



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ-UFC**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE - ICA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

**AMANDA MONTEIRO SOARES**

**NAS BORDAS DA MEMÓRIA:**  
**A CARTOGRAFIA DE SI NA CONSTRUÇÃO DE DRAMATURGIAS EM**  
**MÃOS QUE TECEM MAPAS**

**FORTALEZA**  
**2019**

**AMANDA MONTEIRO SOARES**

**NAS BORDAS DA MEMÓRIA:  
A CARTOGRAFIA DE SI NA CONSTRUÇÃO DE DRAMATURGIAS EM  
MÃOS QUE TECEM MAPAS**

Trabalho de conclusão apresentado no Curso de Teatro-licenciatura do Instituto de Cultura e Arte na Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Professora Liliana de Matos Oliveira

**FORTALEZA  
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S652b     Soares, Amanda Monteiro.  
            Nas bordas da memória : a cartografia de si na construção de dramaturgias em mãos que tecem mapas /  
            Amanda Monteiro Soares. – 2019.  
            95 f. : il. color.

            Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e  
            Arte, Curso de Teatro, Fortaleza, 2019.  
            Orientação: Prof. Liliana de Matos Oliveira.

            1. Memória. 2. Dramaturgia. 3. Experimento cênico. 4. Corpo. I. Título.

CDD 792

---

DÍA TRAS DÍA VOY CAMINANDO POR LA VIDA  
COM MIS OJOS CALIENTES, LLENOS DE GANAS DE MIRAR...  
(tulipa ruiz)

## AGRADECIMENTOS

Ana Cristina, João Raimundo, Ananda Afiada. A minha família de pés juntos, os que acreditam nas delícias de sonhar, e principalmente, nos meus sonhos. Aos meus pais, que seguem alimentando minha alma e espírito com ternura e escuta. Que trabalharam tanto quanto eu para este momento ser possível. É tudo nosso.

Aos meus amigos que acompanharam esta viagem tão desafiadora, reveladora e bonita que é a universidade. A todos os que partilharam momentos criativos, dores e alegrias neste percurso, o tornando belo e divertido. Ao Matheus Cosmo, que em especial me acompanha de perto desde o início desta jornada. Evoé, asé, meu amigo, por todos os momentos que tivemos, que teremos.

Aos amigos do curso livre de teatro em Guarulhos. Aos amigos do núcleo de artes cênicas em São Paulo. Todos fazem parte de momentos especiais que se estendem na memória.

Agradeço a professora Beth Castro, que acreditou em mim, me ensinou e iluminou o meu caminho me orientando na escolha deste curso.

Aos meus professores da universidade que despertaram músculos, movimentos, poéticas, percepções adormecidas em mim. Que convidaram minha voz à saltar do interior do corpo e vibrar na extensão da pele, e convidaram, também, meu corpo à expressão através do movimento, dança, performance. Obrigada por compartilhar o conhecimento.

Obrigada Liliana de Matos que aceitou orientar este trabalho. Sua contribuição fez crescer minha compreensão acerca das poéticas e questões que compõem este escrito.

Agradeço a professora Juliana Rangel e o professor Gil Brandão, por terem aceitado o convite de compor essa banca. E pelo tanto que aprendi com os nossos encontros ao longo do curso. Por este saber que reverbera em minhas construções criativas. Vocês são imensos.

Ao professor Francis Wilker que conduziu a atividade de Práticas de encenação. Por suas observações e orientações me ajudando a perceber outros ângulos e possibilidades em Mãos que tecem mapas.

Ao Jorge (pipoca), morador das praças e ruas da cidade. As nossas conversas foram um sopro de vida e sua alma intensa e generosa ajudaram a levantar o experimento de Mãos que tecem mapas.

A Joyce Salustiano que somou na construção da dramaturgia escrita, estando presente nas provocações, sendo parceira no experimento.

Agradeço a Anna Sunshine, que disponibilizou seu tempo, suas memórias, experiências para a construção do trabalho de Mãos que tecem mapas. Este escrito é dedicado, também, à você. Obrigada pela parceria, pela amizade, pelo encontro que acende em mim o desejo de criar a partir da memória. Por tecermos este encontro.

Obrigada aos meus ancestrais que me permitem ser artista no mundo.

kuekatureté  
kuekatureté  
asé.

## RESUMO

O trabalho aqui apresentado pretende fazer um percurso de análise e reflexão sobre as descobertas durante o processo criativo do experimento de Mãos que tecem mapas, onde se deseja investigar a memória na construção de dramaturgias. A escrita propõe ser uma cartografia construída como alguém que desvenda, através do olhar da encenação, os procedimentos que foram utilizados a fim de materializar as dramaturgias emergidas pela memória da performer, e como estas se organizaram dando forma aos aspectos e elementos que constituem a encenação, sendo estas; corpo, documento, texto e espaço. Com base nos materiais levantados durante o percurso, como diários criativos de processo, a pesquisa propõe diálogos a partir de reflexões sobre a Dramaturgia da Memória de Lícia Sánchez, e sua experiência com a proposição metodológica das perguntas-resposta no teatro-dança de Pina Bausch. O acesso às memórias a partir do estudo de acesso às marcas abordado por Suely Rolnik, assim como a perspectiva de memória, movimento e ritual com Rafael Ricieri e Ludmila Castanheira, Jerzy Grotowski, entre outros autores e pensadores de processos criativos sobre o uso da memória, narrativa e (auto)biografia nas composições cênicas contemporâneas. Desta maneira nas bordas da memória, investiga a própria experiência alimentando o desejo de contar-se.

Palavras-chave: Memória, Dramaturgia, Experimento cênico, Corpo.

## ABSTRACT

The work presented here intends to make a path of analysis and reflection on the discoveries during the creative process of the Experiment of Hands that weave maps, where one wishes to investigate the memory in the construction of dramaturgies. The writing proposes to be a cartography built as someone who unveils, through the gaze of the staging, the procedures that were used in order to materialize the dramaturgies emerged by the performer's memory. And then, how they were organized giving shape to the aspects and elements that constitute the staging, these being; body, document, text and space. Based on the materials raised along the way, as creative process diaries, the research proposes dialogues based on reflections on Lylia Sánchez's Memory Dramaturgy and her experience with the methodological proposition of the question-answer in Pina Bausch's dance theater. Access to memories from the study of access to brands approached by Suely Rolnik, as well as the perspective of memory, movement and ritual with Rafael Ricieri and Ludmila Castanheira, Jerzy Grotowski, among other authors and thinkers of creative processes about the use of memory. , narrative and (auto)biography in contemporary scenic compositions. Thus at the edges of memory, it investigates memory itself as a territory of multiple narratives.

Keywords: Memory, Dramaturgy, Scenic Experiment, Body.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Qual a sua urgência	22
FIGURA 2: Gestos	31
FIGURA 3: Inquietação sobre dores	47
FIGURA 4: O debulhar	51
FIGURA 5: Sonhos	54
FIGURA 6: Sonhos com Helena	54
FIGURA 7: Sobre sonhos	55
FIGURA 8: Materialidades no retroprojektor	57
FIGURA 9: Movimentos no retroprojektor	57
FIGURA 10: Bordados de Vó Helena	59
FIGURA 11: Nascer, gerar, útero.	65
FIGURA 12: Dança com os gestos.	65
FIGURA 13: Gestos da plateia.	69
FIGURA 14: Vó Helena no Baobá.	72
FIGURA 15: Sunshine e o Baobá	73
FIGURA 16: Cartografia afetiva	79

## SUMÁRIO

<b>I - ALINHAVANDO O PERCURSO</b>	<b>9</b>
<b>II- PONTO CRUZ: URGÊNCIA, DESEJO E INTUIÇÃO</b>	<b>18</b>
2.1 MEMÓRIAS DO SOL: ACESSANDO AS MARCAS DA PERFORMER	19
<b>III- CARTOGRAFIAS AFETIVAS DE UM CORPO-TERRITÓRIO</b>	<b>26</b>
3.1 AS AVÓS	27
3.2 DRAMATURGIA DO CORPO	28
3.3 DRAMATURGIA DA CENA	38
3.2.1- CINESTESIA: UM PORTAL DE ACESSO A IMAGENS-MEMÓRIA ATRAVÉS DO TRABALHO DE CORPO	38
3.2.2. A CENA COMO LUGAR DE CURA E RITO COLETIVO	43
3.3 DRAMATURGIA DO DOCUMENTO: OBJETOS SIMBÓLICOS	51
<b>IV - COSTURA ENTRE CENA E CIDADE: SITE SPECIFIC</b>	<b>59</b>
4.1 PASSEIO PÚBLICO	60
4.2 BAOBÁ	68
<b>V - ENTRELINHAS: CONVERSAS COM A DRAMATURGISTA</b>	<b>72</b>
<b>VI- INFINITO FIO</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>87</b>
<b>APÊNDICE I - TEXTO DO EXPERIMENTO MÃOS QUE TECEM MAPAS</b>	<b>90</b>

## I - ALINHAVANDO O PERCURSO

[...] Deixa eu mesma contar a minha história, me escrever, eu estou aqui, não tem passado nessas minhas palavras [...] deixa eu mesma me contar.

Grace Passô

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos

A memória bravia lança o leme:

Recordar é preciso.

Conceição Evaristo

Conceição Evaristo, escritora pela qual tenho grande admiração, certa vez disse em uma entrevista que “o livro é uma matéria morta. Quem dá vida ao texto é quem o lê”<sup>1</sup>. Por isso, convido as leitoras e os leitores a adentrarem nas linhas seguintes como um território alinhavado, como uma costura que está sendo delineada, por desvendar. Desbravando uma pesquisa tecida a muitas mãos, onde suas linhas se entrecruzam neste mapa. Leve o tempo que precisar para a leitura, para as reflexões, para este encontro.

Toda a concepção do projeto foi iniciada em uma cadeira da faculdade chamada Práticas de Encenação, que convida cada aluno participante a ser propositor de um projeto que será encenado. Este é um momento importante e de grande expectativa dentro do curso, pois configura-se como o espaço onde o estudante, em sua autonomia de criação, precisa movimentar seus desejos estéticos, políticos, poéticos a fim de apresentar, ao final da disciplina, uma cena com no mínimo 30 minutos.

Quando assistimos um espetáculo, vemos a marca da encenação nos traços estéticos, no discurso, nas texturas, no espaço, dizemos “isso é a cara dela/dele” em referência às escolhas da diretora ou diretor. É provocador, assustador, excitante. Agora, eu, estaria nesse lugar de tamanha proposição e pensamento compositivo, onde minha marca também estaria impressa.

Para começar a busca dos meus quereres, revirei anotações, e em um dos meus cadernos estava escrito “reconhecimento de sua história, para reconhecimento de sua própria poética”. Encontrei nessa frase uma pista inicial para que eu pudesse mergulhar nos meus desejos e identificar minhas urgências, e mais adiante construir um trabalho que tivesse a cara de quem o compõe.

---

<sup>1</sup> Escritora Conceição Evaristo em mesa na Bienal do Livro 2019, Fortaleza-CE.

Quero compartilhar a seguir, dois processos colaborativos que tiveram influência significativa em algumas escolhas na encenação de Mãos que tecem mapas.

O primeiro é *299- Uma história que passa pelo real, mas é totalmente ficcional*, esse é o nome do espetáculo que dá início às minhas inquietações no que circunda o tema da memória na criação teatral. O ano era 2014, e o Núcleo de Artes Cênicas<sup>2</sup> (NAC) tinha como tema “Memória e Cidade”. São Paulo rememorava a época da ditadura militar, já que em 2014 completava 50 anos do acontecido. Logo enveredamos a pesquisa ao mesmo tema, procurando em documentos, histórias, textos, filmes, até encontrarmos aquele que viria a ser o personagem principal da nossa história: Gilberto Faria Lima, que foi na década de 60, um agente duplo e antigo morador da mesma rua onde aconteciam os encontros do núcleo.

Era uma atmosfera de encanto e curiosidade, visto que, pela primeira vez nas minhas criações no teatro o personagem existiu, suas memórias estavam geograficamente próximas a mim. O material de pesquisa era uma história real. Foram meses imergindo nas memórias de São Paulo durante a ditadura, nas trajetórias de Gilberto, tentando “reconstruir sua história e decifrar seus gestos”<sup>3</sup>.

A peça foi construída com vestígios da memória de um personagem real, que se atualizava a partir da experiência dos atores em relação ao tema; ditadura, memória e cidade. O teatro como uma linguagem da permissão da imaginação, abre caminho para cartografar uma memória que existe, mas que também se inventa, pois

A memória não é compreendida de modo passivo, como fotografias guardadas ou arquivos. As informações são recuperadas e com elas estão os nossos julgamentos da experiência passada, os significados, os sentidos e as emoções que elas nos geraram, somadas às percepções do momento presente. (SILVA, 2013. p. 50).

Na metade da investigação o *hibridismo* foi uma palavra usada pela diretora de *299*, sugerindo as camadas de diversas linguagens que foram usadas para narrar a história, compor a dramaturgia, pensar a encenação e assim abranger as possibilidades de traduzir em múltiplas linguagens as percepções do mundo presente. Digo isso para falar que as tecnologias e materialidades utilizadas no espetáculo foram escolhas dramatúrgicas utilizadas para potencializar a transmissão dessas memórias, com um encantamento que só a criação poética permite.

---

<sup>2</sup> Curso de teatro no SESC-Vila Leopoldina ao qual integrava.

<sup>3</sup> Trecho da sinopse do espetáculo.

Hoje, caminhando pelas minhas lembranças para coletar materiais a fim de compor esse escrito, me coloco em um lugar de espiar, ora como atriz, ora como plateia, ambos em inquietação de pesquisa. E fazendo as minhas leituras, percebo a beleza das traduções, símbolos e signos empregados às escolhas dramáticas neste espetáculo. Gostaria de compartilhar alguns exemplos dessas transposições poéticas, como: Gilberto, o nosso personagem central, era um militante e militar, o espetáculo foi, então, apresentado simultaneamente em dois espaços que aludiam a sua vida de agente duplo. Ou, como para falar do mistério desse personagem e suas memórias em borrões, foram escolhidas cenas em sombra.

Mais tarde, já na universidade, participei de um processo de criação de um espetáculo que faz parte de uma disciplina chamada Montagem, ofertada na metade do curso<sup>4</sup>. Cama de Baleias, viria a ser o nome do espetáculo e esse processo criativo plantou uma semente dentro de mim que viria a ser uma enorme árvore de investigação em teatro, que “me obrigou a abrir todas as janelas, e depois as portas, e pouco a pouco derrubar todas as paredes e arrancar o telhado para que [...] ele pudesse crescer livremente” (ABREU, 2010). E seus galhos continuam crescendo, florescendo, reverberando em minhas pesquisas, nessa pesquisa.

A primeira provocação dirigida a nós atores, pelo diretor<sup>5</sup>, foi com a seguinte frase: *A última cena da sua vida*. Tínhamos que pensar em uma cena de até três minutos, e essa cena seria, supostamente, a última de nossas vidas. Os meus movimentos internos foram intensos: Como um estímulo poderia carregar tanta responsabilidade? Responsabilidade de me colocar em estado de pensar com todo o cuidado na escolha do meu discurso, na organização do meu pensamento. O que comporia a minha última narrativa? Qual seria meu último gesto compartilhado? Qual imagem escolho apresentar a fim de ressoar em quem assiste? O que eu escolho deixar? Essa provocação propõe uma série de deslocamentos inquietantes, quando sua estrutura aberta (instrução sem muitas explicações) me encaminha à um exercício de movimentar meus materiais, minha experiência de vida para sua composição, enfim, minha memória.

Seguimos o processo de experimentos e criação com as provocações/propostas, todas tendo de serem respondidas com cenas curtas, e exigindo um mergulho em si mesmo. Revirar suas caixas e experiências armazenadas. Observo esta etapa como a fase do levantamento de imagem-ação-relação. O diretor querendo descobrir quem é esse grupo, como pensam essas

---

<sup>4</sup> Teatro-Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará.

<sup>5</sup> Francis Wilker, professor do curso de Teatro-Licenciatura da UFC. Orientador e diretor do espetáculo Cama de Baleias.

peessoas poeticamente, estética e politicamente. Como é compartilhar-se com outros? Como são seus corpos e vozes em cena, até onde se desafiam, o que gostam de fazer, quais os vícios? Enfim, muitas questões possíveis surgem, e a fim de se obter respostas, são lançadas as provocações.

Em uma linha investigativa de criação, posso dizer que a primeira parte foi para levantar um material prático a partir do pensamento do corpo (cenas). A segunda foi para o pensamento escrito (texto). Assim, mais duas provocações foram postas : *Carta para a geração anterior; à minha e à que virá*. Cartas que posteriormente serviram para ajudar a compor a dramaturgia escrita .

Em uma das rodas de conversa no final da aula, o diretor nos disse que “dirigir é escolher e defender um ponto de vista”, então, percebi que cada provocação lançada vinha recheada da vontade do próprio em investigar determinado tema, somado aos desejos dos alunos e do que os próprios vinham oferecendo enquanto material.

Não fazemos nada sem desejo, sem ter o que nos mova. O interesse é nosso guia, o que nos liga e conduz no processo criativo (BOGART 2011, p. 81). É preciso um trabalho poroso de observação e escuta daquele que conduz um grupo diverso, com vontades distintas. Nesta etapa, começamos a avaliação do que pulsava, quais os temas em comum que emergiram, sensações e o que nos atravessava foi posto, enfim, os pontos de vista.

Era a montagem de um coletivo, então o nosso mergulho individual precisava encontrar um caminho para cruzar com a composição do outro. Começamos a compor em grupo. A teia ia sendo tecida, ligando as nossas narrativas individuais em um único discurso. Discurso mapeado com o surgimento de palavras-chave<sup>6</sup>:

demolição, extinção, naufrágio, mar, esconde-mostra, ferrugem, medo, memória, identidade.

Tendo levantado essas palavras norteadoras, fomos em busca do diálogo com a cidade. Procurando um espaço que carregasse, fosse, em sua estrutura-corpo o lugar a fim de somar com sua história na construção do espetáculo.

Assim, chegamos na estação ferroviária João Felipe no centro da cidade de Fortaleza. Uma estação de trem desativada, com sua estrutura em ruína, sua memória adormecida, “lugar que já foi ícone da modernização no estado, viveu apogeu, decadência e ruína, ciclo que parece

---

<sup>6</sup> idem.

dizer muito sobre nós e esse Brasil urgente de nossos dias”, como diz em um trecho da sinopse do espetáculo.

No fim, a junção de todas as nossas subjetividades, desejos, temas, encontrou seu porto na metáfora do *naufrágio*. Atravessados pelo encontro, pelo que foi compartilhado em sala de ensaio, pelo momento político atual do país, pelo encontro social que nos envolve, nasce *Cama de Baleias*.<sup>7</sup>

Os espetáculos aqui compartilhados, me mostraram a potência do processo colaborativo, onde a pesquisa se desenha coletivamente. Mostraram-me a força da dramaturgia com a expansão de metáforas e símbolos encontrados em diversas materialidades na “cena como um espaço privilegiado para ressignificar experiências” (LEAL, 2011, p 3).

Em *299*, ao reencenar, ficcionalizar dados biográficos cria-se a possibilidade de refletir sobre esses eventos, de ressignificá-lo, revelar o que antes estava escondido. Em *Cama de Baleias* “os performers têm a possibilidade de ressignificar essas experiências num processo de autorreflexibilidade e transformação pessoal para além da cena”<sup>8</sup>. É um extrapolar dos limites ficcionais estabelecidos pela teatralidade, mas permitir que o real e principalmente ele, componha as escolhas. permitindo que todos os aspectos da cena se embebedem de uma memória viva.

Conforme experienciei o processo criativo dessas duas montagens, acumulei imagens poéticas de interesse, processos metodológicos, palavras e demais influências relacionadas a memória que culminam em referências que influenciam este escrito como: Lícia Sánchez ao falar sobre dramaturgia da memória e sua experiência com Pina Bausch. Janaína Leite na perspectiva da autobiografia na cena e diários performativos, Suely Rolnik e o acesso às marcas, Ana Zanandréa com a perspectiva do sexto sentido do ator, Patrícia Leonardelli e o devir da performatividade, Palinhos, Carneiro e Paixão com uma pesquisa relacionada aos espaços específicos para a encenação, entre outros autores que expandem as reflexões no decorrer do texto.

Assim, estes dois espetáculos aqui compartilhados, foram frutos de uma experiência significativa daquilo que ficou, tocou e atravessou. E este atravessamento espelhou-se nas minhas escolhas para encenar *Mãos que tecem mapas*.

---

<sup>7</sup> Espetáculo resultado da atividade de Montagem, ofertada no 5º semestre do Curso de Teatro-licenciatura da Universidade Federal do Ceará.

<sup>8</sup> *ibidem*, p. 3.

Voltando à atividade da faculdade onde eu teria que protagonizar a condução de um processo criativo (Práticas de encenação), sabia que esse seria o momento, de experimentar, a minha maneira, minhas inspirações acumuladas e guardadas.

Guardei duas perguntas que me inquietaram até este momento. Duas perguntas feitas pelo professor durante os estudos de Cama de Baleias. Duas perguntas esperando para serem revisitadas, feitas, a fim de que ecoassem sendo um ponto de partida do meu projeto. Deixei que essas perguntas tremessem-me dentro, agarrassem no meu pensamento fazendo com que eu visitasse minha própria existência a fim de respondê-las. A primeira: Qual a minha urgência?

Entendo a urgência como uma necessidade de compartilhar um discurso, de identificar as crises deste corpo e tocá-los de forma imediata. A urgência é aquilo que não se pode esperar, o que precisa ser dito. Então, encontro no texto *Mata teu Pai* de Grace Passô<sup>9</sup> e *Medeamaterial* de Heiner Muller<sup>10</sup> uma narrativa que fricciona acontecimentos pulsantes ao meu redor, me colocando cara a cara com minhas questões imediatas; o corpo, a memória, a fala, o compartilhar-se, o feminino. Imagens, frases, pensamentos que vão de encontro ao meu ser e estar mulher no mundo.

Assim, a personagem de Medeia foi a inspiração para o início da criação do projeto de encenação. Sua dualidade amor e ódio e, para além disso, sua força. Mulher em potência e construção surgem desta personagem e são provocações que me inquietaram para pensar a experiência de cada feminino. Desta maneira, identifiquei o tema; reapropriação da fala feminina através da narração (auto)biográfica.

Tendo identificado a temática, ecoa a segunda pergunta: Como viver/estar/transformar o tempo em que vivo? Uma pergunta pretenciosa que a primeira leitura parece sugerir que nos transformemos em heróis do caos que corrói a vida. Porém, em tempos urgentes sinto que a arte precisa apropriar-se dos lugares e espaços outros. Expandir discussões que não encontram abrigo na limitação das salas, e para isso é necessário reverberar em um lugar infinito, e este infinito é o próprio eu indo ao encontro de si mesmo, posteriormente, do outro. Viver este tempo exige investigar o avesso de si, visitar os sentidos e o sentir. Deixar dizer a voz do âmago. E neste ato de habitar o próprio tempo, está o artista frente ao mundo, frente aos seus incômodos, frente a seu passado, presente e futuro, frente a própria memória que dá significado à existência, afinal, o humano não “está nunca terminado [...] nunca está pronto

---

<sup>9</sup> Mata teu pai. Grace Passô, 2017.

<sup>10</sup> Medeamaterial, Heiner Muller, 1992.



para o presente, e precisa ter esquecido para lembrar de novo e tornar possível a criação” (SÁNCHEZ 2010, p. 81).

E é aqui, no presente, que quero falar e continuar falando como um ato político de apropriação da própria história, firmando a memória, adentrando gestos pessoais, imagens de afeto. E desta maneira, escolho a memória e as narrativas pessoais como principais fontes de composição e investigação do experimento que estimula este trabalho escrito e as minhas próprias perguntas: Como guiar um processo criativo a partir da investigação da memória? Como as nossas memórias e experiências reverberam na construção das dramaturgias na encenação? Como materializar as memórias?

O que somos é fruto de experiências que nos passam, estamos em constante construção de memória e o corpo-território que somos é consequência do que nos permeia. Acontece que os nossos vícios blasés de sociedade contemporânea (BERENSTEIN 2012. p 13) nos tem expropriado do ato de compartilhar-se, de narrar experiências e construir alteridade, escutar e trocar.

Diante dessas reflexões começa a minha cartografia enquanto encenadora. Metodologias sugerem caminhos no meu imaginário, vontades que apontam um início. E assim percebo que minha urgência é falar da figura feminina, a mulher como porta-voz de suas memórias, se apropriando do ato de dividir-se com o mundo (o outro) retomando o ato da fala que nos é tomado diariamente. Narrando quem, como e porque somos, pois “todos os homens que andam pelas ruas são homens-relato e é por isso que eles se mantêm de pé.” (LEITE 2017, p. 21 apud Lejeune 1996, p. 38-39).

Desta maneira, o processo de práticas de encenação surge do encontro de duas mulheres querendo desvendar esse corpo-território através das materialidades que compõem suas memórias e de como essas memórias instigam dramaturgias para construir uma encenação. Assim, esta escrita que se segue reúne minhas reflexões, no olhar da encenação, acerca do processo criativo de Mãos que tecem mapas, onde se deseja investigar a memória na construção de dramaturgia(s).

Pesquisando a partir dos diários de processo, contendo fotos e registros que narram passagens da pesquisa e mapeando minha própria lembrança para escrever sobre um experimento que crê no corpo enquanto uma casa de memórias, nasce este trabalho.

As palavras aqui contidas não podem contemplar minuciosamente a descrição sobre as atividades na sala de experimentos. Algumas explicações fogem da capacidade de sintetizar uma exploração tão sensível, como algo que só acontece ali, na magia do instante. Há ciências

que também se catalogam no sonho, no subjetivo, nas materialidades incapturáveis. Então, o que fica são resgates que a minha consciência e os diários de processo permitem organizar, explicar e compartilhar neste trabalho.

Assim sendo, procuro fazer desta escrita uma cartografia que se constrói na costura, desde os bastidores até o bordado final, entendendo o ato da escrita, como atualização da própria memória, como um material a se compartilhar, afinal

[...] escrever traz notícias das marcas e tem o poder de ampliar minha escuta a suas reverberações: é como um escafandro que possibilita mergulhar no estranhamento com mais coragem e rigor. É um modo de exercer a escrita em que ela nos transporta para o invisível, e as palavras que se encontra através de seu exercício, tornam o mais palpável possível, a diferença que só existia na ordem do impalpável. Nesta aventura encarna-se um sujeito, sempre outro: escrever é traçar um devir. (ROLNIK 1993, p. 9 )

O experimento foi realizado por mim, Amanda Monteiro na encenação, Anna Sunshine na performance e Joyce Salustiano na elaboração e provocação da dramaturgia escrita. Tendo seu período completo de criação e partilha do dia 17/04 até 28/07 de 2018. E isso precisou acontecer porque isso somos nós, mulheres em processo dessa que somos<sup>11</sup>. Assim, vou cosendo as etapas que compuseram o experimento nos capítulos deste trabalho.

No primeiro capítulo *Alinhavando o percurso*, faço a introdução da pesquisa partilhando influências estéticas que antecedem a minha chegada na faculdade até o início da atividade de Práticas de encenação.

Em *Ponto cruz: Urgência, Desejo e Intuição* dou início ao trajeto escrito, como aquele gesto atencioso de colocar a linha na agulha para um percurso que será alinhavado. Aqui falo sobre o desejo, a urgência e educação do sensível como motivadores de um processo criativo. Sobre autores e métodos que influenciaram as pesquisas em sala de ensaio. E de como o acesso às marcas nos leva de encontro à nossas experiências e memórias.

No terceiro capítulo *Cartografias afetivas de um corpo-território*, desenvolvo sobre o acesso a memória da performer com cada avó até o processo da materialização dessas lembranças para e na composição das dramaturgias. Relacionando cada avó a um fio condutor de

---

<sup>11</sup> Trecho dito pela performer em Mãos Que Tecem Mapas.

investigação que culminou em: corpo e gesto, documento, objetos simbólicos e o ritual na dramaturgia da cena.

Em *Costura entre cena e cidade: Site-specific*, falo sobre a encenação no site specific e a influência do espaço não convencional no experimento. A chegada no passeio público, o entendimento e relação do corpo com o espaço para a sua transformação em um lugar de partilha, até o encontro com o sagrado Baobá.

No quinto capítulo *Entrelinhas: Conversas com a dramaturgista* discorro sobre o surgimento do texto escrito através dos diálogos propositivos ocorridos entre encenadora e dramaturgista, dramaturgista e performer. Como nos conectamos, mesmo a distância, para falar sobre o processo de Mãos que tecem mapas até resultar nas palavras que dão forma à uma escrita contemporânea que sugere novas experimentações corporais e propõe perspectivas, até originar ao texto final do experimento.

Dito isto, seja bem vinda, bem vindo, bem vinde, você que agora lê isto que sou eu, mulher em descoberta, memória e construção de um experimento teatral. Espero que este escrito nos conecte de alguma forma, através do tempo, da palavra, das texturas, da memória.

## II- PONTO CRUZ: URGÊNCIA, DESEJO E INTUIÇÃO

Somos casa de desejo. Casa e desejo são palavras livres para passear muitas vezes no decorrer deste texto, pois, acredito que estas movimentam a urgência; a urgência surge de um corpo (casa) que deseja algo. E porque sintetizam o embasamento da pesquisa e o que me motivou à uma condução tão sensível, onde fórmulas prontas e massificadas de técnicas teatrais, muitas vezes, foram substituídas pela voz da intuição.

Pina Bausch acredita na intuição como uma das ferramentas subjetivas de composição do artista, onde o costume ocidental - esse de querer apreender o mundo pela via racional-, deve, por vezes, dar lugar ao ponto de vista do sensível para que outras lógicas de cognição atuem na criação (SÁNCHEZ 2010, p. 69). Revelando nossas vozes, desejos, imagens e formas que são silenciadas pela mecanização natural a que somos inseridas e inseridos no cotidiano.

A poética do sensível e dos sentidos, atua no processo de acesso às marcas, assim, as memórias são acionadas na atividade de responder a um estímulo-tema. O que importa no processo de Pina

[...] está por trás da recomendação sutilmente colocada no momento em que trabalha com os criadores-atores-dançarinos; em cada olhar, em cada gesto, em cada respiração, envolvendo-os em uma experiência sensível, portadora de sentidos, de significações que se expandem dialogando com a inteireza da corporeidade de cada um. (ibidem)

Desta maneira, os estímulos apresentam-se de forma a desassossegar o performer, colocando-o em uma investigação de seus materiais afetivos e sentimentais, o que não significa uma irresponsabilidade ou descompromisso com a organização desses materiais, tampouco um processo - unicamente- terapêutico, mas a observação sobre si mesmo, evitando que se fique alheio às próprias vontades (ibidem, pág. 74). Duarte (2003) nos lembra que

Há um saber sensível, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os nossos processos de raciocínio e reflexão. E será para esta sabedoria primordial que devemos voltar a atenção se quisermos refletir acerca das bases sobre as quais repousam todo e qualquer processo educacional, por mais especializado que ele se mostre. (SÁNCHEZ 2010, p. 72 apud SILVA 2003, p. 12)

Segundo Sánchez (2010), Pina diz que sua maior influência vem do que os dançarinos manifestam, e o rumo das montagens é dado pelo material que eles oferecem. Não seria isso, um processo guiado pelas marcas e urgências do performer sendo o encenador um provocador aos acessos?

E é dentro da perspectiva da educação do sensível que chegamos a memória como meio de conhecer e mergulhar nos sentidos escutando as subjetividades e concretudes que constitui o sujeito, e entendê-lo como elemento disparador que sucede a pesquisa do *Mãos*<sup>12</sup>. Então, me apropriado dessa forma investigativa e provocadora, assim como outros princípios do teatro bauchiano como um dos métodos à criar nosso experimento, permitindo inserir entre os exercícios, minhas invenções.

## 2.1 MEMÓRIAS DO SOL: ACESSANDO AS MARCAS DA PERFORMER

O primeiro encontro com a performer do *Mãos*<sup>13</sup> foi delicado, nunca havíamos trabalhado juntas, tampouco, nos visto antes. Éramos territórios novos e desconhecidos uma para a outra, e quando corpos assim se encontram é natural o movimento de observação e curiosidade. Eis Sun a primeira vista: Baixinha, cabelo curto loiro-avermelhado encaracolado, roupas largas e bolsa de lado. Quando a escutei falar pela primeira vez, imaginei a possibilidade dela ter saído direto de um quadro de Rafael Sanzio. Seu nome, Anna Sunshine.

Para além de primeiras impressões, meu interesse era mergulhar nas urgências de Sunshine, e assim, efetivar o meu primeiro desejo de composição em conjunto; falar daquilo que nos movimenta. Não como Sun se move mas o que move a Sun. Nunca me interessou, desde o início da pesquisa, reproduzir um enunciado que não falasse sobre si (o sujeito), sobre necessidades e vontades do que esse corpo tem de compartilhar e desvendar. Não é sobre cópias do real que pretendam iludir (SÁNCHEZ, 2010, p. 4) , é sobre o que é real, o que desassossega.

A primeira etapa, então, foi acessar marcas da Sun. Por marcas, podemos entender as nossas experiências vividas que fazem tremer o nosso contorno, as texturas que nos atravessam e compõe, nos deslocando do estado anterior e exigindo-nos sermos outros (ROLNIK 1993, p. 2). É aquilo que passa, fica e nos transforma. Podemos, assim, entender marca como memória em sua forma visível e invisível.

---

<sup>12</sup> Usarei a abreviação *Mãos* sempre que fizer menção ao título do experimento *Mãos que tecem mapas*.

<sup>13</sup> *Mãos Que Tecem Mapas*.

Então, esse acesso às marcas de Sun poderia dá-se de muitas maneiras diferentes, “cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância.” (ibidem). Esses ambientes, apresentam-se no processo com as etapas de experimentação através das diferentes metodologias aplicadas: uma conversa, a cartografia, os improvisos, pergunta-resposta etc. Que posteriormente encontraram seu lugar de ressonância nas formas dramáticas de: gesto, objeto, música, espaço, palavra, fazendo surgir assim, suas materialidades.

O método escolhido para acionar as marcas no primeiro momento de experimentações, parte da sugestão de estímulos-tema de Pina Bausch (1940-2009). Os estímulos-tema, ou pergunta-resposta, são provocações sugeridas a fim de fazer o performer-criador chegar a ações externas que não são representações de personagens, mas sim a expressão de sua história de vida (SÁNCHEZ, 2010, p. 54). Consiste em sugerir algum tema ao criador-executante, e este, respondê-lo segundo sua interpretação; com uma imagem, cena, som, dança e/ou - atualizando e apropriando-se do método para inserir outras camadas - outras linguagens.

A ideia é que as sensações predominassem na construção da pesquisa, sem o pré-julgamento do que precisa ser entendido intelectualmente. Sem a necessidade de construção de personagem, mas sim - e novamente-, o que o acesso às marcas responderiam verdadeiramente sobre o estímulo-tema.

Assim, a escuta, a intuição, a construção a partir do estímulo dos sentidos e sensações, foram escolhas de condução priorizadas por mim a fim de adentrarmos na memória a partir da expressão da subjetividade. E fazendo o diálogo entre Bausch e Rolnik

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (ROLNIK 1993. p. 2)

Essa conexão acesso-marca-memória causa a sensação de desassossego, por estarmos (re) visitando aquilo que por vezes esquecemos que estava ali (ou estava ali de uma maneira não atualizada pelas novas experiências) e é essa chave para a abertura de um novo corpo. Encontramos pontos de afeto passado, fazemos conexões com o presente e aos poucos, o reinventamos. Li em um grafite de autor anônimo certa vez: “dobro a esquina e já sou outro quem caminha”. Nessa esquina, Sun e eu nos encontramos dispostas a sermos atravessadas e

transformadas por uma experiência inédita que só a vontade de conhecer a si mesma através do toque na memória permitem. Esse encontro é como um choque bom, que balançam as nossas estruturas gerando estados inéditos, nos desequilibrando, tremendo nossos contornos. Então, também

[...] podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. (ROLNIK 1993, p.2 )

Acessar as marcas é estar em um devir infinito. Era um objeto de curiosidade e medo para mim, então precisei assumir os riscos que a criação a partir da memória poderia ter, mas antes de encontrar com Sun pessoalmente, dividi com ela o anseio temático de investigarmos juntas sobre a experiência pessoal do feminino a partir da memória. Só depois de seu retorno positivo começamos de verdade o processo. A primeira coisa que fiz foi pedir que ela pensasse no estímulo-tema “Qual a sua urgência?” e me levasse uma cena em resposta. Ela não levou a cena, porém, apareceu com um texto carregado de imagens:

+x+ 1 eu consigo identificar a distância das minhas  
 nem todos os meus olhos estão abertos  
 faço constantes testes de fê em mim  
 para crescer no espírito e aperfeiçoar sentidos  
 Quero me ver no que estou fazendo  
 Na rua dos enigmas eu procuro o contrário do medo.  
 O tempo me carrega de sentimentos  
 Tem alguns que eu ainda não sei como usar  
 Viva o deboche das coisas  
 Não quero mais negar minhas vontades  
 Meu pensamento é livre, ele se renova, é eterno  
 E quando a alma deixar esta casa  
 ela vai correr pelo vão  
 ela vai fazer danças ventiladas  
 A mulher de quem eu falo, fala  
 A mulher de quem eu falo, está presente  
 Eu não acredito na lei  
 Eu acredito na carne

FIGURA 1<sup>14</sup>- Foto do diário de processo. Primeiro texto. Resposta ao estímulo-pergunta: Qual a sua urgência?

<sup>14</sup> Na folha inscreve-se: Eu consigo identificar a distância das minhas vozes, nem todos os meus olhos estão abertos. Faço constantes testes de fê em mim para crescer no espírito e aperfeiçoar sentidos. Quero me ver no que estou fazendo, na rua dos enigmas eu procuro o contrário do medo. O tempo me carrega de sentimentos, tem alguns que eu ainda não sei como usar. Viva(o) o deboche das coisas. Não quero mais negar minhas vontades, meu pensamento é livre, ele se renova, é eterno. E quando a alma deixar esta casa, ela vai correr pelo vão, ela vai fazer danças ventiladas. A mulher de quem eu falo, fala. A mulher de quem eu falo, está presente. Eu não acredito na lei, eu acredito na carne.



O texto, de qualidade tão poética, sensível e afirmativa, me atravessou em imagens, texturas, quadros. Algumas passagens sugerem imagens potentes de uma mulher em construção, e estas, tomaram minha curiosidade pelo mistério que contém.

Todas as frases, desenhando-se em seus desejos e subjetividades encontram-se em um único lugar, a memória da primeira pessoa. O texto foi escrito por esta, que “não quer mais negar as suas vontades” e como ela mesma diz “fala” e “está presente”.

A urgência de Sun apresenta-se em cada passagem do texto. A escrita externaliza imagens do seu pensamento-memória, misturando as pulsações do seu corpo de uma experiência vivida, o que se quer criar a partir de pressupostos políticos de uma época, e com certeza, sempre ele; o desejo. Tudo isso, evocado através do primeiro estímulo-tema “qual a sua urgência”, que propositalmente, vem como provocação que exige uma resposta a fim de que se demonstre uma vontade, compartilhe um querer que provoque a alma até esta saltar para fora do corpo em alguma materialidade, pois

A dramaturgia da memória é também a cena da pulsação, a cena do devir, das intensidades que confluem na escrita cênica da nova cena contemporânea, é nessa dramaturgia da “grande cena mental” [...] que colocam o criador-executante em contato com suas alteridades memoriais, intuitivas e imaginárias. (SÁNCHEZ 2010, p.89)

A fim de chegar nos primeiros acessos expressivos físicos, isto é, ver como Sun fala diretamente de alguma memória, conversamos sobre tudo, até que pedi para que ela me dissesse três imagens que tenham impacto estão marcadas em sua existência enquanto mulher, e que mergulhando nessa memória, identificasse cheiro e até uma textura. Ela me contou uma sobre a infância, amor e outra sobre a avó. Compartilho aqui a da avó que foi a que fiquei mais envolvida. Sun disse que sua avó se chama Helena, e foi quem a criou. Ela tinha uma mania de pegar as mãos de Sun e dizer, “olha como essa menina é alvinha” (ela repetiu o gesto na minha mão). Disse ainda que vó Helena tinha cheiro de sal, porque sempre que se feria jogava sal em cima da ferida.

Aquilo que nos marca a memória está registrado nas diferentes maneiras como contamos uma história. Ao compartilhar sobre a avó, Sunshine fez alguns movimentos inconscientes em sua narrativa: Reproduziu fala e gesto da avó tomando seu lugar na contação. Digo “inconsciente” por não ter uma organização intencional a fim de demonstrar teatralmente o gesto.

Não pedi que Sun fizesse personagem ou imitasse sua avó, porém, Vó Helena apareceu naturalmente na forma de um movimento materno e atencioso de Sun, como uma personagem da vida real, de alguém que existiu e vive em sua memória.

Isso acontece por ser uma recuperação do que foi vivido, sem camada de fingimento ou faz de conta. Como quando estamos em nosso cotidiano compartilhando histórias, mostramos, desenhando no corpo, passagens do acontecido. Recuperamos gestualmente imagens que insistem em vagar na lembrança, na saudade, no afeto.

A reprodução de Sun foi uma ação espontânea advinda do desejo em compartilhar uma lembrança de sua avó. Espontânea por não ter tido nenhuma atmosfera que sugerisse uma demonstração representativa ou performática dessas lembranças.

A memória é um movimento do interno para o externo, transbordando afetos da alma para o corpo quando buscamos ativar materialmente uma história, é o que Sánchez narra quando diz que

[...] Pina não utiliza a memória e seus sentimentos a fim de compor um personagem, em seus estímulos direcionado aos criadores-executantes ela espera uma ação-resposta, essa, advinda da busca da memória vivida daquele que é o próprio ator. A dramaturgia da memória apresenta “personagens” da vida real. [...] a ação cênica da memória é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo. (SÁNCHEZ 2010, p .90)

Isso que estou chamando aqui de acessos às marcas, acompanha todo o processo de pesquisa, uma vez que foi necessário - e matéria prima do trabalho - a volta e o toque a memória para composição do *Mãos*.

O texto de Sun e a partilha da memória com a avó despertaram meu interesse à um mergulho profundo, afirmando o tema proposto; visitar esse femininos, essas “mulheres que falam”. Potencializando a necessidade em contar-nos e descobrir quem nos acompanha e compõe essas mesmas marcas.

O capítulo seguinte, aborda o processo da materialização destas memórias em três eixos dramáticos: o corpo, o documento e o ritual. A partir do acesso às marcas da performer de sua relação com as três avós.

A fim de descobrir as possibilidades, como e onde se manifestam aquilo que está contido na alma, iniciamos as pesquisas do processo de materializar as urgências, memórias, desejo e o que pulsa, a cada toque na memória. Como corporificar conscientemente a memória? Como fazer a “alma” deixar a “casa”?



### III- CARTOGRAFIAS AFETIVAS DE UM CORPO-TERRITÓRIO

Diz Patrice Pavis em seu dicionário que

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente, a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Essa noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (...) A dramaturgia clássica busca os elementos constitutivos de cada construção dramática de qualquer texto clássico: exposição, nó, conflito, conclusão, epílogo, etc. (PAVIS, 1996, p. 113)

A cena contemporânea rompe com lugares clássicos estabelecidos e acostumados quando se trata da episteme de um processo criativo, e/ou possibilitando a desmontagem da própria cronologia da obra. A possibilidade de criar a partir daquilo que pulsa como urgência, desperta o nosso olhar para questões que emergem de nós. Pensar a criação a partir das nossas vivências e narrativas dá lugar a ideias que se limitam a reproduzir uma realidade que não nos contempla. O olhar atento aos acontecimentos da época, o despertar para as circunstâncias que nos formam, a política, a arte, nos parece mais interessante e motivador a provocar reflexões coletivas a partir de um tema.

Assim, as dramaturgias surgem de todos os espaços. O corpo-bicho (ROLNIK, 1996. p.1) sai de suas gaiolas afim de devorar o material mundo. Nos tornamos multi linguísticos na criação para que nossa voz ecoe através das diversas materialidades. Para que a nossa história se desenvolva, também, no híbrido para ser contada. Então, usamos do corpo, dos objetos, do sonho, dos espaços, do texto, do teatro e das demais linguagens para dar vazão às nossas narrativas, para atualizar o discurso conforme nossa necessidade, para compartilhar-nos, e enfim, criar dramaturgia(s). Expandindo assim, os limites da representação, rompendo com fronteiras entre linguagens, criando uma espécie de encenação performativa.

Portanto, seria pensar a dramaturgia não mais pela perspectiva da disciplina com a qual ela se filia (teatro, dança ou qualquer outra arte), mas, e também, por aquela do espaço onde ela pode ser construída. (LEONARDELLI 2011, p. 5)

Este capítulo debruça-se a narrar alguns exercícios que nos levaram a encontrar, em cada avó, uma dramaturgia: a dramaturgia do corpo, baseado nas experiências, vivências e observação das três avós, com atenção em vó Maria e seus gestos do cotidiano. Dramaturgia da cena, a

partir da observação de vó Francisca e sua relação com o espiritual e seus ritos de cuidado. E a dramaturgia do documento com os registros materiais dos bordados de vó Helena e fotografias.

Desta maneira, compartilho, aqui, dramaturgias que evocam performatividades múltiplas. E como foi o processo de materializá-las, entendendo a materialização como formas visíveis organizadas poeticamente em um roteiro de criação.

### 3.1 AS AVÓS

Relembro aqui, que a relação de Sunshine com as avós foi o guia dos desdobramentos dessa pesquisa. Antes de adentrarmos neste capítulo, faz-se necessário um resumo das histórias dessas mulheres a fim de contextualizar, e assim, seguir.

Sun é neta de três avós; Maria, Helena e Francisca. Vó Maria é do interior de Itapipoca, mãe da mãe de Sun. É uma mulher que nasceu no sertão e mora lá. Sempre trabalhou na roça, entende de animais e plantas. Casou com o avô Sebastião que era primo dela, e teve 9 filhos. Vó Maria é uma mulher forte, rabugenta e desbocada segundo Sun. Usa muito as mãos para o trabalho, e envolve sempre a neta com as suas histórias de trancoso.

Vó Helena foi a primeira a acolher Sun nascida. Assim que Sunshine saiu da maternidade foi direto pra casa dela. Vó Helena teve 3 filhos biológicos e o pai de Sun, que chegou nessa família através de vó Francisca, que foi um relacionamento que seu avô (marido de vó Helena) teve extraconjugal. E vó Helena, quem recebeu o pai de Sun, e a recebeu com afeto desmedidos. Foi também a avó que mais participou de sua vida. Vó Helena amava bordar. Ela e Sun teceram uma relação cheia de afeto e cuidado.

Vó Francisca é a indígena, que desde pequena trabalhava fazendo bolsas e chapéus de palha. Veio pra capital trabalhar em casa de família, que foi onde conheceu e se relacionou com o avô de Sun. Engravidou e não tinha condições de criar o filho, não tinha como. E foi aí que o entregou ao mesmo homem, marido de vó Helena. Mais tarde, depois de alguns anos, vó Francisca voltou pra saber do filho e foi aí que também conheceu Sunshine. Ensina suas feitiçarias naturais, a ciência do misticismo e faz Sun crer no poder dos encantados.

E são essas mulheres cheias de histórias e sabedoria que cruzam e compõem essa narrativa que deu origem ao experimento que resultou em Mãos que tecem mapas.

### 3.2 DRAMATURGIA DO CORPO

A dramaturgia da memória passeia por entre lugares: ficção e realidade, material e imaterial, alma (espírito) e corpo, entre outros. É um movimento que não apresenta ordem de acontecimento onde um cessa para dar lugar ao outro. Seus fios encontram-se em uma encruza formando uma única teia. Ora lidamos com uma foto, ora com uma imagem aparecida em sonho. Ora com um gesto que ganha forma em uma ação junto a uma sensação quase impossível de descrever. Da mesma maneira como os conceitos de teatralidade e performatividade também (con)fundem-se nos procedimentos e projeto final de encenação de *Mãos*. Para ilustrar a primeira etapa de pesquisa da dramaturgia do corpo, uso aqui uma frase extraída do texto criado por Sun em resposta ao primeiro estímulo-provocação<sup>15</sup>: *Quando a alma deixar esta casa*. Vamos pensar em ânima - conceito de Jung (1985-1961) - como o que é entendido sendo uma energia feminina, o eros, princípios da psique feminina. E a casa como o corpo.

Logo, essa imagem me provocou a pensar: O que acontecerá quando a ânima deixar esta casa? E como eu posso viabilizar este movimento de saída?

É difícil fazer uma separação de onde começa e termina uma abordagem referente a poética que cada avó inspirou na pesquisa, pois identificamos que elas se atravessam e indireta ou diretamente, se complementam. Como quando identificamos o uso das mãos nos trabalhos de vó Maria, e as mesmas mãos aparecem nos carinhos de Helena ou nos rituais de vó Francisca. Porém, a fim de uma organização, partirei do pressuposto da avó que iniciou ou potencializou nossa reflexão sobre o tema: gesto. Vó Maria.

Em conversa, Sun me disse que elas (suas tias, mãe e vó Maria) sentavam numa roda de mulheres para debulhar feijão enquanto conversavam, contavam histórias. Enquanto falava do ato de debulhar Sun metia o gesto no meio da narração. A mãe dela é de Itapipoca e sempre que vão para lá tem esse “ritual”, como ela diz. Assim como o ato de debulhar, fazem com o pilar do urucum.

---

<sup>15</sup> Capítulo II

Sempre que Sun fazia referência a alguma memória, lá estavam presentes gestos como quem demonstra. E é mágico, quando vemos aquilo inscrever-se no corpo de quem conta, de quem vive ou viveu essa memória. Ver o gesto carregado de poder como um instrumento da encantaria do reavivamento nos leva a uma viagem através do envolvimento da narradora, consequentemente, imergindo-nos em nossas próprias histórias fazendo que a gente queira futurar a memória e encontrar os nossos gestos.

Nesta observação entre conversas, comecei a perceber o corpo como um território cheio de desenhos externos (movimentos), pois nele se inscreve hábitos herdados consciente ou inconscientemente. O corpo-território é formado por relevos, fissuras, e demais marcas que testemunham e, assim, afirmam a experiência de quem o narra.

A partir dessa percepção, propus um mapeamento cartográfico desses gestos partindo do estímulo-provocação: Onde armazeno minhas memórias.

Mapas sempre serviram como ferramentas para definição de mundo, do espaço. Traduzem um território para uma escala palpável. E cartografias são as camadas que podemos dispor sobre o mapa, associando uma informação a um local. Quem cartografa, conta uma história, se aprofunda em um terreno, território.

Desta maneira me apropriei dos termos geográficos *mapa* e *cartografia* para guiar o exercício onde Sun ia mapear em seu corpo os locais de memória, identificando, na pele, onde a história se estampa, e por onde ela passou deixando a lembrança. Armazenamos no corpo, no cérebro, tudo o que nos passa, e o ato de lembrar é promover o mapeamento contínuo destas experiências. Assim, “os mapas se referem a tudo o que apreendemos pelos sentidos e podem ser memorizados e então posteriormente recordados” por diferentes formas de acesso (SILVA 2013, p. 48). Este mapeamento ininterrupto acontece

num contexto de interação, ou seja, de ação que faz parte do ciclo percepção-ação. Essa cartografia do corpo tem relação com os pensamentos, sentimentos, memórias, e corpo e mente se apresentam como continuidade, como aspectos distintos de uma mesma matéria. (ibidem)

A partir desses pressupostos de percepção e ação, dei as indicações e deixei a performer livre para cartografar. Pedi que ela deixasse seu território contar histórias que ele recorda. Foi uma apreciação deleitosa ver Sunshine percorrendo os olhos pela extensão de sua pele, tocando

com as mãos seus músculos, carne. Olhando com atenção o objeto de pesquisa; seu próprio corpo. A fim de descobrir seus discursos, o que “diz” seus “cursos”.

E como um bebê que se encanta com a descoberta dos próprios movimentos, como se estes não saíssem dele, ou como um xamã que escuta a voz dos próprios órgãos, ela investigava os gestos resgatado das avós. Enquanto olhava os dedos e se demorava esfregando-os uns nos outros dizia: “por aqui que a minha avó temperava a comida”. E depois levava a ponta do dedo do meio até ponta da língua: “salgou demais”. Ou então, juntando polegar e indicador formando uma pinça, passeava a mão pelo ar com leveza no punho, como uma onda, e falava: “minha avó Helena gostava de bordar”.

As marcas de seu corpo-território evocavam momentos de Sun com as avós, apenas do que ela observava das avós, e de Sunshine propriamente.

O surgimento destes gestos contavam passagens de acontecimentos, como um catálogo disposto em sua mente, que nesse caso, ressoou no exercício de cartografar. E desta maneira observamos os sentimentos saltarem em uma composição da própria criadora, sendo nela e através dela, aos poucos, inscrito conscientemente, esse texto poético.

O ator-dançarino, poeta de si mesmo, persegue o estético [...], busca o conhecimento dos sentimentos humanos por meio de seu processo de criação, portanto, no rastro de suas ações cênicas, no modo como vai inscrever no espaço cênico a aparência teatral do seu corpo em movimento. (FALKEMBACH 2005, p. 21)

Percebemos muito a presença das mãos desde o início quando ainda nos debruçávamos em conversas, e depois, afirmando-se neste mapeamento. Então, depois deste exercício, elencamos imagens e gestos que retornavam com frequência até o momento:



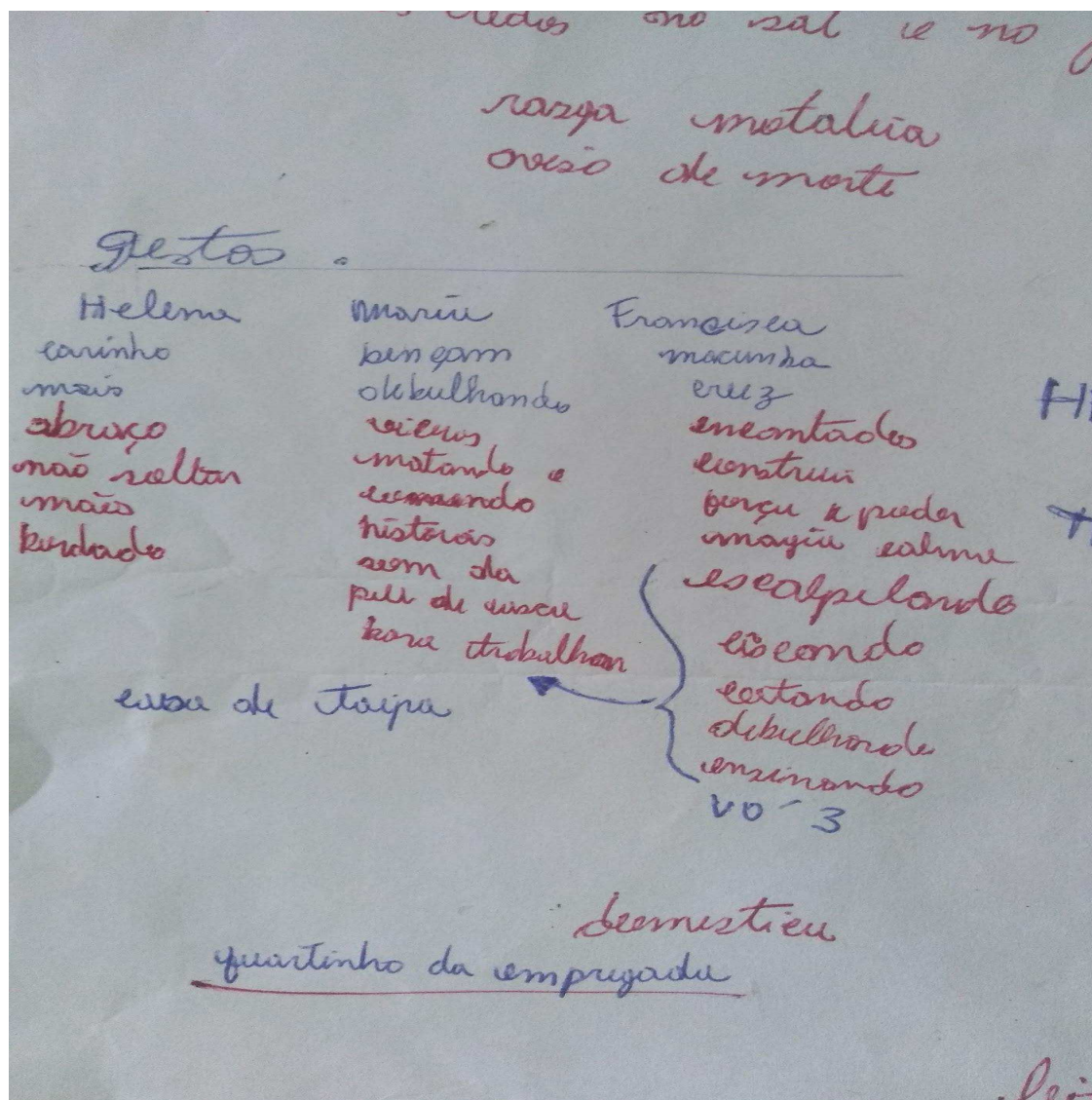


FIGURA 2- Foto do diário de processo<sup>16</sup>

Nossa pesquisa estava interessada em fazer o corpo dançar suas sensações, em extrair da relação de Sun com as avós movimentos que transcendessem uma interpretação fidedigna da memória. Pensando estratégias no processo de criação para que o corpo recrie passagens, performando, assim, as confusões e pegadinhas que o próprio esquecimento inscreve na lembrança. Afinal, como nos provoca Sánchez (2010, p. 19) “uma dramaturgia da memória pode escrever-se sem contar com acasos, esquecimentos, arranjos lembrados como vivências?”.

<sup>16</sup> Na imagem inscreve-se: Gestos; Helena, carinho, mais, abraço, não soltar, mãos, bordado. Maria; benção, (ilegível), matando e comendo, histórias, som da pele de casca, bora trabalhar. Francisca; Macumba, cruz, encantados, construir, força e poder, magia calma, {escarpelando, ciscando, cortando, debulhando, ensinando, casa de taipa}.

Além daquilo que aparece como arranjos lembrados, a cartografia permite a performer organizar suas memórias, tocando o material cênico e decidindo o que falar e como. Escolhas foram feitas para que imagens fossem suscitadas. O pensamento - por mais que envolto de uma qualidade intuitiva- estava, aqui, neste exercício, no controle. Sánchez (ibidem) reforça que por mais que conduzido por uma ludicidade subjetiva livre, saudável à toda investigação poética, o “criador-executante deve desenvolver a faculdade de conhecer, perceber e apreciar o seu próprio ato de mover conteúdos memoriais”. E reitera dizendo que

[...] “isto acontece quando a manipulação torna-se consciente no momento da intuição, e o ator precisa ter lucidez quanto ao que quer expressar- lembrando que o filtro joga com o que deixa passar e o que retém.”

O exercício da cartografia, permitiu que Sun fizesse o acesso consciente da memória, o que era mais fácil. Estratégia necessária em uma composição em arte, onde alguns materiais serão posteriormente retomados e utilizados. E adiante veremos jogos que desestabilizam o controle do pensamento com o objetivo de aflorar os sentidos e esquecer o “uso do controle” consciente.

Assim, vamos brincando de montar e remontar a memória. Deslocar os costumes mecânicos do corpo. Amolecer os ossos, dilatar os poros. Percebi que o trabalho dramático pede brincarmos com as possibilidades de criar textos através de outras formas de registro, como o corpo. Expandindo os limites impostos pela palavra, pela representação, movimentando de outras maneiras, os conteúdos memoriais. A palavra começa a não dar conta, ou nem ser tão interessante quando descobrimos o terreno expansivo que é o próprio corpo. Como diz Patrícia Leonardelli (2011, p. 9) por mais que a palavra torne-se fluxo da entrada dos saberes, não há mais como repousar nela.

Diante desta percepção da memória na dimensão do movimento externo, de demarcar territórios afetivos, de desenhar ações em partes específicas do corpo, de adentrar no íntimo da imagem, surge uma pergunta: Como expandir o gesto para que este passeie pelo corpo. Como transpor?

Propus um exercício chamado improvisado a queima roupa, ao que Sunshine ficou com medo pois tinha dificuldade em responder imediatamente propostas lançadas. Medo dos exercícios “mais abstratos”. Tinha medo de agir “sem pensar” pois isso poderia acarretar em transmitir algo que não se entende, que não tem a ver com a pesquisa. A preocupação com *algo que*

*signifique*, muitas vezes impedia *algo que já estava ali* ou *o que poderia vir a ser* e resultava em *mostrar aquilo que se quer dizer* (SÁNCHEZ 2010, p 68). Então, nos exercícios de transposição eu pretendia “dirigir objetivamente para o caminho da subjetividade” (ibidem. p. 72)

Durante a construção de uma dramaturgia do corpo é preciso confiar na manifestação do que soa “esquisito” através do improviso, afinal, ainda é a memória, mas, na manifestação do inconsciente. E mesmo que Sun precisasse responder com certa rapidez o estímulo dado, seu corpo organizaria uma resposta. Característica de quando se precisa tomar uma decisão. Ora, estamos falando aqui que somos todo memória, de um corpo que mapeia suas experiências e responde aos estímulos estando em interação com o ambiente. Pois, o movimento “está acoplado ao ato perceptivo que mais uma vez pauta-se na memória para fazer suas escolhas e previsões” (SILVA 2013. p. 56), ainda que inconscientemente. O que pode justificar a paralisia diante da proposta de exercício é o auto julgamento de qualquer natureza que recalca as respostas imediatas substituindo-as por uma seleção do que pode parecer mais coerente à contemplar o que foi solicitado. Então, para a continuidade do exercício, pedi que ela se permitisse ser e estar naquele espaço, desprendida da ideia de certo e errado. O primeiro passo foi elencar verbos extraídos das imagens dos gestos que surgiram no exercício anterior, como o: *debulhar*. Usarei este de exemplo.

Para guiar o experimento eu perguntava: Como seria *debulhar* com o corpo todo?

Não existe resposta certa e única para esta pergunta, e esse é o objetivo do jogo; a busca. Deslocar o gesto de *debulhar* das mãos e transpor para outras partes do corpo permitia que a criadora saísse cada vez mais dos limites da representação, da mímica e extrapolasse as possibilidades do sentido, do sensível. Eu pedia que Sun tivesse o mínimo de pausa possível, pois nesse entre, eu percebia um desejo de calcular o movimento seguinte tentando encaixar algum sentido na ação. E essa busca do significado reprimi o que, por vezes, pode vir a ser uma imagem estranha, disforme, mas completamente parte da nova construção a qual estamos tentando viabilizar. Devagar, Sunshine foi corporificando o verbo *debulhar*. Ela era todo o gesto na forma que seu corpo entendia e queria sê-lo.

Os processos de codificação destes exercícios - cartografia, corporificar um verbo e outros-, edificam uma busca exaustiva para a construção de novas formas de escrita e percepção do eu através da ação.

Dentro destas variações - que são as maneiras a se investigar o gesto com e das avós - Sun foi armazenando os conteúdos criados. Quando surgia alguma forma bonita no espaço, algum movimento com ritmo e força interessantes eu dizia: guarda isso. Ou então, eu dava sugestões de ritmos, peso, planos para esmiuçar a imagem, e sabíamos que aquilo seria recuperado em um outro momento do processo.

Ainda na minha motivação pessoal de levantar materiais no e do corpo de Sun, continuei com proposições voltadas para exercícios de transposição. Para presentificar o movimento, causar a transform(ação) do texto-palavra em texto-corpo, propus o exercício da tabela de transposição<sup>17</sup>. Como o próprio nome diz, consiste em transpor o elemento de uma linguagem à outra. Aqui, o elemento a ser transposto foi de texto (o primeiro escrito por Sunshine a partir da provocação “qual a sua urgência”<sup>18</sup>) para composição de partitura.

Pedi que Sun preenchesse a tabela:

1º Contato sensação	Respiração	Sonoridade	elemento natural
------------------------	------------	------------	------------------

Respondendo as perguntas: Qual a primeira sensação que você tem ao ler esse texto? Que tipo de respiração ela evoca? Qual sonoridade/som? Qual o elemento natural (terra, fogo, ar, água) que este texto sugere?

Preenchida a tabela, partimos para um trabalho de aquecimento a fim de preparar seu corpo para um estado de abertura, para estar atento, concentrado e poroso ao experimento. A partir daqui começa uma atividade ininterrupta de ação, onde um exercício leva ao outro. Este movimento contínuo leva o corpo da performer à um estado de poucas pausas, para que assim, seu estado natural, cotidiano, ganhe o tempo da performance, da ação. Este ‘outro tempo’ pede ao seu corpo extrapolar os limites do controle racional e assim, evoca imagens do inconsciente, deixando-se levar por vibrações causadas pelo aquecimento do próprio corpo e do ritmo estabelecido pelo jogo.

Pedi que Sun andasse pelo espaço atenta em sua respiração e que a cada movimento de inspiração seus pés suspendessem do chão fazendo-a andar na ponta dos pés, e na expiração deixasse seus pés pousarem novamente no chão. Em uma crescente, a cada vez que os pés

---

<sup>17</sup> Criado por Di Queiroz (UFC). Ator, diretor e pesquisador em teatro) dentro do projeto de pesquisa “Tecno-Artaud”.

<sup>18</sup> Ver Capítulo: Acessando Marcas.

voltassem ao chão seu corpo formava uma imagem como uma espécie de derretimento, e por um segundo a mantinha estática, até, novamente, inspirar e continuar o ciclo<sup>19</sup>.

Aos poucos fui indicando os elementos da tabela que ela preencheu, começando pela respiração e progressivamente, somando-se aos outros elementos. Conforme ela imergia no experimento, eu ia introduzindo perguntas norteadoras como “como é a sensação do vento?” Me referindo ao item sensação da tabela, e pedia pra que ela deixasse seu corpo ser levado por esta sensação. Ou, “agora imagina esse vento soprando quente”, em referência ao item elemento natural, onde ela preencheu fogo e ar.

Dessa forma, os elementos da tabela iam misturando-se criando outras possibilidades, inter cruzando-se. Colocando o corpo num estado de energia elevada onde o que estava dentro, neste espaço interno, sentia a necessidade de saltar nas periferias, dobras, bordas do corpo. O movimento era o próprio texto, porém, um outro texto, em outra forma (e fôrma).

Na mistura desses elementos, naturalmente nascia uma dança. O corpo estava tomado de energia que precisava materializar-se, e encontrava espaço pela voz, respiração, e espaços de ressonância outros.

É preciso ultrapassar a necessidade da lógica, por mais que o texto escrito por Sun tenha uma qualidade poética gostosa de se debruçar, e ofereça imagens diversas instigando o passeio da imaginação, ainda assim, o corpo escreve por outras linhas. Ele (o corpo) tem propriedade outras de registro e interpretação de um texto

O corpo que dança sintetiza conhecimentos em condições profundamente distintas do corpo que escreve, e o traduz em formas igualmente diferenciadas, senão opostas. Enquanto o corpo que escreve busca construir significados e decodificá-los em determinada língua, o corpo que dança se encaminha para o esvaziamento de todo o sentido apriorístico que implica na pesquisa de um movimento “puro” (mais em termos de desejo do que de atualização, evidentemente) em si. [...] Também é certo que o trabalho com a palavra é pressionado por forças de organização que desejam desenhos específicos, desenhos comunicantes que encaminham para a palavra, para o diálogo partilhado. (LEONARDELLI 2011, p. 3- 4)

Esses elementos: sensação, respiração, elemento natural, sonoridade. Aparecem como um provocador da imaginação quando propõe ao criador-performer-executante<sup>20</sup> extrair de uma linguagem sensações, texturas, dar som à ela, imaginar uma imagem e desconstruir uma leitura pré-estabelecida da mesma, permitindo desmontar para montar um novo significado.

---

<sup>19</sup> Exercício chamado “Estátua em movimento” criado por Matheus Cosmo (UFC). Ator e pesquisador em teatro.

<sup>20</sup> Termo retirado do livro A dramaturgia da memória no teatro-dança de Lícia Sánchez (2010). Em relação a Pina Bausch em referência aos seus dançarinos.

Ou uma estrutura de significados mutantes, de significados que transitam, ou sentidos que somem, criando, desta maneira, dispositivos para performance.

Na performance, sentidos (intelecto) e significados dão lugar a ação em si, criando uma percepção através dos sentidos, fugindo da representação mimética e adentrando no lúdico do movimento, aguçando outra maneira de perceber o mundo, como coloca Leonardelli (2011, p. 8)

Eis a natureza específica da performatividade, pela qual se opõe radicalmente à teatralidade: o desejo de não-construção de sentidos, um desejo, talvez, ainda mais radical de ruptura do cotidiano [...]

Enquanto dançava, experimentando os elementos, o corpo seguia um curso livre de expressão que por vezes era interrompido com algumas sugestões que eu colocava: “como seria esse movimento muito lento/acelerado? E essa sonoridade em volume mais alto/baixo?”. Oferecendo opções de estímulos para Sun.

Depois de algum tempo na experiência, fomos cessando o exercício e seu corpo voltando a quietude. Pedi que ela observasse os movimentos que achou mais potente, a sonoridade, quais momentos lhe instigaram, e deles organizasse uma sequência com 5 imagens.

Era, agora, o que podemos chamar de resgate consciente de imagens do inconsciente. Esse momento de criação passava pelo primeiro estágio: o da vida (caótico). Onde a partir dos jogos e dispositivos Sun se relacionava com os elementos de forma livre, pesquisando suas possibilidades desprendida da necessidade de qualquer organização e sentido, ou seja, por via do desejo. O segundo momento seria o da técnica (estéril), de uma lembrança via pensamento a fim de escolher e organizar para compor uma partitura corpóreo-vocal.

Os movimentos que Sun me apresentou na partitura apareciam com visceralidade. Parecia uma força externalizada de uma energia contida a muito tempo dentro de um corpo que carrega outros corpos que precisa se comunicar, expurgar, explodir, comunicar, e por isso, exprimia cada movimento e sonoridade como um ritual de (re)apropriação da própria existência. Visceralidade causada pelo aquecimento corporal a que Sun vinha mantendo pelo trabalho ininterrupto dos movimentos, e naturalmente, a imagens que este estado corporal sugeria. Mesmo que hora mais lento, hora mais acelerado, o pulso interior e exterior era sempre muito ativo. Um estado de presença que exigia escuta e o envolvimento de cada músculo, órgão.

Depois de apresentada a partitura, pedi que Sun guardasse essa dança pessoal para que pudéssemos recuperar depois e trabalhar com ela e/ou a partir dela. Fizemos o encerramento deste momento conversando e compartilhando impressões. Enquanto Sun falava, resgatava novas imagens de sua memória que foram suscitadas enquanto estabelecia relação com os elementos da tabela. Me disse que uma parte, em que sua coluna curvava-se mais para o chão, lembrava a força de um búfalo, com isso, disse ser filha de Iansã e lembrou da vó Francisca, a feiticeira. Falou dos movimentos do braço e das mãos e que isso a conectava com as suas antepassadas, as ancestrais.

Ancestralidade, refere-se àqueles que vem antes de nós, os nossos mortos, exemplos de luta, força, afeto. Símbolos da resistência negra que, no agora, nos motivam a movimentar práticas culturais e políticas outras a partir de uma nova epistemologia, enfrentando um discurso hegemônico do pensamento social e modo de organizar a vida. São pessoas em quem se espelhar. Já, acredito que quando Sunshine diz que o movimento remete aos seus ancestrais, ela refere-se a uma corporalidade antepassada a ser resgatada na atualização do movimento. Dos gestos que herdamos sem saber, e (re)surgem através de uma imersão corporal de energia elevada que ativa imagens deste invisível tornado visível. Do invisível de nossa própria história, de uma herança longínqua desconhecida ou, até mesmo, de uma memória recente, recuperada e atualizada a partir das anteriores, as avós. Então, podemos considerar a herança ancestral do gesto como uma experiência orgânica, abrangendo o sentido do termo ao pensar que orgânico refere-se à ativação desta memória-herança pelos órgãos (VANEAU 2016, p. 89). Seja por meio da cinestesia que aciona o movimento-resposta do corpo em contato com o ambiente, seja por referências mentais acionadas em conversas ou sinestesias. Então, é órgão porque é resposta de um con(tato), é movimento interno e periférico.

No processo com a memória essas lembranças que saltam no pensamento são materiais importantes, pois dizem daquilo que somos, como nos vemos, como nos projetamos e mais uma vez afirma a importância de estarmos atentos a alma. Segundo Artaud, o sentido da palavra alma pode ser traduzido por “universo interior”, aquilo que anima, dá vida e é, portanto, “fonte de energia interior e potencial, dinamizada na medida das necessidades do homem” (SÁNCHEZ 2010, p. 84). E a organização desses conteúdos internos delineiam a dramaturgia que, posteriormente, dá vida a encenação.

Vemos que criar corporeidades a partir da memória é mapear experiências, trazendo-as a partir de estímulos, aqui, postos enquanto procedimento criativo de investigação cênica. O corpo é nosso documento ambulante, é território de narrativas catalogáveis e invisíveis. Identificar uma marca abre caminho para as outras, atualiza algumas e reinventa novas marcas, afinal, memória é esquecer e criar, é transposição e pesquisa de um corpo narrando em primeira pessoa. Sem manobras de “auto-engano”, mas sendo o sujeito que manuseia seus objetos memoriais, assumindo suas verdades, suas dores, dúvidas e alegrias.

Assim, resgatar os gestos dessas avós corporificando, seja em uma dança ou compartilhando em um gesto íntimo de quem partilha um objeto precioso, é um registro para não deixar que caia no esquecimento, “um esforço para não esquecer”<sup>21</sup>. E por isso, narrar esses gestos, mostrá-los, incorporá-los, reconfigurá-los, expandi-los. É uma reverência ao que herdamos das antepassadas. E assim, na partilha, nos fincamos nessa rede de memória.

### 3.3 DRAMATURGIA DA CENA

Vó Francisca era a avó Bruxa, por sua ligação com as magias das ciências da natureza, pela crença nos encantados e sua raiz direta com os povos nativos, “indígena, guerreira prudente”, como mesmo descreve Sun. O ritual acompanha a existência de vó Francisca e seu fazer nas mandingas de cura e cuidado.

O ritual é um elemento conectivo evidente entre as avós, que se apresenta em suas crenças espirituais ou na implicação do envolvimento nas repetições dos próprios gestos cotidianos.

No trabalho prático de mãos, percebo o ritual: 1. Na cinestesia como um portal de acesso a imagens-memórias fantásticas e a memória através do trabalho de corpo. 2. Na necessidade de cura ancestral e atual, coletiva.

#### 3.2.1- CINESTESIA: UM PORTAL DE ACESSO A IMAGENS-MEMÓRIA ATRAVÉS DO TRABALHO DE CORPO

---

<sup>21</sup> ibidem



No exercício da tabela de transposição, Sun alcançou uma força que se assemelha ao que entendemos no teatro como uma energia extra-cotidiana, um corpo em vida, um corpo em estado de ritual. E aqui vamos começando a entender o que é essa energia ritual, força ritual, rito em cena. Ritual pela memória em ação que transforma o corpo.

Riciere e Castanheira (2016. p.5) traz a perspectiva de ritual enquanto uma ação efetiva da memória, portanto, uma potência de afetação que transforma o corpo. E dizem, então, que o “Teatro Ritual” de Grotowski significa um “teatro de memórias em ação transformadora do corpo” (ibidem). Pois o rito não se contém na lembrança, mas, efetiva-se, também, em códigos forjados compartilhados, e assim afirmam uma crença coletiva. Logo, podemos também pensar o ritual como um jogo.

Então um teatro de ritual é a conexão estabelecida entre memória e ação. Mas não uma ação em qualquer estado corporal, e sim um estado em que a performer consegue alcançar associações múltiplas, através de uma presença do corpo vivo, dilatado. Neste momento, vamos falar desta perspectiva do ritual e sua ação transformadora que configura uma potência no estado físico.

A partir da respiração e da sensação suscitada pelos elementos do exercício da tabela, Sun foi levada a imagem do búfalo, por exemplo. É sinal de que seu corpo estava poroso, receptivo ao fantástico. E neste estado de fluxo corrente de vibração enérgica, imagens contaminadas pelo tema da pesquisa indiretamente ou diretamente emergem da imaginação.

E é aqui que entra a percepção cinestésica que é “o conjunto de reações determinadas pelas sensações e percepções do movimento humano” (ZANANDRÉA 2013, n.p apud MARINIS 200, p. 239). É como uma percepção total do corpo em relação ao espaço; peso, forma, medida. Quando o ator percebe seu movimento e a potência em que seu corpo se encontra no espaço, pode ampliá-lo, e assim efetivar um acontecimento de atmosfera mágica, o ritual. Que tem a ver com a dilatação anteriormente citada, que expande nossa escuta perceptiva nos conectando integralmente com o ambiente, e em um grau mais concentrado e desenvolvido com materialidades de outra natureza, com o intocável da vida, “um transe consciente”. Ficamos tão preenchidos de atenção que os nossos movimentos parecem convocar os elementos do espaço à dança. Grotowski (2006, p. 97) reflete que quando um corpo se desvia da desatenção cotidiana e entrega-se ao trabalho de composição ativa da memória, ele é capaz de conduzir uma ação e “o movimento se transforma em um movimento de percepção”, sendo ele total o ver, sentir, escutar, tocar, ser conduzido e conduzir através da percepção.

Quando terminamos o exercício da tabela, Sun estava tomada de energia. Existia uma vibração nítida emanando de seu corpo. Um estado de presença tão certo que alargou sua capacidade de escuta evocando imagens de suas vivências espirituais. Foi quando ela conectou-se com suas divindades e me disse ser filha de Iansã. Nas palavras-vivência de Ferreira, Iansã é a Orixá

Senhora dos ventos e das tempestades, domina fogo e água, transforma-se em búfalo, torna-se rio, mulher guerreira e dedicada, dada a fortes paixões, tradução do que nós chamaríamos de símbolo do feminismo. Mãe do movimento, Oya em sua realeza entreposta, de força e sensualidade, simboliza a prática livre da sexualidade feminina, num misto de contenção e lascívia. Ela é a mais destemida entre os orixás femininos cultuados pela religiosidade afro-brasileira. (FERREIRA 2010, p. 19 apud PASSOS 2008, p. 35)

O búfalo e Iansã passaram a ser uma imagem guia ao qual nos debruçamos para a composição da ritualidade na cena. E aqui destaco a presença da Orixá em nosso trabalho com sua energia motriz.<sup>22</sup> Quando Sun me falou sobre a imagem evocada de Iansã retornei a lembrança da frase que Sunshine disse; “são as mulheres mais fortes que eu conheço”, sobre as mulheres de sua família. O arquétipo do búfalo (em uma das histórias de Iansã) sintetiza em sua imagem passagens que compõem as histórias das avós: Maternidade, dor, força, cura. E essa percepção só foi possível pela expansão dos sentidos. Desta maneira, resgato a fala quando digo sobre a energia motriz de Iansã. O trabalho aqui consistia em focar na perspectiva criativa para a

---

<sup>22</sup> Carregamos nossas crenças e as mitologias que compõe nossa fé e cultura, e compreendo a responsabilidade espiritual em trabalhar com referências diretas do sagrado, com a dimensão do invisível em seu contexto religioso. Na época de execução deste processo, as relações raciais estavam estabelecidas, Sunshine é uma mulher branca. Eu, enquanto uma encenadora preta, enquanto encenadora sem experiência e em descoberta sobre uma visão de mundo afro-brasileira e indígena centrada, e sobre o reconhecimento da própria afro-brasilidade e natividade, conclui a necessidade de limites no toque às mitologias africanas: avaliei o prazo de pouco menos que dois meses para a execução do projeto, avaliei o primeiro contato de trabalho com Sunshine, e avaliei o medo do uso impróprio dos elementos da minha cultura com uma equipe que não era integralmente negra. Apesar de Sun, na época, estar envolvida com a umbanda e ter mais propriedade de fala sobre a questão espiritual, eu não frequentava e não tinha propriedade. O que implicava no estabelecimento dos limites de algumas escolhas estéticas, tentando ter o discernimento entre religiosidade e teatralidade. Por outro lado, o projeto tinha foco nas memórias evocadas na performer, as práticas tinham essa finalidade de aliar-se às experiências verdadeiras de Sun.

Dito isto, acreditei na autorização de quem me guia e nos caminhos apresentados neste trabalho, as escolhas poéticas, os elementos, todos eles fazem parte de uma lição pessoal, de uma mensagem dos meus anteriores à mim, como quando apareceu Iansã e todos os componentes posteriores que afirmam a cultura do meu povo na encenação sem um uso alienado destes elementos, mas uma narrativa que fortifica e movimenta tradição, cultura em narrativas da diáspora. Assim, por tudo o que foi dito, com cuidado e respeito, as mitologias e tradições afro-brasileiras e indígenas compõem diretamente a dinâmica poética e argumento político do experimento, distribuída em distintos aspectos da encenação. E considero importante registrar, afinal, esta trata-se de uma escrita que defende o trabalho (auto)biográfico, e os pontos aqui colocadas friccionam questões de uma época, a partir da nova experiência e perspectiva desta artista que escreve.

performance a partir de alguns arquétipos da Orixá e não reproduzir o rito vivenciado no terreiro. Seria o que Andraus chama de “porteira para fora”

Pretende-se levantar outro conceito que é “porteira para dentro, porteira para fora”, cunhado pela ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, que, no contexto original (da vida dentro dos cultos da tradição iorubá), significa separar a vivência pessoal daquela vivida no espaço religioso ou terreiro, e na proposta da Profa. Dra. Inacyra significa que, da porteira para fora, está-se falando em reelaboração estética dos elementos rituais, e nunca na transposição do ritual para o palco (SANTOS 2017, p. 106 apud ANDRAUS 2014, p. 23).

Desta forma, por mais que seja tênue a linha entre o rito religioso e o rito na criação em teatro, as minhas escolhas metodológicas neste processo, foram embasadas na consciência de uma criação dramaturgica em teatro e pesquisa corporal.

Iansã representa a força dos elementos, comanda os ventos. A fim de nos aprofundarmos nessa energia já pensando em um trabalho para a composição da cena, propus que a performer escrevesse sobre essas mulheres que a atravessam baseado na provocação: em mim encontro.

Ao que Sun escreveu:

Pedi um conselho de uma carta só  
a diferença entre os arcanos é a profundidade  
O búfalo da floresta atua no movimento  
invoca a tempestade  
conjura a espada  
muito mais que ventania  
ela nos atende quando o pedido é feito em voz alta  
alguém me disse pra andar na direção dos pés  
**amarrei algumas coisas no tornozelo e agora ele pesa**  
o mar mudou  
daqui de fora fica difícil saber onde ele ficou fundo  
vou me molhar  
vou salgar a língua

Dei alguns dias pra ela estudar este texto e se deixar envolver por ele. Sun já tinha material levantado nos experimentos, a partir do que criamos nos jogos até aqui. Era o momento de organizar um primeiro material, selecionar, retomar imagens que achamos potentes.

Neste momento convido um amigo para tocar um agogô, pedindo licença aos meus anteriores, e fortalecer a energia do experimento que seria iniciado. O tambor é um instrumento de

comunicação e saudação ancestral usado em diferentes ritos da nossa cultura afro-indígena. Está em nossos festejos de agradecimento, nos rituais de cura, na celebração de vida e morte, e por isso está aqui, como um elemento em que seu som fortalece nossa conexão com a terra e a força dos elementos. O agogô soou e junto ao seu som minha voz guiava alguns comandos direcionados a Sun. Pedi que ela andasse pela sala atenta a respiração e aos poucos fui resgatando nela, a partitura criada a partir da tabela e quando se sentisse à vontade poderia começar a inserir o texto.

Era um experimento intuitivo, porém, consciente, a performer sabia que estava compondo, e atravessada pela força do tambor e a atmosfera, sabia dos momentos que emanavam poder, dos que tinham um impacto sonoro e visual.

Posterior a esse momento de experimento, fiz um jogo de aquecimento com base na energia do fogo e da terra com objetivo de enraizar a performer e concentrar sua energia. Pedi que ela imaginasse uma bola de fogo crescendo em seu ventre, e que essa bola fosse tomando seu corpo, levando seus movimentos e a fazendo crescer como uma deusa, e que da base de seus pés e cabeça saíssem raízes que a conectasse com a terra e o céu. Aos poucos, seu corpo estava integrado ao espaço, atento ao ambiente, dilatado, um corpo pronto e presente para trabalhar. Ela estava tão concentrada na ação que a transformação de seu corpo era evidente, com outro peso e tamanho.

A performer fez da cena o lugar da criação alquímica, onde seus movimentos ganharam ritmos que pareciam construir feitiços no ar. A atenção tão empregada ao movimento que nos faz acreditar ser carregado de magias e dos próprios antepassados, e de fato era pois não dançamos sozinhos. Sunshine dançou com todos os seus mortos, como a própria Oyá, com todas as mulheres que ela carrega.

A imersão de Sun naquele estado vibrante era contagiante, como se conseguisse me fazer sentir o calor do seu corpo ou a força que dedicava àquela ação de dançar. Assim como sua conexão com o som do instrumento, que a tornou rítmica fazendo com que ligasse o impulso corpóreo a sonoridade (RICIERI, CASTANHEIRA 2016, p. 30 apud, BRONDANI 2015, p. 130-131).

Desta maneira, superamos um controle cotidiano dos estados corporais, eu pude crer na magia do movimento. Dialogando com Lourenção (2015, p.9)

Quem opera as magias (o mágico) possui o poder de se transformar em outro homem durante os atos mágicos, sendo capaz de entrar em catalepsias e transe - induzidos ou não. Esses estados podem ser provocados por algumas práticas rituais como a dança, a música ou utilização de substâncias indutoras

de estados psíquicos. Atribui-se ao mágico o poder de evocar coisas inimagináveis por meio de gestos, pensamentos, ou até mesmo um mero piscar de olhos.

Apesar do estado da performer considerado consciente, por sua atenção na escolha da sequência de ações, seus movimentos eram uma ponte entre o real e o transe. Era um ato mágico de transfor(ação) total, atribuindo a Sun, através de seu envolvimento com a sonoridade e a dança, um corpo ritualístico.

### 3.2.2. A CENA COMO LUGAR DE CURA E RITO COLETIVO

Medeia é uma personagem da tragédia Grega. Na sua história, Medeia é filha de Eetes, rei da Cólquida. Foi por muito tempo esposa de Jasão, a quem tem grande ódio e amor desmedidos. A história narra a vida da mulher feiticeira tomada por um desejo de vingança contra Jasão, que o trocou pela filha do rei de Corinto. Entre conflitos, Medeia envenena as vestes da noiva esposa de Jasão, matando-a. Não satisfeita e com maior vontade que Jasão pudesse sentir dor incomparável, Medeia mata os próprios filhos.

Neste conto, existe uma perturbação em Medeia, decorrente dos abusos de Jasão. Suas falas de cólera revelam uma mulher tomada dos piores sentimentos. Medeia é tida como um objeto para as conquistas de Jasão, pois, por ser feiticeira, ela atendia aos seus pedidos com magia para que ele conseguisse o que quisesse, inclusive, matar, também, seu próprio irmão. Já em *Medeamaterial* de Heiner Muller (1993), apresenta-se uma mulher verborrágica, onde as palavras que se atropelam parecem revelar uma mulher silenciada há muito tempo que descobriu o poder da palavra que escorre da boca.

Outro exemplo é *Mata teu Pai*, de Grace Passô (2017). Uma releitura de Medeia aos olhares das questões que envolvem a mulher do séc XXI. O nome da peça já é uma provocação para esse enfrentamento ao masculino. O texto apresenta uma Medeia estrangeira e sua vizinhança é composta por outras mulheres estrangeiras; Uma Paulista, a Haitiana, a mulher Síria, etc, como cita. Sendo amparada como quem alucina, Medeia aborda temas como: aborto, sororidade, machismo, maternidade.

Partilho essas informações para dizer que o mito de Medeia, em especial o texto de Grace, foi um dos materiais dispostos durante nosso processo. Os temas sugeridos no texto foram utilizados por mim para propor jogos, conversas e outros estímulos para a criação.

Os temas de maternidade e sororidade abordados no texto, aqui na nossa história, se contextualizam na passagem em que vó Francisca que não pôde cuidar do filho na época, entrega-o para o pai (vô Sebastião). Este o cria com vó Helena, que recebe o menino (pai de Sunshine) como se fosse seu. É um ato imenso. Uma demonstração de coragem tanto de vó Francisca como de Vó Helena. Mas dentro dessa coragem também tem muitas coisas guardadas no silêncio, na dor.

Um dia pedi que Sun conversasse com sua mãe, avó, pensando nessas mulheres que ela carrega, nas coisas que não são ditas. Que passasse um tempo com elas em um lugar de escuta e reflexão. Que procurasse saber de histórias que antecedem seu nascimento e os demais temas do seu interesse. Voltando pra sala de ensaio, conversamos sobre esse momento, ao que Sun fez sua partilha dizendo pensando em dores, essas mulheres todas elas são muito feridas, mas elas são as mulheres mais fortes que ela conhece. Porém, essas feridas, todas elas tem muitas e se perguntou: “qual a parte dessa força que é natural, ou consequência? Será que é preciso se ferir pra ser forte? E essa cura será que tem cura mesmo? Ou essa energia é transformada?” Disse que mãe dela fala muito em dor, parto, sobre o rasgar o corte. E finalizou com uma história de sua avó Francisca que passou muito tempo dormindo no chão, ao lado da cama, pois não conseguia dormir na cama e dizia que “jogaram um quebrante nela”.

O teatro envolve o artista em uma pesquisa de vida, e conversando sobre as mulheres que carregamos identificamos muitas dores, lugares de mágoa. Um cansaço que parece ser causado por um acúmulo antepassado de silêncios. O teatro, é, também, nosso lugar de expurgo e reflexão das coisas que nos circundam, então, é preciso que falemos dos nossos assuntos. Tanto em *Medeamaterial* como em *Mata teu Pai* as personagens de Medeia encontram-se em uma condição de falar, falar, falar e ter a necessidade da escuta, da atenção. Depois dessa conversa que tive com Sun, percebi que era o momento de efetivar o *nós*, e integrar as vozes que ecoam para além da performer. Tanto Sun quanto eu queríamos que o experimento de *Mãos* fosse um lugar de pautar a memória individual, mas também coletiva. Necessidade que se afirmou depois dessa conversa. Pensando nisso, nos perguntamos: Como conseguir sair do chão para dormir na cama? Como expandir os ritos do cotidiano para o ritual na cena? Como coletivizar o rito e fazer da cena um espaço de cura? E demais perguntas que surgiram durante a conversa.



magia para efetivar cada vez mais a aproximação do público, envolvê-los para além de meros observadores da cena. Mas como? Pelo envolvimento íntimo, na aproximação, na sedução.

Lourenção (2015, p. 5) coloca que o indivíduo se sente arrebatado por essa energia coletiva que o ritual promove, rompendo seu comportamento social cotidiano e o conectando a uma presença exterior, “capaz de fazer com que ele pratique ações distintas do que faria em outras situações” [...] como se o indivíduo fosse de fato transportado a um mundo diferente, onde forças o invadem e agem sobre ele”. Mais adiante, ela coloca a legitimidade do ritual na crença do xamã/mágico em sua técnica, aqui, da performer. E na crença do coletivo nos poderes e gestos de cura desse xamã/performer.

O trabalho que fizemos em sala de ensaio, propunha justamente essa qualidade de envolvimento de Sun com os seus gestos, a fim de que pudesse encantar o espectador com seus movimentos criando uma escuta comum durante o experimento.

Era o momento em que essa organização do rito seria o convite ao espectador - tentar - se envolver em um ambiente de contato sensível e sensitivo. Tendo como espelho a própria performer.

Digo “organização do rito” por uma noção consciente de que pode-ser “manipular” as sensações do espectador, pois

[...] a observação de um movimento (mesmo de uma imagem imaginada de um movimento) produz sobre os músculos do observador contrações semelhantes, mas enfraquecidas [...]. Segundo eles, o público reproduziria em proporções menores os movimentos executados em cena. Essa reprodução, mesmo que imperceptível, seria suficiente para fazer o espectador passar pela experiência da emoção. (ZANANDRÉA 2013, p. 5 apud OLIVEIRA, 2008, p. 105)

O que Zanandréa (2013) traz é que o rito coletivo começa desde o envolvimento da(o) performer com sua própria performance, sabendo que isso leva o público a vibrar junto. O público é espelho dessa energia. Então, pressupomos que Sun é capaz de conduzir emoções através de seu corpo, palavra, olhar, gesto. Atraindo, aos poucos, os participantes para a percepção de seus próprios sentidos.

Conscientes desse efeito cinestésico que afeta o público, o ator consegue, através de sua técnica, provocar uma reação corporal em quem assiste. Nesta tentativa, o ator pode desenvolver uma “dramaturgia orgânica ou dinâmica”. Como explica Eugênio Barba, esta dramaturgia “é o nível elementar das ações físicas e vocais dos atores para estimular sensorialmente a atenção do espectador. [...] Ela solicita a cinestesia do espectador e o faz dançar em sua poltrona (ibidem apud BARBA, 2011 p. 36-37 - grifos meus).



Para além de dançar em sua poltrona, dançar com a performer. A partir dessas reflexões, dos relatos da mãe de Sun, de suas lembranças com as avós e das perguntas que nos movimentaram a pensar sobre dor a partir daí, começamos a trabalhar para a ação do rito coletivo, em que todos fazem parte daquele acontecimento, afinal, somos todos sujeitos de memória, com memória. Isso já começa com a partitura dançada no início do experimento, onde as pulsações aceleradas, o tônus muscular e a energia elevada altera envolve os participantes empregando um ritmo coletivo.

Em uma parte do experimento, sugeri que Sun pedisse para alguém da plateia falar um gesto que lembrasse alguma mulher de sua família. Ela observa o gesto e depois reproduz exatamente como a pessoa fez. Em seguida pergunta ao outro, à outro e aos poucos, ela vai desenhando esses gestos no seu corpo. Neste momento o espectador é envolvido por perceber que o protagonismo, agora, não se basta na performer, mas que transita entre todos naquele espaço. E mais, que o tema ali exposto, é de todos, está em todos. Esta mudança de olhar desperta no espectador uma vontade de adentrar mais naquilo, e o provoca.

Logo, todos fazem parte da construção do rito, da memória. A conquista dos participantes é progressiva. É uma troca que só se efetiva com a vontade real e com o convite verdadeiro de performer para participante, e de participante para performer.

Aos poucos borrando a noção de quem é espelho de quem, estamos integrados ao acontecimento de corpo e memória, e a plateia se sente aberta a dizer sim ao jogo proposto pela performer, e a mesma diz sim ao jogo do participante.

Ainda pensando maneiras de realizar a cura em sua forma coletiva, escolhi trazer duas imagens-memória do cotidiano de Sun e das avós que me chamavam muita atenção. A primeira é: Vó Helena cobria suas feridas de sal para fechar o corte. A outra: Quando Sunshine viajava pra itapipoca, tinha o costume de debulhar feijão com sua, mãe, tias e avó, e enquanto faziam isto, compartilhavam histórias. A imagem do sal foi expandida para um momento onde as mulheres que participavam do *Mãos*, eram convidadas a lavar suas mãos numa bacia de sal, enquanto em silêncio, pensavam no que queriam curar de sua história. A roda de mulheres debulhando, foi transposta para uma roda de mulheres de mãos dadas que cantavam em volta de um baobá, saudando as mulheres que a antecedem.

Essas duas imagens, a do sal, e a da roda de mulheres debulhando, são imagens simbólicas de cura pessoal da performer. Elas carregam em sua história, e em seu ato, um significado

sagrado. Quando Sunshine compartilha o que significa o sal para a avó Helena e em seguida convida as mulheres a lavar suas dores ali, ela atribui ao sal seu poder curativo, assim como reafirma o desejo de curarmos juntas. A mesma coisa acontece com a roda de debulhar, que na cena é transposta à uma ciranda em volta do baobá; as mulheres, de mãos dadas, giram em torno de uma árvore milenar ancestral.

As reflexões sobre a ritualidade em cena continuam no capítulo IV, ademais, busco refletir, aqui, sobre procedimentos que viabilizam uma energia vibrante que culminam em um ritual cênico. Este, que deve antes ser experienciada pela performer, na forma de estudos corporais que a faz conhecer as potências de energia do movimento, para que em seguida, esta saiba envolver a plateia e evocar sua percepção sensível. E como atribuir significado simbólico aos elementos da nossa história, “proporciona um momento de encontro humano para partilhar, afirmar, negar, memorar, e/ou vivenciar intensamente valores existencialmente construídos” (ibidem apud SILVA 2011 p. 69). Nos fazendo perceber a ritualidade que há em cada memória, e nos convidando a criar mitologias e rituais a partir da nossa própria história de vida.

Assim, a dramaturgia do gesto é construída na simultaneidade das ações ancestrais no corpo e na transcendência dessas no contexto contemporâneo, a partir da experiência concretizada em uma síntese artística (SANTOS 2017, p. 110), que na cena, promove nossa união para curarmos a nós e/ou pensar sobre tratamentos de cuidado micro afetivo e/ou macro histórico.



FIGURA 4- Foto tirada por Sunshine- ela e vó Maria debulhando feijão.

### 3.3 DRAMATURGIA DO DOCUMENTO: OBJETOS SIMBÓLICOS

Vó Helena, era a avó que gostava de bordar. Sua relação com os fios bordou uma relação infinita de lembranças e amor com Sunshine. No dia em que conversamos sobre as mulheres que carregamos, Sun me trouxe muitas materialidades que confirmavam o registro daquelas memórias no tempo. Sun trouxe bordados herdados de vó Helena, e naquele momento, eu entendi, como o documento confirma a veracidade da história.

Uma coisa era escutar Sunshine falando sobre vó Helena bordando ou vê-la dançar o gesto de bordar no ar, outra, era tocar nos bordados da própria e conectar a história, o gesto com aquele material.

Por providência de nossas anteriores para que este momento acontecesse, alguns bordados de vó Helena apresentavam mapas. Aquilo que vínhamos trilhando enquanto base da pesquisa, confirmando-se no bordado. Que bonito o cruzamento dos caminhos.

Ao me encontrar com esses bordados quis deixar evidente que aquelas histórias compartilhadas eram resgates reais de experiências, criando um pacto definitivo com a plateia, a partir da inserção destes na cena.

Cada criador deve escolher sua forma de esclarecer para a plateia que aquilo que está sendo apresentado tem como intenção recorrer a acontecimentos ocorridos na esfera da vida. “Não podemos confundir o que é nomeado de ‘obra a partir de fatos reais’ com aquelas que apresentam documentos em sua própria constituição” (SOLER, 2008, p.38). Desta forma, inserir os bordados, foi a maneira que eu encontrei de aproximar o público do acontecimento. Os documentos afirmavam a existência de vó Helena e das outras avós, mesmo entendendo a possibilidade da inserção de alguns elementos ficcionais, natural da própria memória, eu não queria a dúvida da existência dessas três mulheres.

Então, os bordados compuseram o figurino de Sun, como em um avental. Até então, apenas parte do figurino e sendo um elemento onde, talvez, a plateia estivesse palpitando sua possível origem e significado. Não gosto das “palavras fatigadas de informar”, como diz Manoel de Barros (1916-2014). Desse excesso de informação quase didático que limita o exercício livre de imaginação do espectador em relação ao espetáculo. Porém, confesso, é bonito ver quando Sun começa a falar de vó Helena e seus bordados, tira o avental, entrega aos espectadores, e

assim, localiza este objeto no tempo e na narrativa lhe dando significado. São escolhas que se organizam de forma a provocar comoção no espectador. Tem um trecho do texto de *Mãos* onde Sun diz “tem coisas que precisamos tocar com as mãos”. Afirmo, assim seja.

Uma dramaturgia que existiu tão presente no processo além dos documentos e desses objetos simbólicos, foram os documentos que não se catalogam em materiais disponíveis ao tato. Esses que se registram no plano do onírico: os sonhos.

Vó Helena faleceu em 2013, e desde então Sun encontra com ela por sonhos. E estes sonhos estiveram tão presentes em nossas conversas, que ignorá-los seria pular uma etapa de composição tão importante quanto as outras. E conforme a memória de Sun era trabalhada na sala de ensaio, mais ela sonhava com só Helena e a partir de então com as outras avós. O sonho alimentava o processo que retroalimentava o sonho. E desta forma os sonhos passaram a ser propositores de leituras e experimentos.

Voltando ao texto *Mata teu Pai*, tem uma passagem chamada *A paixão*, onde a personagem de Medeia fala sobre sonhos que se repetem. O mesmo acontecia com Sun e só Helena. Fizemos a leitura juntas dessa passagem,

[...] *O sonho de Medeia. Mar de prazer.* Sonho o mesmo sonho em noites diferentes. No sonho ele nada, brinca de botar os pés pra cima. Engole água enquanto ri. Às vezes ele é mulher, as vezes é homem, mas é sempre ele. As vezes é uma baleia ou uma sereia, mas é sempre ele. [...] (PASSÔ 2017, p. 29)

Existem itens convergentes deste texto com os sonhos de Sun; o mar, que é água e sal. A saudade que aparece na forma de momentos de felicidade e afeto. Além da qualidade de um tempo suspenso a que um sonho nos submete quando lembramos de um, quando narramos. Depois dessa leitura, colocamos em tópicos o que para nós é sonho e o que é para Sun sonho com Helena



SONHO

- \* ONÍRICO .
- \* MENSAGEM DO INCONSCIENTE .
- \* VIDA E NÃO VIDA.  
(VIVER E NÃO VIVER)
- \* UM TIPO DE MEMÓRIA  
"Um pouco de PAIXÃO"

FIGURA 5 - Diário de processo - anotações sobre o que é o sonho

SONHO HELENA

- \* ABRAÇANDO
- \* NÃO QUERO SOLTAR .
- \* ELA SEMPRE ELA.
- "ITE AMO TANTO!"

---

- \* Apresentar um sonho
- \* resgate da memória emocional
- \* comunicar-se

FIGURA 6 - Diário de processo - anotações sobre sonhos com Helena





distante. E se seria interessante materializar. E qual objeto eu poderia usar para traduzir a sensação de um sonho? Soa até engraçada a minha insistência em fazer perguntas durante o processo onde as respostas não findam em possibilidades. Principalmente em se tratando de sonho onde o lúdico se apresenta em opções infinitas, consequentemente, em diversas formas de materializar-se.

Bem, por fim, consegui pensar em um objeto que “sintetizasse”, ao meu olhar, aquilo que seria o sonho em sua representação visual, ou como eu queria que fosse, plasticamente transposto; um retroprojektor antigo. Aqueles com uma caixa de luz intensa e uma tampa de vidro, que sua lente espelhada projeta a imagem na parede. A tampa de vidro e as lentes, recebem interferências externas de poeiras que grudam em sua superfície, o que causa um efeito de ruídos, como aquelas imagens antigas, granuladas. O efeito de uma imagem no retroprojektor me traz a sensação de saudade de *algo que está na lembrança* ou num *plano etéreo*.

Levei o retroprojektor para um dos ensaios, junto à tintas, um aquário de vidro e transparências. Dei a instrução que Sun experimentasse, brincasse com aqueles materiais a partir dos atravessamentos sobre o que conversamos relacionado a sonhos. Desse momento surgiram muitas imagens interessantes; palavras como “saudade”, o desenho de uma casa, um aquário borrado de tinta, água dentro do aquário que lembrava um rio ou o fundo do mar. Até Sun começar a se relacionar com a projeção, ora pesquisando encaixes do seu corpo na imagem, ora vendo o desenho de sua silhueta através da sombra.



FIGURA 8- Registro de Sun experimentando materialidades no retroprojektor



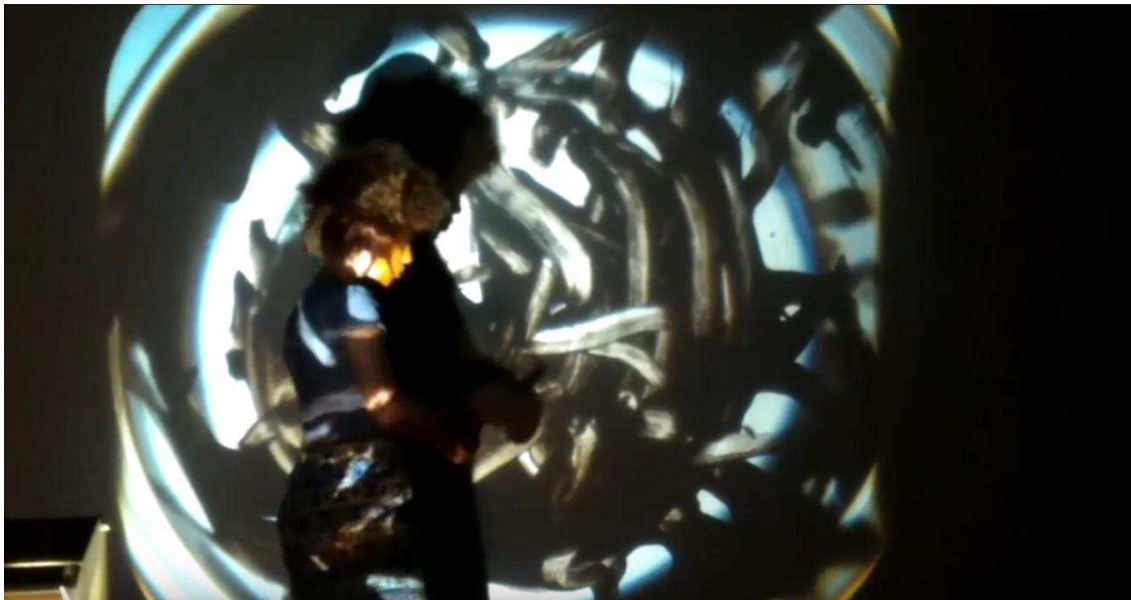


FIGURA 9 - Registro de Sun experimentando movimentos com a imagem do retroprojctor

Quando este objeto chegou estávamos muito perto da estreia e eu não queria me atropelar nas escolhas. Precisávamos de mais tempo para um aprofundamento com o que derivou dos testes e experimentações com este objeto. Por mais que me interessasse muito as imagens e o efeito plástico-poético que o retroprojctor proporcionava, tive medo da banalização ou superficialização e do desgaste da própria imagem. Como bem observa Baitello Junior (2005, p. 88 - grifos meus) ao dizer que “assim, como toda visibilidade carrega consigo a invisibilidade correspondente, a inflação e a exacerbação das imagens agrega um desvalor à própria imagem, tornando os olhares cada vez mais indiferentes.”

Não descartei o seu uso na encenação, porém, escolhi por manter a cena do sonho na forma da narração falada. Inserindo imagens que achei interessante naquele primeiro momento de Sun com o objeto. E atentando à qualidade da palavra que é capaz de potencializar momentos de imersão do espectador nesse universo da saudade. Com a delicadeza de transportar-nos para um tempo desapressado, Sunshine deitava-se no chão e visualizava uma janela a sua frente, começava a falar dos sonhos, de como via vó Helena acenando do portão de casa, das gargalhadas que ela dava, do que vó Helena dizia, das trocas aveludadas de carinho. Inspiração direta de como nos atravessou em sensações e imagens aquele trecho, *A paixão*. Era um momento singelo, onde Sun se deixava levar pela emoção real da saudade e do amor. Depois disso, ainda no chão, ela suspendia uma parte da saia revelando o forro, onde tinha bordado um útero. Além das materialidade reais desta memória, como são os bordados e as fotografias, os documentos se transpõem compondo a dramaturgia visual do experimento.

Depois de alguns acontecimentos, a performer guia os participantes até uma árvore. E aqui entra o retroprojektor, desta vez, com apenas uma imagem e mil imaginações; a foto de vó Helena.

A presença de materialidades como o sal na cena em que as mulheres lavam as mãos, o bordado quando Sun fala desta prática de vó Helena, estabelecem pactos com o espectador que não deixam dúvidas sobre a veracidade daquela história. Como um trato de troca onde se potencializa aquele acontecimento a partir da doação do performer em expor sua história até na mais dolorosa passagem. Apresentar um documento, é colocar em cena o indivíduo a quem o objeto pertence. É um ato de entrega e confiança pois se compartilha um museu da memória pessoal e familiar, e compartilha-se porque nossas matérias finitas e infinitas, são raridades históricas.

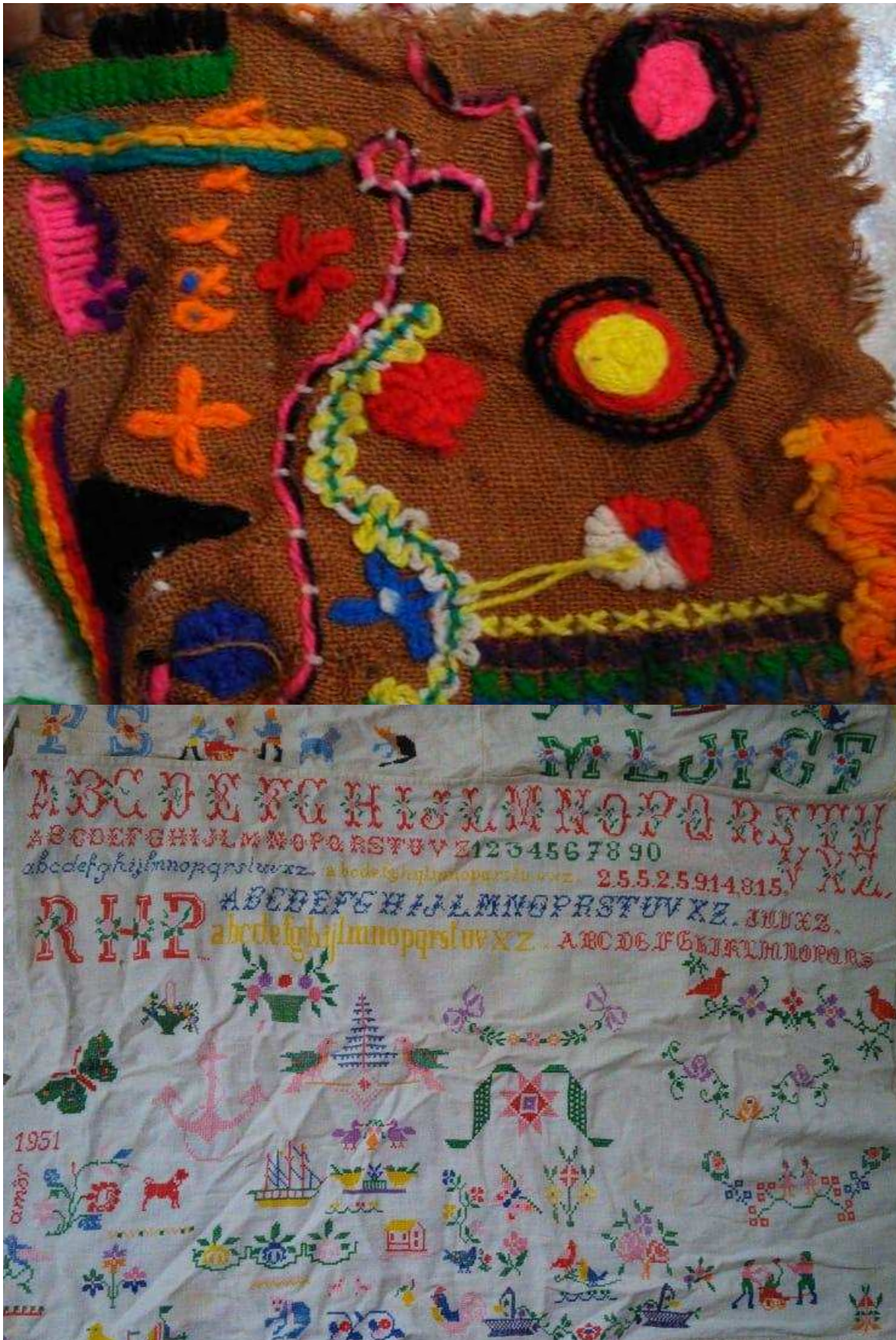


FIGURA 10- Bordados de vó Helena

#### IV - COSTURA ENTRE CENA E CIDADE: SITE SPECIFIC

Na atividade de Práticas de Encenação escolhemos um professor orientador de acordo com sua linha de pesquisa. Fiquei no grupo do professor Francis Wilker, que propunha uma encenação em outros espaços que não fossem a caixa preta convencional do teatro. Eu sabia que em algum momento aquela nossa construção, antes restrita a sala, ganharia uma nova dramaturgia; a do espaço.

Muito se diz sobre a mecanização de nossos corpos diante daquilo que já se tornou corriqueiro e acostumado. Atravessamos a cidade enrijecidos e “focados” demais para sermos atravessados por ela própria, e assim, os espaços que ocupamos se tornam locais cansados à vista, não apresentando nada que nos emocione, refletindo na nossa não vontade de emocionar a cidade. Nesse marasmo, ficamos submetidos a uma hipnose coletiva, nos enclausurando em um individualismo que reflete em corpos-esbarro, corpos-prensa, corpos-cabeça-voltada-ao-chão. Não há dúvidas de que nossa preocupação enquanto população pós-moderna é a objetividade, a economia do tempo, o ponto de chegada. Parece que estamos apostando para ver quem é o mais produtivo. Naturalmente, a incorporação dessa aposta imaginária, nos leva a expropriação da experiência em escala quase acumulativa. Mas, claro, minha esperança vem da arte e sua - também - “função” de resgatar as pessoas do fosso que elas mesmas criam, ou, mostrar que ela está prestes a cair no fosso, questionar o fosso, diminuir o fosso, etc. Insistirei no poder da arte, porque ela consegue nos reapropriar de nós mesmos ou de aflorar aquilo que não era percebido antes. Como a beleza e historicidade dos espaços que habitamos, nos permitindo caminhar com encanto, atravessar e ser atravessado pelos espaços da cidade.

Diante dessa breve reflexão me pergunto, pois não seria a urbe o palco principal da maioria de nossas histórias? A cidade é um palco aberto. É o lugar onde se desenham tantas cenas do dia-a-dia que fica impossível dar conta de registrar todas elas. Porém, para enxergar a teatralidade na cidade, basta dedicar alguns minutos à observação dos corpos transeuntes. Nas formas arquitetônicas que cruzam a vista e interrompem o céu, na sinfonia polifônica própria das vidas em movimento. E é com a intenção de (re)estabelecer uma conexão com o sujeito e a urbe que levantamos a encenação em seu aspecto de criação e compartilhamento fora da caixa preta. Expandindo as relações entre corpo e cidade, colocando o urbano- em seu aspecto de



local de trânsito- como palco. Inserindo a história e arquitetura do lugar com importância equivalente ao tema da peça, tão relevante quanto as demais dramaturgias que a compõe.

Essa forma de pensamento poético artístico é o que chamamos de *site-specific*, quando um espaço é escolhido para algum trabalho por suas especificidades. Como melhor explicam Carneiro, Paixão, Palinhos, os espetáculos site-specific

[...] acontecem em espaços não teatrais, muitas vezes espaços/edifícios abandonados, fechados ou mesmo degradados. Estes espaços, geralmente, não obedecem à convenção arquitectónica da separação palco-plateia, tendo muitas vezes a cena aberta e o lugar do público indefinido e embebido no espaço cénico. Consequentemente, o envolvimento e aproximação do espectador é bastante potenciado. A criação site-specific de espetáculos ou instalações tem atenção de diversas formas, ao que o espaço nos diz à partida, desenvolvendo-se uma relação com a especificidade única desse. Geralmente estes são espaços com qualidades de ambiente únicas. Contudo o ambiente e funções dos espaços podem ser radicalmente alteradas, pelos acontecimentos ou tratamento plástico destes. (CANEIRO, PAIXÃO, PALINHOS 2017, p. 22)

Diante dos pressupostos entendidos enquanto uma encenação que rompe fronteiras, me faço o questionamento de como fazer conversar a história de Sunshine, com o corpo (espaço, arquitetura) deste lugar que nos propomos a ocupar? Como o espaço influencia sobre os corpos (performer e espectador)? Foi carregada dessa boa dúvida que chegamos ao Passeio Público. O lugar a ser desvendado junto aos outros aspectos da cena.

#### 4.1 PASSEIO PÚBLICO

O Passeio Público é a praça mais antiga da cidade de Fortaleza. Suas ruas longas convidam o passeante a caminhar e aos poucos esquecer que o tempo nos cobra, como se os pés fossem impedidos, ali, de ter pressa. Sua localização de frente para o mar cobre a praça de uma brisa que eleva o espírito como se fôssemos infinitos, e os bancos que em uma sedução silenciosa nos chama em sussurro para sentar e contemplar o azul-imenso-mar que se confunde com o céu. As árvores do passeio são testemunhas de tudo o que acontece ali. Imunes ao corte, elas durarão até o tempo em que a vida se finda, e morrerão com histórias extraordinárias que nem eu, nem você, conheceremos. Os mesmos segredos guardam Netuno, Diana, e outras estátuas que enfeitam a praça.

Essa foi a minha sensação ao caminhar um tempo no passeio público. Que por combinar sol, maresia e arvoredo, me levou a intensos suspiros diante de tanto sossego, me imergindo em uma suspensão temporal que só percebi quando deixei o lugar.

Apesar das belezas que narro, o passeio carrega no seio de sua história um passado violento. Fazendo um apanhado breve e generalizante, o local é também conhecido como praça dos Mártires pois antes de ser como o conhecemos hoje, era ponto de fuzilamento de integrantes da Confederação do Equador, como eram conhecidos os que lutavam contra o regime separatista empregado no governo D. Pedro I. No início do século XX o espaço foi idealizado pelo Governador Dr. Fausto Augusto de Aguiar (1848 a 1850) e revitalizado, transformando-se em um belo jardim, inaugurado em 1880 como Passeio Público. O espaço era dividido em três avenidas distintas, cada qual ocupada por uma classe social diferente, da elite ao pobre (SILVA 2006). Sem contar a mão de obra preta que levantou os edifícios, praças, igrejas, mansões mais antigos nesta cidade a qual os registros históricos não contemplam sua memória.

O Passeio foi um local de sociabilidade e lazer muito ativo em Fortaleza caindo aos poucos, no abandono da população com o surgimento de novas praças e a urbanização crescente na cidade. Falar de memória neste processo me fazia lembrar constantemente das coisas que caem no desuso, do que antes era pura vida e caiu no esquecimento coletivo. A memória é um movimento que, se para, aos poucos desaparece.

Elizete Américo diz que “a praça é um espaço público, ou seja, um espaço livre para ser usado pela sociedade. Mas, não obstante seu atributo, ao longo do tempo, a mesma vem se distanciando de seu papel como espaço de alteridade” (SILVA 2006, p. 26). Hoje o passeio apresenta-se como um dos espaços pouco frequentados da cidade. Caiu no esquecimento do estado, tornando-se um lugar menos ativo, atrativo, consequentemente inseguro, logo, pouco movimentado. E assim cai no esquecimento do público, que tem preferido outros passeios.

Diante de tudo o que foi posto até aqui, os dois primeiros critérios para a escolha deste espaço para a encenação foram; pensar na sensação de habitar um local como a praça, onde sua estrutura contrapõe a vida apressada do cotidiano, propondo, assim, uma imersão de performer e público em outro tempo-espaço.

O Passeio é um dos locais de memória mais antigos da cidade, ali se registram acontecimentos infinitos e diversos. Ela é um convite à pausa, à uma atenção repousada que exige uma escuta em outro compasso. Assim como o próprio acontecimento teatral e as temáticas do respectivo experimento. Me parecia uma fusão interessante.

Outra coisa que me chamava muita atenção, era a grandiosidade da presença das árvores. Eu podia ver anciãs testemunhas do tempo, a própria vida em movimento bailando conforme o vento. A casa dos deuses encantados, da sabedoria do mundo. E como já citado anteriormente, são as que registram histórias que nunca serão catalogadas, porque nunca serão reveladas.

A praça já era previamente conhecida por Sun e eu. Nosso trabalho seria o de olhá-la novamente, agora, com as lentes da nossa criação e encontrar o que faria daquele *espaço* um *lugar* indispensável tanto para nós, quanto para aqueles com quem gostaríamos de compartilhar uma experiência. Afinal, ocupar um espaço específico, significa querer recuperar a memória ativa dele. Resgatar e desenvolver novas “histórias, sentimentos, lutas e acima de tudo, sentimento de vida” (CARNEIRO, PAIXÃO, PALINHOS 2017, p. 27), o refazendo enquanto lugar.

[...] um espaço tem de se transformar num lugar, isto é, um espaço tem de se tornar num lugar de qualquer coisa, de qualquer coisa teatral.[...] “E acho que é isso que o teatro faz ao apropriar-se de certos espaços.” (Entrevista) Esses lugares contam histórias que vivem ali – histórias de pessoas através do tempo e geografias. Criar um lugar baseia-se principalmente na atribuição de uma dimensão humana a um espaço – a um edifício, cela de hospital, rua de paralelos. Um espaço pode ser vazio, porém um lugar é, certamente, imensamente carregado.

Aqui resgato uma pergunta; como conversar o corpo de Sun com o corpo do lugar?

Para iniciar a pesquisa desta resposta, pedi que ela caminhasse pela praça observando o que lhe chama mais atenção, e fiz o mesmo. Quando voltamos para compartilhar esses olhares, ficou óbvio que estávamos evidenciando, primeiro, a arquitetura do lugar. As formas das estátuas que mesmo paradas constroem um dança com suas curvaturas. As árvores que também dançam com a brisa, e entrelaçam seus galhos num abraço onde já não é possível saber onde uma começa e a outra termina. Um chafariz sem vida que reforça a imagem de “outro tempo”, e que as coisas se esvaem. Quando chegamos lá, procuramos espaços para desenvolver algumas células cênicas que havíamos pensado previamente na sala de ensaio. Foi como mapear a praça e criar uma cartografia daquele lugar, associando cenas a pontos específicos do Passeio. Procedimento que já conhecíamos, só que agora faríamos novamente uma transposição.

Dentre os objetos do espaço existe um coreto que era ponto de encontro entre nós duas. Sentadas ali, eu percebia como aquele lugar sugeria uma aproximação entre os corpos, era uma arena pequena envolta por um gradeado minúsculo. Enquanto eu pensava sobre o

experimento apareceu uma vendedora de amendoim, perguntei o que ela sabia daquela praça e a primeira coisa que me respondeu foi “é conhecida como praça do priquito porque tinha muita prostituta. Eu trabalhava aqui”.

Era uma praça com grande fluxo de prostitutas, uma praça envolvida por memória de mulheres, como a nossa história. Mesmo que em contextos diferentes, são histórias que envolvem dor, ferida, vontade de cura, prazer, sonhos, medo, etc. Voltei a observar o coreto e lembrei da primeira cena de mãos, que era com uma dança visceral de movimentos fortes, sinuosos e agudos a partir dos gestos das avós. Ao som do tambor Sun aquecia seu corpo com os movimentos até chegar em um estado de energia para começar uma cena de parto.

O coreto, nas praças, é um lugar para apresentações e números. Foi dali que decidimos dar início ao *Mãos* como uma imagem que inaugurasse a praça, agora, com a encruza dessas memórias. Como um (re)nascimento que envolve todos os participantes.

Pensando nisso, transpomos o sinal de nascença localizado no ombro de Sun - que são umas veias que se inter cruzam lembrando um emaranhado de fios - criando um cruzado de lã vermelha pelo gradeado do coreto, onde o público sentava-se entre. No fim da cena no coreto, Sun queimava uma tesoura- procedimento usado por algumas parteiras do interior para cortar o cordão umbilical - e cortava esses fios abrindo caminho para outra cena.

Aos poucos, víamos as narrativas misturando-se em uma composição de ressignificação, o espaço preenchido com histórias diferentes, porém muito próximas. E uma nova plasticidade empregada reinventando o espaço e, muitas vezes, criando um terceiro lugar entre a história de Sun e a história do lugar. Brincando com os tempos em que se habita. Assim, “os espectadores são transportados para um tempo liminal, que bebe de vestígios do passado, contudo é contemporâneo no seu fazer e na consciência de si mesmo.” (CARNEIRO, PAIXÃO, PALINHOS 2017, p. 28).



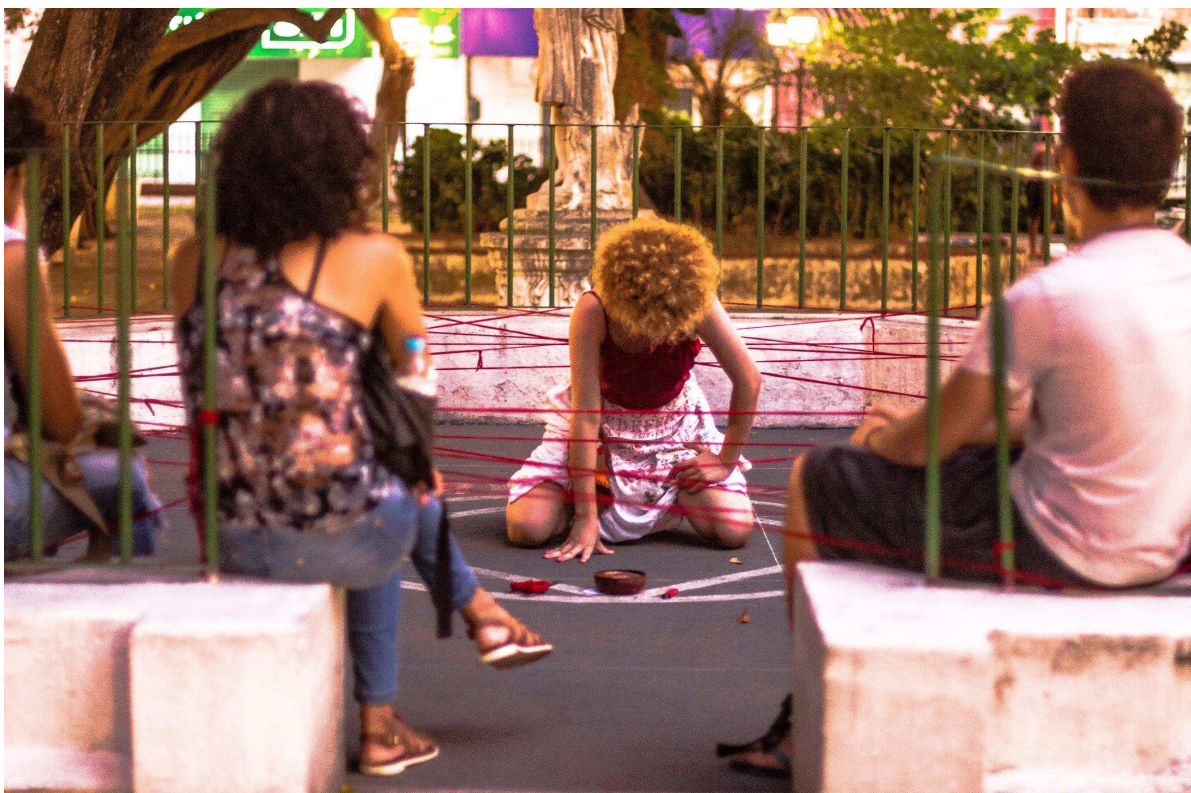


FIGURA 11 - Cena 1 de Mãos que tecem mapas. Nascer, gerar, útero. Foto de Iago Barreto.



FIGURA 12 - Prólogo de Mãos que tecem mapas. Dança com os gestos. Foto de Iago Barreto.

Quando observamos a imagem de um mapa, não imaginamos quantas coisas acontecem ali. Mapas apresentam uma representação fria e puramente geográfica, a fim de catalogar

dimensões exatas de um lugar. Nós queríamos superar essa lógica do distanciamento e aproximar o espectador da vida, direcionar seu olhar para a beleza das coisas, para a memórias dos espaços e fortalecer o rito coletivo que se busca estabelecer. Então, como o espaço pode influenciar esses corpos que não se envolveram em um processo de pesquisa aprofundado?

Dentre todas as invenções e possibilidades possíveis de promover uma aproximação entre plateia, performer e ambiente, às vezes, a resposta está na ação mais singela, por vezes óbvia. Então propus de Sun levar os espectadores a um passeio, uma caminhada. Como a guia de um museu vivo ela apontava dimensões e formas que preenchem o Passeio Público.

“Quando você olha, por exemplo, essa praça no mapa, você não imagina o tanto de coisas que aqui acontecem, o tanto de memórias que esse lugar carrega. Estas árvores.. Qual será a idade delas? Quanto tempo levou pra elas se entrelaçarem assim? Estas avenidas, o tanto de pés que aqui caminham. Esses bancos e os segredos que ele guarda..” (APÊNDICE I)

Sun leva o espectador a um passeio direcionado, fazendo com que ele (re)crie a vida naquele e daquele ambiente, inventando, enquanto passeia, seu próprio passeio e outros de outros tempos. Em uma ação simples, de caminhar e observar, ela encaminha um coletivo a refazer gestos do passado que antes eram a vida daquele lugar. E, devagar, vai esculpindo uma ligação da praça com quem a ocupa neste momento através da cartografia que faz do corpo da praça, associando suas árvores, bancos e lustres e o próprio passear à uma memória.

Essa atmosfera que vai sendo criada, é organizada para que o espectador sinta-se cada vez mais próximo do experimento. A ambientação única do lugar que por não ser um espaço usual direcionado à um acontecimento teatral gera um interesse diferente e curiosidade, somada a performance atenciosa da performer de manter uma intimidade com os participantes, contribui para que as sensações sejam mais afloradas e naturalmente o coletivo sintonize uma energia em comum. De modo que parece mais atrativo sermos surpreendidos pelas sensações, então, deixamos os espaços dos sentidos disponíveis para a recepção e trocas que o jogo poderá nos proporcionar.

Depois, em um momento, Sun acomodava o público nos bancos. Em seguida, compartilhava a cartografia de sua própria memória, apontando um lugar de seu corpo e dizendo o que este significava pra ela ou fazendo um gesto e contando sua história. Até começar a incorporar aos seus gestos, os gestos que pedia de alguém da plateia.

esta altura, percebi que estávamos nos apropriando da ideia de corpo-território, mapa e cartografia, visto que toda a pesquisa até aqui estava voltada a evocar a memória de um lugar em que se ocupa. E que a vida desses lugares fica evidente quando se dedica a escuta atenciosa e afetiva de suas marcas pessoais - na dimensão do indivíduo - e também coletivas, no momento em que propomos uma partilha para refletir sobre as coisas que caem no esquecimento. Além de, notadamente, o público perceber-se frente a um corpo-território com seus esquecimentos e lembranças, dentro de outro corpo da mesma maneira, percebendo-se ele, parte deste mesmo corpo.

Volto a falar sobre as impressões diante da nossa observação do passeio para seguir a reflexão sobre a composição da dramaturgia do espaço.

Notamos que todas as árvores daquele lugar tem uma placa indicativa com a inscrição de “imune ao corte”. Ao lermos a placa lembramos no mesmo instante das avós. Das feridas que descobrimos ao longo desse processo. Dos cortes, da tesoura da parteira aos pequenos acidentes nos afazeres domésticos de vó Helena. E mesmo que nosso corpo, carne, não seja imune ao corte as árvores são. E isso significa que são protegidas de serem derrubadas ou podadas devido sua raridade ou localização na cidade. Elas devem ser preservadas pela sua importância. Essa metáfora da imunidade ao corte nos reforça a ideia que tínhamos dessas árvores serem anciãs, testemunhas do tempo e que por isso devemos nos reverenciar em respeito e admiração à sua existência e manter viva a sua memória. Elas são a maioria na praça e queríamos dar foco para estas que compõem boa parte deste cenário. Lembro, também, que elencando possíveis lugares para esta encenação, pensamos em um lugar arborizado pela conexão particular de cada avó com a natureza; vó Francisca com sua ciência das mandingas naturais. Vó Maria e seus temperos ou vó Helena e sua sabedoria, grandeza e calma de árvore.

No meio das mais velhas está uma árvore que gostaria de destacar. Como a força de suas raízes também fincamos nela o nosso amor nos entregando à tamanho esplendor assim que avistamos. Eu falo do Baobá e sua ancestralidade.





FIGURA 13 - Cena em que Sun compartilha gestos da plateia. Foto de Iago Barreto



## 4.2 BAOBÁ

O Baobá é considerada uma árvore sagrada em alguns países africanos. Acredita-se que a chegada da semente ao Brasil foi através dos povos escravizados. Esta árvore apresenta um caule grosso, como se se fortificasse e ficasse maior a cada segredo que escuta de seus apaixonados, e sua longevidade também dependesse de memórias que se compartilham aos seus pés. O Baobá representa a conexão entre o mundo sobrenatural e o mundo material. A árvore fundadora.

Antigamente, antes de embarcarem a força pras Américas, os escravizados eram forçados a dar voltas em um baobá a fim de que deixassem ali sua memória, esquecessem seus nomes, crenças e história. Quando chegassem no ocidente seriam novos, vazios de todo o seu passado, por isso, o baobá passou a ser chamado de a “árvore do esquecimento”, afinal, os ‘esquecidos’ teriam deixado depositadas ali, no Baobá, suas verdadeiras identidades e memórias. (ORUNMILÁ, 2019). Mas não, os meus ancestrais resistiram ao esquecimento de sua cultura, trazendo nos cabelos e como podiam, sementes da planta. E ver o baobá no Passeio Público é lembrar que somos resistência e memória, é afirmar o elo com o continente mãe.

Podemos perceber como essa árvore é encantadora, e sua grandeza ultrapassa suas dimensões físicas. O Baobá carrega mais memórias do que qualquer árvore que já existiu. E pra nossa felicidade, tínhamos um ali, bem na nossa frente. Há muitas inscrições em seu caule, nomes e declarações de datas inimagináveis, como se os visitantes soubessem que deixar seu nome registrado ali, seria prolongar-se por milênios no imaginário de alguém.

O *Mãos* é o contrário do exercício do esquecimento, ele quer propor que a .memória seja cada vez mais falada, dançada, vista, tocada. Então queríamos encerrar o experimento aos pés da grande árvore, subvertendo os ritos de preterimento a que os nossos ancestrais foram submetidos pelo colonizador. O Baobá seria nosso altar, testemunha deste acontecimento de resgate que reaviva lembranças. O Baobá é a avó das avós das árvores do passeio. A anciã das anciãs.

Em um momento do experimento, Sun diz que quer apresentar alguém muito especial nesta história. Nisto, convida os participantes a levantarem e então os ensina uma música. É o momento de preparação do *rito de cura coletiva*. Então Sun começa a cantar ensinando aos participantes

A noite não (2x)

A noite não adormece

Nos olhos das mulheres (2x)

A lua fêmea semelhante nossa

Em vigília atenta a nossa memória (2x)

Escolhi começar a apresentação às 17h30 para acompanhar a passagem do dia para a noite. Essa iluminação natural de apresentar em um espaço aberto influenciou nas escolhas da dramaturgia. No momento em que Sun ensinava a música já estava escuro, a lua, nossa semelhante, atenta, já brilhava grande no céu preto-azulado. Era o momento onde o feminino irradiava sua força em um encontro de mortais e deusas. Essa música compartilhada é o trecho de um poema de Conceição Evaristo<sup>23</sup> que musicamos. Ao aprendermos a música, Sun distribui incensos e velas, e saímos cantando em procissão. Sun diz “mulheres, vocês são muito importantes pra mim nessa hora, quero que todas nós, e todos nós, cheguemos com força total nesse encontro”.

No caminho, passamos por um corredor entre árvores e estátuas que Sun vai reverenciando e saudando. Ao sairmos do corredor vemos a lua brilhar bem em cima do chafariz que há no passeio. Sun canta um pouco para a lua em reverência a Yaci, que é a deusa lua na mitologia indígena, astro de forte conexão com o sagrado feminino e que é também vó Francisca nessa história. Continuando a caminhar, chegamos naquela a que dedicamos o ritual.

Diante do Baobá, ainda cantando, Sun dá a indicação de que as pessoas coloquem as velas e os incensos na terra ao pé da árvore. Depois disso puxa as mulheres em uma ciranda ao redor dela, elas dão algumas voltas ainda cantando e olhando a imensidão de sua copa. Com este gesto ela faz reverência a vó Maria, transpondo a imagem do círculo de mulheres que debulham feijão, agora, à uma ciranda em volta da árvore. Imagem que também faz referência as voltas que eram dadas ao redor da árvore porém, celebrando o contrário do esquecimento. Em seguida Sun organiza a plateia, segue o texto até o momento de convidar as mulheres a lavar as mãos no sal como fazia vó Helena. E volta a falar

“Nesse processo de cartografar esses territórios eu cheguei nos trópicos, hemisférios, arquipélagos. Tudo é mapa! Marca, geografia.. E isso precisou acontecer porque isso sou eu, e

---

<sup>23</sup> Poema de Conceição Evaristo (2008) “A noite não adormece nos olhos das mulheres”.

agora isso somos nós. Ela também é testemunha de que nós estamos aqui hoje, como tudo que já passou por sua casca, também nós ficaremos como algo que aconteceu.

As mulheres de quem eu falo, estão presentes.”<sup>24</sup>

Neste momento a foto de vó Helena é projetada no Baobá, em seguida, Sun começa a regar os pés enquanto seu olhar está no horizonte, como num plano de sonhos, pede a benção às suas avós. O tambor toca baixo e a peça termina.



FIGURA 14- Cena final de Mãos que tecem mapas. Imagem de vó Helena projetada no Baobá.

---

<sup>24</sup> Trecho do texto do experimento.





FIGURA 15- Cena final de Mãos que tecem mapas. Foto de Iago Barreto



## V - ENTRELINHAS: CONVERSAS COM A DRAMATURGISTA

Joyce Salustiano é uma dramaturga, atriz e amiga que somou conosco para a construção da dramaturgia escrita de *Mãos*. Já havíamos trabalhado juntas antes no espetáculo 299, citado aqui na introdução deste trabalho. Ela como dramaturga, e eu, como atriz. Desde então acompanho alguns de seus escritos e sou encantada pela ternura, memória, onirismo, franqueza- e tantos adjetivos- a que sou envolvida pela sua maneira de traduzir experiências nos textos.

Desde o início do processo tentei subverter a lógica usual da criação do teatro clássico, onde muitas partem do texto para começar o trabalho. Queria me aventurar em dramaturgias que nos fizesse operar por lógicas lúdicas, desapegando da ordem ditada por composição de personagem, rubricas e etc. Quando convidei a Joyce já sabia de sua pesquisa interessada em uma escrita dramatúrgica contemporânea, que ocorre pela via da memória fugindo do protagonismo da composição de uma personagem ou de uma lógica cronológica, permitindo que se evidencie, assim, aspectos que buscam superar a construção da linguagem realista. A escrita de Joy, portanto, busca “distinguir nas formas híbridas do texto teatral contemporâneo a necessidade de expressão de assuntos que os modelos históricos não conseguem conter” (FERNANDES 2001, p. 69)

Nossas escritas cênicas, atualmente, buscam ultrapassar o limite do que a palavra outrora limitou. A descoberta das narrativas por outros meios, mídias, permitiu expandir a compreensão da autonomia do artista e sua poesia, do artista em relação com o mundo. Não sendo mais refém das sentenças de um autor, e sim um outro criador tão importante quanto.

Joyce se deixa atravessar pela performance do artista e demais elementos do meio que circunda a criação cênica. Muito mais a interessa “evidenciar vozes silenciadas” e “tirar da palavra algo que ela já quer dizer”, como ela mesmo coloca. Isso faz com que seus textos sejam imagetivamente provocadores, deixando brechas ilimitadas das possibilidades de sentido. É um prato cheio para diretores famintos a se aventurar e descobrir.

E foi o que me motivou a acreditar nessa parceria. Desde o início da pesquisa, estávamos em contato, porém, Joyce não podia acompanhar o processo pessoalmente pois mora em São Paulo, o que fez com que o desafio aumentasse. Dentro das circunstâncias, estabelecemos um acordo de sempre trocar informações virtualmente para mantê-la informada do andamento.

Ao final de todo ensaio eu enviava um relatório e conversávamos - sempre que possível- sobre impressões e desejos.

Logo no primeiro encontro, contei sobre sobre o que Sun havia escrito e do que tinha compartilhado comigo sobre a avó Helena;

*Ensaio dia 17/04/2018*

*[...] tivemos um momento onde eu pedi que ela descrevesse 3 memórias que teriam impacto ou a marcam enquanto mulher. E que ela escrevesse o sentimento e cheiro dessa lembrança. Ela citou uma da infância, uma sobre amor, e outro sobre a avó. Vou descrever a da avó que me remete ancestralidade e me chamou mais atenção, hoje:*

*“Minha avó se chama Helena, ela que me criou. Ela tinha uma mania de pegar as minhas mãos e dizer, “olha como essa menina é esguia” (ela repetiu o gesto na minha mão). Ela tem cheiro de sal, porque sempre que se feria jogava sal.”*

Assim como o gesto me chamou atenção imediatamente, Joyce também ficou interessada e perguntou se a gente estava perto do mar. Assim, começa a traçar imagens poéticas comuns as que já estávamos pesquisando.

Quando não era possível enviar a gravação do ensaio, eu descrevia partes potentes ou o que eu queria desenvolver.

*Ensaio dia 23/04/2018*

*Joy tem surgido coisas que apontam muito forte pra relação dela com a avó, e com a força de Iansã. Pedi que ela fizesse um texto a partir da provocação “em mim encontro”, e surgiu este:*

*Pedi um conselho de uma carta só  
a diferença entre os arcanos é a profundidade  
O búfalo da floresta atua no movimento  
invoca a tempestade  
conjura a espada*

*muito mais que ventania  
ela nos atende quando o pedido é feito em voz alta  
alguém me disse pra andar na direção dos pés  
**amarrei algumas coisas no tornozelo e agora ele pesa**  
o mar mudou  
daqui de fora fica difícil saber onde ele ficou fundo  
vou me molhar  
vou salgar a língua*

*Desse texto surgiu um experimento corporal, e como não gravei vou descrever o que achei interessante.*

*Ela se apropriou da imagem da espada, do búfalo e da carta, começou a cena com um andar pesado. Imaginei ela segurando algo nas mãos ou tornozelos porque Sun me disse que esse peso é tudo o que ela não conseguiu fazer ou que a impede de sair do lugar (ainda preciso descobrir o que é isso).*

*Então essa imagem me ficou pois imagino um gráfico da encenação onde seja uma crescente da performer, onde ela começa carregada de patologias, de um sentimento febril para que durante o desenvolvimento da história, do compartilhar das memórias ela ir construindo essa força (como medeia, a mulher delirante em mata teu pai) Essa foi a ideia desses primeiros encontros.*

*Medeia-Iansã-Avó*

*Isso é sobre a memória e a performer. Até agora o que está pulsando é isso. Mas quero explorar mais coisas sobre essa relação dela com as mulheres que a constroem. Ela com a cidade. O feminismo o feminino. Ela também diz esse texto:*

*Em minha avó encontro:*

*Sinto cheiro de lamparina  
amanhã bem cedo eu reolho as folhas secas no terreiro  
se houve corte na superfície  
cubro-o de sal*

*ela diz que viu um zepelim de pato*  
*me conta da época em colocou saia, fios de contas e ia girar*  
*Mãos de molho na água salgada*  
*Pés no chão*  
[...]

Ao que a dramaturga respondeu que não conseguia parar de pensar em imagens de mar e mãos. E que havia pensado em uma cartografia feita por Sun, dos afetos dela. Um desenho que as linhas de suas mãos indicassem caminhos percorridos por ela, e talvez, o destino.

Não era um processo unilateral onde a dramaturga apenas teria a função de sintetizar em um texto as nossas subjetividades criadas em sala de ensaio ficando a mercê de “ordens da direção”. O que me pareceria uma invertida histórica irônica se pensarmos na submissão da direção aos caprichos do autor no séc xx. Pelo contrário, Joyce fazia sugestões de experimentos para podermos aprofundar questões. Era uma provocadora da encenação. Como coloca Magali (QUADROS 2007, P.28) quando diz que “com o passar do tempo, o seu papel (em referência ao dramaturgista) não é mais o de anunciador do discurso ideológico e, sim, o de assistente do encenador na sua pesquisa dos possíveis sentidos da obra”.

Foi entre algumas orientações que compreendi que Joyce era a dramaturgista. Uma compositora junto a mim e Sun. Reforçando o caráter de criação colaborativa onde todos estão envolvidos e as funções se influenciam. Joyce julgava o trabalho “mas não da mesma maneira que um crítico”, pois a(o) dramaturgista “tenta ser compreensível e fazer o trabalho evoluir para melhor ou para aquilo que considera melhor” (ibidem, p. 30 apud BESNEHARD 1986, p.50 - grifos meus).

Joyce sugeriu uma cartografia desses lugares físicos afetivos da vida de Sunshine, como se entrássemos nas linhas que suas mãos contam.

A partir dessa inquietação propus um exercício de desenho. Que Sun desenhasse uma espécie de linha do tempo dando atenção a passagens que a marcaram na vida, a marcaram com as avós. Foi um momento revelador no processo onde percorremos histórias de sua infância, a casa onde morava, casa das avós. Onde sensações ganharam cor através do desenho, como num jogo sinestésico, nos fazendo atentar a elementos indiretos que pulsam no processo, como a cor vermelha, que retornava em diferentes materialidades durante nossos estudos.



FIGURA 16- Desenho da cartografia afetiva

Foi a partir dessa sugestão da dramaturgista - de fazer uma cartografia- que despertou minha percepção diante do corpo de Sunshine enquanto território de afeto e memória, originando o exercício de transposição da cartografia, para uma busca nela mesma<sup>25</sup>.

Essa sugestão de Joyce, surgiu a partir da lida de um dos textos do diário de processo, passou para um experimento com o propósito de concretizar um material em sua forma plástica-visual, resultando em um experimento corporal que fez parte da encenação. Propor experimentos a fim de materializar uma ideia é umas das funções do dramaturgista, nas palavras de Magali

Examinar, fazer uma análise do texto, do que está escrito, transformando isso em material concreto, objetivo, da encenação. Coisas que possam permitir a linguagem cênica, a linguagem visual do espetáculo, o trabalho do ator, o trabalho da encenação, da cenografia, enfim toda a linguagem do espetáculo, a partir daquilo que o texto sugere. Às vezes o texto abre mil perspectivas, de diferentes formas. O dramaturgista, digamos, dá uma coerência nisso tudo. (QUADROS 2007, p. 32 apud PEIXOTO)

Segui compartilhando com a dramaturgista os acontecimentos do ensaio. Novas materialidades que foram surgindo, áudios, fotos, vídeos. Compartilhava verbos e palavras que insistam em nos acompanhar afirmando o discurso feminino e memorialístico de *Mãos*. Palavras como: parir, cortar, debulhar, rito, mapa, mão, mulher, saudade, carícia, corpo, sal, etc. Sunshine também escrevia muito, e textos que me interessavam pelo mistério sedutor que parecia fazer um convite para que o leitor o completasse. Essa qualidade performativa da escrita, me lembrava os textos de Joyce. A certa altura pedi que as duas conversassem, para que pudessem se conhecer e para que Joy deixasse os escritos de Sun atravessar essa composição da dramaturgia escrita.

A fim de responder alguns anseios e aquietar ansiedades<sup>26</sup>, fizemos (Sun e eu) um grande mapeamento de um possível caminho que a encenação estava apontando a partir do que descobrimos depois do desenho cartográfico e sua derivação em experimentos corporais: O *EU*, *NÓS*, O *MUNDO*. O *EU* tratava a respeito da primeira parte da pesquisa em que Sun falava de sua investigação sobre a própria memória como ponto de partida e da necessidade daquilo (o experimento, este acontecimento) ser realizado. O *EU* era sobre sua pesquisa do feminino pessoal procurando evidências em seu corpo-território sobre os outros femininos

---

<sup>25</sup> Capítulo III

<sup>26</sup> Importante lembrar que como toda atividade da universidade, esta também tinha prazos. Fazendo com que algumas etapas fossem prejudicadas pela pressa do processo, que acometia em escolhas feitas de modo atropelado, que em outras circunstâncias eu poderia dedicar mais tempo e me debruçar com mais atenção neste experimento.

que a constitui até chegar na descoberta do *NÓS*. O *NÓS* seria o resultado dessa busca, que é a sua relação com as avós. Os gestos que partilham em comum, as dores que carregam, as histórias com essas mulheres, e o início de contato da performer com os participantes. O *MUNDO* é a partilha do *EU* e do *NÓS* com o espectador, inserindo este, em algumas ações diretas do espetáculo. O *MUNDO* é o convite ao rito coletivo como necessidade de procurar formas de cura das feridas históricas. Era o desejo de estender a narrativa de *Mãos* para a vida.

Compartilhei essa projeção com a Joy, que me respondeu com interesse compreendendo as condições de prazo que a atividade de Práticas de Encenação impunha. Na mesma semana ela me enviou um primeiro texto. Mesmo já conhecendo o estilo de sua escrita, ainda assim, fiquei surpresa. Parecia estar lendo um poema, a estrutura do texto em fragmento me fez perceber que se eu não estivesse envolvida nesse processo aquelas palavras seriam abstratas demais, ou até mesmo me trariam a sensação de incompletude. E entendi que é porque essa escrita se atualiza com os outros elementos da encenação, por isso seu caráter performático. “O texto performático (performance text) é indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral. (FERNANDES 2001, p. 72)

É uma escrita feita a partir de outras escritas; a do corpo, a do espaço, a do documento. O que Joy escreveu não se sobrepõe às outras dramaturgias, mas é essencial para que todas elas se encorporem e até provoquem. Falo provocar pois nessa escrita rubricas e texto se misturam, deixando a cargo da encenação a maneira como estas serão transpostas na cena. A dramaturgia contemporânea “aparentemente esqueceu as preocupações com a ação dramática, escrita para ser atualizada pelo espetáculo” (ibidem p. 71). Por exemplo, na segunda parte do texto escrito por Joy

### ***Tirar com as mãos***

*Você já teve bicho de pé?*

*Tem coisas que a gente precisa tirar com as mãos.*

*Tem coisas que você só sente se for com as mãos*

*Enfiei os dois dedos na vagina*

*A cabeça já estava batendo no orifício*



*Pensei*

*“É agora!*

*Eu senti todo o peso daquela cabeça escorrer por mim em dor*

*Rasgou-me a máscara da mãe*

*Sozinha*

*Amante*

*Tem coisas que a gente precisa tirar com as mãos*

*Você grita, você vira um bicho*

*Teu espírito sai de você dizendo “até logo”*

*E você morre um pouco*

*E você vive também.*

*Tem ferida que você tem que tocar com as mãos*

*Colocar os dedos na ferida*

*Depois você joga sal*

*O mar e a terra*

*Dois mundos*

*Eu estava só sonhando*

*E a cabeça do menino pra fora de mim*

*Foi escorrendo feito rio, água que quer passar.*

*“o menino nasceu” elas gritam*

*E eu? Qual é o meu verbo?*

É esperado, quando se tem um texto teatral tradicional, que o trabalho a seguir seja o de estudar e decorar este texto. Já este trecho que compartilho acima me oferece imagens que vão além da palavra. Que sugerem uma ação corporal, uma materialidade. Quando ela escreve, por exemplo “rasgou-me a máscara da mãe”, me inquietou a descobrir essa máscara de dor a partir da experiência da performer. Ou em “tem coisas que a gente precisa tirar com as mãos. Tem coisas que você só sente se for com as mãos”, se atualiza no gesto de compartilhar os bordados de vó Helena com o espectador. Essas variações da linguagem



também foram acordados com a Joyce. Reconhecendo o caráter experimental e as condições - já expostas aqui- de prazo empregadas à este processo, se houvesse a necessidade de inserir, eliminar ou alterar o corpo do texto, eu poderia fazê-lo.

A estrutura do texto quase como uma brincadeira de poema concreto também sugeria um ritmo na fala. E a característica do próprio ato de lembrar com suas rupturas, desencaixes, sobreposições. E era pela via da própria estrutura das palavras que Sun experimentava intenções de fala, tons e ritmo. A partir da mesma estrutura, eu me permitia pensar em um gráfico do percurso da narrativa. Essa atualização da forma de escrita dramática, permite uma reinvenção de rubrica muito mais interessante e aberta.

A dramaturgia de *Mãos que tecem mapas*, feita a muitas mãos com cuidado e tratamento especial final por Joyce Salustiano, apresenta uma escrita carregada de verdade, daquilo que aconteceu. Mas com o toque onírico e metafórico próprio de uma biografia escrita a partir do olhar sensível de uma obra que abrange aspectos memorialísticos. Foi um processo que instigou a performer a revelar suas experiências para promover a reflexão coletiva de temas, através de uma vivência compartilhada. Neste percurso onde a memória pessoal da vida da performer é o que nos guia, é necessário escutar o que emerge de suas respostas aos estímulos-tema. Pois estes “vão constituir a dramaturgia e a cena propriamente, e não apenas fomentar um processo criativo” (LEITE 2014 , p. 37) . Com muita porosidade, Joyce recebia os escritos de Sun entendendo estes como uma dramaturgia direta do relato pessoal e incorporava-os aos seus escritos. Não posso dizer, portanto, que o texto é integralmente feito por Joy a partir de escritos da Sun, porque ele carrega textos diretamente criados pela performer.

Éramos em três mulheres tocando em um tema que nos atinge diretamente. Isto nos cobria de cuidado e confiança ao trocar os materiais a ponto de perceber diretamente que a escrita, “migra de uma camada mais explicitamente pessoal para algo que sirva ao projeto como um todo”<sup>27</sup>. É a parte *MUNDO*, na sequência da encenação.

Ao final do percurso, a dramaturgista me ajudou a alcançar uma linha de sequência que contemplava aquilo que visualizávamos; *O EU, NÓS E O MUNDO*, que foi dividido nas passagens; *Prólogo*, onde a performer estabelece um vínculo com a plateia como quem garante a veracidade daquele acontecimento, afirmando a (auto)biografia que guia a história a seguir, e dá pistas de um objetivo que só pode ser efetivado em conjunto, reiterando a importância dos participantes neste acontecimento, no encontro. Como quando diz

---

<sup>27</sup> idem

“Existe uma história em processo, mulheres em processo, eu em processo de reconhecimento dessas mulheres nesta que sou. Foi aqui que chegaram os meus pés, e foi aqui, que chegaram os pés de vocês. Isso precisa acontecer, pois isso sou eu, uma parte de você, uma memória que também é sua. Eu tô falando de um acúmulo milenar de gritos, suor frio, doença, rabisco, gemido, façanha, peleja, transe. O que eu tô querendo dizer é que essa história tem ferida, mas tem também ânsia em abrir e identificar uma cura pra minha história, para a sua, a sua.. [...]” (APÊNDICE I)

Esse pacto entre performer e plateia é como envolvê-los ainda mais no que acontece, já que o que está sendo narrado passa diretamente pela vida. Assim, naturalmente estamos lidando com alguém que se expõe, doa e compartilha. O que age diretamente na forma como escolhemos receber aquelas informações, imagens, gestos.

[...] mesmo diante de toda a desconfiança que colocou sob suspeita, toda a cadeia do lembrar- a percepção da cena vivida, a capacidade da retenção da memória e a narrativa tornada literatura- ainda não temos nada melhor que a memória, do que o relato de alguém que diz “eu vivi”, “eu estava lá”, para saber que algo aconteceu.” (LEITE 2014, p. 22)

Ao mesmo tempo que paira no ar a ficção, por se tratar de um experimento teatral onde a própria realidade é modificada, atualizada, refeita. Fazendo uso direto da brincadeira ficcionalização x realidade, assumimos uma posição política-poética direta que é a importância do narrar a si, da criação em arte a partir de si, porque “narramos também para não esquecer. Para não deixar que esqueçam” (ibidem).

Seguimos o experimento com *Útero e Tirar com as mãos*, que aborda as dores que conectam Sun e essas mulheres (mãe e avós). A solidão no parto de vó Francisca. O nascimento de Sun. A gestação como metáfora das coisas que só a mulher carrega. O parto natural como o rasgar das dores. É uma cena de energia vulcânica e exige uma potência física da performer, criando um ambiente de tensionamento e aceleração. *Helena* é o momento de sossego onde a cena permite o deleite onírico de um percurso pela praça, a percepção do ambiente a partilha dos gestos. O momento do cruzamento das biografias onde o protagonismo transita entre os presentes. É o que podemos chamar de “o meio” da peça, onde desenvolvemos a questão da cartografia e da pesquisa visual principal; os gestos. O partilhar dos sonhos que Sun tinha com Helena. Dos bordados de Helena. Momento em que histórias da plateia e performer circulam em segredo, ou revelando-se conforme interação direta da performer. A *Celebração* é o início

do rito em sua forma de festejo. É o momento onde todas e todos cantam encantarias de mulher rumo a grande ancestral. *Baobá* refere-se ao último momento do experimento onde os participantes encontram a testemunha mais antiga de memórias infinitas do passeio, de reis e rainhas, de passeantes errantes, etc. O baobá é a continuação da celebração, o encontro do EU, NÓS e o MUNDO. Unindo ações que procuram refletir sobre cura e celebração. O baobá recebe nossas alegrias e angústias enquanto sujeitos em descoberta, homem e mulher semente, ou broto. E concentramos ali a continuidade dessa memória pedindo a benção à nossas avós. E é entre as mãos que costuram esta trama coletivamente, relevos, marcas, mapas e memórias que nasce Mãos que tecem mapas.

## VI- INFINITO FIO

Tu é o outro do outro que ainda vai vir  
Tulipa Ruiz

O percurso de qualquer pesquisa em arte nos revela aquilo o que era velado. Algum aspecto que antes estava no ponto cego, surge iluminando a percepção e os sentidos. Estar em um processo criativo é descobrir algo. É estar no devir de si mesmo.

Sun, eu, e todas aquelas e aqueles que cruzaram esta construção reacendem o desejo de fazer reverberar a memória. De percorrer as linhas do tempo do passado para desvendar o que ressoa em nós, nestes que somos, no presente e futuro. Reafirmando a oralidade que nos mantém em contato, que honra a nossa ancestralidade e nos mantém vivos na infinitude do tempo.

A recuperação da partilha, do ato de contar-se, de narrar o mais sincero ou cru da lembrança e até mesmo poder (re)criá-la, foi um dos motivos para efetivarmos o acontecimento. Havia um interesse nítido de instigar a percepção de que todos somos frutos de construções que se dão em relação. Que podemos ir longe para descobrir uma experiência, voltando para si mesmo, para o outro. É uma ação que se efetiva no fluxo vivo de pessoas que movimentam suas histórias na troca - visível ou não-, no momento do acontecimento. E foi neste lugar que me coloquei, com vontade de ecoar vozes que me antecedem e me acompanham, nesta encenação. De evidenciar a poesia daquilo que herdamos e que vem de muito longe. Tudo na cena de *Mãos* é organizado e pensado para provocar os participantes a saírem de suas construções passivas de espectadores distantes do que acontece ali. Reivindicamos o direito de sentir. Provocamos o exercício dos sentidos repudiando a inércia que nos distancia da vida. A partir da história de Sun, sua relação com as avós, materializamos temas concretos que se desdobram no ser mulher, nas relações de poder entre os gêneros, no silenciamento, na herança dos gestos. A própria mulher como protagonista na produção de cultura. Falar de memória não é só a catarse de rememorar um tempo distante, mas, como coloca Sánchez (2010, p. 173) é materializar um ponto de vista no presente, é interesse pelos que vem antes de nós.

Em seu livro *Elogio aos Errantes*, Paola Berenstein (2012), fala da sociedade contemporânea e sua expropriação da experiência segundo Agamben. Ela diz que o fluxo objetivo das grandes metrópoles movimenta o capital, que em seu oposto, estagna o atravessamento sensível dos sujeitos pós-modernos, dizendo que

[...] sabemos hoje que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. (BERENSTEIN 2012, p. 14 apud AGAMBEN, 2005)

O que ela quer dizer é que o cotidiano nos enferruja. Parece que estamos esquecendo de como exercer a paixão<sup>28</sup> e com isso temos esquecido uma das grafias fundamentais e fundadoras da memória da nossa sociedade; o corpo e a voz. Expressões primordiais que nos reunia em roda para adentrar fantasticamente nos tempos de outrora. Para ouvirmos a contação sobre aquilo que se estende até hoje nas nossas práticas, costumes, gostos, manias formando a história do lugar e das pessoas que conhecemos. Era assim que os meus ancestrais transmitiam conhecimento, através da oralidade. E só depois, por considerarem insuficiente esse método de partilha, começaram os catálogos escritos.

Diante de tudo o que parece ter se tornado insuficiente na forma em como atingimos o outro, me pergunto o que fazer para chegar perto? E como deixar que o corpo seja cada vez mais canal expressivo das memórias? Como promover o encontro? Quais as formas de escrever uma história?

Desta forma, em um encontro entre mulheres, urgências foram sacudidas de maneira a acessar marcas que pudessem criar um trabalho de verdades. Onde a inspiração está em si, na pele que se habita, na própria voz da lembrança que ecoa, na inquietude que impulsiona. Foi assim que corpo, voz, ritual, documento, espaço e texto foram explorados e dialogaram entre si para escrever a memória de Sunshine, sua relação com as avós e o que envolve o ser e estar mulher.

O que vemos é a retomada das performances da oralidade, “o corpo e a voz como portais de inscrição do saber de várias ordens.” (MARTINS 2003. p. 66). Por isso mergulhamos na dramaturgia do corpo, procurando a comunicação do gesto e de como os afetos se manifestam na forma como nos movimentamos no mundo. Desvendando, em uma dança divina e curiosa,

---

<sup>28</sup> Do dicionário Online de Português: Sentimento intenso que possui a capacidade de alterar o comportamento. Atração intensa. Excesso de entusiasmo. Disponível em: <http://dicio.com.br/paixao/>. Acesso em: 16 outubro de 2019.

as nossas heranças genéticas, espirituais e sonhadas. Na dramaturgia do documento, escutando as histórias dos que foram através dos materiais que ficam. E de como esses afirmam a veracidade do acontecimento potencializando a presença dos personagens da vida real. A do espaço, com o próprio lugar contando a história através de seus resquícios, promovendo uma pausa à contemplação, reflexão, partilha. A praça cheia de árvores, árvores cheias de memória. No texto que brinca com a potência daquilo que salta da boca e fortalece o vínculo entre a palavra e o ouvido, ouvido e escuta. E na dramaturgia de todas as outras coisas que se materializam, dando suporte e ânimo às lembranças suscitadas nesta performance.

Fizemos o *Mãos* que tecem mapas desejando saber o que dizem as vozes de uma mulher no interior onde ressoam?<sup>29</sup> Fizemos o *Mãos* para protagonizar o feminino na criação em arte. Para que os nossos temas movimentem as produções de texto, de cena, de acontecimento, enfim, no circuito artístico da cidade. Para que a (auto)biografia seja causa de empatia afetiva e encontro político. Convite a voltarmos à quem somos, por um momento, neste tempo que nos retira de nós. Neste tempo de sufoco e silêncio, de apagamento e agonia. Fizemos o *Mãos* para anunciar nossa presença através da performance e das dramaturgias que a memória aguça.

Segundo Priscila de Azevedo (2010) em uma pesquisa analisada sobre a participação da mulher na construção da dramaturgia teatral de 1960 até 2006, ocupamos menos de um quarto da produção que se registra. E esse predomínio “do discurso de autoria masculina”, sem dúvida “é fator que influencia na construção da identidade feminina na dramaturgia brasileira.” (MESQUITA 2010, p. 1). Muitos destes registros sobre os nossos corpos, traduzem estereótipos equivocados, reforçando características mentirosas que não nos representa. Colocando a mulher em um arquétipo limitado de histeria, delicadeza, formosura, “a amante” e muitas outras representações acostumadas do imaginário criado pelo homem na dramaturgia brasileira. Reitera Priscila que

[...] essas personagens quase nunca representam ou questionam peculiaridades de seu gênero nem refletem as novas condições sociais, econômicas e política da mulher. As especificidades do mundo feminino e a subjetividade da mulher ficam sem espaço na cena brasileira, com representações parciais e limitadas, talvez como consequência da predominância do discurso de autoria masculina.

---

<sup>29</sup> Adaptação da pergunta “O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam?”. Livro, Diante da palavra, Valere Novarina, 2009. p. 10)

Volto a pergunta: o que dizem as vozes de uma mulher no interior onde ressoam? Qual a urgência te inquieta? Essas, que guiaram a forma como eu poderia conduzir o movimento de saída das memórias que se contém dentro, na cabeça, embaixo da pele. Neste caminho, queria vibrar as imagens internas de Sunshine e com a Sunshine para que juntas pudéssemos criar uma rede de vibração com aqueles que partilham das mesmas memórias, cada um com sua experiência. Não outro que diz sobre nós, mas a própria pessoa em prioridade de fala, superando a superficialidade da narrativa proferida por outrem.

É preciso falar por si, e ao fazer isso, entender que não se fala só. Assim, a (auto)biografia se torna forma de luta afirmativa das narrativas de si, quando a narradora ou narrador expõe camadas de uma vida complexa, com detalhes, sonhos, texturas e as especificidades da própria vida. Que antes, busca satisfazer os sentidos e o sentimento de compartilhar algo real e portanto, importante. Ao contrário da cultura de massa na qual se consomem informações engolidas sem atenção

[...] a Dramaturgia da Memória provoca uma atitude política, na medida em que traz um campo de ações compartilhadas pelo narrador-criador-executante e ouvinte-criador-plateia, promovendo um engajamento do passado no presente, quando são mobilizados reflexões sobre um contexto social” (SÁNCHEZ 2010, P. 124)

Nosso experimento tentou contemplar o que nos atravessa enquanto experiência de estar mulher no mundo e das mulheres que carregamos. Retomar a tradição de estarmos juntos escutando histórias, compartilhando memórias para criar mais histórias. E para isso, adentramos em diversas materialidades para dialogar com o nosso desejo de multiplicar as formas de se contar, através de multiplicidade das linguagens e poéticas.

O teatro tem muitos motivos para subverter a mecanicidade que nos cansa, e com os motivos, maneiras. O teatro é o lugar onde criamos a possibilidade, onde (re)inventamos as coisas que pré-existem. Onde forjamos a memória sem precisar mentir. Onde abrimos a jaula para que a nossa fauna interna, pássaros e leões, circulem livremente (ROLNIK 1996). Sempre que penso descobrir algo sobre o teatro, o teatro é que me faz descobrir algo sobre mim.

Neste processo de conhecimento chegamos a mulher que se conta através do gesto, que dança com as mulheres que carrega, que canta suas feitiçarias, que leva texturas no corpo. Uma mulher em construção, que partilha seu processo em primeira pessoa. Uma mulher que só é porque outras foram antes dela, e para que outras sejam depois dela. Sunshine descobriu as

dores e delícias das mulheres de sua família. Passeou por sua própria geografia dando nome aos relevos de seu corpo, cartografando seu território. Passeou pela geografia de pessoas que acabou de conhecer. Costurou afetos, bordou novas histórias. Refletindo sobre essas belezas só posso afirmar: O teatro é um bom espanto. Ele é um fio esperando para se emaranhar com outros e virar rede.

Esta pesquisa que compartilhei com você é só um dos possíveis recortes de um tema. É uma perspectiva escolhida para falar de procedimentos que foram usados para tratar da memória em processo criativo de teatro e performance. Não pretendo que ele se detenha em informações meramente técnicas, mas que possa ser um pretexto para algo além. Como esse encontro. Para que você tenha curiosidade em descobrir o que diz a sua voz no interior onde ressoa, como dança a sua lembrança. E para continuar falando, neste tempo do agora...do depois...e além...pois a memória é um fio infinito.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERENSTEIN, Paola. Elogio aos errantes. Bahia: EDUFBA, 2012.

BOGART, Anne. A preparação do diretor. Trad. Anna Viana. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

BONDIA, Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação Campinas, nº 19, p. 20-28, jan. /fev. /mar. /abr. 2002.

CARNEIRO, Maria. PAIXÃO, Susana. PALINHOS, Jorge. Teatro site-specific. Três estudos de caso. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo CESAP/ESAP, 2017.

EVARISTO, Conceição. Poemas de recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FALKEMBACK, Maria. Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade. 142 p. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado - Teatro, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. Sala Preta, v. 1, p. 69-80, 26 set. 2001.

FERREIRA, Dayana. Mulher búfalo: O processo criativo na construção de uma performance. Revista Anagrama, nº4, p. 1-43. jun/ago. 2011.

FORJAZ, Cibele. O papel do encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo : notas rápidas sobre a função do diretor no teatro. **Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, v. 12, n. 11, p. 20-32, 2015. Disponível em: <  
<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002730122.pdf>>. Acesso em: 10 de setembro de 2019

LEAL, Mara L. Memória e autobiografia na composição da cena. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; NETO, Walter. (org). Da cena contemporânea. Porto Alegre - ABRACE, 2012.

LEITE, Janaína. Autoescrituras Performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa. 119 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LEONARDELLI, Patrícia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. Revista Cena. Rio Grande do Sul. n° 10, p. 1-19. 2011. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/20891>> Acesso em: 15 de Setembro de 2019.

LOURENÇÃO, Andreza. ENTRE PERFORMANCES: O RITUAL E O TEATRO EM ANTONIN ARTAUD. Orientadora: Mariza Werneck. 45 p. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2016

MARTINS, Leda. PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA. Letras, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

MESQUITA, Priscila. A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO: A CRIAÇÃO TEATRAL ATRAVÉS DO PROCESSO COLABORATIVO COM UM GRUPO DE MULHERES. Fazendo Gênero 9: Diásporas, diversidades, deslocamentos, 2010. Disponível em <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278293921\\_ARQUIVO\\_FG9concluido.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278293921_ARQUIVO_FG9concluido.pdf)> Acesso em 25 de Agosto de 2019

ORUNMILÁ. BAOBÁ, GUARDIÃ DOS SENTIDOS E SIGNIFICADOS DOS POVOS AFRICANOS. Disponível em <<http://revistamisteriosdeorunmila.com.br/index.php/2019/05/28/baoba-guardia-dos-sentidos-e-significados-dos-povos-africanos/>> Acesso em 10 de Setembro de 2019.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Trad J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PASSÔ, Grace. Mata teu pai. Rio de Janeiro; Cobogó, 2017.

QUADROS, Magali. Buscando compreender a função de dramaturgista. Orientador: José Ronaldo Faleiro. 94 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

RICIERI, Rafael, CASTANHEIRA, Ludmila. ARTAUD, GROTHOWSKI, O RITUAL E O TRANSE - UM TEATRO DE MEMÓRIAS EM AÇÃO TRANSFORMADORA DO CORPO. Revista do Lume, n° 10, p. 22-33. 2016.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In. Cadernos de Subjetividade. São Paulo. v.1 n.2: 2 -251. set./fev. 1993

\_\_\_\_\_. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Disponível em:  
<http://caosmose.net/suelyrolnik/> Acesso em: 10 de setembro de 2019.

SÁNCHEZ, Lícia. A dramaturgia da memória no teatro-dança. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Inaicyra. Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas. Rebento, nº 6, p 99-113. maio. 2017.

SILVA, Américo. As praças do Ferreira, José de Alencar e o Passeio Público. Orientadora: Maria de Salete de Souza. 164 p. Dissertação de Mestrado em Geografia apresentado no Centro de Ciências da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

SILVA, Mônica (org). Performances da memória. Belo Horizonte. Impressão de Minas, 2013.

SOLER, Marcelo. Teatro-documentário: a pedagogia da não ficção. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia de Souza Barros. 156 p. Dissertação de Mestrado à Escola de Comunicação e Artes- USP. São Paulo. 2008

VANEAU, Célia. Memória e ancestralidade> lastros que ecoam e escoam na contemporaneidade. Revista Sala Preta, vol 16, nº1, p 82-91, 2016.

ZANANDRÉA, Ana. O sexto sentido do ator: A importância da percepção cinestésica no teatro. Cena em movimento PPGAC, nº 3, n.p. 2013. Disponível em: <  
<https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/35729>> Acesso em: Setembro de 2019

## **MÚSICAS**

**RUIZ**, Tulipa. Terrorista del amor. Nova York: Duro of Brooklyn Studio, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38XbS3Lsr7o>. Acesso em 01 de dezembro de 2019.

**RUIZ** , Tulipa. Tu. Nova York: Duro od Brooklyn Studio, 2017. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=nXg0WwTzxsE>. Acesso em 01 de dezembro de 2019.

## **APÊNDICE I - TEXTO DO EXPERIMENTO MÃOS QUE TECEM MAPAS**

### **CENA 1**

**Território: Nascer, gerar, útero.**

**Sun fazendo os gestos enquanto recebe o público.**

**(debulhar, mão no cabelo, temperar, costurar, plantar, rasgar, acariciar, lavar etc.**

**Pensar nesses gestos que cercam essa história, este texto, a praça, as árvores. Encher-se de imagem)**

Existe uma história em processo, mulheres em processo, eu em processo de reconhecimento dessas mulheres nesta que sou. Foi aqui que chegaram os meus pés, e foi aqui, que chegaram os pés de vocês. Isso precisa acontecer, pois isso sou eu, uma parte de você, uma memória que também é sua. Eu tô falando de um acúmulo milenar de gritos, suor frio, doença, rabisco, gemido, façanha, peleja, transe. O que eu tô querendo dizer é que essa história tem ferida, mas tem também ânsia em abrir e identificar uma cura pra minha história, pra sua, a sua.. as histórias nesse continente, nessa pátria, nesse estado, nessa cidade, nesses arredores, nessa viela, nessa praça..Que horas são? Neste momento...

**(Volta para os gestos que gradativamente crescem em intensidade, até entrar em uma dança ritualística. Sun começa a trazer o grito da rasga mortalha- ave que anuncia a morte. Sun se preparando para um parto enquanto termina o ritual. Este texto é dito na intenção de quem se prepara para parir. Sente contrações, dilatações, dores, rasgar-se)**

Você já teve bicho de pé, farpa, espinha?

Tem coisas que você só sente se for com as mãos

(pausa)

Uma mulher pode ir mais fundo a ponto de arrancar a raiz das moléstias contraídas. Correr pelos canais de passagem.

Por entre as entranhas

Correr – escorre o sangue, o sangue dispensado, indissolúvel, impalpável, insosso.

É AGORA!

Tem coisas que a gente precisa tirar com as mãos.

Você grita, você vira um bicho, esperneia,

E você morre um pouco

E você vive também.

Me pari, lambi o ferro com fogo, a máscara de mãe se rasgou

Tem ferida que você tem que tocar com as mãos

Colocar os dedos na ferida

Depois jogar sal

Quilos de sal

Anos de sal

**(Ápice do Parir. Aos poucos levanta e vai cortando os fios)**

Mapeando a dor eu cheguei numa espécie de litoral, de mar

Eu tava sonhando entre dores..

### CENA 3

#### CORREDOR

Vocês já ouviram falar em topografia? E a configuração de uma extensão de terra com a posição de todos os seus acidentes, naturais ou artificiais.

Me acompanhem

Os mapas sempre serviram de base pra definição de um espaço, uma visão de território. Quem fabrica um mapa aponta sua visão de mundo nele. Quando você olha, por exemplo, essa praça no mapa, você não imagina o tanto de coisas que aqui acontecem, o tanto de memórias que esse lugar carrega. Estas árvores.. Qual será a idade delas? Quanto tempo levou pra elas se entrelaçarem assim? Estas avenidas, o tanto de pés que aqui caminham. Esses bancos e os segredos que ele guarda..

**(Para entre os bancos)**

E cartografias são as camadas que podemos dispor sobre esse mapa, é desenhar as transformações da paisagem, do que pede passagem. É associar uma informação, sensação, acontecimento a um lugar.

**(Pede para o público sentar)**

E foi assim que eu escolhi identificar os meus territórios afetivos. Este corpo e o tanto de memórias que carrega.

**(Sun começa associar partes do corpo e onde localiza lembranças, gestos, marca das mulheres que carrega. Cena com improvisos de fala.)**

Ombros

Dedo

Joelho

Umbigo

Sinal no ombro

Peito

Pescoço

Direção dos pés

**(Aos poucos Sun volta-se aos gestos da plateia, os reproduz minimamente, timidamente)**

Você pode me dizer algum gesto de uma mulher da sua família?

**(Pergunta para duas ou três pessoas. Reproduz os gestos em sequência..Começa a rir enquanto deita-se no chão. Começa a falar lembranças que tem com vó helena. Coisas que ela fazia, gostava de fazer. E mostra em gestos, em detalhes, em afeto.)**

Menina besta..

Minha avó Helena tinha Mania de cobrir tudo com o paninho, ela cobria o telefone, os copos, tinha paninho em cima da geladeira, tudo ela cobria.

Ela anotava os telefones na porta do armário, tinha o telefone das irmãs, dos filhos, do gás..

Só comia se a comida tivesse pegando fogo. Prendia os cabelos numa fivela, e adorava bordar.

**(Apresenta os bordados de Helena para o público, entrega-os)**

Hoje ela vem pra mim em sonho, ela ri, diz que eu sou boba, a gente anda pela casa, eu saio pela janela pra ver o rebuliço da rua e ela acena pra mim do portão..

**(Levanta a saia e começa a espetar agulhas enquanto canta o hino preferido de vó Helena)**

Tenho ouvido de uma terra linda, encantada,

De um lugar onde a felicidade é total.

Os meus olhos já divisam não tão distante,

Meus ouvidos já escutam sons divinais.

Tão cansado estou da vida aqui deste lado,

Que meus braços quase já não podem remar.  
Calejados e feridos por tantos dias,  
Querem bálsamo daquele porto encontrar.

Coro:

Além do rio existe um lugar pra mim.  
Além do rio existe paz.  
Além do rio a vida não terá mais fim;  
E com Jesus irei morar.

Em 2010 vó Helena foi diagnosticada com câncer  
A dor fez seu ninho onde a vida escorre e a morte permanece

**(Repousa as mãos sobre a saia, ali fica alguns segundos até o silêncio estar estabelecido.  
Depois levanta-se)**

#### **CENA 4**

BAOBÁ

Assim que eu cheguei nesse espaço, eu conheci um ser especial. Importante na minha história, na história de Fortaleza, na nossa história. Antes de conhecermos, precisamos nos preparar.

**(Ensina música aos convidados que é o trecho de um poema da Conceição Evaristo musicado)**

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.

**(Enquanto cantam caminham até o Baobá. Com palmas e entoando o canto, o público da a volta na grande árvore. Sun organiza plateia ainda no rito de música)**

Essa árvore é a pura imagem das anciãs que reconhecem as texturas do tempo, que ecoam conselhos nos pés de suas raízes pro povo que tem ouvidos. Pois o que é a sabedoria antepassada se não o que antecede o caule e a grandeza dessa árvore!?

Eu preparei um momento pra gente

**(Sunshine convida as mulheres a lerem o poema da Conceição Evaristo)**

Minha avó Helena dizia que o sal curava qualquer ferida

**(Sunshine começa lavando suas mãos no sal)**

Deixo aqui..

Eu queria convidar as mulheres que estão aqui a lavar, deixar algum desejo que vocês tenham enquanto mulher, alguma memória ou alguma ferida.

**(Momento em que mulheres fortalecem-se. Imagens: mulheres pegando um punhado de enquanto dizem algo a curar ou compartilhar.)**

Nesse processo de cartografar esses territórios eu cheguei nos tropicos, hemisférios, arquipelagos. Tudo é mapa! Marca, geografia..E isso precisou acontecer porque isso sou eu, e agora isso somos nós. Ela também é testemunha de que nós estamos aqui hoje, como tudo que já passou por sua casca, também nós ficaremos como algo que aconteceu.

As mulheres de quem eu falo, estão presentes.

**(Projeção da foto de vó Helena no Baobá)**

Vocês já pararam pra pensar que essa árvore, já foi semente?

**(Sun rega os pés enquanto seu olhar está no horizonte, como num plano de sonhos, pede a benção às suas avós. Tambor toca baixo)**



