

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TAKAIÚNA CORREIA DA SILVA

AS DRAMATURGIAS COMUNITÁRIAS EM UMA ATRIZ

UBERLÂNDIA

2021

AS DRAMATURGIAS COMUNITÁRIAS EM UMA ATRIZ

TAKAIÚNA CORREIA DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profª Drª Paulina Maria Caon

UBERLÂNDIA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586d Silva, Takaiúna Correia da, 1985-
2021 As dramaturgias comunitárias em uma atriz [recurso eletrônico] /
Takaiúna Correia da Silva. - 2021.

Orientadora: Paulina Maria Caon.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.5573>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Artes cênicas. I. Caon, Paulina Maria, 1977-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas. III. Título.

CDU:792

Glória Aparecida
Bibliotecária - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	21 de maio de 2021	Hora de início:	09h	Hora de encerramento:	12h15
Matrícula do Discente:	11912ARC013				
Nome do Discente:	Takaiúna Correia da Silva				
Título do Trabalho:	AS DRAMATURGIAS COMUNITÁRIAS EM UMA ATRIZ				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Corporalidades, teatralidades, performatividades na cena e na educação contemporânea				

Reuniu-se virtualmente a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas assim composta: Professores Doutores: Paulina Maria Caon, orientador(a) do(a) candidato(a), Mara Lucia Leal e Lucienne Guedes Fahrer.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Paulina Maria Caon, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Lucienne Guedes Fahrer, Usuário Externo**, em

https://www.sei.ufu.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=3262323&infra_siste... 1/2

20/07/2021

SEI/UFU - 2899896 - Ata de Defesa - Pós-Graduação



12/07/2021, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulina Maria Caon, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/07/2021, às 17:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/07/2021, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2899896** e o código CRC **13F49C6E**.

Referência: Processo nº 23117.033304/2021-84

SEI nº 2899896

À minha avó preta, à minha preta mãe e à preta que estou me tornando.

Aos que ocuparam a Fazenda Santo Antônio e a transformaram na Cidade Livre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe artista *Brazimar Rodrigues*, a meu pai *José Correia (in memorian)*, ao meu irmão *Ralfredo Correia* e ao meu companheiro *Pablo Lopes*, pela presença doce nesses dias tão difíceis. Por me proporcionarem um espaço onde eu possa caminhar despida, com minhas fragilidades à mostra, podendo errar e acertar, recebendo igual acolhimento.

Aos meus avós, bisavós, a minha ancestralidade. Tá tudo bem! Toda luta não foi em vão: eu vos agradeço.

Agradeço meus professores, Narciso Telles, Fernando Aleixo, Mario Piragibe, Alexandre Molina, que fizeram em suas disciplinas minha pesquisa sempre se deslocar. Agradeço em especial a Daniele Pimenta, a quem admiro muito.

A Paulina Caon, agradeço por ser uma presença tão amorosa, num exercício de liberdade para construção durante todo o percurso dessa pesquisa.

Agradeço a formação dessa banca: às queridas Lucienne Guedes, Mara Leal e Clarice Costa, que toparam estar presentes nesse processo tão importante em minha vida.

Agradecimento aos meus colegas de turma, em especial Lana Gois e Brenda Oliveira, minhas amigas-moradas.

Agradeço a comunidade Cidade Livre, e a todos os grupos de arte comunitária no estado e fora dele em que tive a oportunidade de ouvir e contar histórias – e que, mesmo não citados, no corpo desse texto estão presentes nesse corpo que carrego.

Agradeço a Comunidade Santa Rita de Cássia, e às mulheres que a construíram.

Agradeço ao Padre Luca, que no meio desse mestrado me deu de presente a possibilidade de conhecer Israel. Essa experiência de viver a paz na guerra, me fez aceitar e compreender melhor como se relacionam esses territórios também dentro de mim.

A CAPES, que financiou essa pesquisa por um ano.

Por fim, agradeço a Deus e a Deusa.

RESUMO

Uma atriz em comunidade é necessariamente dramaturga. As misérias oriundas da manutenção dos privilégios de uns poucos são grandes desgraças diárias nas vidas periféricas, assim como no meio ambiente - marcas profundas, infelizmente, quase sempre irreparáveis. Uma atriz em comunidade não poderá fugir dessas diversas mortes cotidianas, mas precisará aprender a contar histórias, para ao menos tardar a morte da sensibilidade. Somos uma espécie de griô, e é para libertar as nossas vidas escondidas pela “normalidade” da pobreza que contamos histórias. É uma questão de sobrevivência aos enfrentamentos do dia a dia. Apresento nessa dissertação uma reflexão sobre o Comunitário Teatro a partir da trajetória de *uma* atriz comunitária e suas dramaturgias - sobre os territórios que estão em meu corpo no estado de vida para a cena. Das infinitas dimensões que a dramaturgia comunitária faz aparecer, foram elencadas três: Território da Atriz, Território da Arte, Território da Comunidade – abordados na terceira parte da dissertação. Os territórios aqui não estão separados como num mapa, não há necessariamente um lugar onde a vida começa e a dramaturgia termina. A dramaturgia brota mais precisamente nos lugares de fronteiras desses territórios. Por isso os pensamentos fronteiriços e os encontros são os dispositivos de minha escrita, para que as histórias (não as únicas) sejam contadas nas dramaturgias comunitárias. O texto da dissertação se articula em três movimentos narrativos: um primeiro voltado para o ser comunitário/ser comunitária, uma forma de ser artista e se relacionar com os territórios. No segundo movimento me proponho a traçar alguns contornos para as turbulências ou crises nos caminhos da atriz comunitária, buscando delinear como esses movimentos e estados se compõem na dramaturgia da atriz. A atriz em comunidade corre o tempo inteiro para que a morte não consiga alcançar seu corpo. Mas, enquanto corre, permanece de boca aberta dizendo seu texto. Quando a morte a ela alcançar - e ela sabe que vai alcançar -, precisa pegá-la de boca aberta. (continua, sempre)

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Comunitário, Atriz, Dramaturgias, Encontro, Territórios.

ABSTRACT

A communitarian actress is necessarily a dramaturge. The misery deriving from the privileges of a few are a immense daily disgrace for peripheral lives, as well as for the environment - deep marcs, unfortunately almost always irreparable. An actress in the community cannot run away from these various everyday deaths, instead she will have to learn how to tell stories, in order to, at least delay the death of sensibility. We are kind of griot and we tell stories in order to revel our lives, which are hidden by “normality “of poverty. It is a matter of surviving the confrontations of everyday life. In this dissertation I present an account of Community Theater from the trajectory of an actress and her dramaturgies - which means the territories within my body whenever it is ready for acting. From de innumerable dimensions that communitarian dramaturgy bring fourth, three of them has been listed: the territory of the actress, the territory of the art and the territory of the community - which are addressed in the third part of the dissertation. The territories here are not separated such as they are found in a map, there not necessarily a place where life begins and dramaturgy ends. The dramaturgy emerges more precisely in the borders of those territories. For that reason the frontier thoughts and the encounters are the devices of my writing, so that the stories (not only them) can be told in the communitarian dramaturgies. The text of the dissertation is articulated in three narrative movements: the first one is geared toward the communitarian being, a way of being an artist and how to relate with the territories. In the second movement I propose some outlines for the turbulences or crises in the path of a communitarian actress, searching for a draft of how these movements and states are constitutive in the actress’s dramaturgy. A communitarian actress is always rushing around in order to avoid death reaching her body. But as she rushes around she keeps on saying her text. When death eventually should reach her - and she knows it will - it must catches her open mouthed. (It will always continue)

KEYWORDS: Communitarian Theater, Actress, Dramaturgies, Encounter, Territories.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

IMAGEM 1: Maria Eugênia da Silva - Avó materna p.24

IMAGEM 2 : Sacratio Militare di Asiago p.33

IMAGEM 3: Brazimar Rodrigues da Silva p.38

IMAGEM 4: Encontro - uma menina equatoriana e eu p.43

IMAGEM 5: Takaiúna - eu p.54

IMAGEM 6: Maria Justina da Glória - bisávo p.93

¹ Todas as imagens foram criadas e/ou trabalhadas por Jéssica Wuiner.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	12
COMUNITÁRIA METODOLOGIA	17
DE MÃOS DADAS.....	22
1. SER COMUNITÁRIA: ESCUTA, ENCONTRO E LUGAR COMUM.....	27
2. CAMINHOS: UMA ATRIZ COMUNITÁRIA.....	39
3. AS DRAMATURGIAS COMUNITÁRIAS EM UMA ATRIZ	54
território da comunidade	63
território da atriz.	66
território da arte.	75
as camadas de arte no corpo da atriz	75
peregrinações e escavações	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história (ADICHIE, 2019, p.26).

Chimamanda Ngozi Adichie, autora africana, tem me ensinado sobre o perigo de uma história única. Por isso me sinto encorajada a falar sobre as dramaturgias de uma atriz em comunidade. Essa dissertação é mais uma história que pode ser contada sobre o Teatro Comunitário, com o objetivo de não ser a única.

Para começar, nessa abordagem que se propõe a ser mais uma história contada sobre esse fazer, falo de um Comunitário Teatro e não de um Teatro Comunitário. Aqui o Comunitário vem antes, é porque ele aconteceu, nasceu do desejo pelo Teatro. Quando pessoas em comunidade sentiram a necessidade pelo teatro e o fizeram de forma comunitária.

O Comunitário Teatro é uma linguagem, existe um ser que o faz, que o constrói, que sente a necessidade de se expressar por meio dele, e esse ser não é neutro, trata-se de um ser comunitário.

O fato de propor Comunitário Teatro não anula o Teatro Comunitário. No decorrer do texto também irei me referir ao segundo termo – Teatro Comunitário, por vezes. Porém, trago esse lugar do *ser* comunitário e até mesmo do *ser* antes do comunitário, para enfatizar que se trata de uma história, mas não qualquer história, uma história contada por alguém, durante um encontro.

O Comunitário Teatro é essencialmente um teatro do encontro. Saber que essa escrita proporciona nosso encontro é uma dádiva, é a prática dessa essência, da partilha. Então, vamos lá... Vamos fazer fuxicos, diversos, coloridos ou não. No final tentamos costurá-los juntas para fazer uma saia em que caiba nós todas.

Eu não sei ao certo quando comecei a contar histórias, filha de mãe artesã e um pai construtor de pontes, que gostava de cantar e fazer poesias e versos; desde menina eu buscava um outro lugar no mundo – além da minha casa – onde eu pudesse falar sobre as coisas que inventava.

Trata-se de colocar dedinhos na realidade e cultivá-los. Logo se tornam braços. E esses braços possibilitam que eu abrace a realidade, por mais dura que seja. Foi assim que

inicie no teatro na escola, no auge dos meus oito anos dirigindo um espetáculo que falava sobre a vida de um coelhinho. Apesar de ter sido bem desafiadora essa primeira experiência (afinal era um grupo com mais de 10 atores/colegas com cerca da mesma idade), lembro que me diverti muito, todos nós nos divertimos muito em ver nossos colegas com máscaras de animais feitas de cartolina colorida. Quando acertavam a coreografia da música da Xuxa, eu me sentia realizada. Nesses tempos de teatro na escola, eu era uma diretora que tinha uma postura muito tradicional, fazia gestos para que os atores copiassem, fazia marcações rigorosas decidindo onde estaria cada ator/atriz em cada momento da cena.

Isso mudou bastante quando eu comecei a dirigir outras crianças aqui na rua de casa. Acho que nesse momento dei início ao trabalho com comunitário teatro de rua. Tive que aprender a ouvir mais os outros atores, eles não eram como os do teatro da escola, que dentro dessa estrutura precisavam fazer o espetáculo, colocar as cartolinas na cara e não podiam mudar de história.

Com as crianças na rua, caso eu tivesse uma história que não as interessasse, elas podiam simplesmente dizer não; ou, quando eu propunha alguma marcação ou movimentos que não queriam, também podiam se negar a fazer e retornar para as suas casas sem maiores prejuízos.

Foi quando comecei o exercício da escuta comunitária - ouvindo outras crianças, que tinham por volta da minha idade, que tinham seus sonhos, seus desejos, suas vontades. Foi assim que comecei a construir dramaturgias. Eu percebia que, na verdade, em cena, elas não queriam ser outras meninas, queriam ser elas mesmas em outro estado. Não precisavam mudar seus nomes e eram raras as vezes que eu precisava pensar em outro lugar que não fosse a rua de casa ou o nosso bairro para se passar as histórias. Eu as via brincando com suas bonecas, partia das histórias contadas por elas e construía outras, acrescentava coisas, tirava coisa, até que elas sentissem o desejo de não experimentar mais por meio de uma boneca, que poderiam contar com seus corpos, que poderiam ser cantoras famosas, grandes mulheres de negócio, mães e tantas outras.

Nossas apresentações eram feitas na rua, nas calçadas de nossas casas. Os espectadores eram as pessoas que passavam e decidiam se demorar um pouco mais no percurso. Quando não conseguíamos ninguém para assistir, fazíamos um teatro de rua para dentro de casa, com minha mãe – que era uma das poucas que não trabalhava fora – nos assistindo.

Por volta dos 11 anos de idade, abandonei o teatro comunitário de rua para me dedicar à finalização da minha primeira eucaristia. Tomada da responsabilidade de me santificar e limpar em mim todo o pecado para receber o corpo e o sangue de Cristo em meu corpo, eu já não queria mais brincar na rua com minhas antigas atrizes.

Nessa época descobri que eu não havia sido batizada na igreja, enquanto todas as crianças haviam passado pelo rito ainda bebês. Ao questionar minha mãe sobre isso, o diálogo foi esse:

_ Mãe, por que eu não fui batizada na igreja quando eu era pequena?

_ Porque você foi batizada na fogueira.

_ Mas, mãe, batizado na fogueira não vale.

_ Vale mais ainda. É a mesma coisa, é ainda melhor.

_ Não vale, mãe. Agora, eu preciso ser batizada na igreja para receber a primeira eucaristia.

_ Escolhe uma madrinha, vê o que tenho que fazer. A gente vai lá e te batiza.

Eu escolhi como madrinha quem era e é até hoje para mim um exemplo de mulher de fé, a minha catequista na época. Minha madrinha Mirian quando cantava na igreja a consagração a Nossa Senhora, só não chorava quem não era ser humano.

Consagro a vós meus olhos, meus ouvidos, minha boca; tudo o que sou desejo que a vós pertença, incomparável Mãe, guardai-me, defendei-me como filha e propriedade vossa amém. Como filha e propriedade vossa, amém!

Fui batizada, fiz a primeira eucaristia e, aos 12 anos de idade, me preparava para fazer o sacramento da Crisma, quando assumiria junto à comunidade o meu compromisso em manter minha fé, trabalho, testemunho e devoção à Igreja Católica Apostólica e Romana. Mesmo antes de chegar esse grande dia, eu já passava meus dias dentro da igreja, cumprindo de forma rigorosa o compromisso que assumiria depois.

Eu participava do grupo de jovens, mesmo sendo adolescente, e assim iniciei minha carreira como atriz comunitária. Primeiro na catequese e posteriormente no JUCAF – Jovens Unidos com Cristo, Amor e Fraternidade. Eu alternava entre ser atriz no grupo de jovens e ser diretora no grupinho de crianças em que dava catequese.

Nessa época, por conta das atividades na igreja, aprimorei muito o meu trabalho de leitura dramática; eu fazia leituras cheias de entonações, pausas e olhares. Eu me sentia segura para criar na comunidade. Sempre era recebida com abraços e elogios. Sem contar que o nosso momento de apresentação era na celebração, na festa.

Por volta dos 14 anos de idade eu comecei a me destacar nos palcos do teatro na escola. As técnicas aprimoradas na igreja também me ajudavam nas apresentações e nos relacionamentos com meus colegas e professores. Mas o teatro na escola era diferente do Teatro na Comunidade: na escola eu sentia uma cobrança, como se tudo tivesse que ser perfeito, tivesse que dar certo. Isso me deixava bastante desconfortável, eu sabia que qualquer erro poderia gerar risos e zombarias quase que eternas. Por isso, nunca improvisava no teatro escola. Enquanto atriz fazia o mais simples possível, o mais fácil. Quando dirigia algum espetáculo na escola, eu tinha o mesmo cuidado com os atores.

Na igreja era diferente, eu me sentia totalmente acolhida. Era livre para improvisar, ficava tranquila como atriz ou diretora. Quando eu dirigia a cena com as crianças, eu não precisava me preocupar se elas dariam conta de fazer todas as falas, todas as marcações... Elas podiam errar, pois no final receberiam palmas; e dava para ver o olhar carinhoso das pessoas na igreja nos vendo fazer o nosso melhor. Eu via o olhar da igreja apreensivo e torcendo para que tudo desse certo quando eu esquecia o texto, por exemplo. Várias vezes que isso aconteceu, as pessoas ficavam ali, dizendo para que eu continuasse. Não existia uma necessidade de apreensão antes de entrar em cena. Isso eu só soube que existia mais tarde. A gente queria era entrar em cena e ser feliz, sendo nós mesmas com roupas diferentes, imaginando habitar outros lugares e tempos.

Depois, aos 17 anos, não quis mais ser professora de catequese, parei de atuar na comunidade, comecei a fazer cursos de teatro na cidade vizinha, ajudei a fundar um grupo de teatro em minha cidade, que também era oriundo da igreja, fui para outras cidades no interior dar aulas de teatro e dirigir espetáculos fazendo parte de outros grupos de Teatro Comunitário.

São quase 30 anos no exercício do fazer teatral comunitário. E no decorrer de nosso fuxico, por certo terá outra coisa... que vou precisar contar. Mas, nesse momento, eu quis muito falar sobre a origem do Teatro Comunitário em mim, sobre a partir de quando me reconheço como atriz comunitária. Se essa descoberta fosse uma árvore, eu sem dúvidas poderia afirmar que quanto maiores meus galhos, mais profundas percebo minhas raízes.

Zeca Ligiéro, no livro o **Teatro das Origens**, nos lembra que “Não existe uma única origem, existe a minha origem, a sua origem como abstração e imaginação, como uma garrafa vazia capaz de flutuar pelas águas aguardando ser preenchida” (2020, p. 23). Minha garrafa ainda permanece vazia, mas não totalmente vazia, ela já é preenchida por essas histórias de minha origem, contadas anteriormente, pelas histórias que vou escrever e por tantas outras para as quais ainda não descobri espaço para partilha.

Mas, entre vazios e preenchimentos, eu falo sobre o Comunitário Teatro e sobre o fazer de uma atriz em comunidade. Existem vários Teatros Comunitários com características distintas em diversas partes do mundo. Então todas as vezes que eu falar Comunitário Teatro ou Teatro Comunitário entenda que se refere apenas ao Teatro Comunitário que foi experienciado no meu território corpo. É bem difícil delimitar isso, mas penso que as histórias por si vão dizendo quais territórios esse fazer em mim alcança.

Conto a minha história única e torço para que ela não se torne a única. Porque todas as minhas verdades, para as quais escolho cuidadosamente referências que fazem com que pareçam ainda mais verdades, pode tratar de uma grande mentira no corpo de outra atriz comunitária. Trata-se da origem que eu inventei. Tudo isso talvez sejam apenas os braços criados para que eu pudesse abraçar a realidade. Por certo, será sempre outra coisa...

Sou uma atriz de um Comunitário Teatro. Sendo assim, meus lugares de fala se misturam. Na comunidade, limpo o palco – quando tem palco - onde vou me apresentar; se falta figurinista, serei atriz e figurinista; se falta produtora, serei atriz e produtora, e assim sucessivamente. Em todos os casos sempre atriz e, portanto: necessariamente dramaturga.

Talvez isso seja algo comum a todo e qualquer artista no Brasil, frente a uma realidade que não nos permite um recorte de funções, mas sempre exige um recorte de pesquisa quando trazida para o contexto acadêmico. A diferença, talvez, seja que, como atriz de Teatro Comunitário, assumo um compromisso estético e político de carregar a imagem desse lugar de fala - a comunidade da qual faço parte: não falo por ela, mas trago o desejo de falar a partir e desde esse território, porque estou também nele.

Sou como pipa: só posso voar com tranquilidade pelo céu, porque tem um fio que me liga a esses espaços, é a partir desse lugar no mundo que meu corpo se integra a qualquer outro lugar no mundo. Sou pipa, não poderia ser artista em comunidade sendo pássaro.

Esse lugar é uma forma de pensar e estar que se aproxima muito das cosmologias africanas e indígenas. Talvez porque o conceito de comunidade seja ainda mais latente nesses

espaços. Onde o termo tem um alcance mais abrangente, enquanto comunidade território e não como comunidade interesse. A comunidade território pode acolher diversas comunidades, com distintos interesses. Assim como parece acontecer com alguns grupos indígenas brasileiros, como narra Krenak.

Porque eu não sei ser um indivíduo no sentido singular, eu só sei viver a experiência comum do meu povo e de todos os outros povos que marcham juntos, no sentido de superar essa ausência forçada que a história nos relegou. Eu me sinto ativo, numa sociedade contraditória onde a grande maioria das pessoas me dão indicação de que não estão sabendo o que querem. E como eu integro esses coletivos, essas visões plurais, de povos que estão sempre na resistência, nós sabemos muito bem o que nós estamos querendo, né! (KRENAK, 2019, 10 min)

Sabemos! Eu quero falar de Teatro Comunitário, porque sou – entre tantas coisas – uma atriz em comunidade. Quero falar a partir da minha busca, do meu local de pertencimento. Construo uma dramaturgia que possa trazer esses lugares que conversam com e desde as minhas origens.

A trajetória escrita não é linear. Ela é feita a partir de momentos que se cruzam. Talvez, alguns anos antes dessa escrita, desde quando me descobri como colcha de retalhos e fui buscar meus pedaços perdidos na América Latina. A pesquisa que aqui se apresenta fala dessa jornada de encontros. Apesar das afirmações seguintes, ainda me sinto numa corda bamba, longe de um terreno seguro. Espero que quando estiverem lendo esse texto eu já tenha encontrado outra coisa... E quando nos virmos, poderemos falar do que mudou depois da escrita. Esse texto *expira*!

O coração dessa pesquisa é a vida e a morte em comunidade trançadas pela memória para a cena. Não uma memória presa a um passado, mas uma memória que faz parte do presente em que é evocada, reestruturada pela fala, pelo grupo com quem é partilhada e, principalmente, pelo exercício estético de transformá-la em arte.

COMUNITÁRIA METODOLOGIA

Meus pais saíram do interior do estado de Goiás, quando eu tinha por volta de quatro anos, e vieram morar na região metropolitana de Goiânia. Eu não entendia muito bem a

situação; por certo, não gostaria de mudar. Não porque ficaria sem minhas primas, mas, sim, por conta dos meus avós. Sempre fui criança velha e eles a minha melhor companhia.

Já morando em Aparecida de Goiânia, minha mãe me levava para todos os lugares para onde ia. Não tinha com quem me deixar. E apesar de estarmos sempre juntas, a sua companhia estava distante de ser tão boa como ficar com meu avô, olhando os filhotinhos dos gatos, que eu levava na sacola até ele.

Aqui – em Aparecida de Goiânia - lembro que certa vez entrei no ônibus com minha mãe e vi uma menina lendo um gibi. Eu não parava de olhar para ela e minha mãe tentou me chamar a atenção para as coisas que passavam na janela, mas não funcionou. Lembro que dentro de mim crescia uma insatisfação: eu olhava para a menina e depois para minha mãe de forma indignada. Sem dizer o porquê da tristeza, logo em seguida minha mãe começou a me explicar que a menina, apesar de parecer pequena, deveria ter no mínimo o dobro da minha idade. Que eu era uma menina alta, e que quando eu tivesse a idade dela eu também iria saber ler.

Quanto tempo falta pra eu aprender a ler?, perguntei. *Uns dois anos; quando você tiver seis anos a mamãe vai te colocar na escola.* Eu não fazia ideia do que seriam dois anos, mas tinha a certeza de que eu não conseguiria esperar.

Descemos na praça da cidade, vi uma banca de revista e apontei. Minha mãe disse que na volta iríamos passar por lá e cumpriu. Minha mãe sempre cumpria as promessas que fazia.

Dentro da banca de revista. Eu corria os olhos pelas capas dos gibis, das revistas, dos jornais e alguns livros que havia naquele pequeno espaço. Via as fotos das mulheres que assistia na TV, seminuas. Minha mãe me mostrou os gibis e perguntou qual deles eu queria; escolhi uns três e fomos embora.

Eu não sei dizer o que aconteceu ao certo. Tenho poucas imagens dessa época. Lembro-me do meu pai na mesinha do sofá de casa (sofá que foi construído por ele, de cimento), segurando uma folha que continha o alfabeto embaixo e outra folha em cima, com um buraco que só permitia ver uma letra de cada vez. Ele me perguntava qual letra era a que aparecia através da abertura e eu respondia. Ele trabalhava viajando, então não me acompanhou totalmente nesse aprender. Minha mãe insiste em dizer que aprendi a ler sozinha.

Bom, apesar de vir de uma família em que a maioria das pessoas só sabia escrever o nome, hoje posso encontrar vários fatores que me auxiliaram no processo de leitura: desde acompanhar meu irmão e minhas primas para a escola rural, com cerca de dois anos, às leituras das histórias que minha mãe fazia antes de dormir usando o livro da escola do meu irmão. Por certo não aprendi sozinha, mas essa história de que eu havia aprendido assim, me deu sempre certo empoderamento.

Eu devorava gibis, revistas, livros de piadas e músicas. Sempre que ia à casa dos meus avós, o meu avô, em especial, achava muito interessante que eu tão nova conseguisse ler assim. E como não sabia ler, ele me passava todos os panfletos que encontrava na rua para que pudesse dizer do que se tratava. E fazíamos análises sobre a coerência entre a imagem e os textos escritos. E ríamos muito das afirmações exageradas de algumas propagandas.

Aos oito anos, ainda morando na cidade de Aparecida de Goiânia, sempre passava as férias no interior. Nessa época começaram os conflitos em casa. Meu pai já havia falecido; eramos nós três; minha mãe, meu irmão e eu. O meu irmão, sete anos mais velho do que eu, entrando na adolescência, tinha vários amigos e não queria ir para o interior de forma alguma. Eu mal esperava as aulas acabarem para começar a pedir para minha mãe para ir e ficar com meus avós.

Minha mãe não poderia deixar meu irmão sozinho, porque era um *lugar perigoso*. Mas nada se comparava ao perigo de me deixar aqui, eu iria morrer. Era uma febre atrás da outra e choro, muito choro. Então, todas as férias escolares minha mãe me levava à rodoviária, explicava ao motorista onde eu desceria, minhas primas me esperavam na cidade de destino. Eu, aos oito anos, fiz minha primeira viagem sozinha. Claro que isso não teve fim nunca mais. Não pensem que minha mãe foi irresponsável em deixar uma menina de oito anos viajar sozinha, ela sabia muito bem que eu conseguiria me cuidar e meu irmão não. Essa foi uma decisão muito sábia!

Minha avó dizia que a água da bacia do meu banho era jogada muito longe de casa, porque minha mãe não queria poça de água na porta, e isso fez com que eu gostasse do caminho, de ficar longe de casa. Fico pensando: o que será de uma geração em que a água do banho é jogada na fossa?

outra coisa... isso pode ter alguma coisa a ver com o meu umbigo. Minha mãe foi aconselhada a enterrar eu umbigo na porteira de uma grande fazenda para que eu tivesse

grandes propriedades. Ela não enterrou. Ela pode ter mudado o meu destino, por capricho de uma poça na porta de casa e de que não iria enterrar *nada na porteira da casa dos outros*. Eu poderia ter uma promissora carreira de vendedora de boi, mas acabei por me tornar vegana.

Nessas viagens nas férias, eu tinha um serviço certo. Meu avô, que era Kardecista, me dava o Evangelho Segundo Espiritismo para ler. Eu lia o texto para ele. Quando lia, nunca entendia nada. Então, ele fazia a interpretação do que eu acabara de ler. Aquela escrita europeia, cheia de nomes que eu não conhecia, falando de coisas que não faziam parte da minha realidade, era traduzida por ele. Só então as palavras se transformavam em coisas palpáveis, ou coisas bonitas de imaginar, ou coisas bonitas para se desejar construir. Ele trazia um significado às coisas que me permitia *avoar*, meus pés saíam do chão.

Permite que os bons espíritos levem a ele minhas palavras e meu pensamento. Tu que me eras caro neste mundo, ouve minha voz que te chama para te dar um novo testemunho da minha afeição. [...] Espero, pois, com resignação o momento de nossa união (KARDEC, 1990, p. 352)².

avoar: Tá tudo bem. Em algum lugar te escuto, de alguma forma você me ouve.

outra coisa... lembro que nessa mesma idade, aos oito anos, tive uma das grandes descobertas na minha vida. Revirando os livros velhos do meu irmão, eu encontrei o livro da escola que tinha as histórias que minha mãe lia quando eu era criança. Enlouquecida fui reler as histórias e descobri que elas não eram exatamente como eu lembrava. Fui buscar uma explicação com a minha mãe, queria saber o que havia acontecido; as imagens das histórias estavam ali, mas o texto era outro. Ela falou que as histórias eram curtas demais, não queria ficar repetindo a mesma história, e que principalmente não eram o bastante, então sempre criava algo diferente.

Toda essa história é para contar que a metodologia de pesquisa utilizada na construção desse texto está pautada no afeto, nos encontros, nas memórias e nas narrativas delas – assim como o fazer artístico comunitário e meu fazer comunitário e artístico.

² Prece: Pelas pessoas a quem tivemos afeição – *Evangelho Segundo Espiritismo*.

A metodologia aqui é por meio do encontro. É sobre o que carrego dos encontros que tive na vida. Ela também possui as mesmas características do fazer comunitário artístico, existiu uma escuta que me deslocou, trouxe e/ou fortaleceu meus sentidos, se transformou dentro do meu território corpo e eu agora falo. Antes da escrita existe a pessoa – eu -, antes do teatro existe o ser comunitário. Antes da atriz existe a sua ancestralidade, existe tanta coisa, que pra eu falar qualquer coisa, vou precisar contar sempre alguma coisa sobre, antes ou depois, sempre tem outra coisa... que posso ter escrito ou não, mas tem. É tudo cheio de coisas.

Neste trabalho, a metodologia é a forma com que tenho caminhado, é sobre como olho e percebo o mundo e principalmente como seleciono e nomeio o que vou contar e/ou acrescentar, emaranhada pela experiência na comunidade. A vivência em coletivos comunitários me trouxe um ser sempre novo que se revela a partir do encontro, o encontro é sempre possibilidade de mudança de caminho.

Ao longo do texto, parto de minhas memórias pessoais para narrar experiências no teatro comunitário, convidando pontualmente outras e outros narradores para compartilhar palavras/espacos no papel. Assim, vai se relevando esse desenho, uma compreensão das minhas dramaturgias como atriz comunitária.

Essa metodologia perpassa ainda o avoar (tradução da escrita) que aprendi com meu avô, as histórias que aprendi a inventar com a minha mãe – porque o que estava escrito no livro não bastava para fazer feliz uma criança - e também existe a tentativa de transpor para o papel o doce do doce de caju da minha vó.

Não é da minha boca.
É da boca de A, que o deu a B, que o deu a C,
que o deu a D, que o deu a E,
que o deu a F, que o deu a mim.
Que esteja melhor na minha boca do que na boca dos
que me antecederam. (SALÁMI, RIBEIRO, 2011, p. 39)

avoar: A história continua... sempre.

Que assim, seja!

DE MÃOS DADAS

Eu estava no último ano do curso de graduação em licenciatura em Artes Cênicas. Apresentei o que naquele momento era para mim o núcleo do meu Trabalho de Conclusão de Curso a um professor, que disse na ocasião: *Você não pode escrever assim! É um texto de conclusão de curso, não dá para escrever como se você estivesse conversando*. O que por certo meu professor não sabia é que eu não estava escrevendo como se eu estivesse falando; eu estava praticando traduzir o mundo do jeito que meu avô ensinou, eu só queria que fosse um pouco mais doce, quase como doce de caju.

Desisti de concluir o curso ali. Naquele mesmo dia, não voltei para a aula da tarde. Não fazendo a avaliação de outra disciplina, o que me rendeu um ano a mais de curso. Voltei para casa e chorei. Minha orientadora pedia o texto a todo momento, antes que ela saísse de licença maternidade, mas eu não tinha coragem de encaminhar. Eu dizia que estava passando o texto para a tal da terceira pessoa. Essa foi uma tentativa que me fez sofrer ainda mais, sendo interrompida no segundo parágrafo.

Outra professora assumiu a orientação. Falei a mesma coisa de antes, que *estava tentando arrumar o texto, que o enviaria logo em seguida*. Ela insistiu que eu encaminhasse da forma em que estava, sem as alterações. Mesmo cheia de receios: enviei. Ela devolveu apontando correções e sugestões de aprofundamento. Lembro que perguntei ainda umas duas ou três vezes se poderia ser na primeira pessoa e ela disse que sim. Era como se alguém me aceitasse do jeito que sou.

Esse pedaço de caminho se entrelaça com uma história ainda maior e mais antiga, sobre formas de pensamento e produção de saberes numa universidade fundada por padrões eurocêntricos. É sobre a tristeza de me sentir tão distante, como se esse não fosse um lugar para mim, essa sensação vem desde a infância, desde a primeira vez que entrei em uma escola. Mas, ao mesmo tempo, o encontro sempre me faz continuar. Há pessoas-fendas em muros levantados:

Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas, mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação. Os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas artistas africanos e latino-americanos, a trabalhar na Europa vindos de países que, para a Europa não eram mais que fornecedores de matérias primas, foram forçados a suscitar a questão da identidade. A questão da identidade é assim semifictícia e seminecessária. (SANTOS, 1999, p.118)

Contraditório, né? Na verdade, para além de outras razões, reagem dessa forma justamente porque a gente pôs o dedo na ferida deles, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto e o rei é o Escravo. (GONZALES, 1988, p.239)

O rei é uma rainha, suas netas, bisnetas, tataranetas, agora escrevem textos sobre outras coisas... Não mais sobre reis pelados que pensavam estar vestidos.

Boaventura de Souza Santos (1999) traz uma perspectiva das identidades diluídas, da não necessidade de identificação, porque somos/podemos ser tudo. Mas ao Sul o tudo não é tudo mesmo, nossas epistemologias são outras.

A expressão *Epistemologias do Sul* é uma metáfora do sofrimento, da exclusão e do silenciamento de povos e culturas que, ao longo da História, foram dominados pelo capitalismo e colonialismo. Colonialismo, que imprimiu uma dinâmica histórica de dominação política e cultural submetendo à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo, o sentido da vida e das práticas sociais. Afirmação, afinal, de uma única ontologia, de uma epistemologia, de uma ética, de um modelo antropológico, de um pensamento único e sua imposição universal. (TAVARES, 2009, p.183)

Um europeu se sentir latino e então questionar a pureza de sua identidade greco-romana pode ser um tanto quanto “exótico”, mas um latino se sentir europeu é quase que nascer num corpo e ter a cabeça de outro corpo. A questão é que não dá para se “arrancar” a cabeça, então há que se estudar muito os pensamentos senhoris que passam por ela. Porque cabeça de senhor pregada em corpo com dor de chibata não faz bem para nenhuma das partes – porque no final das contas não são partes.

Assim, vamos refletindo ao longo dessa conversa sobre as “referências hegemônicas” e exercitando o *lugar do outro/eu*. E aqui apresento alguns detalhes para que vocês possam se exercitar no meu.

De mãos dadas nos permite habitar ainda o Outro. Estar de mãos dadas como prazer e desafio de habitar o direito e o avesso dos seres a quem jamais temos acesso completamente – esses obscuros e transparentes que somos e com quem vivemos. Habitar o direito e o avesso de um mesmo mundo. (CAON, 2015, p. 26)

E se isso apresenta as minhas “carências”, como alerta Boaventura, e confirma Gonzales...

[o] risco que assumimos aqui é o fato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infantis, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos a nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZALES, 1988, p. 225)

Que aqui se apresentam minhas carências não tenho nenhuma dúvida, mas minha *subordinação* já não sei.

Na escola, desde criança, eu enfrentei vários problemas por conta de questões linguísticas, não com a escrita, mas com a fala. Eu falava, “a gente vai”, “nois fez”, “truxe”, e ainda tinha a troca de “r” pelo “l”.

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham que é o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. (GONZALES, 1988, p. 238)

Bem, eu sempre fui uma criança esperta, logo entendi que havia um idioma que era falado em casa, na comunidade, e outro que deveria ser falado na escola, na academia. E foi compreendendo isso que fui codificando a forma de falar. A escola sempre foi um mundo a parte, ela nunca fez parte do meu mundo, era como um outro lugar no planeta que eu era obrigada a ir.

Meu irmão, na primeira oportunidade que teve para sair da escola, assim o fez. Após a morte do meu pai, ele continuou trabalhando em obra, tinha por volta de seus quatorze anos. Hoje eu entendo. Na obra ele poderia falar a língua que falava em casa.

Na medida do possível, eu consegui sobreviver à escola, mais tarde o teatro me ajudou muito nisso. Mas na academia era demais para mim escrever em outra língua. Escrevo em pretuguês. Sabe quando você consegue até se comunicar com as pessoas em outra língua, mas na hora de escrever você não consegue? Isso acontece comigo com o espanhol, por exemplo, e desde sempre com o português. É que penso em pretuguês e assim prefiro escrever.

Escrever em pretuguês, não necessariamente escrever *errado*. Trata-se de escrever dentro de uma pele negra, desde dentro da minha experiência de ser negra no mundo.

Por isso e por outras afinidades dei as mãos a Lélia Gonzales, ela propõe essa escrita, feita num corpo de mulher negra e amefricana. Ela me inspira nessa busca. E apesar do foco da pesquisa não tratar de questões ligadas a amefricanidade, elas estão na gestação da minha existência. Nesse papel branco a escrita é preta!

E por que o Boaventura aparece aqui? E por que poderá aparecer em outros momentos? Porque ele é minha janela, é o que vejo quando estou numa montanha na Itália. É difícil, mas devo confessar que sua escrita, por vezes, me emociona. Não dá para experimentar com o corpo, mas sem dúvida a sensação é de um tempo natalício.

Já com Ailton Krenak a pesquisa dialoga por conta de seu olhar e vivência sobre o que é ser comunitário; quando ele fala de seu território, alcança o meu. Muitas vezes eu não poderia explicar melhor o que sinto, o que vivo, o que percebo, do que por suas palavras. É alguém que vive em comunidade! Que me ensinou que eu tenho um *etnomio*, me alertando que o nome que carrego representa um povo, uma comunidade³. Ele foi o primeiro a chegar por aqui, me segurou com suas palavras e me ajudou a compreender e ampliar minha percepção sobre comunidade. Foi ele também que trouxe outro, disse que deveria ler o livro **A Queda do Céu**. E foi assim que me encontrei em um livro. Esse livro me fez refletir muito sobre o ser comunitário, assim como pensar que talvez o que precise refletir mais tarde na vida seja sobre uma Cultura Comunitária, onde emergem artes comunitárias. Kopenawa não é um encontro restrito da pesquisa, é um encontro para vida. E como falo, entre de tantas coisas presentes na vida, ele veio parar aqui.

Claúdia Eid conheci no ano de 2018, uma dramaturga boliviana que havia escrito o texto **Mulher de Juan**, que na ocasião havia sido montado em Uberlândia e também por um grupo de Brasília. No texto uma artista que vai revelar a sua obra-prima fala com um crítico de arte sobre as situações vividas com o marido. Em cena, a obra e a vida da artista vão construindo a dramaturgia e essa artista inventa a *Mulher de Juan*.

Walter Benjamin tem me ensinado a perguntar. E são suas perguntas que se apresentam nesse texto. Elas estão desconectadas de seus contextos originários. Mas me ajudam a refletir. Por isso, aparecem como se fossem colagens, vão brotando, por aí.

outra coisa... em 2019, quando ingressei no mestrado, dei as mãos a Paulina Caon. De início me perguntava o porquê de ser minha orientadora. Lembro que assim que saiu o resultado, a primeira coisa que fiz foi digitar o seu nome no Google e procurar por alguma coisa que ela tivesse escrito. Encontrei o PDF de sua tese de doutorado **Desvelando Corpos na Escola** – experiências corporais e estéticas no convívio com crianças, adolescentes e

³ No dia 22 de outubro de 2019, encontrei com Ailton Krenak pela primeira vez, durante o lançamento de seu livro *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, na Livraria Palavrear na cidade de Goiânia-GO. Na ocasião, quando fui apresentada como atriz por um amigo em comum, ele falou com orgulho sobre a sua experiência com Teatro no festival de Belo Horizonte e, ao assinar o livro, ele falou sobre o meu nome ser um etnomio.

professores. Quando li: “Aos quatro anos, em São Carlos, eu queria aprender a ler e escrever” (CAON, 2015, p.26), entendi o porquê. Existem coisas que só *meninas* que aprendem a ler aos quatro anos podem saber. Que bom que nos encontramos.

Ela tem me ajudado a perceber as armadilhas. Me permite mudar, transformar, transportar, me faz lembrar do que escrevi e que abandonei por alguma razão, me faz entender que na verdade não existia razão. Me faz rir de mim, rir dessa minha pesquisa espalhada e principalmente desse meu capítulo 2.

Aqui também estão as ilustrações feitas por Jéssica Wuiner, uma amiga. Precisei de ajuda para a criação de outras imagens. As fotos – esse poço de realidade estampada -, não combinavam muito com a pesquisa. Tudo aqui é outra coisa... é uma realidade inventada.

outra coisa... aqui, todas as coisas estão como dentro de um caldeirão. Uma coisa implica a outra, e nada, absolutamente nada, pode ser separado.

Não se pode tocar o menor de seus elementos sem fazer vibrar o conjunto. Tudo ligado a tudo, solidária cada parte com o todo. Tudo contribui para formar uma unidade (ENRY apud SÁLÁMI, RIBEIRO, 2011, p.41)

Por vezes, para que possamos conversar um pouco mais sobre determinado assunto, existe a tentativa de revelar os ingredientes que estão presentes nesse caldeirão. Mas eles não são únicos. São aqueles que consigo perceber no sabor que sinto no momento ou aqueles que posso revelar sem contar o segredo da receita. Não são os únicos, assim como também não estão separados. A pesquisa é como se fosse um corpo, uma pessoa e...

A pessoa é tida como resultante da articulação de vários elementos, alguns estritamente individuais e alguns simbólicos. Os elementos herdados situam-na em uma linhagem familiar e clânica, enquanto os elementos simbólicos a posicionam num ambiente cósmico, mítico e social (SÁLÁMI, RIBEIRO, 2011, p. 33).

Avoar: A pessoa é inteira.

Apesar de estarmos fazendo fuxicos, eles são inteiros por si e em nossa grande saia.

1. SER COMUNITÁRIA: ESCUTA, ENCONTRO E LUGAR COMUM



IMAGEM 1: Maria Eugênia da Silva - Avó materna

Foram três voltas em torno da casa, eu era segurada pelos bracinhos pela minha mãe. Ao chegar à porta, minha avó que vinha atrás de mim, batia o machado no meu rastro e dizia: “Estou cortando seu medo”. Foi assim que minha vó tirou o meu medo de caminhar e eu comecei a andar por volta dos nove meses. Funcionou! Caminhei pela primeira vez atrás do meu irmão mais velho que chegou com um iogurte em casa. Foi a força da mandiga!

Minha avó conhecia o segredo de muitas plantas. Eu fui curada várias vezes graças aos seus procedimentos, que iam desde saber o poder de uma planta até as orações, que também podiam salvar de doenças da alma como o “quebranto” e a “espinhela caída”.

Mas uma coisa que ela tinha mesmo era paciência comigo. Eu não era uma criança muito fácil de lidar. Falava muito, contava histórias e perguntava o tempo todo. Minha mãe se aborrecia fácil, mas minha avó não. Ela me deixava ser, cortava meu medo de falar e expressar. Ela cortou todos os meus medos. Meus avós foram a minha melhor companhia na infância.

Sentada ao lado do meu avô na tampa da cisterna, enquanto lia o evangelho segundo o espiritismo, observava a relação da minha avó com o ambiente. Ela varria o quintal, que não era pequeno, duas vezes ao dia. Eu, mesmo pequena, entendia que quando ela fazia isso não era só o quintal que varria. Ela observava as plantas, o ambiente, a rua e nós.

Ela, minha avó, estava ali a varrer o quintal, integrada a ele, à terra, às árvores, plantas, flores, a tudo. Quando íamos comer, ela fazia comentários como: “a rosa floriu”, “os passarinhos estão atacando o pé de ingá”, “vocês estavam falando palavrão na brincadeira, pois é, já falei da história do menino que ficava falando “desgraça”, e um dia, de tanto chamar, ela veio perguntar porque ele ficava chamando...”. Era assim, terminava com uma história, que por certo iríamos lembrar no outro dia na hora da brincadeira.

Ela era um ser em comunidade - a visão mais integrada daquilo que chamamos de comunidade. Estava atenta ao lugar, às plantas, aos animais, às pessoas, ao que acontecia na terra e ao que se passava sutilmente no céu.

Como atriz em comunidade, trabalho com Comunitário Teatro e para continuar esse círculo de palavras, irei falar um pouco sobre como ele acontece na comunidade em que atuo. O Teatro Comunitário é tão diverso, complexo e profundo como a quantidade de comunidades que existem no mundo, por isso acredito ser tão importante explicar o que ele é quando acontece na comunidade à qual pertencço, assim como também falar sobre o que nos assemelha a tantos outros grupos que desenvolvem arte em comunidade.

O Teatro Comunitário tem sido sem dúvidas um teatro de resistência estética, política e cultural que acontece em diversos lugares no mundo. Nesses diferentes espaços e comunidades em que está presente, esse segmento teatral vem sendo construído e difundido de distintas maneiras. Assim, em cada conjuntura sociocultural, de forma orgânica em seus contextos, se constrói e transforma esse segmento de arte da cena.

Mas o que seria esse tal de Teatro Comunitário? Partindo do pressuposto de que todos sabemos o que é teatro, logo precisamos nos questionar sobre *O que é ser comunitário?*

A primeira vez que me percebi fazendo parte de uma comunidade de fazedores de Teatro Comunitário foi quando fui para o Equador no ano de 2017. Lá participei do *III Congresso Latino-americano de Cultura Viva Comunitária (CVC)*⁴, um encontro que para mim é referência para trabalhos artísticos de base comunitária.

No dia 22 de novembro de 2017 acordei assustada – estava no Equador. Dessa manhã eu guardo a sensação de olhar pela janela e um sentimento que beirava o desespero. Eu me sentia muito sozinha; isso me atravessava de um modo também desconhecido. Pela primeira vez pisava num país da América Latina fora do Brasil.

Tomei um longo banho, organizei minhas coisas e, depois do café da manhã, decidi que tomaria um táxi até a *Facultad de Artes*, na *Universidad Central del Ecuador*. O taxista me perguntou várias vezes qual era o lugar dentro da universidade em que gostaria de ficar. Tive que repetir também inúmeras vezes que na porta estava ótimo, que eu iria caminhar e procurar o local quando entrasse. As pessoas já haviam me alertado para ficar esperta com os

⁴ O movimento Latino-americano de Cultura Viva Comunitária vem se consolidado como referência para organizações sociais, culturais e políticas através de iniciativas continentais dos Pontos de Cultura. A partir de 2013, com a articulação entre 17 países e mais de um milhão de experiências culturais continentais, surge o Congresso Latino-americano de Cultura Viva Comunitária, que acontece a cada dois anos (1º Congresso CVC La Paz-Bolívia, 2013; 2º Congresso CVC San Salvador, El Salvador, 2015; 3º Congresso CVC Quito, Equador 2017; 4º CVC, em formato caravana, Argentina, 2019). <http://www.iberculturaviva.org/>.

taxistas. Desconfiada, expliquei a ele que gostava de caminhar, que era do Brasil e queria conhecer o lugar caminhando. Ele me deixou exatamente na porta da universidade. A sensação de que ele estava querendo ganhar alguns dólares por fazer um trajeto mais longo pela faculdade acabou depois que caminhei por mais de 30 minutos, numa subida, até chegar à *Facultad de Artes*. Era lá o *Círculo de Palabras* que tratava sobre Comunitário Teatro.

Estávamos todos em busca de uma descolonização, nos questionávamos sobre as nossas atividades artísticas, sobre os nós que ficaram em nossos corpos latino-americanos pela invasão de territórios geográficos, territórios corpóreos, territórios míticos, territórios identitários, territórios de saberes e tantos outros. Nesse campo ampliado discutimos sobre o que seria uma arte em comunidade, qual seria uma definição sobre o nosso fazer. Fiquei impressionada ao perceber o quanto éramos parecidos: eu me sentia latino-americana e poder ser latina americana era poder ampliar meu lugar no mundo.

Se você pergunta pra mim ou para algum parente que está lá no Amapá ou em Rondônia ou em Mato Grosso, vai haver uma certa sintonia, sobre o que vamos dizer sobre quem nós somos e o que nós estamos fazendo aqui [...] Nós estamos compartilhando um território. A gente precisa pelo menos saber o que nós vamos fazer aqui, juntos. É isso! (KRENAK, 2019, 7 min).

Como Krenak apresenta, estávamos no exercício de buscar esse nosso lugar comum, saber o que estávamos fazendo e para onde iríamos juntos. E a resposta veio a partir do tema norteador do encontro: *Ser Comunitário*. Entendendo que *Ser Comunitária* é estar em comunidade e em diálogo com ela. Durante o *círculo de palabras* concluímos que a arte em comunidade deveria ser criada desde uma escuta da comunidade. Mesmo em se tratando de artistas da própria comunidade, ela precisava ser criada dentro desse espaço de escuta em que o artista se coloca. Não se trata de um artista que realiza o *desejo da comunidade*, muito menos de alguém que concebe seus trabalhos artísticos e apresenta *para* a comunidade. No Teatro Comunitário o fazer emerge da escuta, do encontro, do compartilhamento, não se faz *para* a comunidade e sim *com* a comunidade, sempre!

No dia seguinte, assisti ao espetáculo *Se Cayó el Sistema Disculpe las Moléstias*, da Cooperativa La Comunitaria. Foi a primeira vez que assisti a um espetáculo de um grupo de *Teatro Comunitário* fora do país. Que susto! Eles faziam como os grupos que conhecia no Brasil, era igual aos grupos que eu fazia parte ou nós igual a eles. As questões sociais, as

histórias memórias, a reflexão por meio do riso. Eu chorava, ria, me emocionava, o espetáculo falava de mim, ao mesmo tempo em que me apresentava outra comunidade.

Não estou falando de uma identificação como quando lemos obras clássicas de Shakespeare, que tratam de questões tão profundas de nossa humanidade, e por isso fazem com que fiquemos extasiados diante de sua obra. Os espetáculos de Teatro Comunitário (ao menos, os que tenho encontrado e feito durante todos esses anos) falam de nossas superfícies, nossos corpos, nossa pele, nossos territórios... daquilo que deveria ser passageiro, mas por algum motivo acabou ficando, como um buraco no asfalto.

Ao assistir um espetáculo de Teatro Comunitário a carne treme. A minha carne treme, minha identidade grita e meus pés se enraízam. Nesse dia, em especial, meus pés se fincaram na América Latina.

Para mim, a grande diferença entre a América Latina e a Europa é que nós buscamos alcançar o céu cavando, e eles levantando os braços. Todos nós buscamos um território em comum para o bem viver, mas a estratégia é diferente. Nós latino-americanos alcançaremos o paraíso por meio do que eles chamam de pecados!

O Teatro Comunitário é assim, ele acontece! Não tem técnica ou aquela necessidade ou uma formação em alguma área. Se tem o desejo, se tem tesão, assim ele é feito. Somos do tipo que *trepamos* em qualquer lugar, sem oficializar compromissos, em estado de *pecado cristão*. Por certo, queremos alcançar o mesmo território dos que leem diversos livros e realizam suas práticas em salas pretas. A diferença é que o Teatro Comunitário é genuinamente latino-americano. Procura tocar o céu cavando um buraco!

outra coisa... ainda no CVC Equador, na noite do dia seguinte, me uni a um grupo que iria assistir a outros espetáculos de Teatro Comunitário num teatro um pouco mais distante da *Casa Equatoriana*, onde estava concentrada a maioria das atividades. Nesse grupo estava Ivan Nogales, da Bolívia. Caminhávamos juntos, um pouco afastados do grupo. Eu tentando falar espanhol, perdida... Ele carinhosamente me contava sobre os Encontros do Cultura Viva Comunitária, enquanto comíamos pela primeira vez frutas que compramos de vendedores na rua. Ele me falava sobre o primeiro encontro latino-americano de Cultura Viva Comunitária, em que ele esteve à frente, quando aconteceu em seu país. Quando Ivan me falou sobre o trabalho que realizava de Teatro Comunitário e sobre a criação de seu grupo, o *Teatro Trono*, fiquei profundamente emocionada.

No outro dia, ele me trouxe livros que haviam sido escritos por ele. Foi a primeira vez que tive contato com um material sobre teatro comunitário por meio de alguém que estava envolvido nesse fazer. Vida e obra se misturavam.

Foi ali, aguardando o almoço chegar, que ele apresentou termos que me acompanham no trabalho que realizo até hoje, como: a descolonização do corpo, do teatro.

Una doble vía de lo comunitario. La comunidad desde la práctica de grupo, y como parte del grupo, y como parte del barrio, de la comunidad. Un cuerpo hacia adentro y un cuerpo hacia fuera.

No somos visitantes, ni practicantes de academia que observa a la gente para alimentar sus propuestas artísticas. Somos gente de esa comunidad, somos vecinos, creadores, artistas de la comunidad. La representación que hacemos da la comunidad es con su permiso, mirada, complicidad, en diálogo con ellos, no solo de complacencia muta sino de debate y al mismo tiempo las propuestas de transformación que provienen del grupo son cotejadas en la cotidianidad como parte de la dinámica comunitaria (NOGALES, 2019, p. 60-61).

No início do ano de 2019, durante os preparativos para o *IV Congresso Latino-americano de Cultura Viva Comunitária*, que se realizou na Argentina, recebemos a notícia de sua morte. A caravana do congresso recebeu seu nome, Ivan Nogales. Por tantas vezes choramos e nos emocionamos ao lembrar de suas palavras, do seu fazer artístico em comunidade. Sua trajetória continua viva em mim e em tantos outros e outras, porque temos “un cuerpo hacia adentro y un cuerpo hacia fuera”.

Uma atriz em comunidade precisa estar sempre atenta, estar disposta a realizar esse deslocamento a partir da escuta, pois é a partir desse novo lugar que vai entrar em cena. O significado do que é dito no espetáculo se transforma radicalmente diante do contexto-comunidade em que ela está inserida.

Por isso, gosto sempre de chegar antes aos lugares em que vou apresentar. Para entender onde a comunidade que carrego encontra com a comunidade em que vou apresentar. Para que o espetáculo, a intenção de vida que vou levar para ele, possa dialogar com as pessoas. A verdade se desloca e acreditar que um espetáculo esteja pronto, principalmente para uma atriz em comunidade, é colocar em risco a sua própria arte. Antes da cena é preciso o exercício da escuta, essa escuta que provoca um deslocamento. Só depois, a cena. Na cena não me preocupo, porque a atriz que está ali já é outra.

Em escolas gosto sempre de apresentar depois dos intervalos, observar corpos livres é sempre uma grande aula. Confesso que já roubei gestos de crianças que explicavam melhor o texto do que os que havia encontrado depois de horas de ensaio. Também já roubei palavras, expressões... essas evito fazer para não ter mudança no texto. Mas a dramaturgia, sim, ela se encontra sempre em possibilidade de diálogo com a comunidade.

Se não consigo realizar essa escuta, esses olhares antes da apresentação, em cena serei aquela atriz arrastada, porque realizarei esse contato durante o espetáculo. Não é que não aconteça isso, caso eu já conheça a comunidade há mais tempo, mas é que vai ser necessário um tempo maior para a observação – que geralmente altera o ritmo da cena.

O espetáculo é sempre um encontro para uma atriz em comunidade, ele é um acontecimento, um movimento.

Sou uma atriz em comunidade, trabalhando com Teatro Comunitário desde que encontrei o teatro pela segunda vez. Gostava quando na igreja, diante de uma fogueira, eu dizia: *Essa é a noite que vence as forças das trevas e do mal, é a noite da Vigília Pascal....* Foi dizendo esse texto que pela primeira vez eu senti meu corpo em estado de cena. Eu tinha consciência de que o que estávamos fazendo era um acordo em comunidade, que o texto seria dito ao redor da fogueira, acenderíamos nossas velas e entraríamos na igreja cantando. A comunidade parecia que me escutava não como a menina da catequese. Me fiz profeta, sentia meu ventre tremer, era comunhão; juntos seríamos os mesmos de forma diferente depois daquela noite.

Compartilho essa memória (poderiam ser tantas outras), mas quero falar a partir desse lugar de desejo de ser atriz que me acompanha sempre, sempre que faço qualquer trabalho em comunidade. Mesmo hoje, em considerável distância da igreja, a tentativa de que a cena possa *nos fazer os mesmos de forma diferente* continua fazendo sentido.

Essa é para mim mais uma característica apreendida do Comunitário Teatro. Se a escuta é a primeira, o comprometimento com a instabilidade do se refazer por meio do encontro é a segunda. E é deste lugar, da instabilidade provocada pelo encontro – mestrado e eu – que apresento a definição de Comunitário Teatro para esse nosso momento de partilha, para que, fazendo uma reflexão sobre o meu fazer, eu possa me refazer, continuar sendo..., mas diferente.

O Comunitário Teatro é o teatro feito por uma pessoa que está em estado de ser comunitária, no exercício de escuta de sua comunidade por meio do encontro, e que retorna o diálogo habitado pela arte em uma celebração.

Fazer parte, compor *com* não é tornar-se igual.

Esse jeito de fazer teatro de forma comunitária se fortalece em mim no encontro com outras formas de se relacionar com o teatro. Enquanto atriz de Teatro Comunitário, eu me sinto muitas vezes como na história narrada por Krenak, em **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**, quando um pesquisador vai entrevistar uma senhora:

Quando foi encontrá-la estava parada perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando até que falou: “Ela não vai conversar comigo, não?”. Ao que seu facilitador respondeu: “Ela está conversando com a irmã dela”. “Mas é uma pedra”. E o camarada disse: “Qual é o problema?”. (KRENAK, 2019, p.17)

Eu faço teatro com matéria de sonho, por isso sou uma atriz comunitária.

O sonho como experiência de pessoas que se iniciaram numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para a escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. (KRENAK, 2019, p.66)

O meu lugar de inspiração é o encontro. Há sempre um lugar em que podemos nos encontrar, partilhar, poder “...contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, adiaremos o fim” (KRENAK, 2019, p.27). A questão é que “quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito?” (BENJAMIN, 2012, p. 123). Ser atriz em comunidade é exercitar essa capacidade de narrar com o objetivo de adiar o fim de si e de sua própria comunidade.

Para o exercício do teatro em comunidade é preciso que exista algo em comum. Os corpos precisam percorrer um mesmo espaço, não necessariamente um espaço comum geográfico, mas pode ser um espaço situação, um espaço motivo, um espaço emoção ou tantos outros, mas é preciso que se identifique esse espaço em comum.

Encontrar esse lugar comum é fundamental. Não existe Teatro Comunitário sem o comum. Tudo parte daí, nosso lugar de fala. É assim que se ensina e aprende Teatro Comunitário: quando se caminha junto. Pessoas que partilham suas experiências, interpretam, brincam, dançam, jogam com a realidade e o que poderia ser diferente nela.

O mediador de oficinas de Teatro Comunitário é alguém que decidiu integrar-se a um grupo e realizar um exercício de criação, juntos.

Há algo que nos une sempre, ou ao menos existiu sempre algo que me uniu nos coletivos que participei. No México, durante uma oficina com meninas, partilhamos nossas memórias dos momentos desconfortáveis que vivemos apenas por sermos meninas. Eu também pude partilhar minhas memórias sobre esse terreno comum, assim como pude ouvir histórias que me aproximavam desse lugar. Então, nesse momento, pudemos segurar nas mãos e criar. Por certo, não eramos iguais, as diversidades ressoavam, desde a diferença dos encontros a uma mesma situação de opressão, até as diferenças de gerações. Não se trata de sermos iguais, ou pensarmos igual, mas buscar um ponto comum no caminhar, dar um passo juntas.

Assim acrescento aqui mais uma definição do Comunitário Teatro. O Teatro Comunitário é aquele em que a pessoa em estado de ser comunitária, escuta e encontra um lugar comum, e a partir desse lugar comum ela constrói sua dramaturgia comunitária.

Essa é mais característica que observo nesse fazer, o nascer de nosso encontro a partir desse lugar comum. Olhando para o mesmo ponto em comum é possível perceber as diversas relações estabelecidas. Trocar experiências e opiniões. Assim o olhar individual vai sendo transformado no encontro com outros olhares, que se refazem com o corpo em movimento, e assim se cria um espaço comum desejado em comunidade. Esse lugar não existe, mas gostaríamos que existisse.

O espaço comum desejado em comunidade é construído com matéria corpo que sonha em movimentos poéticos. Dar novas possibilidades de movimento ao corpo é também dar uma nova possibilidade de olhar, perceber e refletir.

E vamos precisar deslocar mais uma vez o que entendemos sobre Comunitário Teatro até aqui: O Teatro Comunitário é aquele que possui uma dramaturgia da esperança, criada a partir de um lugar comum durante um encontro na comunidade.

É uma espécie de desafio ver o lugar desejado e os corpos felizes que o ocupam. Esse lugar da esperança, vivenciando pelo grupo de atores e atrizes – ou não – é extremamente necessário, porque mesmo apresentando as realidades duras de suas ausências (pessoais, coletivas), uma atriz de teatro comunitário leva sempre para a cena também um corpo festa.

Ao percorrer esse lugar desejado em grupo, os corpos nunca mais serão os mesmos ao caminhar pelos lugares do mundo da vida. A música da festa, as reflexões, a partilha e, principalmente, os movimentos já viraram memória. Memória que brota em cada passo.

Corpos em comunidade dançam sobre suas ruínas. Não por alienação de não reconhecer a realidade, mas por transcender a ela. Ser capaz de dançar sobre os mortos para lembrar o porquê de eles não estarem mais ali é por certo uma premissa do Teatro Comunitário.

outra coisa... quando entrei no Ossuário⁵, no dia 11 de julho de 2019, na cidade de Asiago, na Itália, meu corpo arrepiava. Eu não podia acreditar que todas aquelas pessoas haviam morrido numa guerra. Havia alguns corpos identificados, outros tantos não. Tem um local onde membros, parte dos corpos que foram encontrados, são colocados juntos, fazendo uma grande homenagem numa vala comum. Eu olhava a grande quantidade de pessoas mortas, pensava na quantidade de lágrimas que naquele território foram derramadas. A resposta à dor na construção desse local era uma grande estrutura rica em detalhes, onde cuidadosamente foram colocados os nomes dos mortos em ordem alfabética, em placas. Naqueles corredores se transformava dor em arte. Hoje é possível experimentar o passado de outra forma, por meio da memória: não com a ausência da dor, mas com a sabedoria da arte.

Várias mortes atravessam meu corpo. Sempre vivi em territórios de ausências de direitos fundamentais e, como consequência disso, coleciono histórias de corpos caídos. Durante todos esses anos, a morte tem sido para mim o que há de mais difícil em lidar. Ainda estão se reorganizando dentro de mim. Teve o vizinho que desapareceu, o conhecido que morreu com vários tiros por engano na rua debaixo e por isso não entrega mais verduras, e tantas outras pessoas. Em cena, mesmo sem tocar nesse assunto, quando o meu corpo de mulher preta e moradora de uma periferia aparece, é impossível tapar essas histórias, mesmo que estivesse interpretando o mais rico dos personagens. Coberta de arte, viro um ossuário, meu corpo nunca poderá ser uma catedral.

⁵ O *Sacrario Militare di Asiago* - Memorial de Guerra de Asiago - é um memorial da Primeira Guerra Mundial localizado na cidade de Asiago, na província de Vicenza, Itália. Cercado por montanhas que foram palco de várias batalhas da Primeira Guerra Mundial, o monumento abriga os restos de mais de 50.000 soldados italianos e austro-húngaros.



IMAGEM 2 : Sacrario Militare di Asiago.

Logo, o Teatro Comunitário é aquele que não cobre o corpo com um personagem, porque a atriz tem sua própria dramaturgia.

outra coisa, mais uma coisa... numa manhã de sábado, mediando uma oficina de Teatro Comunitário para crianças e adolescentes, que assim como eu, experienciam os dissabores das ausências de direitos num espaço periferia, o meu corpo diz muito. Diz muito porque esse mesmo corpo poderia não só estar vivendo os movimentos dessas ausências, mas ter se tornado a personificação de cada uma delas – corpos ausências. Mas não quero ser só um corpo fome, um corpo insegurança, um corpo miséria, um corpo falta de saneamento, um corpo doente... Tornei-me, no Teatro Comunitário, um corpo festa, um corpo arte, um corpo teatro, um corpo Teatro Comunitário. “Todas as histórias fazem quem eu sou. Mas insistir só nas histórias negativas é simplificar minha experiência e não olhar para as muitas outras histórias que me formaram” (ADICHIE, 2019, p.26). Falo de uma arte que vem resistindo a ditaduras, golpes, falta de financiamentos..., que “prospera apesar do governo e não graças a ele” (ADICHIE, 2019, p.31). Sendo assim, o Teatro Comunitário é aquele que resistiu no corpo de alguém.

Faço teatro com os corpos e com a escuta das memórias em comunidade. É uma tentativa de que o amor chegue antes do ódio, de que a vida chegue antes da morte, que o teatro chegue! São corpos em cena, em meio a verdades e abraços.

Ser atriz em comunidade é também encontrar formas, rituais, imagens/memórias com a comunidade em que se está inserida. Eu trago tanto desse lugar, mesmo desejando a todo momento não estar nele, querendo viajar, falar outra língua, sair daqui. Talvez porque tenho a certeza de que ele em mim não passa. Nos deslocaremos juntos.

El actor, ya sea como individuo o como grupo, constituye, antes que nada, un cuerpo, cuerpo que le da identidad, y al que deberá su plena autonomía e independencia. Nos identificamos con la frase que nos obsequió Liber Forti: “los artistas non son una clase especial de personas, más bien cada persona es una clase especial de artista”. (NOGALES, 2019, p.120)

Ser essa “pessoa”, como fala Nogales, é como ter alguém que me traz essa identidade caminhante: a minha raiz como atriz comunitária, que me traz uma segurança para começar o jogo-espetáculo do dia.

outra coisa... todas as vezes que entro em cena, lembro-me de quando brincava de casinha. Na época, os personagens brinquedos viviam histórias emocionantes e eu fazia a voz de todos eles, claro! Quando minha mãe ou meu irmão se aproximavam, eu dava continuidade à história tranquilamente. Quando chegava alguém “de fora”, eu baixava o tom da voz ou interrompia o jogo. Quando entro em cena, eu gosto de me sentir nesse lugar seguro da infância; dentre as pessoas que estão ali, sinto as próximas, e então elas podem me ver inventar verdades. Desde pequena eu gosto de criar para quem está ao alcance do meu abraço. Sempre foi algo comunitário. De alguma forma, eu reconheço essa como uma semente para quem mais tarde seria feliz em fazer um teatro de vizinhos para vizinhos.

2. CAMINHOS: UMA ATRIZ COMUNITÁRIA



IMAGEM 3: Brazimar Rodrigues da Silva - mãe

A minha mãe sempre foi uma mulher em estado de festa, o seu corpo sempre transbordou riso. Essas são as imagens que tenho da minha mãe desde sempre. Não é que nunca enfrentou desafios e que estava conformada com as situações vividas, mas falo dessa mulher sempre rodeada de gente, cheia de amigos e amigas, que quando entrava em qualquer lugar, logo arrumava uma forma de fazer festa.

Ela possui a sabedoria de transformar tecido em roupa, argila em esculturas, tristeza em alegria... Quando criança ela conta que trabalhava com meu avô na olaria, e com os restinhos de argila que sobravam, ela começou a fazer pequenos objetos. Essa capacidade de lidar com o mesmo – trabalhar na olaria, porque era a situação que vivia naquele momento – e ao mesmo tempo construir outras formas de se relacionar com o cotidiano, e sempre de forma alegre, é uma das suas características mais fortes.

Lembro dela fazer árvore de Natal com galho seco e embalagem de bombom, de fazer meus vestidos de quadrilha costurados a mão, de olhar meus cadernos da escola - escondido de mim – e dizer mais tarde que *não era responsabilidade dela as minhas tarefas de escola, e sim minhas, por isso ela não ficava conferindo caderno*. Mas ela conferia cuidadosamente minha mochila depois que eu dormia e quando eu esquecia alguma coisa, tinha que fazer pela manhã, enquanto ela trançava meus cabelos e ouvíamos sempre as mesmas músicas do Padre Zezinho na rádio.

Nas Festas de Natal em família, quando meus avós ainda estavam vivos, podia estar a maior tristeza, era a minha mãe chegar e outro mundo se instaurava. Lembro de momentos dela vestida com um tubinho de camurça prata que mal cabiam suas pernas, porque era da minha tia mais velha e bem menor que ela. Ela dançava pela casa dos meus avós; nós, crianças, íamos andando e dançando atrás dela e meus tios caçoando, mas rindo também - o riso sempre foi uma marca dos lugares onde alcança a sua presença.

Em todos os lugares, sempre foi assim; no clube, nas festas, na escola, na família, na comunidade... ela sempre construiu espaços de afetos, de bem viver.

É um corpo em festa, que constrói territórios para que possa habitar a sua festa.

O território para o bem viver é uma busca, não é sobre um território que um dia existiu como se fosse um retorno ao Jardim do Éden. É um território que vem a existir depois de tudo. Para que isso aconteça é preciso que o encontro com a realidade e aquilo que a constitui exista. E a memória está num lugar de relevância para esse encontro. Esse encontro com o passado embrenhado no presente é material de constituição tanto de uma dramaturgia comunitária, como também de um território para o bem viver.

A busca desse território é o desejo de retorno ao paraíso, agora com conhecimento; senão conhecimento, ao menos a memória histórica de tudo que passou. Eu não tenho certeza se esse lugar possa um dia existir, um lugar seguro com direitos garantidos, uma relação respeitosa entre seres humanos e meio ambiente, mas falo nesse capítulo com uma certeza que irá acontecer, em breve. Trata-se de uma narrativa da esperança e o que chamo de busca, mas trata-se de uma construção.

Se constrói a relação com o eu, se constrói a relação com a comunidade, e o ser se torna comunitário. Ser (eu) comunitário (comunidade): só se pode ser comunitário quando existe o eu e na *comunidade*. O *ser comunitário* acontece num lugar de ponte, entre esses dois lugares distintos, sem um ou sem o outro o comunitário tende a reproduzir padrões colonizadores.

Para uma atriz comunitária também será necessário ter claro onde estão esses lugares. Seu território corpo encontra, se relaciona, troca, vive em comunidade, mas não é a comunidade. Assim como a atriz comunitária não fala por sua comunidade, ela se inspira nela para sua dramaturgia. A atriz comunitária não tem como missão *conscientizar a comunidade* de qualquer que seja o assunto, ela/eu faço parte da comunidade, não sou a comunidade.

E mais, não podemos nos enganar, o exercício que se faz para dentro de si, transforma o olhar de fora. Busca-se a experiência artística no corpo ao mesmo tempo em que se proporciona essa experienciar a outros corpos. Mas para não se perder nesse caminho comunitário, a solidão é algo essencial.

Depois de um tempo vivendo no mesmo lugar com as mesmas pessoas, o perigo de se perder é eminente. E esse se perder é muito perigoso para os corpos e principalmente para corpos das mulheres. Não é perder em um território desconhecido, é se perder no lugar que caminha sempre, é andar em círculos. Porque vai existir uma espécie de relação em que *todo mundo conhece todo mundo*. Com o tempo as pessoas já sabem o que esperar de você e você também já sabe o que esperar delas. Mas isso é uma imagem que a gente cria do outro e que o

outro cria de nós. Bom, nós somos livres em nossa imaginação, né?! Então, penso que esse hábito não é um problema em si. Mas quando essa imagem criada interfere na possibilidade da mudança ou no desenvolvimento de algum aspecto do ser, é preciso um momento de solidão.

Na comunidade isso facilmente acontece. E a gente precisa se questionar o tempo todo se não está agindo para reforçar a imagem já criada por esse território; ou se somos capazes de flutuar nesses sentidos, reconhecer que já somos outras, diferentes. Estamos em construção o tempo inteiro, mudanças de pensamento, de forma de agir e nos relacionar com o mundo, com as pessoas, como o nosso próprio corpo. Essas imagens estagnadas de nós, criadas não sei há quanto tempo, são prisões. Essas imagens existem de forma macro – o que a sociedade espera de uma *menina*, de uma *professora*, mas também, até as relações mais próximas como de *filha*, *amiga*, *mãe*... São como espelhos com imagens prontas, em que ao olhar nos reconhecemos ou não. Caso aconteça de reconhecer, o melhor será quebrar espelhos; caso reconheça não reconhecer, mantenha escuta atenta de si, para saber se ele não reverbera em outros aspectos, nas respostas da vida.

Novamente, não podemos nos enganar, o exercício que se faz para dentro de si, transforma o olhar de fora. Busca-se a experiência artística no corpo ao mesmo tempo em que se proporciona esse experienciar a outros corpos.

Num lugar, sozinha, de portas fechadas, sento-me ou deito no chão e respiro. Dedico toda a minha atenção à respiração; as imagens me tomam de assalto, sempre. São em sua grande maioria ligadas às coisas que ainda preciso fazer. Durante muito tempo, o que mais me vinha à cabeça eram as atividades ligadas aos projetos comunitários que participava... *será nesse final de semana que preciso ir para Bonfinópolis? Faltam poucos dias a apresentação das crianças com as crianças de Aragoiânia?* ... tantas as necessidades que houve momentos em que deixei de concentrar na respiração, me levantei e fui fazer o que era preciso, o que eu achava que era preciso, de forma automática.

Depois, fui compreendendo a importância de ter um espaço-tempo que fosse mais neutro para o meu trabalho de atriz, para a mulher. Percebi que na mesma medida que eu precisava da comunidade para me sentir viva, para entender de onde eu vim, eu precisava me afastar dela. As memórias e necessidades do espaço me atravessavam, me impediam de me ouvir, de me perceber.

Voltei a fazer essas atividades no meu quarto, na área de casa, até conseguir ter meu espaço: um quarto vazio na casa, depois do casamento do meu irmão. Esse lugar de solidão foi e é tão necessário. E assim sigo em busca de aprender cada vez mais que *eu sou uma mulher que precisa se cuidar ser feliz antes de sair tentando cuidar do mundo!* Não sei ao certo quando me perdi nesse discurso de *cuidadora*, mas tenho a certeza de quando deixei de me encaixar nele.

Estávamos em pé, num círculo, segurando nas mãos: o que aconteceria depois, sinceramente não sabia, me olhavam em silêncio, esperando que eu falasse o que deveriam fazer. Os corpos estavam em sua grande maioria na infância ou entrando na adolescência. O meu estava saindo da adolescência. Meu pensamento voava até que foi interrompido: “*Professora, vamos brincar de pique-pega?*”. Eu disse apenas sim. Em determinado momento eu falei: “*Corram juntos, grudados...*”. Pareceu teatro!

Depois de deixá-los parados, depois juntos, depois respirando lentamente, com os olhos fechados, nos sentamos num círculo para conversar sobre como era boa essa brincadeira, como brincavam dela nas ruas do bairro e eu também havia brincado muito, alguns anos antes. Dividimos histórias e quando percebi estávamos falando do vizinho que morava em uma das ruas principais da cidade e que nunca devolvia a bola quando caía no quintal da casa dele.

Comecei como professora, na outra semana eu já era tia, depois eu virei a tia Taka e alguns chegaram a me chamar de mãe.

Nesse desafio constante de ensinar teatro em comunidade, esse encontro acabou se tornando uma armadilha.

Armadilhas podem ser preparadas por alguém ou podem ser elementos/situações emergentes em uma jornada por meio dos quais somos surpreendidos, interrompidos por essa surpresa, por vezes muito tempo depois de estarmos enredados nelas. Armadas intencionalmente ou não, parece-me que nossas distrações, acomodações em certo fluxo de pensamento-ação nos permitem engancha o pé no laço, tropeçar na arapuca ou armar para nós nossas próprias armadilhas (CAON, 2015, p. 53).

Não sei ao certo como ela foi construída, como fui me aproximando cada vez mais por esse lugar. Mas sei que, depois de completamente envolvida com as oficinas de iniciação teatral e direção de espetáculos em outras cidades, o meu corpo começou a sofrer constantes dilatamentos, meu corpo se tornou mais macio, engordei, o corpo mais acolhedor para as

crianças e os adolescentes que chegavam ao espaço instituição e que foram entrando nesse meu espaço corpo. O contato com as crianças e adolescentes, no ensino do teatro em comunidade, fez com que eu caísse em ao menos três armadilhas. Que foram me afastando da atriz, gradativamente.

A armadilha das idealizações (ou da beleza): dar aulas de teatro na periferia, para crianças que vivem em locais de ausências de direitos - lembrando que ausências de direitos, não significa ausência de responsáveis -, me transformou em uma “boa moça”.

Nunca me senti a salvadora de crianças quase criminosas e que o teatro, ou melhor, as aulas oferecidas por mim tivessem transformado cada um deles. Mas também nunca corrigi alguém que falasse do meu trabalho dessa maneira. Se ver desse modo nesse contexto traz à tona certo *glamour* miserável...

A interação corpo a corpo com as crianças [...] é permeada pela diferença de tamanho, de volume corporal, portanto também é permeada pela possibilidade de se “ser colo”, de ser recipiente, sentir-se protetora/provedora (CAON, 2015, p.55).

Uma mulher *grávida*! Estar *grávida* por certo é uma benção, uma alegria infinita - esse sentimento de estar gerando vida como algo inexplicável. Eu observava os seus corpinhos fazendo movimentos novos, se expressando, compreendendo a força que tinham, eu me alegrava! E assim a segunda armadilha estava posta.

A armadilha das críticas “superconscientes” ou das teorias supercríticas”: conhecendo a realidade em que estavam envolvidas as crianças, as situações das escolas públicas, e seu ensino precário, eu me sentia como aqueles “que têm como missão “salvar” os estudantes das escolas de seus professores monstruosos e mal formados” (CAON, 2015, p.56). Era “mudar a vida por meio do teatro” (CAON, 2015, p.56) ou, a essa altura do campeonato, era mudar a vida a custo de qualquer outra coisa que eu pudesse oferecer, nessa época eu realmente virei uma espécie de professora-diretora-mãe.

Terminava a aula, mas como *grávida* eu não podia deixar a barriga num canto e seguir a vida. Então, fui ficando mais pesada para os treinos nas companhias de teatro, já não ficava mais horas e horas decorando o texto, pensando em maquiagem e figurino. Tinha muita preguiça de atravessar a cidade para ir a Goiânia participar de ensaios com outros grupos. Eu

estava preparando aula, textos, lembrancinhas, afinal, agora eu também já dava aula de teatro na escola.

E foi assim que cai na terceira armadilha;

O risco quando seguimos na repetição ou reiteração das generalizações é a transformação de experiências em abstrações e a tendência a fabricar o Outro [...] esvaziado de sentido e de qualquer liberdade de escolha (CAON, 2015, p. 58).

As crianças e adolescentes que se dispõem a fazer aulas de teatro, são, em sua grande maioria, detentores de um pensamento diferenciado diante da realidade em que vivem. São bastante sensíveis e, mesmo os rotulados como tímidos e levados por seus pais – quase que de forma forçada –, ao encontrar o grupo, estão dispostos a experimentar os jogos, as cenas simplesmente porque gostam e se identificam com o fazer artístico.

E foi assim que meu corpo se diluiu, esparramou. O momento do parto não chegava, era sempre uma esperança falsa dentro de mim, de que nas férias tudo mudaria. Nunca mudou! Por isso, acredito que a *solidão* é algo que nunca pode ser abandonado no trabalho de uma atriz em comunidade.

Não sei explicar se naquele momento eu era um corpo, se tinha um corpo, ou quanto esse corpo se movia integrado ou orientado a serviço de uma comunidade. Tenho tentado diminuir o movimento para tentar descobrir de onde ele parte. Sinto-me como uma pedra que ficava à margem de um rio; veio uma criança, me pegou e jogou na água-comunidade.

A reverberação desse cair no rio continua, mas eu-pedra já não estou no mesmo lugar. Já deixei de estar nesse lugar há algum tempo, afundei, só quem estava muito próximo percebeu. Como vivemos em tempos de distanciamentos, mesmo em comunidade, foi mais fácil para todos, inclusive para mim, acreditar que eu era esse reverberar. Mas esse foi apenas um movimento que um dia o meu corpo fez. A reverberação desse cair no rio continua, mas eu já não estou no mesmo lugar.

Mas esse foi apenas um movimento que um dia o meu corpo fez, sendo jogado para a arte ainda com a criança que vivia em mim. Afundada nessa água, minha relação com ela hoje é totalmente diferente, tão difícil saber o que fazer...

Me abandonei por muito tempo! Sonho um dia em que poderei retornar, experimentar esse penetrar à água novamente, reviver essa experiência ou sei lá... A arte em comunidade talvez seja uma grande ilusão, daqui a pouco vou abrir meus olhos e perceber que nunca saí dali, da beirada desse rio. E agora, sou apenas uma pedra à margem, acreditando que está vivendo a mais profunda das experiências!

Não quero discutir se esse lugar é ou não uma ilusão, por certo, prefiro acreditar e falar dele como sendo uma verdade passageira.

Na solidão, na respiração, no estudo e nas montagens de espetáculos é que fui colocando para fora do meu corpo cada criança; algumas tive que expulsar, carreguei dentro de mim as dores de ter cometido alguns abortos nesses últimos anos de oficina em comunidade. Foi difícil entender que elas já haviam sido geradas, haviam nascido, já carregavam dentro de si a sua essência, não precisavam ser geradas, transformadas, modificadas, elas estavam ali apenas para encontrar com uma atriz. Ser atriz era o melhor que eu poderia ser para elas, para mim, para o mundo.

Não posso retornar à superfície e reverberar novamente, não existe mais uma criança. Tenho uma arte adolescente e birrenta que me diz: *“Eu não pedi pra nascer!”*. Desisti, me abandonei!

Essa atriz em busca de um corpo é fruto da licenciatura em Artes Cênicas. Foi o encontro com a universidade que me fez entender melhor o meu lugar enquanto professora-encenadora.

Penso que quando diluí meu corpo nesses outros corpos que acreditava terem se tornado também o meu, o desejo era de dar a eles o que eu não dava a mim com verdade, o treinar para ser atriz. Mas acabei virando uma encantadora professora que contava a eles como era ser uma atriz, contava como ela deveria ser, o que ela deveria fazer, enquanto eles viam e conviviam com uma atriz sem corpo.

Anos depois de ter iniciado o trabalho com teatro, eu já não era a atriz que fui um dia e nem me tornei a atriz que sonhava ser anos mais tarde. Me tornei uma atriz em busca de um corpo!

É difícil descrever essa busca por um corpo, pensando que ele está aqui, é ele que escreve nesse momento. Quando estou sozinha percebo o alongamento, a resistência, a energia; tudo diminuiu com o passar do tempo, por falta de treinamento. Então compreendo.

A busca de um território para o bem viver, que os artistas comunitários tanto têm buscado e se comprometido nesses últimos anos, acreditei que estava fora de mim. Agora percebo que esse território é meu próprio corpo, e que possibilitar a ele estar em paz, em cena, é conectar meu corpo a minha essência, é construir meu território de bem viver.

outra coisa... Estava no palco, era de perder de vista aquela imensidão de crianças a minha frente. Eu sentada na última cadeira, ficava praticamente atrás do representante da escola que agradecia nossa presença naquela manhã, vindos de outros países Latino-Americanos. Recebemos flores, eu ganhei duas, porque fizeram uma conta errada, e quando a criança chegou percebendo que não havia mais a quem entregar as flores, ficou totalmente sem jeito. Em segundos abri os braços para ela, que me entregou a flor se sentindo contente, certamente por poder voltar ao seu lugar com o alívio de quem cumpriu uma orientação dada por um adulto.

De tanto trabalhar com crianças percebo essas quebras de expectativas facilmente, e como numa ação de alguém que tenta interromper a queda de um objeto sempre que posso, tento desfazer a certeza da falha que a criança vive, tentando mostrar de alguma forma que está tudo bem, está dando tudo certo.

Depois que assistimos a algumas apresentações das crianças com seus figurinos impecáveis, era hora de sair, ainda havia muitas apresentações e a escola continuaria com a programação. Eu queria ficar, mas tínhamos um programa a cumprir: conhecer o mercado, a escola brasileira, entre outros lugares.

Descemos do palco e caminhamos em direção à saída. Algumas crianças vieram cumprimentar o grupo. Me lembro de abaixar para dar um abraço em uma menina – aquela velha regrinha de ficar mais ou menos na altura da criança. Depois, outras crianças foram se aproximando, para também receberem um abraço. Após muitos abraços, me levantei para tentar ver a que distância estava do grupo de participantes do congresso com quem eu saía. Então percebi que havia se formado uma multidão de crianças ao meu redor, aquelas que eu abraçava não saíam de perto de mim e insistiam para ficar cada vez mais juntas.

Percebi que não conseguiria atender a tantos abraços, não conseguiria acreditar no que estava acontecendo, eram muitas crianças (muitas mesmo) e iam chegando cada vez mais.

O grupo que estava comigo, também sem entender o que acontecia, já não conseguia se aproximar, eu não consegui caminhar. Uma pessoa falava ao microfone para as crianças se sentarem, e eu comecei a chorar.

Quando chorei, diante dos braços pequenos que me seguravam, também algumas crianças começaram a chorar. E aí a situação ficou ainda mais incontrolável. Foi um *rolo* sem fim! Só queria ficar ali. Dar atenção a cada uma delas e depois sair, mas eu sabia que isso seria impossível, eu precisava sair dali.

Com a ajuda das pessoas da escola e dos companheiros que organizavam o circuito, me fizeram passar por um portão na lateral do muro da escola. E eu continuei chorando no caminho da escola até o mercado, que era o próximo local a ser visitado.



IMAGEM 4: Encontro - uma criança equatoriana e eu.

Quando nos sentamos para comer um lanche, os equatorianos que me acompanhavam e que até o momento não haviam conversado comigo, vieram me perguntar se eu trabalhava

com crianças no Brasil. Disse que sim, que trabalhava com crianças desde que era uma criança. Então me falaram que as crianças reconhecem quando um adulto não expulsa a criança dentro de si.

Depois do que aconteceu eu fiquei muito amiga dos equatorianos que acompanhavam o circuito. Nos dias que se seguiram me tratavam como se fosse uma velha conhecida, inclusive para me mandar fazer alguma coisa administrativa relacionada ao evento. Na verdade eu não me tornei uma velha conhecida, o que vivemos possibilitou que eles me conhecessem.

Fruto disso, no outro ano eu retornei ao Equador para participar do **Festival del Sur**. Como atriz, apresentando, circulei cinco cidade equatorianas. O que possibilitou mais e mais encontros com crianças. Assim como essa, eu poderia contar várias histórias em que as crianças me carregaram pelos braços e me deram de presente, inclusive a possibilidade de ser atriz. O percurso dessa pesquisa começa com as crianças.

Por vários momentos na narrativa, apresento os conflitos entre ser professora e ser atriz, entre a atriz comunitária e seu comunitário teatro, ser comunitária e a necessidade da solidão... E sobre o quanto ser professora fez com que o meu corpo de atriz fosse diluído. Mas, por certo, as crianças têm me levado também para a cena.

Não existe sempre uma harmonia nesses encontros, talvez seja esse o lugar dessa escrita. O lugar de conflito entres esses territórios. Da escrita nos extremos. Não é nunca só uma coisa, sempre tem outra coisa... Mas existe paz de um e do outro lado, assim como existe a guerra constante desde o lugar onde escrevo. Quando não tenho essa clareza, viver em comunidade pode ser um grande mal.

A escuta da comunidade, tão necessária a toda e qualquer arte em comunidade, precisa acontecer de igual modo e intensidade que a escuta da atriz e seu corpo. O seu corpo participa da comunidade e não é um objeto a ela pertencente. A arte criada a partir da escuta da comunidade pressupõe que anteriormente tenha acontecido uma outra escuta, interna – a escuta de si mesmo, enquanto atriz.

E enquanto atriz comunitária... Teatro Comunitário – acontece. Essa festa estética precisa de indivíduos em estado de festa. E estado de festa pressupõe certa embriaguez, um risco de que possa acontecer qualquer coisa, que as pessoas se comportem de forma a contradizer o que se esperava, contradizer o que o mundo menos espera, de direita à esquerda

– porque ambos os lados possuem imagens construídas, por exemplo de uma mulher negra em festa. Se de um lado ela não pode estar nesse estado simplesmente porque acreditam não ser o seu lugar, do outro acreditam que não poderia estar assim, pois isso demonstra a sua falta de consciência da realidade. Respire e faça festa! As imagens entregues parecem anjos, mas são vampiros. São armadilhas...

Eu acredito que existem várias formas de quebrar o ritmo de nossas vidas, e isso pode nos permitir a possibilidade tanto de perceber armadilhas como também de compreender nossas tendências em fabricar o outro e nós mesmas. Assim, quero enfatizar as formas que considero vitais para uma atriz comunitária: a solidão e a festa.

Encontrar esse lugar de solidão em que se é capaz de escutar o som do próprio coração é um caminho escuro. Só quem escuta o som saberá identificar se são batidas do coração ou armadilhas batidas. Para identificar, só na pausa e no silêncio.

A festa é o lugar de encontro com o outro. O território da festa é o do risco. Quem vem ao encontro não poderá trazer espelhos, estaremos todos embriagados, tudo pode acontecer. Por isso celebro, sempre que possível, todas as festas em minha comunidade. É o momento que posso ir além das histórias únicas que foram contadas sobre o desenho que faço ao percorrer esse território.

O momento de encontro com o público é para mim um desses lugares. A apresentação de um espetáculo é festa, é pausa – é possibilidade de escuta. Podemos apresentar outras dimensões de nosso próprio ser, embriagados.

A apresentação teatral comunitária é um rito, como uma celebração, ou seja: algo que possui um antes, um durante e um depois. Cada atriz vai encontrando em seu percurso pessoal, qual o tempo que irá precisar para cada uma dessas etapas. É possível que sempre tenha que fazer negociações com outros afazeres, mas é como andar na beira de um precipício. Com o abandono dos rituais, você cai!

outra coisa... a comunidade de Santa Rita de Cássia, onde fiz primeira eucaristia e crisma, me ensinou a importância de cuidar dos rituais. Essa comunidade, desde sua construção, teve mulheres em sua gestão, que algumas vezes tinham seus maridos que a acompanhavam.

E foi ouvindo essas mulheres que aprendi sobre a conquista do território da igreja, de quando aconteceu a ocupação da Fazenda Santo Antônio, bairro hoje conhecido como Cidade Livre. Escutei por tantas vezes contarem que enquanto seus maridos ocuparam terrenos para a construção de suas casas, elas ocuparam uma quadra inteira com o objetivo de construírem a igreja. “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (BENJAMIN, 2012, p.123). Elas diziam, elas tinham o poder da história em suas mãos, sabiam como havia chegado cada tijolo naquele terreno.

Certa vez, iniciou o tempo de quaresma. A quaresma, para mim, é um dos melhores momentos para serem vividos na comunidade. É cheio rituais. Um desses era de cobrir as santas. Todas as santas da igreja eram cobertas com um tecido preto ou roxo. Eu nunca soube ao certo o porquê disso, era algo sobre como não havia santos antes Cristo... não me lembro, mas era bom ver as vizinhas da comunidade cobrir todas as santas.

Com a chegada de um padre novo na rede de comunidade, ele explicou a todas que não havia a necessidade de cobrir as santas. Que esse era um costume antigo e que não precisávamos continuar fazendo. Mas as santas continuaram sendo cobertas pelas mulheres. Elas sabiam a importância daquela ação, daquela preparação e por isso não deixaram de fazer.

Ninguém sabia ao certo qual daquelas vizinhas cobria os santos da igreja na época da quaresma, mas sabíamos que tínhamos que respeitar isso. Ela se fez respeitar, ao passo que fez com que todos entendessem que aquela era uma ação importante.

Saiba o que você precisa para a festa; sabendo disso, faça. Todos os rituais são necessários para que esteja da melhor forma possível para desfrutar. O nosso corpo em estado de prazer e liberdade.

O ator, do mesmo modo que o sacerdote, enverga trajes especiais, executa atos rituais, articula palavras de um texto quase como uma oração; torna-se uma parte da luz superior e subsequentemente transmite isso ao público presente (ALSCHITZ, 2014, p. 41)

avovar: A atriz, do mesmo modo que a mulher que ocupou um território para construir seu local de oração, vestindo os trajes que preferir, realiza os rituais ancestrais, torna-se um útero em cena e transmite a força da criação, com palavras ou não, ao público presente.

Essa criação é celebração.

Como atriz em comunidade sinto que meu trabalho deve se assemelhar a de uma bailarina de danças brasileiras: todos os passos e até mesmo os meus saltos são direcionados para a terra.

É um corpo-terra, não o corpo-terra superfície - esse foi contaminado, colonizado, violentado... -, mas é a procura por um corpo-terra originário, que estava antes – muito antes - é que me faz vislumbrar a possibilidade de um depois.

O encontro com essa terra na arte de interpretar em comunidade faz com que retornemos ao corpo e à terra como o lugar latente para construir um território voltado ao bem viver, antes dentro – depois fora. É a busca de corpo para o bem viver. Trata-se de uma utopia!

É preciso curar as superfícies do corpo e da terra. É esse lugar de paz que é desejado por uma atriz em comunidade. Mas enquanto esse lugar fora e dentro não é retomado, vou construindo movimentos poéticos em direção à terra, desenterrar os mortos e as suas memórias para reconstruir histórias, tentando ouvir o coração e escapando das armadilhas. Um corpo-terra é carregado de outros, que é carregado por outros, que faz festa na pausa, sem se perder nos círculos, nem de si, nem da comunidade e nem dos mortos.

Antônia Villarinho e/ou Palhaça Fronha é uma mulher preta. Ela explica que a palhaçaria bebe muito dessa fonte, mas que muitas vezes, não cabem em nossos corpos os exercícios, a preparação. Nesses mais de 30 anos dedicados ao estudo e ensino da palhaçaria, ela construiu um caminho novo para o seu corpo e, agora, um território para o bem viver de mulheres pretas que desejam se tornar palhaças. É como ter um figurino em que não seja pecado as suas curvas. Sobre o nascimento de palhaças, em sua carta de apresentação lida no 6º Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em 2020, Antônia fala:

Tenho feito partos de palhaças, e elas nascem dançando, cantando, falando, brincando, rindo, rindo muito. Sem humilhações ditas tradicionais, sem choros ditos necessários, comigo a palhaça nasce para a festa, para celebrar o seu riso e sua ancestralidade. (VILLARINHO, 2020)

avovar: Assim, também podem nascer as atrizes comunitárias.

Minha ancestralidade avança à medida que a festa também avança para dentro de mim.

Os territórios para o bem viver são construídos nos corpos com a arte em comunidade, no meu caso, por meio do Teatro Comunitário. Essa memória acionada no presente é preenchida de novos significados, de novas interpretações. Assim, de forma individual e comunitária, vamos fazendo o exercício do recontar sempre as nossas histórias.

3. AS DRAMATURGIAS COMUNITÁRIAS EM UMA ATRIZ



IMAGEM 5: Takaiúna - eu

Quando eu tinha dois anos de idade, pela primeira vez eu aprendi mais um significado da palavra corpo. Eu já deveria ter ouvido essa palavra em outros momentos na minha vida, mas ela teve um significado todo especial quando o meu irmão chegou em casa e disse para a minha mãe que havia encontrado, junto com meu tio, o “corpo do fulano”. Eu não lembro o nome do homem, só sei que, assim como minha família, ele trabalhava nas terras do fazendeiro como “rendeiro”.

Quando meu pai e meu tio chegaram em casa, minha mãe estava finalizando o almoço. Eles avisaram que o velório teria que ser rápido, pois o corpo já estava fedendo. Minha mãe pediu que dessem um abraço na viúva, que ela não poderia ir, porque ficaria comigo em casa.

Na hora eu interrompi, disse que queria ir ver o corpo. Minha mãe tentava explicar que estava feio, que eu iria ficar assustada depois, que estava fedendo... ela tentava me fazer entender que eu não deveria ir. Eu não tinha argumentos para explicar a ela o quanto ir era importante para mim. Mas eu tinha o choro, e logo comecei a recorrer a ele. Eu queria muito ver o corpo.

No momento que eu estava no maior berreiro, meu avô chegou e a primeira coisa que ele quis saber foi qual era o motivo da minha tristeza. Eu chorava e dizia que queria ver o corpo. Ele repetiu algumas frases que já haviam sido ditas pela minha mãe e acrescentou outra: “ele está com a boca aberta, não conseguiram fechar”. E essa informação só fez com que aumentasse ainda mais o meu desejo de ver o corpo.

Eu implorava para ir com eles, e meu avô convenceu meu pai, que acabou fazendo minha mãe ceder, mesmo sem concordar. Eu fui empolgadíssima para o velório, para sentir o fedor do corpo e, mais ainda, para ver a boca aberta.

No meio da sala, lá estava o corpo. Do lugar onde estávamos eu consegui ver só a ponta da cabeça, eu puxava a minha mãe para chegar perto; e quando chegamos, também não conseguia ver a boca. Eu era pequena demais. Então comecei uma seção de pedidos: *Mãe, me pega!* minha mãe fez que não com a cabeça. *Pai, me pega!* meu pai fez que não no primeiro momento, mas não aguentou o segundo pedido. Eu fiz com a voz espremida na garganta, já beirando o choro e falando num tom de voz que permitia alcançar um número maior de pessoas me ouvindo. Ele parecia aborrecido com o meu pedido. Me lembro do olhar da minha mãe para ele; era do tipo *você não quis trazer? Agora cuida*. Ela se virou para o outro lado e saiu, e o meu pai, ainda próximo ao caixão, me ergueu.

O corpo ali, o rosto preto com a boca aberta. Eu queria ver e vi. Eu não achava que ele estava fedendo, mas a boca, ela estava realmente aberta. Enquanto eu olhava para os seus dentes, não

parava de pensar. Na hora eu lembrei dos terreiros abandonados espalhados na fazenda. Eu já havia entendido que a mulher dele iria mudar, que o corpo seria enterrado, e a casa ficaria abandonada e assombrada. Já imaginava que quando desse fruta no seu quintal, e que minhas primas e eu fôssemos pegar, a alma dele correria atrás de nós.

Essa cena passava pela minha cabeça, a gente correndo dele com frutas colocadas na parte da frente da camiseta ou do vestido, e ele correndo atrás de nós com um pedaço de pau na mão e a boca aberta. Nesse instante meu pai interrompeu com um *pronto?*, do tipo: já viu o bastante e agora quieta. Ele me desceu, eu fui para perto da minha mãe que estava sentada e segurei sua mão.

Encostada em minha mãe, eu fiquei tentando imaginar o que ele estava falando quando morreu. Ficava pensando as palavras que davam para ser ditas com a boca totalmente aberta. Minha mãe me viu mantendo a boca aberta e tentando emitir som. Ficou mais irritada ainda, ela não queria estar lá, não queria que eu estivesse lá. O fato de eu abrir a boca querendo imitar o morto ainda a deixou mais chateada. Ela não me falou nada, mas eu sabia que não poderia tentar encontrar a palavra na frente dela. Se levantou, me pegou pelo braço, foi até o meu pai e disse: *vamos embora, agora*. Voltamos todos, em silêncio, para casa.

Uma atriz em comunidade é necessariamente dramaturga.

As atrizes em comunidade precisam aprender a contar histórias. É uma questão de sobrevivência aos enfrentamentos do dia a dia. As misérias oriundas da manutenção dos privilégios de uns poucos são grandes desgraças diárias na vida de outros. Elas provocam nas vidas periféricas, assim como no meio ambiente, marcas profundas. Infelizmente, quase sempre, irreparáveis.

Por estar em comunidade, a atriz não poderá fugir das diversas mortes cotidianas, mas poderá contar histórias para, ao menos, tardar a morte da sensibilidade. Somos uma espécie de Griô. E é para libertar as nossas vidas escondidas pela *normalidade* da pobreza que contamos histórias.

Elas, as histórias, não possuem fim. É uma voz que estende a própria vida da atriz, começou antes dela e vai além. É assim que uma atriz em comunidade constrói suas dramaturgias, contando as histórias eternas.

Essa parte, de que nunca terá um fim, eu não posso comprovar. Tudo tem um fim! Ou até mesmo vários fins. Sempre tem. No entanto, que possamos morrer de boca aberta. Quem morre de boca aberta sempre impressiona alguém. E esse alguém terá como sina continuar contando a história.

A atriz em comunidade corre o tempo inteiro para que a morte não consiga alcançar seu corpo. Mas, enquanto corre, permanece de boca aberta dizendo seu texto. Quando a morte a ela alcançar - e ela sabe que vai alcançar - precisa pegá-la de boca aberta.

outra coisa... é porque o fulano estava literalmente de boca aberta que eu conto essa história sobre ele. Também conto de outras pessoas que não estavam literalmente de boca aberta, mas, sabemos todos, que estavam; denunciando, gritando, cantando... quando brutalmente foram alcançadas pela morte.

São muitos corpos que morreram e que suas vozes ainda ecoam. É possível matar parte do corpo, não o corpo inteiro. Essa voz que ecoa é semente que voa e pousa na terra, mesmo quando o corpo foi queimado ou desaparecido. Quando temos a sensibilidade de escutar essas vozes, a tristeza da morte não é capaz de paralisar o nosso corpovoz.

É muito importante para uma atriz compreender que o corpo não está separado da voz. Isso faz parte de sua aprendizagem como atriz, esse sentido de unidade colabora muito para sua criação em cena. E esse aprendizado tem relevância também para uma atriz comunitária, porém a atriz comunitária precisa compreender que o corpovoz de todas as pessoas permanece vivo na comunidade.

Penso que o termo corpovoz, usado no trabalho para a cena, se refira sempre a um corpo vivo. Então, ao me referir ao corpovoz de pessoas que já passaram pela experiência da morte eu falarei: vozterra. Porque acredito que não está ecoada no ar, mas impregnada na terra. Para escutar, a atriz terá que se abaixar; para escutar ainda melhor, será necessário cavar. Assim como corpo e voz não se separam no trabalho de uma atriz, vida e morte não se separam no trabalho de uma atriz comunitária.

A vozterra continua mesmo depois do enterro ou desaparecimento do corpovoz. Entender e aceitar essa possibilidade de vozterra, abre a necessidade de uma escuta ampliada na comunidade. Afinal, se a vozterra permanece na comunidade, o que ela é capaz de dizer para uma atriz que está nesse mesmo território?

É a partir desse corpovoz, dessa escuta das vozesterra que emerge a dramaturgia de uma atriz em comunidade. Acontece no exercício das escutas internas e externas.

Infelizmente, ainda não tive acesso a textos escritos por atrizes comunitárias a respeito desse fazer. Por isso, nesse caminho como atriz, tenho dado a mão – lido, escutado, encontrado, refletido – sobre o trabalho de outras atrizes e performers de teatro para conhecer seus modos de criar dramaturgias. Afinal, os Teatros Comunitários também são Teatro, podemos caminhar juntas.

Barbara Biscarro, professora e preparadora vocal, tem me ajudado a compreender como o som escutado por uma atriz em sua comunidade pode ser reconhecido pelas pessoas da própria comunidade, mesmo sem elas terem se dado conta do som anteriormente.

Não perceber ou individualizar os sons não significa que não se é afetado/a por eles: às vezes é possível se sentir oprimido/a, deprimido/a ou até mesmo nauseado/a em uma situação de exposição sonora intensa (como em um avião, por exemplo) e simplesmente não perceber que o som (principalmente em excesso de volume ou de tempo de exposição) causa reações imediatas no corpo e nas emoções de uma pessoa. (BISCARO, 2015, p. 26)

avoar: Quando uma pessoa está em comunidade, ela ouve os sons dessa comunidade diariamente, sente e age em ressonância também a eles. Como atrizes em comunidade, estamos todas aqui expostas a esses mesmos sons. E são muitos, o tempo todo. É a música que dançamos juntas.

Todas as pessoas podem ouvir os diversos sons de sua comunidade sem se dar conta do quanto eles interferem em seu cotidiano. Mas uma atriz comunitária tem isso como um propósito. A escuta é seu ofício! Sua investigação. Aprender sobre o chão com o próprio chão, com o que nasce e vive a partir dele. Não adianta tentar encontrar nos livros essas vozes.

Ninguém quis escrever sobre a Cidade Livre! A história da minha comunidade e das pessoas que vivem nela não estão escritas, não estão fotografadas, não estão pintadas... Não temos um livro de história sobre o nosso município, em que encontramos o modo de vida dos primeiros que aqui chegaram. Não estamos presentes no livro de história de Goiás, não li nada sobre nossas conquistas em algum livro sobre a história do Brasil. Onde está a minha/nossa história?

Falar sobre isso é uma coisa que me dói muito. É todo um contexto histórico, social... eu sei. Quem poderia escrever estava ocupado em contar as grandes histórias e consequentemente não teve tempo de encaixar a nossa pequena história dentro da história brasileira. Muito difícil para mim.

Como já disse em outras curvas de minha narrativa, a história não foi escrita em pretuguês. Ela está sem curvas, cheia de objetivos claros, de sequências lógicas, de perfeição linear, de frases que não despertam dúvidas, de explicações completas, outra coisa... nesse processo, não sei bem onde me enfiar. Perco o meu nome quando os portugueses chegam ou desapareço com a abolição, num simples soprar de uma princesa branca?

Davi Kopenawa tem me ensinado a compreender melhor sobre isso e como nós precisamos e somos capazes de continuar escrevendo nossa história dessa e de outras formas.

Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais profundo de mim [...]. Desde sempre elas vem protegendo a floresta e seus habitantes. Agora, é minha vez de possuí-las, mais tarde elas estarão na mente de meus filhos [...]. Então, será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Dessa forma elas jamais desaparecerão. (KOPENAWA, 2015, p.65)

avovar: O Teatro Comunitário traz para cena as características de seu território. Isso não está escrito nos livros. Mas não está apagado. Essas histórias são contadas pela vozterra, estão marcadas em nosso corpovoz. Como atriz em comunidade, percebo que posso cavar e encontrar cada uma dessas palavras não escritas e com elas construir minha dramaturgia, mantendo minha boca aberta.

Por isso levo para a cena as histórias que ainda não foram contadas nos livros. Mas acredito ser importante escrevê-las. Assim o faço, sempre que posso. Apesar de achar sublime o movimento de escutar o chão, não gostaria que as próximas atrizes comunitárias tivessem que estar sempre abaixadas para construir suas dramaturgias.

outra coisa... Compartilho aqui um segredo do meu trabalho de atriz comunitária. Eu sigo pegando frutas de casas abandonadas, isso é uma técnica para enfurecer as almas que viveram no local. Elas sempre correm atrás, daí observo se estão de boca aberta. Se tiverem, escuto e levo seu sinal para a cena. É assim que consigo material. É assim que faço dramaturgia comunitária. Sem medo do que apresento a minha comunidade. Porque, como estamos em comunidade, outras pessoas também ouviram o mesmo som das assombrações de bocas abertas. Então em cena vozterra se transforma em corpovoz, nos reconhecemos. É teatro comunitário!

Falo desse segredo como se fosse só meu. Mas penso que outros grupos de artistas comunitários venham trabalhando com uma técnica igual ou próxima a essa. Vejo nos corpos das atrizes comunitárias, algumas ainda tão meninas, os arquétipos de velhas mulheres, com a sabedoria viva de suas comunidades.

Para ouvir essa vozterra, a atriz comunitária precisa enfrentar a morte. Lembrando que vida e morte em periferia não estão separadas. Mas nem por isso devemos abandonar o movimento de sempre correr da morte. Existem momentos em que será preciso parar. Esse é um momento de muito perigo, porque a morte fica bem perto.

É importante ter consciência dos que foram, porque foram e como foram. Para que possam ser celebrados, festejados, lembrados... para que as palavras mais bonitas sejam escritas sobre eles, os quadros mais bonitos sejam pintados e suas fotografias 3x4 das carteiras de trabalho sejam consideradas as fotos mais bonitas. Para que não aconteça na comunidade, a repetição das festas de uns poucos, por meio do teatro. Somos muitos, mais do que os olhos podem alcançar, celebremos juntos. Nossa festa poderá ser ouvida ao longe.

avovar:

De frente para ela – a morte – dance! Roube os frutos de casas abandonadas e corra. Se a alma tiver partido de boca aberta, você vai perceber, ela vai falar. Sinta as palavras dela. Nem sempre as palavras da vozterra são claras, nem sempre podem ser escutadas. Mas o corpovoz é capaz de traduzir as expressões da vozterra. Siga dançando! Tente guardar os movimentos dessa dança sem pensar sobre eles. Siga dançando! Respire. Vai dar tudo certo. Está nascendo uma dramaturgia comunitária. O cansaço sempre chega, mas é preciso continuar por um tempo a mais dançando. Dê um tempo para o seu corpo ter mais clareza dos movimentos/palavras dançados. Siga dançando! Numa ação rápida, volte a correr. Você já tem um corpo-texto: fale!

outra coisa... as dramaturgias comunitárias não precisam falar somente sobre mortes ou sobre os mortos. Falar sobre vida, ou a relação com ela estabelecida, pode ainda ser mais provocador, para nossa dramaturgia. Me encanta a vida presente nos mortos!

outra coisa... a dramaturgia comunitária é trançada pelo fio da memória. Uma atriz comunitária precisa exercitar o corte preciso, isso é lição primeira. A memória que chega precisa ser selecionada, transfigurada, interpretada, abandonada, esquecida, evocada... ela em cena deve ser transformada, criada e recriada. É o resultado de tudo isso que deverá ser mostrado à comunidade. As primeiras imagens que chegam, por mais bonitas e perfeitas que se apresentem, precisaram percorrer o caminho do trabalho com a Arte, eu considero as primeiras imagens como miragens – a forma artística se constitui depois. Será sempre preciso um percurso.

Uma das coisas mais lindas que uma atriz em comunidade pode viver é quando seu gesto, sua fala, a forma de andar... um movimento ou a ausência dele chama memórias. Não se trata de ser caricato, apesar de já ter visto algumas interpretações assim também funcionarem. Mas acredito que seja uma busca, de trazer para não desaparecer.

O material memória nos Teatros Comunitários diz sempre respeito a algo local. Mesmo se tratando de amor, ódio, inveja, liberdade e tantos outros temas que poderíamos considerar como sendo universais. O amor aqui é o da *Pracinha da Cidade Livre*, como diria minha vó: *Ele tem nome, sobrenome e sabemos onde mora.*

Essas memórias estão como em teias. Memórias da atriz, com as memórias da comunidade, com as memórias da atriz que é da comunidade, com as memórias da comunidade que contém a atriz, porque ela está em comunidade. Esses territórios, o da atriz e o da comunidade estão em constantes encontros. O que liga a atriz à comunidade, nesse exercício de construção com a memória, é a arte. Os Teatros Comunitários são lentes que ampliam as relações em comunidade. O contato com o teatro me fez olhar a forma, única, como as coisas acontecem por aqui. E ouvir a vozterra me deu a oportunidade de habitar outros territórios dentro do próprio território da comunidade, assim como ter consciência do meu próprio território corpo e das influências que ele recebe.

Os territórios presentes na Dramaturgia Comunitária são infinitos. Mas irei falar de forma mais detalhada de três deles. Os que percebo serem mais presentes no meu trabalho de atriz. Também, quando vejo outras atrizes em comunidade, são aqueles que mais gosto de apreciar. Eles são: o Território da Comunidade, o Território da Atriz e o Território da Arte.

Esses territórios que desenham a Dramaturgia Comunitária, que eu chamo também de dramaturgia do encontro, estão como camadas, não como num mapa, onde um território termina e só então começa outro. São como sobreposições em constante trocas e conexões.

As sobreposições desses territórios vão criando os territórios de transição, territórios de conflitos, os não territórios e tantos outros. Os locais de encontro entre os territórios são para mim, como professora e atriz, o coração da Dramaturgia em Comunidade, das criações artísticas locais. É o lugar onde os temas emergem, dentro de um recorte de espaço e tempo, para que mais tarde possam ser deslocalizados no território corpovoz. A dramaturgia comunitária é uma dramaturgia emergente.

outra coisa... Num teatrinho apertado no Equador, eu assisti a um espetáculo comunitário que ampliou minha forma de compreensão sobre a vozterra. Em cena a atriz comunitária trazia a vozterra de batatas em extinção na comunidade. Ela tinha sido capaz de ouvir outros sons, que iam muito além das bocas abertas humanas; existem outros seres que também enfrentam a morte de boca aberta. Naquela noite eu compreendi melhor o que era comunidade. A comunidade é composta por todos os seres que vivem em seu território, não apenas seres humanos, e muito menos estes sendo vistos como superiores aos outros. Era rica a interpretação das atrizes comunitárias, e me emocionei muito quando falavam de como haviam escutado o chamado para a montagem do espetáculo, quando em meio a tantas batatas em risco de serem extintas colocaram no prato uma batata inglesa.

Há que ter muita sensibilidade para ouvir a vozterra de batatas, de árvores, de águas e de tantos outros seres em nossos territórios. É assim que nossas dramaturgias vão alcançando cada vez mais o sentido de comunidade.

O...

território da comunidade,

...não está sedimentado. São muitas as relações estabelecidas entre eles. A atriz em comunidade precisa saber ouvir outros seres, para deixar emergir ainda outras relações para a cena. É preciso ser capaz de ver um outro futuro possível, mesmo quando a história sempre se repete.

Qual som a atriz em comunidade deve escutar para construir sua dramaturgia? Aquele que lhe desperta! Se fizer sentido ao corpo, ele vai dançar. Não é necessário se preocupar. Ela vai dando atenção um a um, até que o corpo se mova sem uma razão específica. E esse movimento é o seu fio condutor na teia dramática.

É assim, imersa na comunidade que vou escutando um por um dos sons que são ecoados. Cada território possui sua música e cada atriz comunitária será capaz de escutar de forma diferente a canção. Porque antes de tudo escutamos a partir de nós. Outras atrizes comunitárias podem ter construído outras formas de ser em comunidade, aqui é só sobre uma atriz em comunidade. Mas penso que esse exercício é um sonho primeiro, cada uma de nós dizendo de onde partimos, como são feitas nossas construções, abraçando as diversas possibilidades de sermos em comunidade. É somente uma história que deseja não ser a única.

outra coisa... O Território da Comunidade é o lugar onde a atriz deve cavar, mas também é o lugar onde ela encontra com o público. Estão no mesmo chão; estão as buscas e os encontros.

outra coisa... O Território da Comunidade é muito importante para a atriz compreender como a sua comunidade nomeia o mundo. É fundamental que isso seja um material tanto para o espetáculo, como também para conversas antes e bate papos depois dele. Às vezes, por conta da atriz estar imersa nesse contexto, vivendo, em alguns casos, desde o nascimento na comunidade, ela pode tender a normalizar, não questionar, não tentar entender os porquês. Nada no território da comunidade pode ser *porque sim*. Tudo foi construído e pode ser questionado, revisto, refletido e principalmente dançado, cantado e interpretado. Compreender como a comunidade fala de si em seus ditos, registros fonéticos, como ela nomeia e organiza seus espaços, como são marcados os acontecimentos, isso são sempre formas de construir materiais para a cena, com mais ou menos intensidade.

outra coisa... fundamental, são os deslocamentos, eles nos ajudam a refletir melhor sobre o chão que decidimos cavar. Os deslocamentos podem ser grandes, como saída para outros países, mas também podem ser bem pequenos, como ir ao centro da cidade. O centro e a periferia de uma cidade são os lugares mais distantes dentro de uma comunidade, em alguns lugares, como na minha comunidade, o centro é tão distante que está fora.

Os deslocamentos foram fundamentais em minha trajetória e nos reencontros com a comunidade. Ouvir outras músicas, cavar em outros espaços, sentir novos sabores. Penso que quem não se desloca se enterra. É vento pra cá, vento pra lá, quando se percebe o pé já tá é coberto de areia. Pra chegar à cabeça é um pulo.

O movimento é necessário, mesmo que micro, mesmo que interno. Já sabemos disso. Já estivemos em cena. E nesse caso a cena não é distinta da comunidade. Movimento sempre, isso garante a vida da cena e a vida da atriz comunitária. O deslocar sempre traz mais camadas para o nosso território corpo, traz mais sentidos.

Quando me desloco sinto fortemente a presença do território da comunidade. Essa sensação de ficar sem chão, literalmente, acredito ser extremamente necessária. É sobre perceber como olhamos e nomeamos o mundo e isso parece ficar ainda mais claro quando encontramos outras formas de olhar e nomear o mundo.

Cidade Livre é um dos bairros do município de Aparecida de Goiânia. O nome do bairro é Cidade Livre, ou seja: temos um bairro com nome de cidade. Isso se deve à época da ocupação do terreno. Quando a antiga *Fazenda Santo Antônio* foi ocupada, deram o nome de Cidade Livre ao território, porque nesse momento se pensava que esse espaço não seria integrado à cidade de *Aparecida de Goiânia*, mas que fosse ser de fato uma outra cidade.

O território (Cidade Livre) se tornou um bairro do município de Aparecida de Goiânia, mas a ideia de divisão ainda permanece em nossa linguagem. Um exemplo é que quando vamos ao centro da cidade dizemos: *Eu vou lá em Aparecida*, como se não estivéssemos na cidade de Aparecida.

outra coisa... sobre o mesmo... outra característica a ser percebida com relação ao território é que consideramos como *Cidade Livre* também os bairros que estão ao seu redor. Por exemplo, se alguém me pergunta sobre a localização de um supermercado, se diz: *De qual supermercado Bretas você está falando?*; eu posso responder: *O da Cidade Livre*, mas, oficialmente, ele está no bairro Monte Cristo. Assim, apesar de existir uma forma legitimada de divisão e nomeação de territórios, a comunidade mantém em paralelo outra forma de organização e nomeação. Essa por sua vez é carregada de histórias, de memórias e símbolos, de uma lógica particular.

A forma como a comunidade se comunica precisa ser levada para a cena. É uma das diferenças entre assistir um espetáculo comunitário e um não comunitário. E isso pode ser levado para a cena de infinitas maneiras.

Apresentei um exemplo de território, mas eu poderia trazer tantos outros exemplos de como nomeamos o nosso pequeno mundo, como os jovens se encontram, como as pessoas costumam construir suas casas. Ao montar um espetáculo, sobre qualquer que seja o tema, é preciso encontrar essa linguagem comunitária e antes disso, é preciso encontrar a pessoa que se expressa por meio dela. Lembrando que aqui a busca é por um Comunitário Teatro e não por Teatro Comunitário, o ser comunitário vem antes e só assim o Teatro chega, pela necessidade de expressão desse ser pela arte.

Outro aspecto desse território aparece quando o público reconhece essas imagens construídas em cena. Nesse momento é que essa camada da dramaturgia comunitária, o território comunidade, se completa. É uma linguagem única. Esse é um dos motivos que me faz afirmar que nem todos os espetáculos apresentados na comunidade sempre sejam Teatro

Comunitário. A comunidade pode e deve ter contato com diversos espetáculos e suas linguagens, mas quando grupos oriundos de outros territórios aqui se apresentam não é Teatro Comunitário.

Teatro Comunitário cava buraco para chegar ao céu.

Penso o teatro comunitário como uma linguagem local, nascida no local e mostrada num território local, para pessoas que compartilham esse mesmo território.

Isso não significa que o espetáculo comunitário não possa ser apresentado em outros territórios. Mas, para que possa completar a camada do território dramático local, ele precisa ser um teatro de vizinhos para vizinhos. Um espetáculo comunitário permite que as pessoas ressignifiquem parte da comunidade, da estética, da política, do território onde foi criado. Essa identificação acontece quando se apresenta em seu próprio local; fora dele, são aproximações.

outra coisa... no exercício de construção de uma linguagem da comunidade para a cena, o que esse território da dramaturgia realiza é por certo mais esquecimento do que lembrança. Elege-se algo, ou melhor, algumas coisas. Enquanto isso, outras tantas permanecem no silêncio ou debaixo da terra. A decisão do que será lembrado/esquecido cabe à atriz. Direção e texto não podem dar sentido à cena sozinhos, e muito menos dizer o motivo pelo qual a atriz comunitária, o seu corpovoz, estará no palco. Essa resposta é dada pela atriz: o que você (atriz comunitária) movimenta em seu corpovoz na escuta da vozterra em seu território? Por isso, seja rebelde ao ser dirigida. Dê significado a cada palavra, gesto... Escute a comunidade e seu corpovoz, e decida o que quer que habite seu corpo na cena, abra janelas dentro de si. Abre-se aqui o

território da atriz.

O território da atriz, dentro da dramaturgia comunitária, se dá pelo desejo, pelo prazer, pelo gozo.

outra coisa... No México (2017), enquanto subia a pirâmide do Sol, olhando para os meus pés, como haviam aconselhado os amigos. Lembro de uma sensação, de uma consciência, de me sentir integrada ao todo. Eu era ninguém, ou talvez mais alguém a subir os degraus; inevitavelmente,

chegava um momento em que a exaustão dominava, a alteração da respiração e dos batimentos cardíacos meus e dos que me acompanhavam era o único som possível. Depois de alguns minutos todos que caminhavam fizeram silêncio. Ninguém ousava perder o ar para comentar qualquer coisa que fosse. Olhávamos para os pés e seguíamos. As pessoas que precisavam parar antes de seguir percurso iam ficando à esquerda, era possível ver apenas os pés de quem fazia pausa nos degraus. Não dava para levantar a cabeça, ou tentar oferecer a mão, era necessário seguir caminhando. Por certo, quem ficou tomaria uma água e poderia seguir um tempo depois, com outro grupo de pessoas que estariam subindo no momento. Era um ritmo, todos dentro dele: quem parava, quem seguia, quem seguia, quem parava... as respirações ajustadas, os corpos de tão distintos lugares, os pés, principalmente os pés. Por certo, ao subir, existiu um momento em que todos nós deixamos de nos perguntar como construíram aquele mundo de pirâmides? Era o que eu conversava pouco tempo antes de iniciar a caminhada – aquele lugar estava fora do nosso planeta, era a única conclusão que tinha ao olhar aquele universo. Sem imaginar que um tempo depois seria eu a me sentir parte desse mundo - num lugar tão diferente de tudo que já havia visto e experienciado, com pessoas estranhas a minha história, mas que agora, depois do encontro, não seriam nunca mais ausentes em meus passos.

Esse estado de integração, no qual desaparecem as perguntas simplesmente porque não é necessário responder a nada, esse prazer de pertencer a algo, de se diluir junto a outros em algum caminho, esse lugar da experiência do gozo prolongado, que se estende e se pode fazer presente, mas que é tão difícil de ser narrado, escrito. Esse lugar do encontro que transporta, da escuta do ritmo do grupo, dos sentidos que abraçam a entendimentos que chegam inspirando simplicidades. Esse é o bem viver! – busca da atriz.

Depois desse momento, eu senti isso ainda mais forte na Palestina (2019), quando as pessoas na rua festejavam a liberação de um preso. Lembro que semanas antes, na Itália, comendo depois de uma longa caminhada na montanha, uma amiga falou *Belém é uma cidade encantada, realmente encantada*. A Palestina tem um ritmo que transporta. Em estado de festa ela fica em estado de graça. A coragem de viver transborda, é sobre o simples viver, é sobre ser simplesmente algo e deixar o vento de balançar. Sobre se integrar completamente ao estado de paz, ao estado de guerra.

É sobre o prazer de voltar a ser parte.

O que faz uma atriz comunitária se mover no território de morte/vida de sua comunidade? São impulsos íntimos e distintos. Somos diferentes, quanto às respostas que damos, mesmo quando se diz respeito a enfrentamentos comuns como a colonização de nosso

corpo, de nosso pensamento. Ser atriz comunitária é ser atriz no exercício de integração constante com sua comunidade.

Vou respondendo a partir de mim, como tudo traçado nessas linhas, desde dentro de minha experiência preta. É sobre ser eu dentro de um fazer comunitário que ainda está dentro de uma experiência preta no mundo, é sobre permanecer e flutuar em distintas identidades, e cravar o pé no eu. O que compartilho é o experienciado no corpo que encontra.

É o trânsito íntimo entre os meus desejos - gozos, prazeres, meus impulsos e emoções -, a comunidade e o coletivo/histórico - com suas tensões, conflitos, contradições - que se faz presente dentro do Território da Atriz para a construção da dramaturgia de uma atriz comunitária.

Dentro da Dramaturgia Comunitária o que separa atriz e sua personagem? A personagem de uma atriz comunitária vai ser sempre ela em alguma dimensão desse mesmo território habitado pelas duas. É menos sobre a personagem e mais sobre a dramaturgia que lhe escapa na ocasião, é menos sobre a construção de uma personagem e mais sobre o que sai de sua boca enquanto corre. As personagens em Teatro Comunitário e/ou em Dramaturgias Comunitárias são, para mim, as imagens primeiras, as miragens. O percurso artístico e o trabalho vão fazer com que, no lugar de construir, possa se desconstruir personagens.

Se interpreta a si. Sempre! Por isso é muito importante que a atriz comunitária tenha consciência disso e entenda o lugar e a importância de sua dramaturgia. Ela não pode ser menos importante que a dramaturgia do território ou da arte. Em cena, a atriz se transforma no próprio terreno que será cavado pelo público.

O artigo *Artistas do povo: o trabalho do ator numa experiência de teatro comunitário*, escrito por Cláudio Alberto dos Santos, traz uma bela perspectiva da atuação comunitária a partir da experiência do *Grupo Teatral Davi*, de Uberlândia, nos espetáculos *Bem-te-vi*, *Tibery*, nos anos de 1981 e 1983, dirigidos por Zeca Ligiero na ocasião. Santos nos fala sobre uma das atrizes e a personagem que ela interpreta. Esse lugar comum em que personagem e intérprete vivem é o corpo, mas também é o território, elas pertencem à mesma comunidade.

Nessa interpretação mestiça, os elementos se cruzavam, se interpenetravam, se misturavam de forma simultânea ou se apresentavam com um contorno mais nítido e independente, dependendo da situação e do momento. Entretanto, nunca foram puros ou cristalinos, translúcidos. Em cena, o ator nunca só atuava ou interpretava; ele realizava as duas dimensões (SANTOS, 2009, p. 77).

avovar: A interpretação no Teatro Comunitário é sempre uma mistura, de tudo que você aprendeu com nada (personagem nenhum); você se desnuda em cena. Quem abandona o nada (o que é) perde uma dimensão do trabalho da atriz. Não é só o personagem em cena; se for, não poderá ser comunitário.

É engraçado isso, a gente está em cena, sai da cena e continua a mesma. É isso, terminou o espetáculo e a conversa acontece ali mesmo, ou pode acontecer uma semana depois, na rua, na porta da sua casa, no supermercado. Sempre há tempo de falar sobre o que se assistiu, de quem se lembrou, da ideia que se teve. Parece que quanto menos interpretação, mais se mostra, e quanto mais se mostra, mais se encontra com a comunidade.

outra coisa... Pela manhã, saímos do centro de Quito – Equador (2019), passos apertados em direção à linha de ônibus. Ônibus apertado até a periferia. Dia de futebol; íamos assistir a apresentações artísticas num bairro. Chegamos e tudo estava ainda sendo preparado.

Nos sentamos em uma arquibancada. Para todos os lados que se olhava, os artistas estavam ali, se vestindo e preparando para a cena. Quando começaram as apresentações, o comportamento continuava o mesmo: outros artistas se organizavam para a sua entrada ao mesmo tempo em que apreciavam o colega já em ação cênica.

Eu fiquei tão surpresa. Não existia o desejo de esconder nada, pelo contrário, a preparação era parte do encontro. As pessoas acompanhavam a transformação que o artista realizava em si e os movimentos necessários no pequeno espaço com seus objetos, muitas vezes trazidos com a ajuda dos organizadores do evento, mas que também poderia ser a ajuda de qualquer outra pessoa que se encontrava na plateia.

O ambiente cênico dentro do ambiente comunidade. Não parecia ser preciso esconder um para que o outro pudesse acontecer. Os artistas não pareciam querer que o público se sentisse em outro lugar, tomados por uma ilusão provocada por uma caixa preta e jogos de luzes.

Essa experiência me ensinou muito sobre o tipo de espetáculo que desejo montar e como, cada vez mais, percebo que desejo sair desse lugar “atriz” e me aproximar de outro lugar que ainda não sei muito bem o que é – por isso continuo a chamar de território da atriz.

Talvez seja algo como não atriz comunitária. O desejo que aumenta não é o do ofício da interpretação, mas é do encontro com as narrativas, como elas podem ser apresentadas por uma *não atriz* para a comunidade a qual pertence. Talvez seja pesado demais para alguém que corre de boca aberta, ainda ter de criar personagens e vestir figurinos.

Sei e reconheço o valor das caixas pretas, das surpresas..., mas o desejo nesse momento é me integrar a ambientes, maquiagem – quando achar necessário –, e me preparar diante das pessoas, sem a necessidade de marcações de início, de fim. O que for apresentado faz parte, é continuação do próprio movimento da comunidade. Acredito que essa deve ser uma prática antiga ao fazer comunitário. Retomar esses lugares ancestrais do teatro comunitário, onde vida e arte se encontram integrados, tem feito mais sentido pra mim.

Me desfiz da necessidade de construir uma personagem tão boa que as pessoas nem me reconhecessem em cena. Pelo contrário, que me vejam, que me reconheçam, que ouçam a minha voz e aquilo que escutei da vozterra, que possamos nos encontrar e nos reencontrar sempre.

outra coisa... já tarde, o vento frio era percebido pela minha pele. O vento frio no Equador tem uma espécie de ardência no encontro com o corpo. É um frio que provoca movimento, logo estamos todos a nos massagear. É diferente do frio que sinto no Brasil e na Europa, um frio que faz meu corpo desejar coberto. Lá não. Talvez, por isso, ainda estávamos todos ali, esperando o jantar durante o III Congresso de Cultura Viva Comunitária. Enquanto eu me massageava e observava a impressionante beleza dos grafites, uma mulher indígena da Argentina – que naquela ocasião já havia se tornando uma companheira de encontro pra mim –, se sentou ao meu lado.

Conversamos sobre tantas coisas. Eu falava das minhas inquietações relacionadas ao fazer comunitário, à vida, sobre a minha história preta com nome indígena. A gente ria junto dos nossos companheiros congressistas a reclamar dançando sobre o atraso da comida.

Eu a observava em tudo, seria capaz de deitar ali em seu colo, como mais tarde fiz, no aeroporto. Eu a olhava e era como se visse a própria Terra de tranças e brincos de pena. Completamente perdida em seu encantamento, eu disse: *que bom que nos encontramos*; ela docemente falou: *na América Latina não estamos a nos encontrar e sim nos reencontrar, somos um só território, um só povo.*

Penso que para nos reconhecer nesse reencontro, quanto menos personagem melhor.

Essa estranha vaidade, de construir uma personagem irreconhecível, também pode fazer com que as pessoas que nos assistem pensem que o fazer teatral é algo tão difícil que não possa ser realizado por elas. Pode até ser que existam teatros possíveis e impossíveis a cada corpo. Ao assistir um espetáculo de Teatro Comunitário, a pessoa não precisa pensar o quanto necessita estudar e se dedicar para fazê-lo. O ideal seria um rodízio entre público e plateia. Quando possível, todo mundo junto como ciranda, trata-se de um encontro.

Mesmo não acreditando em personagem, às vezes é confortável pensar que ela exista para entender como nosso corpo consegue acessar alguns movimentos, voz, emoções. No Teatro Comunitário eu tenho acreditado cada vez mais que o desaparecimento da personagem potencializa o teatro - *Um trabalho que abraçou a vida em sua totalidade* (SANTOS, 2009, p. 77).

Se abrace, abrace as pessoas da comunidade, abrace sua comunidade na totalidade do que ele é, integre e faça a sua arte. Esse é o lugar da atriz em comunidade, ela está entre verdades e abraços. O que é verdade para a atriz vai se deslocar ao longo de sua trajetória. Mas abraços permanecem sempre, como são, no encontro.

outra coisa... escrevo sobre abraços quando não é possível abraçar. Sinto como se transmitisse algo do passado, que não vivo mais, como se fosse uma realidade do presente. Será que ao perder os abraços dei de cara com a mentira?

O que fazer quando se vive a impossibilidade do abraço?

Por um instante só sobraram verdades decaídas. Eu poderia continuar essa escrita daqui. Mas me atravessa uma pandemia. Um vírus com sua transmissão já comunitária e suas novas cepas no Brasil. A morte nos olha nos olhos, e é possível que também seja recebida por eles. Sai da boca, do contato que pode ser até com os mais próximos. Agora, talvez o melhor seja morrer de boca fechada. Mas quando se fecha a boca da atriz e dela se retira abraços e encontros, o que fica? O nada, a fumaça de lembranças, os sonhos e ilusões do possível tempo em que eu me sentia infeliz, mas que por agora eu gostaria que voltasse.

Quem escreve essas linhas é uma mulher preta, na periferia, que não possui um plano de saúde, que não pode exercer sua profissão... de frente para a morte.

outra coisa... sobre a mesma coisa... No interior onde eu morava, quando criança, havia um grande tambor de água. Enquanto minha família conversava, eu me senti sozinha e decidi entrar dentro dele. De ponta eu fui escorregando aos poucos para dentro. Até que chegou um momento em que eu tinha que decidir; o ar já me faltava e os meus braços só me permitiam ir até ali. Ou eu soltava e encontrava o fundo ou tentava me erguer. Eu decidi afundar, mesmo sem ar. Eu senti prazer quando meus braços tocaram o fundo, e minhas pernas cobertas de água. Lembro que logo perdi a força, respirei mesmo dentro d'água. *Óia!* Minha mãe conta que essa foi a palavra dita pelo meu vô. Meu pai me tirou rapidamente de dentro d'água. Lembro de tossir um pouco e logo estava bem. Essa é a minha segunda lembrança de enfrentamento da morte. Eu sabia que poderia morrer, minha mãe explicava sobre todos os perigos, era muito cuidadosa. Mas é difícil dizer o porquê mesmo assim eu fiz isso. Eu queria mergulhar.

Hoje eu sinto como se todos nós tivéssemos entrado, um a um, dentro de um tambor d'água. Não por falta de instrução, todo mundo já sabia que tudo isso iria acontecer mais cedo ou mais tarde. Se não dessa forma, seria de outra. Já estava insustentável há muito tempo. Afundamos.

Bom, no meu caso, o meu pai já morreu há algum tempo. E apesar de ouvir um *Óia!* bem distante, não sinto ninguém me tirar daqui rapidamente. Talvez nossos pais já tenham morrido, né?! Não tem outra pessoa que possa tirar, talvez tenha. Essa história não tem fim. Conto de dentro dela. Do momento em que olho o fundo, respiro água e perco a força.

outra coisa... retomando a coisa anterior. Abrace quando for possível.

Enquanto atriz é muito importante manter o desejo vivo. Isso é inegociável. Se você trabalha num coletivo, se pergunte sempre o que é inegociável para você? Qual o seu desejo maior? As coisas e trabalhos que realiza estão alinhados com ele? Isso também diz respeito ao tipo de fala estética que deseja realizar no mundo. Uma atriz comunitária não é uma atriz de uma instituição, de um grupo, de um coletivo ou qualquer outra coisa que podemos nomear. Uma atriz comunitária realiza o seu trabalho no exercício da escuta de sua comunidade. É isso.

outra coisa... Em cena, uma atriz comunitária (e suas possíveis personagens) atua no território comunidade. Elas (atriz e personagem) podem contradizer e reafirmar o que está sendo dito dentro do território comunidade. O exercício da escuta não é o exercício do consentimento. Não se pode fazer sem ouvir, sem sentir, mas também é absolutamente impossível fazer sem reagir. A escuta é um estado de ação, um dispositivo que te provoca para a cena. Como atriz criadora você em cena não precisa se transformar no dispositivo. Há que se criar outro, já como resposta ao anterior, levando a comunidade para outro lugar.

Nesse contexto, a atriz em comunidade corre um dos maiores riscos: o de reforçar a história única. É como uma casca de banana. Quando chegamos, nascemos num mundo que já existia. Nós conhecemos a história dele, ou melhor, parte dela, e fomos agregando a nossa história nisso tudo. Hoje reconhecemos várias falhas nesse discurso histórico, muitas vezes enunciado por poucas vozes.

Adiche nos ajuda a compreender esse lugar. Nos adaptamos para estar nesse lugar, e consequentemente aprendemos essas histórias como aqui são contadas, elas fazem parte de nós. Mas existe a nossa história, mesmo o território da atriz estando dentro do território da comunidade, ela necessita transcendê-lo. Há que contar outra história! Integrar o que antes não se sabia, mas que agora se sabe – porque há uma atriz comunitária a correr de boca aberta.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espolar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade (ADICHIE, 2019. p.32).

avovar: Fala.

Nossas dramaturgias comunitárias podem avançar nesse sentindo. Nossas bocas abertas podem trazer novas formas de ler o mundo.

outra coisa... Se uma atriz comunitária não estiver no exercício da descolonização, corre o risco de ter um desejo de fala em que, junto da camada do Território da Comunidade, expresse a força da morte. Tipo o jornal, aquele que na hora do almoço mostra corpos mortos no chão, acompanhados de velhos discursos sobre como resolver a falta de segurança no bairro. É nesse caso específico que a *casca de banana* pode acabar num tombo, fazendo com que reforcemos os estereótipos e que não contemos nossa história local e única. Outra vez, Adichie nos alerta sobre esse risco:

Todas essas histórias me fazem quem eu sou. Mas insistir só nas histórias negativas é simplificar minha experiência e não olhar para as muitas outras histórias que me formaram. A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. (ADICHIE, 2019, p.26)

É claro que vivo num lugar onde as ausências de direitos fundamentais gritam e esse cenário (?) não é muito diferente daqueles de tantos outros grupos de Teatro Comunitário na América Latina. Então, se decido cavar o meu buraco num desses pontos, por exemplo, em que a linguagem da comunidade é a insegurança, pode ser que a atriz contraponha essa linguagem comum falando sobre suas seguranças, ou mesmo ampliando o olhar para as várias inseguranças. Pois, “quando rejeitamos a história, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso” (ADICHIE, 2019, p.33), e assim construímos um território para o bem viver. O “rejeitar” precisa também estar evidenciado, porque uma atriz em comunidade nunca ignora a realidade, porém tem a liberdade de não entregar flores a ela. É preciso reconhecer os mortos, mas não podemos esquecer que viemos para dançar. Então, dance sobre eles e elas, cave para encontrar o céu.

Ainda sobre cavar o chão. Fazendo uma analogia aos territórios dramaturgicos comunitários que estou abordando: o terreno é o Território Comunitário, o buraco é a Arte, e o tatu é a atriz. Ou seja, cabe à atriz em comunidade decidir onde irá cavar o buraco, como cavá-lo, que trajetória desenhar com ele a partir dele.

O que mais importa não é o lugar do território da comunidade que irá entrar em cena. Todos são válidos, importantes, necessários e são, acima de tudo, dispositivos para nossa construção artística. O que importa é a atriz cavar esse buraco com a intenção de chegar ao céu, isso fará toda a diferença em sua dramaturgia.

Quando eu ando pelas ruas do meu bairro (lembrando que o bairro aqui é todo o complexo considerado Cidade Livre e adjacências), encontro com as pessoas que fizeram parte da minha infância. Reconheço as diversas mudanças de paisagens desse local e sempre penso que nunca poderia fazer uma arte desvinculada dele. Lembra aquela história de ser pipa? É bem isso mesmo! É sobre o que eu quero falar. O que quero falar está ligado a esse chão. Quero sempre falar da narrativa que vivo, integrada a minha comunidade, tem sempre algo a se contar, falo sempre por meio dela mesmo quando de outro lugar eu falo. Há muitos e muitos buracos a serem cavados e o meu desejo de encontrar o céu dentro deles é sempre um pouco maior que antes. Sem dúvidas, que me possibilita esse exercício de cavar é o

território da arte.

Já falamos sobre o território da comunidade e sobre o território da atriz. Por fim, gostaria de falar sobre o território da arte na dramaturgia comunitária. O território da arte é a arte que acontece no corpo, nas experiências, nas vivências da atriz. Esse território possui diversas camadas e penso que elas se iniciam muito antes da atriz e vão continuar sempre se formando. Até porque antes de ela nascer, a nossa comunidade já existia, estava a desenvolver a arte que atravessa o nosso corpo, o nosso território da arte. Ou seja, como falei no início desse capítulo, quem entrelaça os territórios da atriz e da comunidade é o território da arte.

as camadas de arte no corpo da atriz

Na minha formação como atriz comunitária, acredito que a minha primeira camada de arte foi formada em casa. No convívio com minha mãe artesã, costureira, que tem forte o exercício do modelar. Minha casa sempre foi cheia de trabalhos artísticos, assim como meus brinquedos, por ela construídos ou customizados. Meu pai sempre tinha respostas rápidas, rimas engraçadas e a presença dessa improvisação no canto e na brincadeira, acontecia sempre. Ele era bom de ver, de ouvir, podia cantar e brincar com tudo.

Os meus tios gostavam muito de música e lembro de ter ganhado minha primeira violinha, feita por um deles, aos sete anos de idade. A violinha ainda me acompanha, e foi reformada há uns dois anos por ele. Minhas tias mais próximas são artesãs, assim como minha mãe e/ou boas doceiras.

Mas, se existe algo que é muito vivo dentro desse contexto casa, é o contar histórias. Sempre foi assim, era história para dormir, história para comer, história para deixar de mamar

no bico, história para deixar de mamar no peito... aliás, foi meu tio que inventou uma história para mim, quando eu tinha uns quatro anos de idade, de que o tatu que ele havia matado estava mamando no peito da minha mãe, e foi por isso que deixei de pendurar no peito dela. Nessa época ainda não tinha desenvolvido a noção de comunidade e partilha – acabei me deixando levar; por outro lado, como ele havia contado, o tatu já estava fazendo isso há alguns dias. Acho que dividindo o peito com ele, mesmo sem saber e sem querer, posso ter desenvolvido a habilidade de cavar.

Eu gosto de ouvir minhas tias contando histórias, elas fazem as vozes das pessoas, é uma coisa impressionante e a gente conseguiu rir até de história de velório. Das primas, uma parece ter conseguido preservar as entonações com mais habilidade, mas todas nós somos boas contadoras de história. Nunca, nada é respondo com um *sim* ou *não*. Se não der para fazer curva, nem compensa pegar um cafezinho e abrir a boca.

Essa camada inicial diz muito sobre as minhas escolhas artísticas, sobre os grupos aos quais eu quis me ligar, sobre a forma com que eu ensino teatro, sobre a forma com que escrevo sobre a minha pesquisa e, principalmente, sobre como me relaciono com o meu fazer artístico, para mim ele precisa ter essa atmosfera, essa relação familiar, essa liberdade do criar.

Essa camada emerge em todos os meus trabalhos artísticos, porque existe sempre algo que me faz regressar a essa casa primeira que me acolheu no mundo. Quando ingressei na universidade, tive a oportunidade de desenvolver o meu primeiro trabalho de iniciação científica: *A ausência e a presença de personagens negras em memórias de infância*, orientada pela professora Natássia Duarte Garcia. Minha mãe, durante esse projeto, fez todos os bonequinhos das histórias dos livros que eu contava. Ela sempre fez meus figurinos, me ajudou com elementos de cena. Não se trata dos melhores objetos, figurinos ou elementos para a cena; é sobre o que eles me lembram: do tempo da festa, da celebração. É uma espécie de comunitário teatro familiar.

A forma como chego à cena, a preparação para o espetáculo para os encontros com a comunidade em dias de apresentação sempre foram um percurso que partiu desse lugar, desse espaço primeiro de encontro. A casa, as pessoas que vivem em minha casa, os animais que vivem em minha casa, os fantasmas que vivem em minha casa. Que vivem em minha casa-família e em minha casa-corpo.

Dentro dessa camada artística e familiar eu ainda destacaria a religiosidade. Essa, eu trago dos meus avós. Das experiências diversas com o sagrado, desde a minha infância, desde a minha gestação, para que eu pudesse estar aqui, falando sobre nós.

E essa camada foi também fortalecida dentro do contexto da comunidade, da Igreja Santa Rita de Cássia. Foi vivenciando a festa, a possibilidade de deslocar de um tempo litúrgico a outro, que o meu corpo aprendeu a experienciar o encontro por motivo de celebração.

Eu ainda acredito muito nisso, no espetáculo como celebração. No lugar de encontro como partilha. Isso foi cada vez mais reforçado, quando comecei a conhecer outros lugares em que a arte se misturava com o cotidiano, com a vida, com a relação com o sagrado. Por exemplo, no *Congado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e Santa Ifigênia do Alto da Cruz* em Ouro Preto-MG, onde comecei a dançar há cerca de 10 anos.

É um tempo sagrado que acompanha a preparação da apresentação, o encontro e o pós-encontro, quando saímos com a certeza de ter recebido várias bençãos pela celebração realizada, é quase que a possibilidade dada de continuidade da vida a quem parece não ter direito a ela. Essa camada da arte em meu corpo me ajuda nisso: alimenta a minha fé, o meu coração de certezas que a vida cotidiana muitas vezes não dá.

Aprendi que o Congado é uma fé que canta e dança, essa frase é repetida todos os anos. Quando ao passar pelas ruas de Ouro Preto, cantado e dançando, acreditamos que também libertamos almas que, porventura, ainda estejam aprisionadas como escravas, ou magoadas devido à vida infortunada tida no local. Essa libertação das almas dos mortos também traz de alguma forma a libertação dos corpos dos vivos, dando a eles o direito de cantar, dançar, comer, beber, se vestir das mais brancas roupas, de colocar em suas cabeças as mais belas coroas.

Essa camada **casa-espiritualidade** é em mim uma das mais fortes. Eu lembro que quando ainda nem havia ingressado na universidade, li *A Canoa de Papel*, de Eugênio Barba e fiquei emocionada. “A primeira é a cultura da fé” (BARBA, p. 12, 1995). Assim como ele,

Estava sempre à espera de momentos especiais: a elevação, a comunhão, as procissões. O estar junto, o sentir-se unido e o compartilhar algo que me impregnava de uma tal sensação que ainda hoje faz ressoar meus sentidos [...]
Estas e outras imagens, que recorro da cultura da fé, contêm todas um “instante

de verdade”, quando os opostos se abraçam [...] Pertence à cultura da fé a imagem de mim, que estou cantando ou não, mas participando com todo o meu ser, individualmente ou em grupo, no meio dos cantos das mulheres, velas, incenso, cores. (BARBA, 1995, p.14-16.)

Essa cultura da fé alimenta a minha arte. E penso que ela atravessa muitos grupos e artistas comunitários na América Latina. Nos encontros de Cultura Viva Comunitária sempre há algum aspecto presente. Em Mendoza, na Argentina, lembro de termos feito uma grande celebração. Cantos, música, dança, comida, incenso e o rio, a gente ali ao lado dele, foi mágico. Eram encontros de corpos e de uma espiritualidade também comum a nós todos, essa fé que carregamos.

A igreja também se apresenta nessa camada. Mais especificamente, a Comunidade Santa Rita de Cassia, esse lugar em que, se eu abrir o portão de minha casa e ir sempre reto, eu chego. Onde existe a crença de uma energia, algo muito maior, que nos ajudava a construir as cenas. Era oração para começar, oração para finalizar... Essa construção artística teatral capaz de transformar aspectos em nós, capaz de nos fazer entrelaçar experiências, construir mundos. Foi na igreja que aprendi que antes do texto vinham as imagens.

Desde o tempo da igreja, acontecia assim, a gente lia o texto para imaginar as ações, o lugar; ria, escolhia roupas, tecidos, objetos, só depois a gente ia estudar as falas, que sempre eram modificadas; existia uma espécie de tradução, a gente falava como entendia. Não é que havia uma construção de personagem antes – até porque, como já falei anteriormente não acredito nisso -, o que precisávamos encontrar era algum aspecto de nós que desejasse ir ao encontro do texto para então chegar até a cena.

A dramaturgia-texto - esse que pode ser o núcleo ou, talvez, o fazer inicial no trabalho em teatros não comunitários - não ocupa o nosso principal exercício dentro do território da arte, o nosso grande papel para a construção de todas as nossas dramaturgias é a comunidade. Antes de encontrar o papel será preciso encontrar a vida. Mas, como encontrar a vida para a cena? Cada atriz comunitária tem sua forma. Nessa camada de arte em especial, a vida da cena nasce da vida experimentada em comunidade. Aqui é sobre a vozterra que cada uma de nós escuta.

outra coisa... quando estava na igreja, uma das coisas mais gostosas de ver construir, para mim, era o Poço da Samaritana. Essa passagem bíblica, tanto aparecia na liturgia do

domingo, como todos os anos estava presente na encenação da *Via Sacra*. Eu lembro dele, o poço, ser construído de várias formas e que uma das vezes buscaram argila e nós o cobrimos.

outra coisa... Sempre que havia algum trabalho com argila, como os vasos e copos que usávamos nas cenas, me trazia essa coisa familiar, por minha mãe e uma de minhas tias sempre terem feito modelagem em argila.

outra coisa... sobre a coisa anterior... Eu olhava para dentro do poço e via o infinito, num poço feito no asfalto, no meio da rua. Depois que secou, ele ficou com algumas rachaduras e, junto com as coisas que havíamos criado para ambientar, mais o vento do cerrado típico dessa época do ano, o deserto habitava em nós.

Quando a cena acontecia, nós já estávamos tão amigos de cada coisinha criada, pensada, vivida durante todo o tempo de preparação. A gente já tinha uma história íntima com a preparação da cena e a apresentação era o resultado disso -do nosso território para o bem viver criado anteriormente, no tempo da preparação.

Havia uma pessoa que seria a Samaritana, mas todas as meninas experimentaríamos aquele *papel*, a gente brincava em ser cada *personagem*, com os objetos e figurinos. A gente se encontrava em cada pedacinho de cena construído a partir do desejo de estar junto, do encontro, dos retiros, das idas e vindas levando cada menina em casa pelos meninos, e, claro, das tantas vezes que a gente comia em meio a tudo isso.

Quando fui em Israel, dentre todos os lugares, uma das coisas que mais me chamou a atenção foram os poços. Eles estavam entre desertos e cidades, desde antes de Cristo e permaneceram até os dias atuais, não só nos escritos das primeiras comunidades cristãs. Mas estavam fisicamente, ainda lá, pareciam os que construímos tantas e tantas vezes no asfalto.

Não dava pra ter certeza onde realmente Jesus havia pedido a água para a Samaritana em Israel, mas na Cidade Livre a gente sabia – nós mesmos construímos o poço para que Ele pudesse se encontrar com ela, com todas nós.

A minha segunda camada artística foi desenvolvida na escola e na rua. No laboratório das brincadeiras. Foi assim que o teatro foi tomando mais força, mesmo diante das relações estabelecidas com outras artes, como a música e o artesanato. Foi a escola que me trouxe essa

palavrinha encantadora em que cabia tudo: teatro. E o teatro foi se fazendo presente nas brincadeiras de rua.

Não quero que essa camada da escola possa parecer um paraíso sem defeitos. Eu compreendendo as dificuldades existentes dentro do contexto escolar, inclusive trago comigo experiências tristes sobre essa passagem, como falei anteriormente. Porém, mesmo assim, eu sempre tive professores que se destacaram em seus ofícios, que conseguiram compartilhar seus conteúdos obrigatórios de forma tão mágica que também impulsionava em mim, em nós, o desejo de brincar com esses conteúdos no corpo. A escola foi um lugar de treino, como atriz, como diretora, como dramaturga, como figurinista...

A minha professora de Artes, do Ensino Fundamental até o Ensino Médio, mora a cerca de duas quadras da minha casa. Minha amada Maria Luiza, ela também é mãe de uma amiga de infância. Eu me lembro da alegria que eram as suas aulas - ela deixava a gente criar no nosso tempo, sem o desespero de ter que *parar de conversar* para fazer alguma coisa.

Pintar, por exemplo, nunca foi habilidade desenvolvida para mim, mas eu sempre conseguia com ela. Até porque, logo, logo ela oportunizava a cena. Ela disse várias vezes ter orgulho de mim, e eu fico pensando que ela não tem ideia do quando dela eu carrego. Quando estou em sala de aula, como professora, eu tenho uma postura bem próxima a aprendida com ela, temos algo a fazer sim, mas o como fazer é uma escolha.

Tenho várias dessas memórias, momentos em que minhas professoras não se relacionavam comigo como se eu fosse apenas uma criança, de momentos em que sentia uma aproximação maior, era como uma espécie de amiga, um carinho especial... Eu me sentia amiga da minha professora. Mesmo depois que saí da escola, quando nos encontrávamos, ela demonstrava querer saber sobre mim, como eu estava e ouvir minhas histórias. De certa forma, é assim que vou trazendo as crianças para o desenvolvimento das atividades em que faço: elas são sempre amigas, sei que é um lugar seguro para a partilha, para falar e principalmente para ouvir.

O lugar de encontro, ele sempre nos transforma, é a encruzilhada onde estão nossas fragilidades e potências para a construção de um território para o bem viver. É sobre a nossa capacidade de se abrir para o outro, ao mesmo tempo em que pulamos nos seus braços de olhos fechados. É um risco bom se abrir para esses encontros, e nunca tive nenhuma experiência só de perda.

Assim, considero essa segunda camada desenvolvida na escola-rua ainda tão presente, que reverbera no meu fazer artístico e no encontro, pelo exercício da arte comunitária, do meu lugar de professora.

A terceira camada de arte que habita o meu corpo, foi o contato com outros grupos de teatro, comunitários ou não, e com formações artísticas teatrais fora da comunidade. Quando tinha 16 anos de idade, eu descia do ponto de ônibus mais próximo a minha casa, por volta de meia noite, junto com outra amiga que tinha mais ou menos a mesma idade. A gente vinha das aulas de teatro que eram oferecidas gratuitamente no Centro Cultural Martin Cererê, próximo ao centro de Goiânia.

Foi nessa época que deixei de trabalhar com teatro na igreja, comecei a participar de um grupo de teatro na comunidade e, ao mesmo tempo, de várias formações e espetáculos também fora da cidade. Eu queria ser atriz, sabia da importância de assistir espetáculos, participar de formações. Como na minha comunidade isso não era oferecido, fui aonde minhas pernas alcançaram.

Essa camada também é cheia de dor: os encontros com o desejo pelo aprendizado do teatro nem sempre foram protegidos, saudáveis e cheio de histórias boas para contar. Nesse caminho também teve assédios fantasiados de boa vontade, direções abusivas; foi cheio de espetáculos que precisavam de robôs e não do meu corpo livre como atriz. Por conta disso, hoje tenho tomado muito cuidado sobre quem vem junto criar. Principalmente, quem vem junto dirigir. Tenho escolhido cuidadosamente isso, durante um espetáculo.

Numa montagem de teatro nossos corpos ficam expostos. É um momento em que, ao mesmo tempo que tudo o que sabemos anteriormente conta, também é como se nada servisse, é uma nova experiência de criação. E quem conduz o processo, precisa ser alguém que tenha sensibilidade para isso.

É muito simples descobrir. Observe se o diretor escuta ou se chega com ideias maravilhosas de um espetáculo perfeito que está somente na cabeça dele, que por sua vez precisa de *bons atores*, ou seja, alguém que possa executar o que para ele já foi concebido. Hoje percebo de longe esse tipo de situação, me escapo tanto quanto posso, porque sei o quanto é difícil conviver com essas memórias no corpo depois. Se não é permitido ao seu corpo o estado de criação, não se demore, se desloque, procure outro espaço, em outros territórios, vá embora!

Todo deslocamento é extremamente necessário, seja por motivo de perceber seu corpo desenvolvendo seu ofício, seja pela necessidade de encontro com outros corpos, ou mesmo com o seu, no exercício de descolar para dentro, para conseguir trabalhar consigo.

Jurij Alschitz, no livro **A vertical do Papel**, revela que todas as profissões possuem seus segredos, mas pensando no trabalho da atriz, “uma dessas áreas ‘misteriosas’ da profissão do ator é quando ele trabalha por si mesmo o seu papel” (ALSCHITZ, 2014, p. 22). E esse lugar é construído no estudo, no contato com diversas formações, artistas e grupos.

Os fazeres das atrizes comunitárias ainda são transmitidos, em sua grande maioria, de forma oral, o que reafirma mais ainda essa necessidade do deslocamento por motivo do encontro. Como tudo que foi escrito até aqui, falo a partir de mim, mas também caio na vaidade de falar como se pudesse servir a toda e qualquer atriz comunitária. Porque, no fundo, eu gostaria que atrizes comunitárias pudessem encontrar materiais sobre o seu fazer. Esse texto pode ser mais uma tentativa do território da arte dentro da dramaturgia comunitária. A tentativa do encontro com outras atrizes comunitárias.

O encontro e o estar junto com outros artistas também compõe nossas dramaturgias de uma forma que considero ser fundamental. Atualmente participo de coletivos com diversos artistas, músicos, poetas, produtores, poeta-músico, produtor-ator... Estar em constante troca, com artistas de diversas áreas, dentro e fora da comunidade, é alimento para todo e qualquer teatro, e é ar para uma atriz comunitária construir suas dramaturgias. Dificilmente se consegue seguir criando sem essas trocas. Esses lugares de partilha me lembram muito o lugar da família, a minha camada primeira, diversos artistas juntos, contando suas histórias.

Essas camadas da arte, dentro do fazer e da construção da dramaturgia da atriz comunitária, elas estão totalmente impregnadas, quando se move uma, expõe a outra; elas sempre se encontram, sempre vão reverberando uma na outra.

Quando fui convidada a dirigir a *Paixão de Cristo* na cidade de Bonfinópolis, num grupo de teatro comunitário, o grupo ainda mantinha características fortes da igreja, por exemplo, o hábito da oração. Na época que fui, eu já havia desacostumado desse momento, carregava já o costume de dizer *merda*, aquecer e entrar em cena, bater na bunda das pessoas... e outras tantas práticas. O regresso a esse lugar fez acordar em mim vários sentimentos que fizeram com que o cuidado com os atores redobrasse. Eu sabia que era um trabalho que contava com uma forcinha a mais – essa, própria da cultura da fé. Despejar

regras e técnicas e modos de trabalho não fazia muito sentido. A gente, naquele ano, construiu *A Paixão de Cristo do Jeitinho Popular*. E eu pude trazer a viva experiência de minha camada primeira, esse lugar da casa e da espiritualidade. Foi essa camada de arte que possibilitou eu encontrar com o fazer do grupo, que nos fez encontrar um ponto de partida comum para que pudéssemos caminhar juntos.

outra coisa... esse ano (2021), fui convidada a participar de uma banca de graduação da Universidade Federal de Goiás, como membra externa para avaliação. O tema: teatro comunitário. Na banca – como concluinte da graduação Licenciatura em Teatro -, estava uma menina, uma menina que participou da montagem do espetáculo em Bonfinópolis. Uma menina-amiga, que posteriormente participou de outras montagens também comigo. É uma sensação boa reencontrar as crianças/adolescentes que eu dirigi ou que participou das oficinas de iniciação nas comunidades onde estive, andando pelos corredores da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Considero a academia, como sendo essa última camada até aqui, a universidade me trouxe muita coisa boa. Eu participei de grupo de extensão e pude participar de disciplinas com os professores, antes mesmo do ingresso ao curso de Artes Cênicas. A graduação e hoje o mestrado representam uma camada viva dentro de mim. Tenho observado isso cada vez mais presente nos encontros Latino-Americano de teatro: a gente sempre fala que não concorda com um monte de coisas, as formas de avaliação, de seleção e tantas outras, mas o aprendizado é imenso. É de fato um conhecimento empoderador, libertador do cotidiano, às vezes a gente pode estar imersa nas obrigações imediatas e acaba não dando muito espaço para as reflexões que são capazes de deslocar. Talvez esse seja o grande poder dessa camada de arte que a universidade oferece: a capacidade do deslocamento.

Sempre gostei de estudar teatro, ler sobre teatro, assistir espetáculos, pesquisar sobre grupos; eu tinha esse hábito mesmo antes do ingresso a universidade. Eu até poderia considerar essa como uma camada dentro do território do contato, pensando o contato com livros, com as pessoas que me indicaram livros. Mas não considero, porque ela se consolidou no exercício do deslocamento, da reflexão dentro da universidade.

Aprendo aí que pra uma coisa existir, outra não precisa desaparecer. O meu fazer artístico comunitário não apagou com o ingresso na universidade. Há de se cavar buracos também ali, o conhecimento é construído em comunidade, e também em comunidades

acadêmicas e eles podem coexistir, não são opostos ou forças contrárias, são complementares. Tantas e tantas vezes falam e desejam o mesmo, são estéticas políticas.

O território da arte comunitária, o lugar onde a vida se torna mais viva, é cheio, antes de tudo, de sobreposições de camadas de arte. Estas que emergem mais ou menos a partir do encontro. Se o objetivo final da construção artística comunitária é o encontro com a comunidade, o seu princípio também. É um Comunitário Teatro. É sobre o que já conversamos antes, mas quis destacar mais uma vez, só para enfatizar que o território da arte só existe porque aconteceu o encontro com a comunidade antes. E para que possamos nos encontrar de outra forma depois, construímos o território da arte. Esse descolamento nesse território da arte é como uma peregrinação, a gente retorna aos lugares sagrados estabelecendo novas conexões.

peregrinações e escavações

Desde a adolescência, eu fazia o caminho Goiânia-Trindade durante a Festa do Divino Pai Eterno, que acontece anualmente. Sobre esse caminho percorrido sempre com o grupo da comunidade, eu só conseguia lembrar do frio e das filas que pegávamos para ganhar leite queimado com canela. Meus primeiros percursos sempre foram cheios de brincadeiras, risos e eu estava ali somente para que eu pudesse estar no exercício do encontro.

Depois que comecei a compreender um pouco mais sobre as estações de Cristo, o caminho percorrido até o calvário e a ressurreição, todas as vezes que fazia o percurso me prendia nesse lugar de olhar e admirar as imensas telas que contam essa passagem. Quando eu passava por elas, já absorvida pela experiência das montagens da Via Sacra na comunidade, tinha um novo olhar. Eu estava mais atenta aos detalhes e, principalmente, às expressões nas imagens.

Quando mais tarde tive a oportunidade de desenvolver atividades de teatro comunitário em Trindade, a sensação do percurso mudou bastante. Eu me via passar pelas estações, perdida em meus fichários da Viola Spolin; e quando estava com as crianças e adolescentes na cidade, eles me pareciam tão distantes da imagem do evento experimentada. Seguiam suas vidas, suas dificuldades. Quando a festa se apresentava, a eles cabia a venda de artigos religiosos, o oferecer comida e água para as pessoas que passavam a pagar suas promessas e renovar suas alianças com o Divino Pai Eterno.

Depois disso, todas as vezes que eu fazia o caminho Goiânia-Trindade em épocas de festa, o meu olhar começou a alcançar não só a imensa estação onde Cristo caía pela segunda vez, mas também as pequeninas crianças no chão, assim como ele, derrubadas por uma força social maior, a vender as imagens do Cristo, ainda menores que elas.

Quando fiz o caminho em Jerusalém (Israel, em 2019), eu fiquei impressionada como todo o percurso era cheio de comerciantes. O guia que nos acompanhava me disse que era assim também na época de Cristo, que quando ele passou com a cruz, provavelmente os comerciantes o viram e continuaram com suas atividades; assim como eu, vendo as crianças no chão, continuava seguindo o meu caminho para encontrar o Divino Pai Eterno.

A minha relação com a festa, com o caminho para festa foi se transformando. O Comunitário Teatro permite outra compreensão sobre o território a que pertencemos; isso quando permitimos nos deslocar daquela compreensão sobre a comunidade pelos que habitam a própria comunidade. A Festa e o desejo pela comemoração da Festa do Divino Pai Eterno permanece viva em mim, assim como a lembrança das risadas, do frio, das filas e das brincadeiras que fazíamos no caminho. Então o que muda? Muda que agora, assim como nos jogos de teatro feitos na periferia da cidade de Trindade, eu desejo também que mais pessoas possam participar da festa e não da crucificação.

outra coisa... lembro das apresentações que fazíamos à noite, quando trabalhava no projeto de teatro na cidade de Trindade, apresentado comédias, usando as iluminações dos postes, onde podíamos ser vistos um pouco melhor, nos condomínios habitacionais. Todos nós juntos ali, dávamos muitas gargalhadas, desde antes da apresentação até depois dela, durante a roda de conversa. Essa festa sagrada do Teatro Comunitário, na qual não tem o crucificado me encanta, amplia os meus sentidos quando reencontro outras festas e celebrações em minha comunidade. Alimenta o meu retorno a ela, assim como as estratégias para a construção desse sonhado território para o bem viver onde habito.

Tantas vezes, em tantos momentos, eu me senti tão distante de tudo que acontece por aqui. Sem me identificar com as pessoas, com a forma como as pessoas vivem, aborrecida com coisas que vão desde o comportamento e posicionamento da comunidade, suas decisões nas eleições, nos julgamentos até a idolatria a uma TV que só sabe contar sobre nossas desgraças. Acreditava ter caído no território errado. Eu me desidentifico várias vezes da

comunidade, me vejo fora dela e a odeio com todas as minhas forças, pela miséria do que é e, principalmente, pela miséria de continuar a alimentar a sua própria miséria.

O encontro, o cavar e o deslocamento para novos encontros vão alterando essas percepções e dando movimento para o meu fazer como atriz comunitária. Vou me encontrando com a comunidade em outros aspectos e conseguimos encontrar um ponto em comum para caminhar juntas. Sigo me sentindo pertencente a ela por mais algum tempo.

Quando cavamos o chão, ampliamos os sentidos sobre nossas relações em comunidade. Porém, quero mais uma vez ressaltar a necessidade da escuta de si. Ela é também percurso no território da arte.

Minha experiência, trabalhando em teatros e ensinando teatro, levou-me a uma conclusão muito simples: o ator torna-se somente o mestre e o autor real de seu trabalho se é capaz de trabalhar nele por si mesmo, independentemente de qualquer mediação ou intromissão. Quando ele se torna o verdadeiro autor, assume a responsabilidade pela vida de seu trabalho e ninguém mais é responsável por isso (ALSCHITZ, 2014, p. 22).

avovar: Uma atriz comunitária, em contato com o território da arte, deve saber logo que depende de si. Esse encontro e esse fazer, ele é solitário. Senão, pode-se cair no risco de ser em cena o que outros esperam. O que espera o diretor, o que esperam outras atrizes colegas, o que espera a comunidade...

Ser o que se espera é dar continuidade a uma história sem reflexão.

Como atriz comunitária, no exercício do fazer em comunidade, tenho feito também esse caminho de me permitir não me identificar. Mesmo sabendo que dela faço parte, porque assim pratico o que acredito ser uma comunidade, um lugar povoado por diferenças.

Quando trabalhamos com Teatro Comunitário, podemos também nos escorregar na vaidade de fazer um teatro herói comunitário. Como se fossemos capazes de, com uma apresentação ou com oficinas de teatro, tirar a comunidade das garras do mal, fazendo com que eles não entreguem suas vidas às drogas e se tornem *verdadeiros cidadãos*.

É na busca de viabilizar financeiramente os projetos comunitários, penso, que muitos grupos possam acabar reforçando esse discurso. Nesse momento, o território da arte fica profundamente comprometido, porque, apesar do território da comunidade estar dentro dessa Dramaturgia Comunitária, a arte e a sua prática precisam caminhar no exercício de acontecer,

de certa forma, a parte dela. Sem preservar o teatro do próprio teatro comunitário, nem um e nem outro acontece.

Victor Hugo Pereira conta sobre sua vivência com um grupo de teatro comunitário, como bolsista de Extensão do Programa Ler da UERJ, em 2003, onde realizava...

Um trabalho sobre leitura e compreensão de textos, complementarmente à montagem de uma adaptação de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que vinha sendo ensaiada pelo grupo. Numa sessão de estudos com os adolescentes que, supostamente, elaboravam a adaptação com o professor, propusemos que o grupo teatral falasse sobre seus personagens. Confirmamos, pelo resultado desastroso, a impressão de que os adolescentes não compreendiam as falas e as situações dramáticas, recriadas a partir do original de João Cabral. Assim, longe de servir para estimular os adolescentes à tomada de consciência quanto aos meandros das relações sociais humanas apresentadas no texto, a adaptação tinha servido não só para reforçar clichês e interpretações discutíveis sobre situações atuais e estruturais da sociedade brasileira, mas também para repetir no palco a submissão aos ditames superiores, vivida em outras situações do cotidiano. Restava para a plateia, o impacto de colocar em cena jovens pobres representando outros setores marginalizados da sociedade brasileira. (PEREIRA, 2009, p. 36)

avovar: Prestar atenção ao que seu corpo serve é sempre bom.

Aqui ele fala sobre adolescentes diante dos interesses do professor e/ou da entidade, mas poderia ser uma atriz em submissão ao grupo comunitário que pertence ou a algum edital.

Os corpos de mulheres estão em constante risco de abusos, assim como de crianças e adolescentes. Os corpos de atrizes, apesar de carregar a força da liberdade que essa profissão propicia, não nos fazem viver em outros mundos.

O território da arte, da criação da atriz precisa ser preservado. Eu acredito cegamente em um comunitário teatro, mas não em uma comunitária atriz. A atriz precisa vir primeiro. É

sobre a escolha do buraco que vai cavar, é sobre a escolha do que deseja dizer, é sobre o exercício de descolonização de seu corpo. É voltar a si, se escutar, se questionar sobre os movimentos que seu corpo atua *de vez em quando e sempre*, como se diz por aqui. É escuta e comprometimento com os movimentos necessários para que a atriz possa continuar realizando o seu ofício.

Quando eu comecei a participar de encontros Latino-Americanos de arte comunitária, eu ficava assustada com a quantidade de artistas que desenvolviam seus trabalhos sozinhos. Na minha cabeça, para se fazer teatro comunitário, sempre era necessário um grupo, só assim se poderia fazer um trabalho comunitário. Depois fui conhecendo artistas comunitários nômades, teatro comunitário familiar, teatro comunitário religioso, teatro comunitário empresarial, festivais de teatro comunitário... Há tantas e tantas formas de fazer teatro comunitário. E foi só na convivência, no dia a dia, na divisão de comida e tantas intimidades que fui compreender que se tratava menos de *o que se fazia* e mais sobre o *como se fazia*. Antes de tudo é ser comunitário e o ser comunitário pode fazer qualquer tipo de trabalho artístico, inclusive teatro de grupo.

Agora, tenho para mim que o que vai dizer a forma de atuação comunitária é a atriz. A pergunta primeira não deve ser em *que grupo ou coletivo deseja participar?* Mas sim, *que tipo de arte deseja realizar?* Essa resposta muda, pode mudar, e até arrisco a dizer que ela deve mudar. Só não pode ficar sem resposta, num movimento automático, numa continuação sem reflexão. Precisa retornar sempre a escuta do território da comunidade, a escuta do território da atriz e a escuta do território da arte, para a construção da dramaturgia de uma atriz em comunidade.

outra coisa... pra relembrar, isso tudo é sobre como transito nesse território. Existem outros caminhos, esse é apenas um. A minha invenção.

Eu gosto de observar nos textos em que interpreto a minha dramaturgia. Nem sempre eu escrevi os textos que disse, mas como atriz comunitária eu sempre contei as histórias que carrego em meu corpo em cena. Não se trata de reviver passados é sobre a escolha do que você quer que se revele em seu corpo a partir dessas histórias.

É mais uma tentativa: a tentativa de narrar uma história.

No prefácio do livro **Magia e Técnica, Arte e Política**, Jeanne Marie Gagnebin fala sobre a escrita do historiador, as formas de narrativas que eles constroem de acordo com a obra de Benjamin. Enquanto atrizes, sei que não temos obrigação nenhuma de atuar como historiadoras, mas somos narradoras, narradoras de uma experiência: “uma experiência e uma narrativa espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato” (GAGNEBIN, 2012, p. 9). Eu acredito fielmente nisso, trata-se de fazer pequenos fuxicos e construir uma saia, uma bolsa, um forro... são as narrativas de nossos encontros, que partilhamos juntas, sobre o material que decidimos trazer para as nossas dramaturgias.

ELENA: Na verdade, minha idade tem influenciado muito esta peça, a fase em que eu me encontro como criadora.

Sou daquelas que se casou muito jovem.

Então, agora comecei a digerir o tipo de relação que se tem com um homem que chamamos de marido, esposo, cônjuge, essa relação que... bom...

Mas, a peça é a peça e, no fim das contas o que eu posso dizer dessa peça... [...] Venham ao museu, está aberto o dia todo.

Eu não durmo.

A peça me ensinou a sofrer e me sacrificar, não durmo.

Não tem domingos, não tem segundas, e eu me sinto um pouco culpada pela genialidade da peça.

A beleza da peça.

Não é justo.

A peça me encanta.

É minha vida.

É minha. (EID, 2015, p. 102).

avovar:

TAKAIÚNA: A minha idade... ou melhor o tempo que já vivi e trabalhei com teatro comunitário influenciam muito o que escrevi por aqui.

Eu comecei muito, muito jovem, como vocês puderam acompanhar na introdução da dissertação.

Agora, no mestrado, é comecei a refletir melhor sobre o tipo de relação que estabeleço com o teatro comunitário.

Bom, mas a dissertação é a dissertação, poderá ser lida em qualquer tempo, mas eu não dormi algumas noites preocupada com ela.

A dissertação me ensinou a sofrer e me sacrificar.

...

Mas possuí certa beleza.

Ela me encanta.

É a minha vida.

É minha

Exatamente aqui início minhas considerações finais.

“O que é contar uma história, histórias, a História?” (GAGNEBIN, 2012, p. 9). É enxergar os caminhos e arrumar formas de falar sobre eles. Benjamin fala do tempo como sendo um elemento necessário para essa construção. Para contar histórias o tempo é tão necessário e também para o ouvir. Assim como no contar podemos abandonar, deixar o que antes foi vivido, transformar-se no contar do tempo presente, com as sensações que o agora traz - “Tem que entender que isso não é uma questão de cronologia... não”. (EID, 2015, p. 102).

Quando apresento, eu sempre faço esse exercício: tudo que foi ensaiado é sutilmente transformado pelas sensações que atravessam o meu corpo no instante presente. Eu nunca ignoro isso, eu sei que o ensaiado não vem carregado de uma pureza de personagem, que se incorpora ao meu corpo sem considerar como o meu corpo está naquele instante.

Ser atriz é abraçar o presente (momento da apresentação) com o estado passado (ensaiado), é viver novamente. O que tantas vezes vivemos é peregrinar, se descolar e retornar ao local anterior. Nesse momento, aceito que o meu corpo já é outro. Observo o sentir percorrer novamente esse espaço sagrado, o palco.

Para uma atriz comunitária, na construção de suas dramaturgias, acrescentaria mais um aspecto sentido nesse momento presente: a comunicação com os seus, com as pessoas que atravessam seu corpo território e seu território comunidade, as que você encontra quando vai comprar um pão, quando vai à feira, quando vai ao mercado, quando está no ônibus ou dentro de casa.

Isso altera totalmente o meu estado presente, eu sinto coisas totalmente diferentes quando apresento para vizinhos e quando apresento em outras cidades ou fora do país. Quando eu sou capaz de provocar certa emoção no moço que ainda ontem vi descer do ônibus, na criança que agora vai me apontar no mercado, mostrando pra mãe já ter me visto em cena na escola. No Teatro Comunitário estamos sempre a nos reencontrar.

Em cena eu vou atuar com todas essas sensações que atravessam o meu corpo. O tempo passado e presente, a linearidade do próprio tempo desaparece no exercício do encontro, do contar, do encenar. O tempo é em espiral, gira de acordo com as emoções, sensações e ausências que dela experimento.

Assim, esse lugar de retorno – marcações espaciais, texto...- são dramaturgias que podemos dizer que são fixas. O movimento interior é a dramaturgia da atriz, dita no estado presente. O movimento interior da atriz no estado presente em relação a sua comunidade é a dramaturgia da atriz comunitária.

Existe um tempo necessário para que possamos reconhecer o que do material artístico trazido num processo criativo vai fazer sentido em nossas bocas abertas. É o tempo de incubação necessário para o nascimento da dramaturgia comunitária, que posteriormente será experimentado em outro tempo numa celebração em comunidade.

outra coisa... durante a montagem do espetáculo **Desaparecidos** (2018), no processo de criação eu senti a necessidade de trazer imagens, e entre elas de um senhor que havia desaparecido em minha comunidade, que morava umas três quadras de minha casa. Durante muito tempo havia várias fotos suas espalhadas pela região e sempre que eu olhava as fotos vinha em minha cabeça a imagem dele de costas, caminhando meio tonto com uma bebida na mão. Eu sempre o encontrava assim pelo caminho, o via de costas e acompanhava seu trajeto até o ver entrar em sua casa, de certa, forma eu gostava de olhar o balanço que acontecia em seu corpo. Em cena, eu fazia um percurso pequeno pisando em sapatos para apresentar a sua imagem, ao lado de um outro jovem de nossa comunidade também desaparecido, e outras imagens e histórias de desaparecimento que fomos encontrando na trajetória da montagem do espetáculo. Esse pequeno percurso – ação física que eu fazia em cena -, levantar, caminhar sobre os sapatos, apresentar as imagens, e mais precisamente: o caminhar. Eu encontrei sentido quando deixei meu corpo balançar, o via a minha frente e o seguia, agora não mais com o olhar, mas com o corpo todo, como quem repete seu caminho, até onde dá. Até sentar e apresentar sua imagem como desaparecido. Demorou um tempo antes desse pequeno percurso fazer sentindo no meu corpo, até que começamos a caminhar juntos, em cena, como caminharemos juntos eternamente fora dela em comunidade. A sua história ecoa e o seu corpo vozterra encontra o meu corpovoz em cena, não na palavra dita, mas na palavra carne – minha carne sempre tremia nesse percurso em cena. E quando a imagem dele aparecia, nas apresentações na comunidade, eu via a carne da comunidade reconhecendo seu rosto, também tremer.

Como atriz comunitária sempre iremos “reviver o passado através de uma espécie de identificação afetiva do historiador com o seu objeto” (GAGNEBIN, 2012, p. 8). É assim que acontece quando estou em cena, e é assim que acontece também aqui, enquanto escrevo essas

linhas. É sobre tudo que aconteceu no meu percurso, mas com um recorte preciso, de quem cavou muitos buracos até encontrar um lugar desde onde pode olhar para baixo e sentir o céu.

Eu devo falar que também essa escrita, por não fugir de uma comunitária metodologia, é a tentativa de uma narrativa:

A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro de si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 2012, p. 221).

O campo dos sentidos é um território flutuante, que só chega quando você começa a percorrê-lo no momento da apresentação ou da escrita. Tudo o que foi feito antes é algo como arrumar as malas.

Para Juan

Agora eu sou uma artista e você, uma obra de arte.

Você é bonito. É um testemunho da minha genialidade.

Genial. (EID, 2015, p. 105).

avovar:

TAKAIÚNA:

Para o Teatro Comunitário

Agora eu sou mestre e você, a minha pesquisa.

Você é interessante.

Um testemunho das minhas narrativas.

Narrativa.

A dramaturgia no teatro comunitário encontra a sua forma nas fronteiras, e consequentemente nos pensamentos fronteiriços, nos lugares de encontros. Nesses lugares, atrizes que sejam propensas a construir muros, se isolarem, e a não estar em estado de guerra,

tendem a perder o tesão da criação. Por vezes me encontro nesse lugar, é um exercício constante: respirar e seguir, para perceber as possibilidades artísticas.

A dramaturgia de uma atriz está ligada à experiência e a essas escolhas na vida. A escrita e/ou a tradução dela diz tudo, é capaz de dizer reticências para se continuar em algum lugar na comunidade ou fora dela. É desse lugar que continuaremos agora, é só sobre traduções, é avoar.

ELENA: Juan?

Juan?

Juan?

Está desarmado.

Tenho que continuar instalando.

As pessoas vão vir e queremos que vejam a peça.

[...]

Eu lembro, Juan, o amor era tão intenso como a dor de um menino, todo esse grande amor fica pa-recendo pequeno com essa frase.

Você me ensinou tanto.

[...]

Eu aprendi, Juan, que a vida não espera.

Não espera.

As pessoas, Juan! As pessoas têm que vir.

avoar:

TAKAIÚNA: Teatro Comunitário?

Comunitário Teatro?

Teatro?

Está frio.

Tenho que continuar escrevendo.

As pessoas vão vir e queremos que vejam a dissertação.

[...]

Eu lembro, Comunitário Teatro, o amor era tão intenso, maior que a dor de uma menina, todo esse grande amor fica pa-recendo ossos em ossuários.

Você me ensinou tanto.

[...]

Eu aprendi, Teatro Comunitário, que a vida não espera.

Não espera.

As pessoas, Teatro Comunitário! As pessoas precisam ler.

Seus quadros.

Você.

Não está respirando.

Respira.

Não, Juan. Não acabe por favor, eu te reconstruo, meu Juan.

Meu Juan.

[...]

As pessoas vão continuar vindo te ver, mas não vão te ver com um traço doente.

Não vou permitir que você seja um trapo.

Você vai ser isso que sempre buscou e nunca mais vai partir, e vamos revolucionar tudo.

avó:

Seus trabalhos.

Você

Não está mais acontecendo.

Respira.

Não, Teatro Comunitário. Não acabe por favor, eu te reconstruo, meu Teatro Comunitário.

Meu teatro.

[...]

As pessoas vão continuar vindo te ver, mas não vão te ver como um teatro inocente.

Não vou permitir que você seja um teatro inocente.

Você vai ser isso que sempre buscou e nunca mais vai partir, e vamos revolucionar tudo.

Não tenha medo, é a sua tarefa.

Uma mulher mata seu marido em legítima defesa.

Uma mulher mata seu marido por não lavar seus pés.

Uma mulher mata seu marido depois de uma forte discussão.

Não tenha medo, é o seu caminho.

Uma atriz mata seu teatro em legítima defesa.

Uma atriz mata seu teatro por não deixá-la viver.

Uma atriz mata seu teatro, depois de perceber que tudo não passava de uma grande mentira.

Uma atriz mata.

Mata seu marido porque já não podia mais vê-lo.

Pela sua forma infantil de caminhar. (EID, 2015, 108).

avoar:

Mata o seu teatro porque já não podia mais vê-lo.

Pela sua forma hipócrita de caminhar.

p.

Mulher mata seu marido e o converte na obra de arte mais bela do mundo (EID, 2015, p. 102).

avoar:

Atriz Comunitária mata o Teatro Comunitário e fala sobre si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arrumei a mochila depressa - era cerca de 10% roupa e 90% comida. Eu ia ficar um tempo a mais em Uberlândia, tinha o meu primeiro encontro marcado para orientação. Eu tinha uma certeza, uma pesquisa com um recorte redondinho. Não foi à toa que recebi nota máxima em meu projeto. Estava tudo ali, quase que prontinho.

Paulina disse, no meio de tantas coisas, ela disse que *às vezes ficava estranho o texto, parecia que eu queria me encaixar, que eu não precisava seguir ou repetir as definições já ditas sobre o teatro comunitário*. Eu segui no exercício de sair desse lugar, mas quando o texto saiu da caixa a atriz saiu junto.

Lembro que esse primeiro processo de pesquisa me rendeu a publicação de um artigo, e uma apresentação em seminário da Trupe de Truões, grupo de teatro em Uberlândia que realiza seminários com temáticas relacionadas a infância e a juventude. No mesmo dia em que cheguei a apresentar sobre o ensino do Teatro Comunitário pela manhã, à tarde, durante o Encontro de Pesquisa em Andamento na UFU, já falei sobre uma atriz em busca de um corpo.

Pela manhã eu estava supersegura, repetia as coisas que já falava há alguns anos. À tarde, Paulina havia me encorajado a falar sobre a situação atual da minha pesquisa. E eu estava insegura. Na porta de uma sala, quando nos encontramos, penso que isso ficou nítido. Ela docemente falou como a organização me trocou de mesa e eu fiquei junto dela, na mesma sala.

Eu apresentei minha confusão. Quando saí da caixa, perdi o corpo. Eu pensava que a caixa era o meu corpo. No final da apresentação, as pessoas me sugeriam antigas referências sobre Teatro Comunitário, me perguntavam se as conhecia. Sobre elas havia falado pela manhã, quando tinha ficado tudo bem.

Após a apresentação, ressoavam sugestões de uma escrita, quase que de uma micro história sobre o Teatro Comunitário, com sugestões de nomes e pesquisadores que eu já conhecia *de cor e salteado*. Mas nas disciplinas do mestrado tive a oportunidade de dançar minha pesquisa, de inventar dramaturgias para os meus colegas, de preparar oficinas pra gente se divertir falando de nós, eu comecei a pertencer também a uma outra comunidade e já não dava pra cumprir o planejado do início.

O meu primeiro ano de pesquisa no mestrado realmente me tirou da caixa, de casa e muitas vezes da comunidade. Trabalhei no Ceará, no Pará e no Maranhão, sem contar que todas as semanas atravessava o estado e ia para em Uberlândia. Num mestrado em que os ombros que me acolheram foram do Maranhão e da Paraíba, ainda fui para Argentina, Itália, Israel e Palestina. Eu fiquei espalhada.

E foi assim que apresentei minha busca, o relatório da pesquisa: **Uma atriz em Busca de um corpo**, em março de 2020. De lá pra cá, não houve idas e vindas de Uberlândia, os encontros Latino-Americanos aconteceram todos de forma virtual e eu, tão espalhada, tive que juntar os retalhos e viajar para dentro, esse foi o meu segundo ano no mestrado.

Essa escrita percorreu, a maior parte do tempo, um caminho para trás. A minha dramaturgia comunitária trata da esperança de que exista um caminho para frente a ser trilhado. As minhas considerações finais falam do quanto ainda desejo caminhar para trás, enraizar no passado, nessa construção para um possível futuro. O presente para mim é a ponte. Eu gosto também de estar nesse lugar de transição da ponte; me traz sempre a possibilidade do movimento.

O Teatro Comunitário, por certo, ainda precisa contar e recontar muito suas histórias, e espero que esse texto seja, logo, logo, apenas um entre tantos que falem desse fazer a partir da experiência de uma atriz em comunidade. Isso é preciso para que o território para o bem viver se construa.

A Dramaturgia Comunitária e seus infinitos territórios são diálogos emergentes na construção de uma arte que fala desse estado ponte, desse lugar onde se configuram o passado e a constante narrativa da esperança de um futuro. Essa dramaturgia que se faz na escuta da vozterra precisa ocupar, não no sentido de *invadir* lugares, mas de construir um que seja seu ou narrar aqueles que, na verdade, sempre foram seus. Para o nosso próprio desenvolvimento enquanto artistas comunitárias serão necessários mais espaços de escuta e fala, porque ainda temos muito o que se pensar, refletir e reconstruir. Para que não sejamos mais do mesmo, matando *eus* diversos em busca de uma narrativa de coletividade que transforma seres em tapetes. O impulso dentro de mim ainda é por algo não vivido, não experimentado, mas muitas, muitas vezes sonhado.

Em meu corpo há muitas de muitas de mim ligadas à diversas comunidades territoriais ou não, comunidades grandes e pequenas, vivas e mortas... São muitos sonhos comunitários como mulher negra, como artista, como acadêmica, como vegana, são tantas. Mas,

atualmente, quando paro e silêncio, não consigo escutar nada. Existe um medo que o próprio tempo vivido traz; e a falta do encontro e do abraço faz ainda maior esse medo.

Existe em mim o grito e um silêncio profundo.

Contrariamente ao que aconteceu com a força de trabalho feminina (que entrou pra valer no mercado de trabalho, conquistando novos espaços profissionais), a força de trabalho negra foi a maior vítima de todo esse processo. Sistemáticamente discriminada no mercado de trabalho, ela ficou confinada nos empregos de menos qualificação e pior remuneração. (GONZALÉS, 2020, p. 230)

Esse corpo que escreve é o primeiro de sua geração escravizada que não trabalha em *casas de família*, ainda que desde criança escute narrativas de violência e sofrimento. Apesar de possuir a sabedoria da festa, o sentimento mais profundo que existe na construção de minha dramaturgia é que ela seja como faca. Não se trata de doces histórias para que alguém durma. Espero que o contexto das misérias em que muitas vezes elas aconteceram não sejam apagadas pela conquista da menina que chegou ao mestrado apesar de tudo. Tudo é muita coisa e não deve ser ignorado.

Considero, aqui, o que ainda não é um final.



IMAGEM 6: Maria Justina da Glória – bisavó

REFERÊNCIAS

Maria Justina da Glória, Maria Eugênia Rodrigues, Brazimar Rodrigues da Silva.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O Perigo de uma História Única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALSCHITZ, Jurij. *A Vertical do Papel: Um método para a autopreparação do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. Ed. Hucitec. São Paulo, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. I Obras Escolhidas. Vol. 01. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BISCARO, Bárbara. *Vozes Nômades: escutas e escritas da voz em performance*. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

CAON, Paulina Maria. *Desvelando corpos na escola – experiências corporais e estéticas no convívio com crianças, adolescentes e professores*. 2015. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. Acesso em: 2020-01-11.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução: Sebastião Nascimento. UBU Editora, São Paulo, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

_____, Lélia. *Por um Feminismo Afro Latino Americano*. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KOPENAWA, Davi, BRUCE, Albert. *A Queda do Céu*. Companhia das Letras. São Paulo, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Enquanto tiver gente no Brasil vai ter presença indígena*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=urjJJwpGMJQ>>. 2019. Acesso: 12 de out. 2019.

_____. *Literatura e a Voz da Liberdade com Ailton Krenak*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K6_SDuEDqaM>. Acesso: 13 de out. 2019.

LIGIERO, Zeca. *Teatro das Origens – Estudos das Performances Afro-Ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MONCADA, Luis Mario e ACOSTA, Martin (org.) *Periférico: dramaturgias latino-americanas*. Rio de Janeiro: Editora Sesc, 2015.

NOGALES, Iván. *La Descolonización de Cuerpo*. Impreso in Bolivia, 2019.

PEREIRA, Victor Hugo. Encenando identidades sociais – reforçando estereótipos? In: TELLES, Narciso, LIGIERO, Zeca, PEREIRA, Vitor Hugo Adler (org.). *Teatro e Dança Como Experiência Comunitária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009, p.31-42.

ROLNIK, Sueli. *Geopolítica del rufián*. Dossier Documenta Magazine Sexta Entrega, 2019. Disponível em < <https://idoc.pub/documents/suely-rolnik-geopolitica-del-rufianpdf-6ngeqk18d2lv> > visualizado em: 10 dez. 2019.

SÀLÁMÌ, Sikirù (KING), RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a ordem no universo*. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social: Revista de Sociologia USP*. 5(1-2): 31-52, São Paulo, 1993 Disponível em < http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Modernidade%20Identidade%20Fronteira_TempoSocial1994.pdf > acesso: 25 nov. 2020. <https://doi.org/10.1590/ts.v5i1/2.84940>

SANTOS, Cláudio Alberto dos. Artistas do povo: o trabalho do ator numa experiência de teatro comunitário. In: TELLES, Narciso, LIGIERO, Zeca, PEREIRA, Vitor Hugo Adler (org.). *Teatro e Dança Como Experiência Comunitária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. p.65-78, 2009.

SHONS, Regina Carme; GRIGOLETO, Evandra. Escrita de si, memória e alteridade: uma análise em contraponto. In: *Anais da 1ª. JIED Jornada Internacional de Estudos do Discurso* 27, 28 e 29 de 2008.

TAVARES, Manuel. Epistemologias do Sul. *Rev. Lusófona de Educação*, Lisboa, n. 13, p. 183-189, 2009. Disponível em: <
http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-72502009000100012&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 24 jan. 2020.

VARLEY, Julia. *Pedras D'água: Bloco de notas de uma atriz do Odin*. Teatro Caleidoscópio. 1ª. Edição, 2010.

VILLARINHO, Antônia – Palhaça Fronha. *Mesa: Palhaçaria Preta*. Proferida no 6º Encontro de Mulheres Palhaças, São Paulo, 2020.