.

Sabendo que é vasta a quantidade e qualidades de significados que o termo performance pode se referir, começo discriminando o qual pretendo discorrer: um evento/acontecimento previamente programado a ser exibido para outrem, quer seja presencialmente ou virtualmente. O contexto em que a performance e seus estudos surgem não é atual, a maioria do aporte teórico que discute o tema, ao qual tive acesso na graduação, começa a ser escrito nas décadas de 60, 70, assim como as manifestações artísticas da Performance Arte<sup>5</sup>, iniciadas no campo das artes visuais, que propunham na época uma nova linguagem estética e que depois teve suas particularidades apropriadas pelo campo das artes cênicas, dança, etc. Conforme lembra Cohen:

É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a action painting [...] A partir desse novo conceito vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a *body art* (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia.(COHEN, 2002: 44)

No início da graduação a performance era vista por mim como algo novo, pois até então eu não a conhecia, e representava algo que me causava estranhamento. Agora, ao final do curso, percebo que as práticas performáticas se fazem mais presentes aos meus olhos e com um maior número de executores, ou performers, que não necessariamente estão ligados as práticas interpretativas, são pessoas que

---

<sup>5</sup> Surge, para alguns autores, com os movimentos vanguardistas do início do século XX, como o futurismo, dadaísmo, surrealismo e a própria Bauhaus, para outros se estabelece como linguagem a partir dos novos processos artísticos plásticos, da segunda metade do século XX, como live art, body art e happening.

desejam exprimir alguma reflexão que fazem de si, do seu corpo, do mundo, do seu papel social, da sua situação política na vida urbana globalizada que temos hoje, assim, concordo quando Eleonora Fabião reflete “Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, espaço, o corpo, o outro, o consigo.” (FABIÃO, 2009: 237) Ou seja, mostrar ao outro suas percepções, sendo que estas podem causar repercussões e discussões entre outros indivíduos no meio em que estão inseridos.

Há diferença entre a performance que era criada naquele período e a que temos hoje, pois como lembra Carlson:

Pouca performance crítica atual segue a estratégia tão comum dos anos 60 de performance de guerrilha, de oposição direta, mas uma variedade extremamente grande de performance social e politicamente engajada de um tipo diferente se desenvolveu, refletindo as preocupações, tensões e afirmações de uma consciência pós-moderna. (CARLSON, 2009: 195)

Nos anos 60 a performance surgia como uma nova linguagem, ocupando espaços e desconstruindo conceitos, sendo comum para as performances com perspectiva engajada o enfrentamento para com o sistema e seus meios de dominação, quer econômica, política ou cultural. Daí a importância da performance tanto na perspectiva sócio-cultural quanto artística, e a ela devemos estar atentos. Considero muito estimulante este trecho de Fabião:

Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009: 237)

Contudo, não me coloco aqui como uma performer e também não constitui meu objetivo chegar a definições ou conceitos do que seja a performance, até porque considero um erro tentar cristalizar em um conceito o que a performance propõe. Venho somente refletir sobre o papel que a performance desempenha, o qual acredito ser gerador de discussões e tensões capazes de fazer o indivíduo repensar a conjuntura de muitas instâncias sociais, junto da qual me interessa, que é a questão étnico-racial.

Acredito ainda que a performance tem como característica relevante o fato de acompanhar e também construir as dinâmicas sociais, por isso sua referência é tão presente nos processos criativos. Levando em consideração que muitas vezes o teatro tradicional parece “congelar”, mantendo muitas estruturas que outrora foram de muita valia para que esta manifestação desse certo. Temas, formas e a estrutura física, por exemplo, muitas vezes, não dão conta de se colocar no espaço/tempo atual, visto que as demandas mudaram, o público mudou e os interesses comuns também. Daí entra a apropriação da performance com seu leque de ferramentas e possibilidades por parte do teatro e das artes cênicas, que levarão ao caminho que Josette Féral tenta conceituar como “teatro performativo”, sendo este um conceito que acredito buscar abarcar esta realidade multifacetada. Sem desejar chegar a conclusões definitivas, repito, e nem fechar o processo de *Quem disse que não* em uma teoria específica, irei a partir de agora fazer uma análise das influências que convergiram para a criação do trabalho.

## **2.2 Tendências e influências da Performance Arte no processo de *Quem disse que não***

Cresce com frequência a quantidade de grupos/artistas pesquisadores que se utilizam das tendências gerais da Performance Arte para compor seus processos e trabalhos. Não há uma cartilha de como incluir o que a performance propôs em sua criação e ao longo da tempo para que determinada manifestação artística seja feita, contudo, há particularidades que são importantes se ressaltar e influenciam ativamente nos resultados de um processo.

Em *Quem disse que não*, como disse no capítulo anterior, foi decidido por um processo de criação coletiva/colaborativa, logo, optamos em não nos sustentarmos em um texto previamente escrito, seria um texto autoral e a negação como ponto de partida provocador. No início da Diplomação em Interpretação Teatral chegamos a conclusão que para o trabalho acontecer de fato deveríamos pegar todo o material que começou a ser construído em pré-projeto e nos aprofundarmos naquilo, criando e coletivizando cenas. Assim, não estávamos interessados em representar uma

história de outrem e sim em criar e demonstrar nossas histórias, fugindo um pouco do que o teatro tradicional propunha.

Embora o teatro tradicional tenha considerado esse “outro” como um personagem numa ação dramática, incorporado por meio da performance por um ator, a arte performática moderna, em geral, não tem se preocupado prioritariamente com essa dinâmica. Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. (CARLSON, 2009: 17)

Cito Carlson, mas não chego a afirmar que nós participantes do processo fomos ou somos praticantes da arte performática moderna, acredito que nos utilizamos das possibilidades que esta propõe e aliado às outras práticas interpretativas, linguagens, estilos, compusemos o trabalho. Visto que muito do trabalho do ator-pesquisador contemporâneo se faz através das variadas referências que este tem e a forma como as manipula.

Comparado ao que foi exposto acima, a tendência de colocarmos em cena nossa dramaturgia pessoal, as autobiografias, esteve presente desde o início do processo até sua concretude. Alguns integrantes encenavam fatos que ocorreram em suas trajetórias; outros somente se “abriam” colocando em roda seus depoimentos pessoais; outros se apropriavam da história do outro dando sua roupagem própria ou compartilhavam aspectos biográficos comuns para comporem a cena. De modo geral, cada um contou um pouco de si em *Quem disse que não*.

Acredito que o uso do material pessoal foi um grande desafio no processo. É admirável o gesto de se desnudar e colocar em grupo fatos que nunca haviam sido revelados antes, como aconteceu com algumas pessoas, contudo, há uma linha tênue nesta situação. Levar sua autobiografia e abrir ao diálogo coletivo é importante, mas insistir em tratar isso como se fosse uma sessão terapêutica não constitui um passo que ajude o grupo como um todo. Há que se buscar o equilíbrio desta linha entre vida e arte, senão o artista não consegue trabalhar com seu próprio material. E outro aspecto de muita importância é a ficcionalização, ou seja, como aquele depoimento pessoal pode ser transformado a ponto de ganhar potencial cênico? E é aí que entra em ação o ator criador, que pode buscar estímulos imagéticos, sonoros e de outras naturezas para compor a ação. O falar/contar um

fato é interessante quando não se resume exclusivamente a atividade verbal, podemos contar algo de variadas maneiras: através do corpo, do som, do gesto, dentre outras possibilidades. RoseLee Goldberg descreve:

O exame minucioso de aparências e gestos, bem como a investigação analítica da linha sutil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se o conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como "autobiográficas". Assim, vários artistas recriaram episódios de suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através de cinema, vídeo, som e solilóquio. (GOLDBERG, 2006: 160)

Ainda a respeito desta linha tênue, durante o processo tínhamos a consciência de que não haveria trabalho com personagens, principalmente pelo fato de que durante o processo poderíamos assumir outros papéis, juntamente com o trabalho do coro e não haveria dramaturgias que compensassem um caminho de determinado personagem na trama, esse não era o foco do trabalho. O foco era criar cenas e coletivizá-las pensando no trabalho que o coro desempenharia durante o espetáculo. Assim como trabalhávamos com uma não-linearidade. Muitas cenas foram criadas pelos agentes do processo no contexto da negação e sua relação com a mesma, dessa forma, até a metade do processo existia uma quantidade considerável de cenas, ora individuais, ora coletivas, que não necessariamente tinham relação entre si e que em geral não possuíam narrativas. E somente mais tarde, na fase de buscar coesões e conexões criamos significados, símbolos, meios que pudessem ligar uma cena a outra da forma mais fluida possível. Por ter essa característica, após o espetáculo ter sido apresentado, boa parte da recepção questionou o fato de muitas cenas não fazerem sentido perto de outras, ou então que a maioria das cenas eram passíveis de serem destacadas do momento ao qual faziam parte, isso se deve ao fato de que no processo de feitura não tínhamos a preocupação em criar uma história que caminhasse do início ao fim ou uma narrativa que justificasse a justaposição das cenas.

A vantagem disto é possibilitar a recepção que crie suas próprias conexões, conceitos e dramaturgias. Não temos o controle sobre o que o outro vai receber e apreender. O espectador também acaba atuando como criador de sentidos e

ligações. É positivo não subestimar o público e dar a ele autonomia de perceber e criar referências.

Outra relevante influência que convergiu no processo de criação foram as imagens poéticas ou estímulos imagéticos. Por vezes criamos cenas a partir de imagens e deixamos as próprias imagens como integrantes do espetáculo. Como, por exemplo, a cena chamada “Açougue”, que se repetia duas vezes e consistia num acender de luzes aonde se via corpos nus pendurados em ganchos que remetiam a um açougue, isto durante 5 segundos; novamente as luzes se apagavam e quando acendiam os corpos não estavam mais lá e se iniciava uma outra cena. Era uma metáfora do corpo como uma mera carne a ser consumida; o corpo-objeto. A imagem era a cena, sem atividade verbal, sem contracenar, somente uma espécie de quadro. E consistia numa das cenas que mais causavam impacto no público, as pessoas se assustavam, se incomodavam, algumas não acreditavam. Segundo Fabião: “Performers são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção, ativam e evidenciam a latência paradoxal ao vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer simultânea e integralmente.” Estas características estiveram presente durante o processo e espetáculo também.

Para estas convergências que o processo apontava a orientação esteve atenta. Aproximadamente na metade do processo de Diplomação I, a professora Alice Stefânia nos orientou a leitura do texto de Josette Féral *“Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”*, já mencionado, seguido de uma discussão em grupo, assim como que assistíssemos ao filme “Pina”<sup>6</sup>, que estava em cartaz na época. Com estas duas referências, nós começamos naquele momento a refletir mais precisamente sobre o caminho e trabalho da nossa criação. Era um trabalho que não poderia receber classificações, que fugia da convencionalidade do teatro, que assim como expus acima, bebia em tendências gerais do que Féral chama de teatro performativo, tais como: uso da imagem e da ação cênica em detrimento de um texto; a quebra da lógica linear; o som como compositor da ação e de sentidos; o

---

<sup>6</sup> Documentário dirigido por Win Wenders, lançado em 2011, que trata da trajetória e carreira artística de Pina Bausch, que foi uma coreógrafa e bailarina alemã.

público como integrante da cena; a negação do personagem e a afirmação de discursos pessoais; o hibridismo de referências e linguagens, etc.

Naquele momento começamos a ter consciência das escolhas que foram feitas até então de maneira inconsciente, e assim, para a continuação do trabalho estaríamos atentos ao fato de não deixar aquelas tantas convergências se perderem ou então migrarem para outras expressões cênicas, pois caso contrário o trabalho não se concluiria. Não havia tempo e nem era da vontade da maioria do grupo, por exemplo, àquela altura do processo, abandonar a criação que se desenvolvia e escolher um texto teatral previamente escrito, embora houvesse muito receio por parte de alguns do nosso processo ter, uma expressão cênica performática.

Estas discussões foram importantes e puderam me ajudar na escolha por esta linha de reflexão a qual me propus a fazer. Fui percebendo com o passar do tempo que os estudos da performance e as tendências da performance arte contribuíram nos caminhos de composição do trabalho positivamente, possibilitando caminhos para que eu dialogasse com as outras esferas da arte, com o discurso social/político que era a questão racial e sem subestimar o público, logo, farei uma descrição e análise no próximo capítulo de duas cenas as quais participei: *Pentes e Branco no Preto*.

### 3. O JOGO DA NEGA(ÇÃO): A COR ENTROU NA CENA

#### 3.1 – A cena ficou preta. Por quê?

Desejo aqui colocar o que tornou possível que a questão racial estivesse presente de alguma maneira no trabalho e como isso se fez de uma importância pessoal para mim. Tive dúvidas quanto à colocação enfática desde o início deste trabalho sobre minha condição de mulher negra. Optei por tratar especificamente mais a fundo sobre esta questão, que representa um dos meus maiores interesses hoje, somente nesta parte final do trabalho, para que este processo de escrita reflita o mais próximo possível o que houve no processo real de criação.

Desde o pré-projeto eu tinha o interesse de trazer para o trabalho a problemática “mulher, preconceito e raça”. Como coloquei no primeiro capítulo, levava proposições que satisfizessem meu desejo, mas naquele momento eu ainda não me identificava completamente como uma mulher negra, meu processo foi tardio, somente na metade da Diplomação em Interpretação Teatral I, o que corresponde a fase que estou descrevendo agora, tornei-me negra de fato. Era como se somente naquele momento eu tivesse mais propriedade para manipular esta questão em cena, antes, contudo, por mais que eu tocasse nisto era como se fosse um contato raso, sem muitas reverberações. Da minha transição de ser negra para tornar-me negra só bastou um elemento: **os cabelos**. Como destaca Bell Hooks:

Apesar das diversas mudanças na política racial, as mulheres negras continuam obcecadas com os seus cabelos, e o alisamento ainda é considerado um assunto sério. Por meio de diversas práticas insistem em se aproveitar da insegurança que nós mulheres negras sentimos a respeito de nosso valor na sociedade de supremacia branca. Conversando com grupos de mulheres em diversas cidades universitárias e com mulheres negras em nossas comunidades, parece haver um consenso geral sobre a nossa obsessão com o cabelo, que geralmente reflete lutas contínuas com a auto-estima e a auto-realização. Falamos sobre o quanto as mulheres negras percebem seu cabelo como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado. (HOOKS, 2005: 01)

Os cabelos até aquele momento exteriorizavam o que de fato eu sentia, pois não era bem resolvida com eles, não assumia meu cabelo naturalmente, e durante minha trajetória no curso já me questionaram muito sobre isso, mas era uma questão que eu não encarava, simplesmente buscava camuflar, até o ponto que descobri ser esta umas das minhas maiores negações: eu me ver e aceitar como negra.

Dos vinte integrantes do grupo de Diplomação, cerca de  $\frac{1}{4}$  era composto por mulheres negras, logo, a questão racial teria agentes criadores que pudessem colocar cenicamente aquele discurso. Além de fazer parte dos interesses de pessoas como eu, outros tinham o desejo de também tornar isto exposto no trabalho. Fatores como termos ainda no momento presente o mito da democracia racial vigente, o não reconhecimento do negro como tal e a quantidade de violência verbal, física e velada que a população negra sofre, torna necessário nosso posicionamento político e artístico nesta causa.

Foi aí que em Diplomação I, ao me juntar com mais quatro integrantes que se consideram negras: Camila Paula, Fernanda Jacob, Luíza Ribeiro e Pâmela Alves, decidimos levar nosso material pessoal compartilhado em específico, que era a negação dos cabelos para a cena. Nos encontrávamos em horários fora da grade de ensaio e então, conversávamos sobre os fatos que aconteceram desde a infância até a vida adulta relacionado aos cabelos e também buscamos nos substanciar, fazendo leituras como a que foi citado acima, assistindo filmes e documentários, buscando relatos de outras mulheres negras, etc. Isto para que pudéssemos ter boas referências para serem levadas para cenas.

De nós cinco, apenas duas, inclusive eu, não assumiam nossos cabelos crespos. Após este período de conversas, confissões, leituras, cafés, tive pela primeira vez a coragem de cortar meus cabelos, deixá-los curtos para podermos as cinco usar “black power” na cena e não realizar mais processos de alisamento. Hoje considero este como um dos melhores presentes que já pude me dar. Não imaginava que o fato de assumir meus cabelos como eles são pudesse me transformar tanto e me dar uma sensação de liberdade como nunca sentida antes. Para quem vê de fora, pode até parecer um tanto quanto exagerado isto ou então

uma mera futilidade, mas só quem é negra sabe. Conseguir se aceitar e se sentir bem, fora de padrões de aceitação social, sobre os quais somos bombardeadas a todo o momento, não é coisa pouca, pelo contrário, é a quebra de um padrão estético que faz parte de um inconsciente simbólico da sociedade. Tomo a liberdade aqui de convidá-lo a ler este belo trecho de uma palestra de Alice Walker<sup>7</sup>, sintetizando assim esta sensação a qual me referi.

Alguns anos atrás passei por um longo período de inquietação, disfarçado em imobilidade [...] Era como se eu tivesse chegado a um teto no meu cérebro. E sob esse teto minha mente estava extremamente inquieta, embora tudo em mim estivesse calmo [...] O que mais então eu devia fazer? Por que, quando eu meditava e procurava o alçapão de escape no alto do meu cérebro, o qual, nos outros estágios do crescimento, eu sempre tive a sorte de encontrar, só achava agora um teto, como se o caminho para me identificar com o infinito, o caminho que eu costumava trilhar, estivesse selado? [...] Certo dia, depois de ter feito ansiosamente essa pergunta durante um ano, ocorreu-me que, no meu ser físico, havia uma última barreira para minha libertação espiritual, pelo menos naquela fase: meu cabelo. Não meu amigo cabelo propriamente, pois logo percebi que ele era inocente. O problema era o modo pelo qual eu me relacionava com ele. Eu estava sempre pensando nele. Tanto que, se meu espírito fosse um balão, ansioso para voar e se confundir com o infinito, meu cabelo seria a pedra que o ancoraria à Terra. Compreendi que seria impossível continuar meu desenvolvimento espiritual, impossível o crescimento da minha alma, impossível poder olhar para o Universo e esquecer meu ego completamente nesse olhar (uma das alegrias mais puras!) se continuasse presa a pensamentos sobre meu cabelo. Compreendi de repente porque freiras e monges raspam as cabeças! [...] Olhei no espelho e comeci a rir de felicidade! Tinha conseguido abrir a pele da semente e estava subindo dentro da terra. Quando meu cabelo atingiu dez centímetros de comprimento, dispensei o cabelo das minhas irmãs coreanas e tranchei o meu. Só então renovei o conhecimento com suas características naturais. Descobri que era flexível, macio reagindo quase com sensualidade à umidade. Com as pequenas tranças girando para todos os lados, menos para onde eu queria que virassem, descobri que meu cabelo era voluntarioso, exatamente como eu! Vi que meu amigo cabelo, tendo recuperado vida própria, tinha senso de humor. Descobri que eu gostava dele. Mais uma vez na frente do espelho, olhei para minha imagem e comeci a rir. Meu cabelo era uma dessas criações estranhas, incríveis, surpreendentes, de parar o tráfego - um pouco parecido com as listras das zebras, com as orelhas do tatu ou os pés azul-elétrico do mergulhão - que o universo cria sem nenhum motivo especial a não ser demonstrar sua imaginação ilimitada. Compreendi que jamais tivera a oportunidade de apreciar o cabelo em sua verdadeira natureza. Descobrir que ele, na verdade, tinha uma natureza própria. Lembrei-me dos anos que passei agüentando cabeleireiros - desde o tempo de minha mãe - que faziam trabalho missionário nos meus cabelos. Eles dominavam, suprimiam, controlavam. Agora, mais ou menos livre, ele ficava todo espetado para todos os lados. Eu telefonava para todos meus amigos no país para relatar as travessuras do meu cabelo. Ele jamais pensava em ficar deitado. Deitar

---

<sup>7</sup> Palestra realizada no Dia dos Fundadores, 11 de abril de 1987, no Spelman College, Atlanta.

de costas, na posição missionária, não o interessava. Ele cresceu. Ficar curto, cortado quase até a raiz, outra "solução" missionária, também não o interessava. Ele procurava espaços cada vez maiores, mais luz, mais dele mesmo. Ele adorava ser lavado; mas isso era tudo. Finalmente descobri exatamente o que o cabelo queria: queria crescer, ser ele mesmo, atrair poeira, se esse era seu destino, mas queria ser deixado em paz por todos, incluindo eu mesma, os que não o amavam como ele era. O que acham que aconteceu? (Além disso, agora eu podia, como um bônus adicional, compreender Bob Marley como o místico que suas músicas diziam que era). O teto no alto do meu cérebro abriu-se; mais uma vez minha mente (e meu espírito) podia sair de dentro de mim. Eu não estaria mais presa à imobilidade inquieta, eu continuaria a crescer. A planta estava acima do solo. (WALKER, 1988: 77-81)

Com isso, através da nossa realidade vivenciada, nos colocaríamos em cena com nossos respectivos cabelos, o que por si só já é uma imagem que muito chama atenção, para trazer a perspectiva de identidade e identificação social. E por fim, mais uma vez inspirada por ela, Hooks convidou-nos:

Em uma cultura de dominação e antiintimidade, devemos lutar diariamente por permanecer em contato com nos mesmos e com os nossos corpos, uns com os outros. Especialmente as mulheres negras e os homens negros, já que são nossos corpos os que freqüentemente são desmerecidos, menosprezados, humilhados e mutilados em uma ideologia que aliena. Celebrando os nossos corpos, participamos de uma luta libertadora que libera a mente e o coração. (HOOKS, 2005: 08)

### **3.2 – Pentas e Branco no Preto: a construção em desconstrução**

A construção da cena *Pentas* demandou de nós, as cinco atrizes, bastante trabalho, pois desde a sua primeira versão sofreu inúmeras modificações. Primeiro, por ser tratar de um tema delicado de ser tratado. Desde o início nós buscávamos o caminho das entrelinhas na criação. Sabíamos que para a cena se manter no espetáculo era necessária a aprovação de todo o grupo, inclusive da orientação. Como então fazer com que as pessoas se mantivessem atentas a cena e refletissem sobre o que era exposto? Tínhamos receio em cair no panfletário, naquilo que já foi falado, visto e discutido anteriormente, então, cada vez que apresentávamos para o grupo, sabíamos que aquele retorno era importante. A primeira versão da cena era a seguinte:

*“Uma sala. As três arquibancadas são posicionadas sugerindo uma semi-arena. Ao fundo um sofá e uma cadeira. Mais a frente e ao lado das arquibancadas dois bancos com dois pares de meia-calça (que serão trazidos ao centro no momento da cena). O público ocupa somente o segundo e terceiro degraus, pois no primeiro encontram-se peças de roupas,*

*maquiagens, acessórios, um par de sapatos e uma taça de vidro. No centro do espaço está pendurada uma corda, que sugere uma forca, mas que contém oito pentes presos. Atrás do sofá existem cinco frascos com creme. E escondido dentro do sofá está uma faca.*

*Cinco mulheres em cena. Quatro sentados em um sofá e a outra sentada em uma cadeira.*

[Blackout]

*Gritos, ameaças e falas que remetam à tortura.*

*Neste momento a luz se acende e o que o público vê são as quatro mulheres sentadas e uma em pé com uma expressão neutra. Nada de diferente no ambiente.*

[Blackout]

*Mais gritos e ameaças*

*A luz se acende novamente e as cinco figuras permanecem estáticas e sem esboçar emoções.*

[Blackout]

*Gritos e ameaças*

*Neste momento as luzes se acendem e o que o público vê são as cinco mulheres ao sofá. M2, M3, M4 e M5 seguram o cabelo de M1, o que sugere que estão tentando penteá-la. Ao serem surpreendidas pela luz e o olhar do público ficam sem graça e se dispersam.*

*M4 – (Empurrando M1 pelas costas): Mas que drama, menina!*

*M3 – Toda vez é a mesma coisa, uma gritaria insuportável...*

*M5 – Eu disse que eu poderia arrumar sozinha...*

*M2 – Não sabe que pra ficar bonita é assim mesmo, dóii!*

*M1 – (Repetindo com raiva): Dóiiii...*

*Todas em coro – Se tivesse escolhido outro pai...*

*M1 repete a frase sem pronunciar a forma correta as palavras.*

*M2, M3, M4 e M5 se dirigem a corda que está ao centro e pegam cada uma um pente de cabelo e voltam ao sofá. As quatro figuras irão propor quatro maneiras diferentes de se*

*arrumar o cabelo de M1. Nesta proposição mexem no cabelo de maneira agressiva fazendo com que M1 se movimente conforme a sugestões de M2, M3, M4 e M5.*

M4 – *(Puxando M1 pelos cabelos para demonstrar o que deseja fazer):* Olha, eu acho que se a gente pegar e vir bem aqui de lado assim “óohh” aí é só prender um pouquinho vai ficar muito bom...

*Pausa enquanto as três mulheres observam a sugestão e após um tempo reprovam o penteado proposto.*

M2 – Eu acho que se a gente pegar de um lado e do outro lado e puxarmos assim pra cima... O que vocês acham?

*Pequena pausa. Analisam e reprovam.*

M3 – Não está funcionando ainda, não é isso...

M5 – *(Ao se sentar):* Não, não, eu não gosto dessa ideia.

*M1 se levanta e tenta ir embora, mas é puxada pelo braço por M5 que faz sua sugestão.*

M5 – Mas acho que a gente podia fazer sabe como? Acho que podia ser assim óohh... Puxa aqui e se vai colocando pra cima...

*Pequena pausa. Analisam e reprovam.*

M3 – *(Puxando a cabeça de M1 para trás):* O melhor mesmo é colocar assim tudo pra trás e prender...

*Pequena pausa. Analisam e reprovam.*

*Pausa novamente.*

*Após este momento se olham e as quatro mulheres correm ao sofá em direção a M1 para tentar penteá-la. Instala-se um pequeno caos com todas falando ao mesmo tempo e mexendo umas nos cabelos das outras. M1 sai da confusão sem as outras perceberem enquanto o caos continua. Após um tempo dá um grito para chamar a atenção.*

M5 – Cadê ela?

*M1 acena com uma expressão “sem graça” enquanto todas observam. Neste momento se levantam do sofá enquanto M3 começa a entrar os frascos de cremes que estavam atrás do*

*sofá. Com o pente em uma mão e o frasco de creme na outra fazem uma composição sonora e vão andando e se dirigindo ao público em uma espécie de enfrentamento. Quando param em filas deixam os pentes caírem ao chão. Todas se abaixam para pegar cada uma seu respectivo pente e começam uma “coreografia” que tem fim até o momento em que começam a passar o creme em seus cabelos e assim se dispersam novamente e cada um vai até seu “espaço”.*

M5 – Que calor infernal...

M3 – A esta hora já está bêbada...

M5 – Que bêbada, minha irmã... Bêbada, bêbada (neste momento pega uma taça) Hoje eu vou ser madrinha.

M2 – *(Vestindo uma meia-calça)* Madrinha... Eu só quero ver, faz o quatro e dá uma “sambadinha” aí...

M5 – Meu bem, eu estou ótima!

M4 – *(Vestindo a meia calça também)* Madrinha... Faz o oito e dá uma “sambadinha” aí...

M5 – O oito eu não consigo...

M3 – Ai minha Nossa Senhora, eu já vi hoje vai ter vexame.

M3 – *(Falando p/ M1 que permanece sentada na arquibancada se maquiando)* E você, você aí, não vai se vestir, não? Ou você quer me falar que você pretende ir assim?

M5 – Fica que nem uma mendiga pela casa...

M1 – Estou me maquiando!

*Todas riem tirando sarro de M1.*

M3 – Com essa cara de palhaço...

M2 – *(Se dirigindo a M1)* Você não sabe escolher uma maquiagem, não?! Não está vendo que já acabou o verão?! Já acabou...

M4 – *(Se dirigindo a M1)* A gente está chegando no inverno, olha isso!

M2 – Desse jeito você não vai comigo! Está falado! Não vai comigo!

M4 – É! Desse jeito você não vai com a gente, foi falado!

M1 – *(Se levanta e vai até a corda que está ao centro)* Maquiagem é?! Eu vou é me matar!  
*(Tentando se enforcar com a corda).*

*Todas se dirigem ao centro para tirá-la da corda, pequeno caos acontece.*

M5 – Todo dia é a mesma coisa... Tira essa corda daqui.

*Após um tempo se silêncio, em que cada uma permanece em seu lugar.*

M3 – Olha , eu não queria falar nada não, viu... Mas pelo relógio só falta uma hora.

*Todas se espantam e olham para M3. Levantam-se e começam a se arrumar rapidamente. Enquanto isso M1 pega a taça e tenta se cortar com ela. M5 vai até ela e tira a taça de sua mão, como se nada tivesse acontecido e continua a se arrumar. M1 pega uma faca que está escondida no sofá e faz um movimento de cravá-la no peito e M2 tira de sua mãe e volta a se arrumar. M1 sobe em um banco para tentar se jogar, antes de cair M3 a pega no colo e depois continua a se arrumar. M1 coloca as mãos sobre o nariz e tenta prender a respiração, M4 dá um tapa nas mãos dela e volta a se arrumar. Todas essas ações são feitas rapidamente no momento do caos da arrumação.*

M2, M3, M4 e M5 param e percebem que estão prontas.

M3 – *(Olhando para M1 que permanece desarrumada)* Todo mundo não, né?!

*Ficam indignadas ao perceberem que M1 não está pronta e dirigem-se cada uma para uma arquibancada e começam a falar demonstrando sua insatisfação com M1. M1 fica ao centro sozinha enquanto todas continuam falando e indo de costas ao centro. Ao perceberem que M1 fica mal ao receber tantas críticas começam se retratando.*

M5 – Assim, você não é tão ruim assim, só um pouquinho “né”, gente!...

M3 – A gente sabe que você tenta...

M2 – ÉE, ela se esforça!

M4 – Não é sempre que você está nas estatísticas, né! As estatísticas às vezes estão erradas.

*Indo ao sofá para se sentarem de frente para M1.*

M3 – E a culpa não é sua, de forma alguma a culpa é sua... E vou te dizer, hein... Olha, você merece coisa melhor!

M5 – É, muito melhor!

M4 – Mesmo você sendo assim, você merece coisa melhor...

M2 – Muito melhor...

M5 – ÉE, muito melhor...

Param sentadas no sofá e continuam dizendo baixo “Muito melhor..” e assim a cena acaba.”

Em cena eram cinco figuras, localizadas em um ambiente familiar. A ação cênica de pentear os cabelos da outra era a que mais comunicava. Pentear os cabelos na nossa realidade é a ponta de um iceberg, pois representa todo um passado histórico e cultural de preconceitos, onde a nossa excepcionalidade é tratada como algo inferior e com características negativas. Esta primeira versão durava aproximadamente 20 minutos e este foi um dos ajustes que tivemos que fazer, como o grupo era grande e ainda havia muitas cenas a serem trabalhadas, não poderíamos ter uma cena com um tempo deste, visto que a maioria das outras cenas tinham tempos menores.

Aliado a isso a orientação fez indicações precisas: a cena possuía muito texto e linearidade, fugindo um pouco da proposta que o processo trazia. Tinha a característica de ser mais independente que as outras e a linguagem estar destoante do restante, ou seja, da forma como se apresentava era como se a cena *Pentes* fosse uma peça dentro da outra peça que era *Quem disse que não*; ainda estava rasa, deveria inquietar e incomodar o público mais. Neste momento lembro quando Fabião coloca:

Em resumo: dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação. (FABIÃO, 2009:245)

Fomos então buscar formas para solucionar estas questões: o texto foi cortado quase em sua totalidade, dando espaço assim para a ação e os gestos em

cena, logo, as movimentações para pentear os cabelos de M1 ganharam amplitude, para que aqueles gestos fossem traduzidos em símbolos que manifestassem a opressão e violência que o cabelo crespo sofre. O jogo com o absurdo e o estranhamento entrou ao executarmos a ação de correr atrás de M1 em câmera lenta. Utilizar a imagem para compor a cena, quando M2, M3 e M4 tentam mecanicamente prender seus cabelos, demonstrando o gesto do desespero em querer controlar aqueles cabelos que são vistos pela sociedade como rebeldes. E após as modificações, o roteiro final se apresentou assim:

[Blackout]

*Gritos, ameaças e falas que remetam à tortura.*

[Acendem-se as luzes]

*M1, M3 e M5 encontram-se sentadas na arquibancada. Todas desconfortáveis, agindo como se nada tivesse acontecido.*

[Blackout]

*Mais gritos e ameaças*

[Acendem-se as luzes]

*M3 se juntou às três primeiras e trouxe com ela uma caixa com os pentes. Dessa vez elas estão descompostas, suadas, roupas desarrumadas. E ainda demonstrando desconforto.*

[Blackout]

*Gritos e ameaças*

[Acendem-se as luzes]

*M4 se juntou às outras e as cinco atrizes estão na arquibancada. M2, M3, M4 e M5 estão segurando os cabelos de M1, o que sugere que estão tentando penteá-la. Olhares assustados para a platéia ao serem descobertas.*

M4: Que drama menina.

M5: Toda vez é a mesma coisa.

M3: Tanta gente pra arrumar o cabelo?

M2: Como se adiantasse.

*M2 e M4 pegam os pentes da caixa e distribuem para as outras. Uma de cada vez, as quatro puxam os cabelos de M1 com agressividade para lados e de formas diferente.*

M2 (*Enfiando 2 pentes no cabelo de M1 e puxando para cima*): E se a gente pega de um lado, pego do outro e puxa assim.

M4(*Puxando a cabeça de M1 para o lado*): Faz assim, a gente puxa pro lado: Alonga o colo.

M3(*Puxando pelo cabelo M1 para cima da arquibancada*): A gente puxa pra cima e ela fica ate maior.

M5(*Abaixando a cabeça de M1*): Já sei, eu já sei. Abaixa aqui, abaixa aqui: Até emoldura o rosto dela, olha só.

*M2, M3, M4 e M5 entram numa discussão demonstrando uma no cabelo da outra como deveriam arrumar M1, que silenciosamente escapa por entre elas . Depois de um tempo percebem que M1 não está mais no meio do caos.*

M5(*Falando em Slow Motion*): Ah gente deixa ela pra láááááá.

*M2, M3 E M4 correm atrás de M1 em câmera lenta. Quando alcançam formam um paredão e voltam a velocidade normal. M5 se levanta da arquibancada e se junta as outras. Enquanto M5 diz o texto a seguir M2, M3 e M4 tentam abaixar seus cabelos de diversas formas, e M1 recolhe algumas flores que estão no palco e desarruma ainda mais seu cabelo.*

M5: Mas que enrolação pra chegar na menina, hein? Sabe quem deu sorte? O outro lado da família. Porque saiu assim com o cabelo mais fino, os cachos mais bem definidos. Porque aqui... Você não tem noção do gasto que eu tenho com salão, porque antigamente bastava a progressiva, agora não, tem que ser a progressiva marroquina. Agora fala pra mim, o negócio veio do Marrocos e não "tá" dando jeito. O que quê eu vou poder fazer, minha

gente? Nada. E quando chega natal, ano novo, época de festa, a contada energia, óóh... vai lá no alto. As chapinhas tudo ligada ao mesmo tempo, é uma tragédia... E na época de chuva? Meu Deus do céu! “Tia a sombrinha está quebrada.” Meu Deus, as capa de chuva tudo rasgada. Que quê eu vou fazer? Não tem jeito...

*M5 (na frente olha para as outras M2, M3 e M4) E ai meninas? Prontas? Ô coisa mais linda, parece até que é natural, engana que é uma beleza. Deixa eu ver... Bonita! (Vai de uma em uma verificando os cabelos até que chega em M1 que permaneceu com os cabelos soltos e volumosos) Todas prontas não, né, porque sempre tem que ficar faltando uma, eu não sei mais o que quê eu faço... não sei. E você não vai!*

De modo geral, tínhamos consciência que a cena representava somente o contexto da negação, que foi nosso ponto de partida. A repressão e negação aos cabelos crespos ficaram evidente, o que não é de todo mal, pois condiz com o que foi nossa trajetória e escolhemos colocá-la em cena, contudo, precisávamos também chegar ao ponto do que é a afirmação, o fator positivo de ter nossos cabelos naquele contexto, mas infelizmente não conseguimos neste processo, pois a cena reproduziu **somente** o senso comum e as falácias da classe média burguesa da forma como se apresentou, o que era nosso maior medo. Precisaríamos de mais tempo e espaço para ultrapassar esta barreira, para deixar este referencial da realidade em algo sublime, para encorajar quem assistisse a soltar seus cabelos e se aceitar com suas particularidades.

Não foi a toa que parte da banca avaliadora do espetáculo considerou a cena racista, opressora, que reproduzia o senso comum e que tinha saídas mal resolvidas. Sabíamos que esta crítica poderia vir, já que este foi um problema, como expus acima, que não conseguimos resolver para aquele momento. Mas todo o retorno que recebemos se fez necessário para uma nova fase que começamos a traçar. Continuamos nosso trabalho, criamos o Grupo Embarça e agora, com tempo e espaço suficientes para criação, colocamos o foco na resolução destas questões. Para a continuidade deste processo, agora como uma peça independente, vamos sim partir das negações que se apresentaram em nossas trajetórias, passando pelo momento de aceitação e reconhecimento como mulheres negras

para finalizarmos na afirmação da nossa estética e identidade social. Passado este momento do pólo negativo, repleto de opressões e angústias, queremos agora mostrar a poesia dos nossos cabelos, livres e soltos.

Fator semelhante aconteceu na cena *Branco no Preto*. Muito do retorno que recebi era que mais uma vez ali estava uma cena agressiva, opressora, que não coloca o corpo negro numa posição diferente da que cotidianamente este é colocado. E mais uma vez, assim como na maioria do espetáculo, o corpo da mulher ocupa o lugar do corpo-objeto que é dominado pela figura masculina. O roteiro de *Branco no Preto* era esse:

*“A mulher entra em cena carregando duas fitas que simbolizam duas sapatilhas de balé. Senta-se no palco e as amarra em seus pés. Se posiciona para dançar. O homem com rosto coberto, não identificável começa a tocar MOZART em diferentes ritmos com a ajuda de um ipod. A mulher tenta dançar aquelas variações, após tentar incessantemente dançar e acompanhar a música, acaba caindo no chão, cansada e ofegante.*

*O homem para em frente a mulher caída, toca em seu corpo de forma invasiva, levanta-a e coloca na sua frente. Rasga a sua blusa deixando-a exposta. Ela se cobre com as mãos, tímida. Ele a ergue. Ela se tapa. Ele ameaça dar um tapa e ela fica paralisada. Ele a olha bem, examina, pega um rolo, molha com tinta branca e pinta a mulher de forma agressiva. Ele sai.*

*Ela volta-se para o público, pingando, pintada, percebendo sua condição. Grita.*

[Blackout]

[Acendem-se as luzes]

*Aparecem três corpos pendurados, inclusive este da mulher que acabara de ser pintada.”*

Foi uma cena que surgiu na parte final do processo, sugestão do colega Pedro Silveira, com pouquíssimo tempo para ser trabalhada, e a proposta era justamente pegar elementos que eram recorrentes do processo e criar outra cena. O corpo, a nudez, a tinta, o não-texto já estavam presentes em outros momentos, então, a junção disto com o recorte étnico-racial foi o que fez a cena surgir.

Estávamos na busca por querer impactar o público, era uma cena rápida, que concentrava em uma única ação (o pintar o corpo da mulher de branco) o signo do racismo presente em nosso cotidiano.

Com a referência do balé, elemento para causar estranhamento, pois não é comum a existência de mulheres negras em grandes companhias, a cena ficava em uma linha de não-definição, já que eu não domino nem a primeira posição do balé clássico, logo, fui para a cena com muita fragilidade. Ali não existia uma personagem, era eu, Tuanny, tentando executar alguns passos do balé, e não uma bailarina. Não sou uma performer e ali talvez não se configurasse uma performance, mas cada dia era único, episódico, pois mesmo executando uma partitura previamente ensaiada, a cada apresentação eu caía em um lugar diferente pelo fato de não dominar a técnica. Só consegui ter mais tranquilidade para fazer a cena quando internalizei o aqui e agora, elemento marcante da performance arte. Como lembra Cohen:

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. (COHEN, 2002:97)

Ficando atenta a isto pude ter menos receio do que me propunha fazer. Eu não tinha a técnica da dança construída, assim como não possuía nenhuma outra técnica ou treinamento em específico para a atuação, logo, os parâmetros nos quais me apoiei durante todo o trabalho foram: estar presente, jogar com o outro e acreditar naquilo que iria realizar.

Penso que isto resultou em um excesso de expurgação nas cenas as quais participei, ou seja, a vontade de colocar para a fora os sentimentos, sensações e percepções ruins que tinha adquirido durante minha trajetória falaram mais alto, logo, era muita indignação, muita revolta, muitos integrantes desejando expor suas inquietações. Ficamos concentrados somente em um pólo negativo. Deixamos as cenas pesadas, e assim, o público ficava incomodado, por vezes chocado. Isto

possibilitava que talvez algumas pessoas pudessem sair dali e refletissem aquilo que foi exposto, e o porquê daquilo ser exposto. Talvez a pouca idade/imaturidade de nós integrantes do grupo em geral seja um reflexo disto; ou então a vontade de fazer aquilo que nunca tínhamos feito antes. E o nosso resultado, não foi nada novo no cenário artístico contemporâneo. Talvez um pouco disso os jovens artistas de décadas passadas fizessem também, mas nós sabíamos o que estava acontecendo e acreditávamos naquele discurso.

Não julgo aqui isto como ruim, mas depois do processo de construção, já com algum retorno por parte de quem assistiu, consigo perceber que outras perspectivas poderiam ser pensadas e elaboradas, e é aí que começa então o processo de desconstrução. Assim como na cena *Pentes*, eu e o Pedro Silveira continuamos o trabalho<sup>8</sup> buscando outros caminhos que possibilitem que a cena não fique no registro puramente opressor, maniqueísta e cruel. O jogo é a subversão. Por mais que coloquemos em cena o peso opressivo, precisamos subverter isto de alguma forma para que não fique mais uma vez no estado comum, no que é visto e falado cotidianamente. Há que se transformar nossos desgostosos padrões.

---

<sup>8</sup> As cenas *Pentes* e *Branco no Preto* serão apresentadas no Cometa Cenas, que se realizará no período de 01 a 08 de março de 2013, separadamente, pois estas duas construções se desmembraram do espetáculo *Quem disse que não*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar agora a um possível final não é uma tarefa fácil, pois me defronto, mais uma vez, com minhas reflexões e anseios. Eu acreditar que o ator criador deve se colocar em cena de forma política e criativa, fugindo da reprodução de comportamentos, padrões e vícios cotidianos não anula o fato de que o trabalho que foi descrito acima, infelizmente, não tenha alcançado essa série de objetivos que me propunha a fazer desde o início do processo de diplomação. Tenho plena consciência de que a transformação do que é tido como banal, feio e sem valor em belo não aconteceu neste momento, pelos variados motivos que já expliquei.

Quando Cohen pergunta: “Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades?” (COHEN, 2002: 37) penso que para o trabalho que desejo fazer seriam esses três pontos em convergência. Primeiro pegar um recorte do que é real, como por exemplo, o racismo. Depois recriar este fato artisticamente para por fim poder, após esta recriação, apontar outras realidades possíveis e que convencionalmente não existem, para estas poderem influenciar e até se transportarem para a nossa percepção do que seja o real.

Assim, acredito com mais veemência no que destaquei no início. A cena constitui um importante fator de transformação social sim, quando este discurso social/político consegue subverter os referenciais do espectador. E isto que vai ser gerador de uma transformação na realidade. Talvez isso represente uma eterna busca minha como atriz pesquisadora e um desafio que sei que enfrentarei durante todo o tempo do work in progress.

As manifestações artístico-estéticas continuarão possibilitando ao artista exercer seu papel criativo inserido em nosso contexto social, que não pode ser esquecido. Faz-se importante aliar a composição artística a questionamentos de ordem político-social. E mais uma vez cabe aqui citar Fabião:

... tratar-se ou não de militância, não é o ponto nevrálgico da questão. O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e

“situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora. (FABIÃO, 2009: 245)

Coloco-me aqui então como pessoa disposta a esta tomada de consciência ativa, passível de erros e planos não bem sucedidos, mas que acredita que é no caminho da construção que podemos desconstruir as formas desgastadas e reconstruir um diferente referencial para o outro.

Após esta breve trajetória de experiências no processo, chego a constatação também que não termino esta fase da graduação cercada de métodos e treinamentos, que talvez não representem a principal chave para o trabalho do ator pesquisador. Continuarei crendo no tripé básico que é estar presente, jogar com o outro e acreditar naquilo que vou realizar para dar sustentação ao trabalho de atuação. Mas considero que o de mais valioso que a universidade, os docentes e alguns encontros me proporcionaram, foi acender e deixar acesa a chama do posicionamento crítico, da criação que não termina em si, mas que se mantém num estado de constante transformação, da saída de zonas de conforto e comodismo pessoais e artísticos e da relevância que a arte tem na possível resolução dos impasses sociais, políticos, étnicos e estéticos.

## REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 235 a 246.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 197 a 210.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOOKS, Bell. *Alisando o nosso cabelo*. In: Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos, p. 01 a 08.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

REWALD, Rubens. *Caos: dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Sartre no Brasil: a conferência de Araraquara*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

WALKER, Alice. *Vivendo pela palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.