

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
IARTE - INSTITUTO DE ARTES

JÉSSICA RIBEIRO FERNANDES

Instaurando mundos, ouvindo vozes e inventando milagres:  
processos de pesquisa em investigação-criação

UBERLÂNDIA  
2023

JÉSSICA RIBEIRO FERNANDES

Instaurando mundos, ouvindo vozes e inventando milagres:  
processos de pesquisa em investigação-criação

Monografia apresentada como Trabalho de  
Conclusão de Curso da graduação em  
Licenciatura em Teatro da Universidade  
Federal de Uberlândia - UFU

Área de concentração: Artes Cênicas / Teatro

Orientador: Prof. Dr. Narciso Telles

**UBERLÂNDIA**  
**2023**

JÉSSICA RIBEIRO FERNANDES

Instaurando mundos, ouvindo vozes e inventando milagres:  
processos de pesquisa em investigação-criação

Monografia apresentada como Trabalho de  
Conclusão de Curso da graduação em  
Licenciatura em Teatro da Universidade  
Federal de Uberlândia - UFU

Área de concentração: Artes Cênicas / Teatro

Orientador: Prof. Dr. Narciso Telles

Uberlândia, 23 de junho de 2023

Banca Examinadora:

---

Ma. Claudia Cristina Miranda (UFU)

---

Profa. Dra. Maria do Socorro Calixto Marques (UFU)

---

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva (UFU)

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais pelo incentivo, confiança, apoio, amor e cuidado, sempre. Por priorizarem minha educação e a busca constante por esta. “Podem tirar tudo de você, mas não tiram seu conhecimento”, diz minha mãe. Às minhas avós pela força, pelo cuidado e pelo exemplo. A todos os meus familiares e ancestrais, continuo aqui também por vocês.

Ao meu companheiro que caminha ao meu lado. Pela ajuda em entender que a minha melhor escolha foi e é ser quem eu sou e estar onde estou.

Às minhas amigas e amigos por me colocarem frente ao meu desejo e necessidade de estar aqui e pelo carinho e amor sem fim.

Ao meu orientador que me motiva desde o início da graduação, aconselha caminhos e me faz querer continuar fazendo teatro.

Aos meus colegas de trabalhos, criações e aulas, pelo crescimento e aprendizagem em coletivo e por fazer crer que o teatro só existe em grupo.

Aos professores que tive ao longo da vida e que me marcaram. Lembro de muitos até hoje e sei quão importante foram para minha existência.

Aos artistas e criadores que me possibilitaram viajar e imaginar mundos.

Sou muito grata a todos vocês. Os tenho e guardo em pensamento e no meu coração.

*O corpo, esse palco fluido.*  
Eleonora Fabião

*Fazer teatro quer dizer praticar uma atividade  
em busca de sentido.*  
Eugênio Barba

*Ye, holy ones, should take us under your  
protection during the night, and ye with your  
followers should offer us assistance in this  
dramatic performance.*  
Natyashastra

*No palco não há imunidade.*  
Eleonora Fabião

*O que eu vi, sempre, é que toda ação principia  
mesmo é por um palavra pensada. Palavra  
pegante, dada ou guardada, que vai rompendo  
rumo.*  
Guimarães Rosa

## RESUMO

Este trabalho é a acumulação e síntese de processos de investigação-criação vividos ao longo da minha graduação em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia. Todos se conduzem numa linha que tem a ver com atuação, escritas dramáticas e criação, e têm como ponto de chegada a reflexão e escrita de minha monografia para defesa do meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Licenciatura em Teatro. De início, trago minha segunda Iniciação Científica (PIBIC-CNPq) como pesquisa sobre teatro digital e a criação/habitação de um mundo de Ofélia, realizada ainda durante o isolamento social na pandemia, chamada *Como um corpo cênico habita um mundo de Ofélia por meio do teatro digital?*. Depois, reflito sobre a função atriz, com suas motivações, desafios, devaneios e processos criativos, a partir da minha terceira Iniciação Científica (PIBIC-CNPq) no projeto de entrevistas com atrizes em formato de podcast e compartilhado pelo *Spotify* chamado *Vozes da Cena*. Ao final, como processo de criação-investigação presencial, trago o experimento cênico *O conto do milagre*, ainda em processo de montagem e reflexão, sendo construído a partir de dramaturgia autoral, inspirada em conto autoral homônimo, e contando com as direções cênicas de Carla Luz, mestranda em Artes Cênicas pela UFU, e Neto Basílio, graduando em Teatro pela UFU. As principais escolhas metodológicas partem da ideia de investigação-criação como caminho de pesquisa nas artes cênicas de Josette Féral; chego até Eleonora Fabião e suas ideias sobre corpo cênico em seu artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico*; passo por Eugenio Barba para investigar a preparação cênica em *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral* e a relação entre ator e espectador; e Julia Varley em *Uma Atriz e Suas Personagens: Histórias Submersas do Odin Teatret* para tratar sobre a prática cênica que gera textualidades e o estar na posição de atriz.

Palavras-chave: Atuação; Investigação-criação; Escrita dramática.

## RESUMEN

Este trabajo es la acumulación y síntesis de procesos de investigación-creación vividos a lo largo de mi graduación en Teatro en la Universidad Federal de Uberlândia. Todos ellos siguen una línea que tiene que ver con la actuación, la escritura dramaturgica y la creación, y tienen como punto de llegada la reflexión y redacción de mi monografía para la defensa de mi Trabajo de Finalización de Grado en la Licenciatura en Teatro. En primer lugar, traigo mi segunda Iniciación Científica (PIBIC-CNPq) como investigación sobre el teatro digital y la creación/habitación de un mundo de Ofelia, realizada incluso durante el aislamiento social en la pandemia, llamada *Como um corpo cênico habita um mundo de Ofélia por meio do teatro digital?*. Más adelante, reflexiono sobre el rol actoral, con sus motivaciones, desafíos, ensoñaciones y procesos creativos, desde mi tercera Iniciación Científica (PIBIC-CNPq) en el proyecto de entrevistas a actrices en formato podcast y compartido por *Spotify* llamado *Vozes da Cena*. Al final, como proceso de creación-investigación presencial, traigo el experimento escénico *O conto do Milagre*, aún en proceso de montaje y reflexión, siendo construido a partir de la dramaturgia autoral, inspirado en el cuento autoral homónimo, y contando sobre las direcciones escénicas de Carla Luz, estudiante de Maestría en Artes Escénicas de la UFU, y Neto Basílio, de la carrera de Teatro de la UFU. Las principales elecciones metodológicas parten de la idea de investigación-creación como camino de investigación en las artes escénicas de Josette Féral; llego a Eleonora Fabião y sus ideas sobre el cuerpo escénico en su artículo *Corpo Cênico, Estado Cênico*; paso por Eugenio Barba para investigar la preparación escénica en *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral* y la relación entre actor y espectador; y Julia Varley en *Uma Atriz e Suas Personagens: Histórias Submersas do Odin Teatret* para abordar la práctica escénica que genera textualidades y el estar en la posición de una actriz.

Palabras llave: Actuación; Investigación-creación; Escritura dramaturgica.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
1.1	Primeiro processo	10
1.2	Segundo processo	12
1.3	Terceiro processo	13
<b>2</b>	<b>DESENVOLVIMENTOS</b>	<b>14</b>
2.1	Instaurando mundos	14
2.2	Ouvindo vozes	19
2.3	Inventando milagres	23
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>29</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>31</b>
	<b>APÊNDICE</b>	<b>32</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Para contextualizar este trabalho, começo pela graduação em Teatro enfrentando seus desafios durante o isolamento social, a partir de 2020. Dentre os traumas e frutos que colecionamos até hoje, foi neste período que me propus a fazer uma Iniciação Científica. As perguntas que me surgiam, nesta primeira experiência tentando engatinhar, partiam do que para mim era o início de tudo no teatro: o corpo. Como pesquisá-lo em solidão? É possível fazer teatro, no qual os corpos existem em presença e contato, em isolamento? E, depois: como fazer pesquisa em artes cênicas - estando ou não isolada? Como trazer, nas criações, elementos tecnológicos que sejam uma escolha estética - e não uma necessidade do momento?

Portanto, trago nesta monografia a síntese e acumulação de três processos de investigação-criação vividos ao longo da minha graduação em Teatro. Todos se conduzem numa linha que tem a ver com atuação, escritas dramáticas e criação; nem sempre juntos, nem sempre nesta ordem. Cada vez mais penso como é importante estar em prática quando se trata de criação artística. A professora e pesquisadora teatral Josette Féral, ao abordar novas possibilidades de pesquisa em teatro, propõe uma amálgama entre investigação e criação, ou seja, uma validação das pesquisas que se dão pelo caminho da criação. Para Féral, o conceito de investigação-criação vai além de colocarmos investigação e criação simultaneamente num processo de pesquisa, ou mesmo dividir e dar o momento de investigação antes da criação ou vice-versa; na realidade, o conceito de investigação-criação permanece em aberto, tratando sobre e sendo objeto de diversas combinações que dependem dos setores e indivíduos. Dessa forma, a reflexão se faz na prática. Segundo ela, esta *nova* maneira de pesquisar:

Quiere recuperar el poder para restituírselo al artista. Reivindica su derecho a contribuir al saber, a todo el saber, práctico y no práctico, con la misma legitimidad que la investigación más clásica. Se esfuerza por hacer cohabitar así, sin división, práctica y discurso, por convertir la práctica en un modo de investigación. [...] pone en el centro del trabajo al sujeto con su sensibilidad y su individualidad, y lo pone a la escucha de las obras y el mundo. (FÉRAL, 2009, p. 326)

Vejo, portanto, a investigação-criação como uma maneira de fazer pesquisa que é adaptável e investigativa por si só e que conversa muito com o processo de criação em artes. A prática como investigação é vista com um objetivo político, que pretende mudança na maneira como a pesquisa se dá tradicionalmente. Assim, a seguir descreverei, a partir deste campo da investigação-criação e com suas devidas peculiaridades, cada uma das três etapas selecionadas que vivi ao longo da minha graduação, sendo elas: minha segunda Iniciação Científica como pesquisa sobre teatro digital e a criação/habitação de um mundo de Ofélia chamada *Como um corpo cênico habita um mundo de Ofélia por meio do teatro digital?*;

depois, minha terceira Iniciação Científica no projeto de entrevistas com atrizes em formato de podcast chamado *Vozes da Cena*; e, ao final, o experimento cênico *O conto do milagre*.

Portanto, algumas questões principais me motivaram:

- Quando um corpo é colocado em situações diferentes às que ele está acostumado, o que acontece? Ainda, se quero compartilhar as minhas produções teatrais durante o isolamento social, como criar um *teatro digital*?

- Quais caminhos e escolhas de criação usados por atrizes podem fazer parte dos meus?

- Quais caminhos e escolhas de criação escolho em determinado processo e como estes se desenvolvem na prática?

### **1.1 - Primeiro processo**

Assim, trago o primeiro processo de pesquisa desta monografia, *Como um corpo cênico habita um mundo de Ofélia por meio do teatro digital?*. Aqui, meu objetivo foi discutir o uso de recursos digitais no campo da investigação e da criação teatral a partir da personagem shakespeariana Ofélia. Minha curiosidade por instaurar e habitar um mundo desta personagem já existia há alguns anos, e percebo como esta já foi inspiração para diversas retratações na arte. Quando pensamos na peça *Hamlet*, é provável que ao pensar sobre Ofélia alguns tenham a impressão de que esta tem um papel demasiado em segundo plano para toda a sua profundidade e história. Penso: o que acontecia com esta jovem quando seu mundo ficou em crise? Até que ponto esta tinha autonomia para tomar suas próprias decisões? Ofélia cometeu ou não suicídio?

Há algumas décadas, desde o advento da internet, começaram a existir estudos sobre a prática teatral e sua relação com a tecnologia digitalizada. Dentre as variadas linguagens que tiveram nome em tal relação, existe o teatro digital. No livro “Efêmero Revisitado: Conversas sobre teatro e cultura digital”, o autor Leonardo Foletto comenta sobre as possibilidades criativas que a relação do teatro com a tecnologia pode gerar. Em certo momento, cita como exemplo o “Manifesto Binário” feito pelo grupo catalão La Fura Dels Baus, cuja mistura de linguagens e suportes era usada para suas criações cênicas. Num dos trechos, é conceitualizado o termo aqui utilizado: “teatro digital se refere a uma linguagem binária conectando o orgânico com o inorgânico, o material com o virtual, o ator de carne e osso com o avatar, a audiência presente com os usuários da internet, o palco físico com o ciberespaço.” (LA FURA DELS BAUS, 2011) Na apresentação do livro, questiona-se por que o teatro não se rendeu antes às tecnologias:

O teatro foi a última das artes a perceber que somos tod@s feitos de 0 e 1. A música já era mp3, o cinema avi, os livros pdf e as fotos e quadros jpg quando, enfim, os atores sobre um palco diante de um público se viram representados por avatares feitos de dígitos. Estão ali atores, palco e público, cada um num espaço e num tempo, na mais complexa das manifestações artísticas já produzidas por humanos. As 11 artes misturadas. (PRETTI, 2011, p. 11, Apresentação)

Apesar de o teatro feito presencialmente possibilitar um despertar de sentidos a quem assiste e participa, a tecnologia também dá o seu aval para gerar sensações e significados. O pesquisador Daniel Enrique Ariza Gómez em seu artigo *La pantalla como soporte del performance, la web cam como máquina de lo visible*, tratando sobre uma montagem teatral que fizera através do uso da tecnologia, escreve:

Es la realidad a través del lente lo que impacta, lo que seduce al espectador. Él acepta que lo que ve es una ficción pero con importantes conexiones de realidad hasta el punto de involucrarse con ella. En este punto se centró la exploración, razón por la cual la disposición de la cámara no era simplemente la de mostrar un rostro, sino que la tarea del performer frente a la web cam era la de construir un universo que provocara sensaciones en los espectadores. (GÓMEZ, 2016, p. 67)

Considerar as potências da lente tecnológica foi um dos caminhos que nos proporcionou não deixar de fazer teatro e/ou abandonarmos nossa sanidade mental. Agora, num alívio pós-pandêmico, como o tradicional e o teatro digital se cruzam e aproveitam as potencialidades um do outro? Como devolver a quem assiste e a quem faz o sabor da presença? Ecoa, em minhas reflexões, Eugenio Barba, em seu livro *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*, sobre a relação ator-espectador: “A matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador.” (BARBA, p. 66)

Quando olhamos para interpretações mais contemporâneas, muitas escolhem explorar a prostituição de Ofélia inspiradas no momento da peça de Shakespeare em que Hamlet a confronta dizendo “Vá para um convento. Ou para um bordel.”. Lugares tão distantes, à primeira vista, mas que rendem muitas investigações. São paradoxais que se completam, de certa forma. O que há em comum entre o “decadente” e o virginal? Ofélia teria perdido sua virgindade com Hamlet a ponto de este sugerir-lhe ir para um bordel ou permaneceu tão pura a ponto de dever reservar seu destino à castidade? Penso em tais questões olhando para a peça do século dezesseis sob uma luz contemporânea, aberta para novos caminhos e significações. Dessa forma, é interessante pensar também na pluralidade da personagem: os binarismos e contrariedades podem existir em consonância. Não vejo como máscaras ou facetas, mas complexidades de uma existência com seus percalços, obstáculos e nebulosidades.

Não apenas nesta etapa, a atuação está em todos os processos descritos nesta monografia. A condição de atuar, em isolamento ou não, implica, a meu ver, na instauração de

um corpo cênico. A performer e pesquisadora Eleonora Fabião, em seu artigo *Corpo cênico, estado cênico*, propõe:

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. [...] Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. (FABIÃO, 2010, p. 3)

Um dos desafios aqui, além da instauração de um corpo cênico isolado, foi manter este corpo na medida em que recursos tecnológicos eram acrescentados à cena isolada. Questões novas vinham à tona: a noção de tempo e espaço é diferente, o instantâneo adquire novas nuances, agora digitais, assim como as dimensões de fluxo.

Nesta pesquisa, não pretendi substituir o teatro presencial pelo teatro digital, mas sim experimentar e vivenciar um processo no qual não posso estar presencialmente com um grupo e/ou um diretor, e no qual a única possibilidade segura que tenho para fazer teatro inclui “somente” meu corpo, um espaço sem muitas pessoas (somente as de apoio técnico) e meus dispositivos tecnológicos. É daí que parto para investigar as potências das condições que estão ao meu alcance.

## 1.2 - Segundo processo

Um acontecimento criativo parece mais turvo que uma conta matemática. Ao assumir que existe criação, temo cair na armadilha de que as ideias surgiram *do nada*, me impedindo de continuar a fazer algo até que outra ideia *caia* em minhas mãos. Por isso, compartilhar processos de criação foi muito importante ao longo da minha formação (e continuará sendo), e o projeto *Vozes da Cena* colaborou grandemente com isso. Ao mesmo tempo que um acontecimento criativo não é exato como uma conta matemática, ele pode se beneficiar de estratégias e padrões que funcionam?

Afinal, o que é o *Vozes da Cena*? Ele se constituiu (e permanece sendo construído com rotatividade de equipe) como um *podcast* para falar sobre atuação. Nesta etapa, reflito muito sobre a importância da escuta, por um espectro pedagógico, mas também de comunicação e troca de ideias e experiências; ou seja, a prática de uma *escuta ativa*. Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia da Autonomia*, escreve:

Escutar, no sentido aqui discutido, significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro. Isto não quer dizer, evidentemente, que escutar exija de quem realmente

escuta sua redução ao outro que fala. Isto não seria escuta, mas auto-anulação. A verdadeira escuta não diminui em mim, em nada, a capacidade de exercer o direito de discordar, de me opor, de me posicionar. (FREIRE, 1996, p. 45)

Como a idealização, produção e criação de um podcast sobre atuação é uma prática de pesquisa? Volto novamente ao(s) conceito(s) de investigação-criação, de Féral. Existe criação em todas as etapas: desde quando idealizamos até a edição de áudio. A execução de um material sonoro implica em camadas de produção e criação nas quais é possível e enriquecedor torná-las pesquisa. Além disso, transformamos as comuns entrevistas realizadas a fim de pesquisa em material compartilhável, consumível e disponível em plataformas digitais.

### 1.3 - Terceiro processo

Agora, depois de metade de uma graduação em Teatro cursada online, como voltar à cena presencialmente com um experimento cênico autoral? Como descobrir meus processos de criação e registrá-los, questioná-los, refleti-los - fazendo pesquisa?

O desejo de montar algo vem da lacuna que a falta de presencial me gerou, e o desejo de criar algo e aproveitar meu último momento na graduação para experimentar algo que até então não havia feito. Dentre as questões que me motivaram, estava atuar a partir de alguma escrita autoral. Comecei por transformar um texto literário em dramaturgia, em cena. Parti de um conto que havia escrito há alguns anos, *O conto do milagre*, que também dá nome ao experimento cênico. Convidei meus amigos, Carla Luz, mestranda em Artes Cênicas pela UFU, e Neto Basílio, graduando em Teatro pela UFU, para co-dirigirem o que seria um solo, no qual eu atuo.

A estória do conto trata de questões sociais e é uma metáfora a estas. O teatro me instiga a viver situações e personagens que não poderia viver na realidade. Neste caso, aproveitei a válvula de escape que me é o teatro para fazer vingança. Usei do meu corpo e das minhas palavras para gerar minha própria redenção. Não que o texto seja autobiográfico, ele carrega mais ficção do que realidade. Como escreve Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa*, nesta sociedade atual em que o capital é o que dita e demanda as regras,

[...] o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e acumulação de trabalho. (FEDERICI, 2019, p. 34)

Nas entrelinhas faço minha salvação. Represento situações que demarcam um sistema violento e que gera dependências. As estruturas sociais, nesta criação, são colocadas como a base de uma sociedade que, sem elas, caminha naturalmente para seu extermínio. O que seria de nós sem um prefeito? Ou um banqueiro? A glória ou a ruína? Nesta etapa, também questiono, através da criação cênica, as posições que tomam deuses, especialmente a imagem de um todo-poderoso, pondo em questão seus poderes, assertividades, humanidade e gênero.

O desafio aqui foi escrever, atuar, produzir e editar áudio. Com múltiplas funções, a investigação-criação adquire finalidade de conciliar e justificar a prática em pesquisa na qual, ao mesmo tempo, sou o sujeito e o objeto. Féral coloca:

Se abren a la utilidad de los discursos teóricos, y escapan así al discurso único, aglutinador y algo intimidatorio de la teoría, e instauran una palabra más dinámica –aunque también más parcelaria– que consigue conciliar la objetividad de la observación con la subjetividad que comporta cualquier obra centrada en sí misma. (FÉRAL, p. 5)

## 2 - DESENVOLVIMENTOS

### 2.1 - Instaurando mundos

Assim, ao longo do segundo semestre de 2021, junto ao grupo de pesquisa CAJÁ e sob orientação do professor doutor Narciso Telles, realizamos o projeto chamado *Ofélias* de compartilhamento de audiodramas por *WhatsApp*. O projeto contou com apoio do Festival Entre Artes 2021, realizado pelo IARTE - Instituto de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais. Por meio de gravações experimentais feitas em casa, o grupo se reuniu online e pôde trocar sugestões ouvindo os materiais de todos. Ao longo de dois meses, foram finalizados alguns audiodramas para que, durante os três dias do festival, fossem compartilhados por um grupo de *WhatsApp*. Pouco mais de 70 pessoas tiveram contato com o projeto, ou seja, estavam no grupo recebendo os materiais enviados em diferentes horários. Para a produção dos meus áudios, comecei por recortes textuais diversos: recorri à fala de Hamlet a Ofélia, já citada, em que ele diz: “Vá para um convento. Ou para um bordel.” e descobri que o escritor português Fernando Pessoa já teve uma paixão chamada Ophelia, para quem escrevia cartas. A voz de Hamlet, talvez pela primeira vez perceptivelmente, estava entrando no que eu chamaria de mundo de Ofélia.

Figura 2 - Imagem de divulgação do projeto Ofélias



Fonte: Polly Rosa e Jéssica Ribeiro (2021)

Como trazer um corpo cênico para habitar este mundo digitalizado? No processo de gravação dos materiais, contava com o espaço privado do meu quarto: era um momento de fechar as portas e não deixar as questões do dia-a-dia doméstico tirarem meu foco. Muitas vezes, tentei aproveitá-las cenicamente - barulhos externos, limite espacial, vergonha em falar algo *estranho* mais alto, ou gritar. Tentei trazer a sala de práticas teatrais para o meu quarto, recorri a músicas e preparações físicas, por exemplo. Gravava, regravava, de novo, mais uma vez... Até encontrar um caminho mais interessante, a meu ver. Compartilhei com o grupo de pesquisa, alguns gravei novamente. Quando tinha estes materiais prontos mais ou menos desenhados na minha cabeça com base nas gravações, parti para a edição. Tal processo também conta com momentos de criação, sempre há algo que precisa ser resolvido. Um dos

recursos que quis usar foi a criação de camadas sonoras que compusessem juntas. Barulhos, gritos, cantos. Os materiais produzidos neste projeto estão disponíveis no seguinte link:

[Ofélias Entre Artes.](#)

*Ficha Técnica:*

*Coordenação geral: Narciso Telles e Polly Rosa*

*Provocador artístico: Narciso Telles*

*Gravação de áudio e Atuação: Carla Luz, Du Moraes, Jéssica Ribeiro, João Marques e Polly Rosa*

*Edição de áudio: Jéssica Ribeiro, João Marques e Polly Rosa*

*Produção: Jéssica Ribeiro e Polly Rosa*

*Coordenação de comunicação: Jéssica Ribeiro e Polly Rosa*

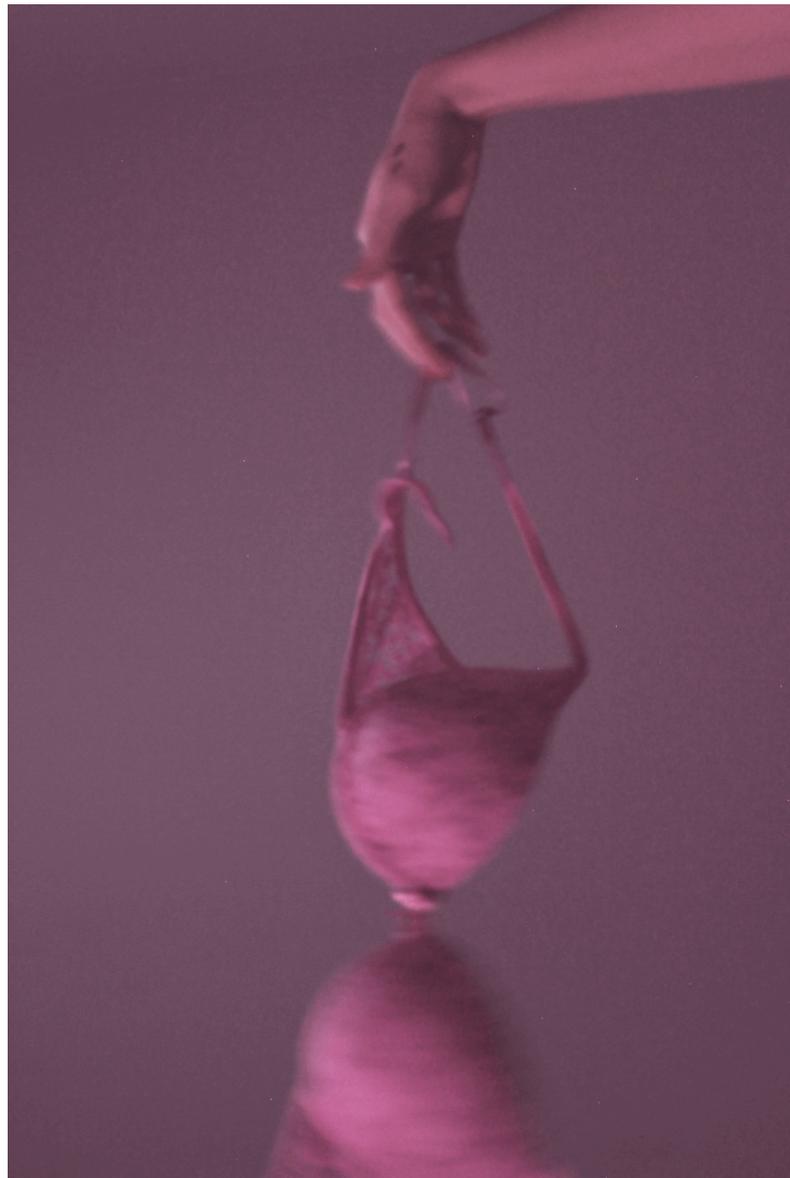
*Criação das imagens de divulgação: Jéssica Ribeiro e Polly Rosa*

Figura 2 - Imagem de divulgação do projeto Ofélias



Fonte: Polly Rosa e Jéssica Ribeiro (2021)

Figura 3 - Recorte de GIF produzido para o projeto Ofélias



Fonte: elaborada pela autora (2021)

Enquanto escolhia recortes de textos para trabalhar na pesquisa além dos áudios, senti a vontade de reescrever a história, o mundo de Ofélia. Também fiz a leitura de outras representações da mesma personagem e sua história: *Hamlet Máquina*, do dramaturgo Heiner Müller, me chama a atenção por sua abordagem direta e, muitas vezes, violenta; além de uma Ofélia que se recusa em ir para o fogão e que escolheu não se matar. Também passei pela peça *La falsa suicida*, de Angélica Liddell, que traz de maneira muito intensa as relações de gênero de uma forma não-óbvia e complexa; além de desenvolver outras realidades para Ofélia e os personagens envolvidos. Como a autora coloca em sua peça o protagonismo desta personagem, esta diz em certo momento: “Me gusta. Es mi oportunidad. Nunca tuve buenas

frases. Me robaron el papel. [...] Este es el teatro de Ofelia. Todas las palabras son de Ofelia.” (Liddell, 2000).

Acredito que o meu desejo de criar e compor textos surgiu da vontade de colocar minha voz - e o que eu acredito que Ofélia gostaria de dizer - para instaurar esse mundo que evoco. Também me coloquei na voz de Hamlet, hora ou outra. A questão é que, como crio o mundo de Ofélia, ela agora é o centro. Por isso, desde os meses finais de 2021 até os meses iniciais de 2022 realizei escritas dramáticas que têm como inspiração o universo shakespeariano na história de Hamlet, mas também busca construir situações em que se põe em pauta as subjetividades, particularidades e complexidades de Ofélia. A minha produção textual de escrita do mundo de Ofélia está, na íntegra, disponível no link: [O amor e a falta dele.pdf](#). Dessa forma, percebi que nesta pesquisa fez sentido o processo de escrever dramaturgicamente enquanto se faz o trabalho prático-cênico. Julia Varley, atriz do Odin Teatret, em seu livro *Uma atriz e suas personagens - histórias submersas do Odin Teatret*, escreve sobre as confluências de linguagens que o trabalho cênico propõe na prática:

Aspiro ser uma atriz inteira. Sem divisões artificiais entre corpo, mente, imaginação, sentidos, emoção e reflexão. Minhas ações físicas e vocais destinam-se a ter um efeito sobre o espectador. Para o meu trabalho como atriz, a dramaturgia é a ferramenta que ajuda na organização do comportamento cênico, ela é a lógica com a qual se encadeiam as ações, é a técnica para agir de modo real na ficção. (VARLEY, 2017, p. 241)

Muitas vezes, me vi buscando traços de Hamlet: atitudes, vozes, gestos, palavras. Nesses momentos, me apoiei na ironia em assumir a posição de um personagem que, ao meu ver, carrega a questão: Hamlet realmente amou Ofélia? E, disso, poderiam ser desencadeadas atitudes negativas e não muito responsáveis nessa relação amorosa (ou não tanto amorosa); assim, interpretar as problemáticas de Hamlet implica em assumir uma posição a um ponto em que me incomode fazê-lo. Ao longo do processo dessa pesquisa, sentia que Hamlet e Ofélia apareciam, muitas vezes, como *Yin-yang*, no sentido de personagens para a construção dramática de Shakespeare e de personalidades que se complementam. Não precisam ser completamente uma ou outra face, mas nuances - às vezes mais, às vezes menos. O espectro em que posso me identificar com ambos - ou mais ela, ou mais ele. As porcentagens não são delimitadas, mas, com certeza, variáveis.

Eugenio Barba, em *A canoa de papel*, traz uma ideia interessante sobre as noções de dualidade: como forma didática, consideramos e chamamos um vídeo ou fotografia sem cores de Preto e Branco. Não existe apenas preto e apenas branco, o que vemos são diversos acinzentados, mais inclinados para o preto ou para o branco. Em determinado momento, Barba cita um trecho hindu de evocação a Shiva quando este representa o dualismo de

gêneros e suas transformações. Assim também dirijo meu olhar a estas posições de Ofélia-Hamlet:

A ti me inclino que tens forma de macho e de fêmea duas divindades em uma que na metade feminina tem a cor vívida da flor de Champak e na metade masculina tem a pálida cor da flor de cânfora. A metade feminina faz tinrinar pulseiras de ouro e a metade masculina está adornada de pulseiras de serpentes. A metade feminina tem olhos de amor, a metade masculina tem olhos de meditação. A metade feminina tem uma grinalda de flores de amêndoas, a metade masculina uma grinalda de caveiras. De trajes cintilantes está vestida a metade feminina, nua está a metade masculina. A metade feminina é capaz de todas as criações, a metade masculina é capaz de todas as destruições. Dirijo-me a Ela, unida ao Deus Shiva, seu esposo. Dirijo-me a Ele, unido à Deusa Shiva, sua esposa. (BARBA, 1994, p. 142)

Também sobre a relação entre teatro e audiovisual, o ator e escritor Dario Fo traz a ideia de, no teatro tradicional (no sentido de não usar o digital), o ator imaginar carregar uma câmera filmadora na cabeça no sentido de orientar, quase que de maneira cinematográfica, o olhar do espectador ao que gostaria de dar enfoque. Por isso, a meu ver, levar tais elementos ao teatro não parece ser uma opção difícil ou forçada:

É uma maneira pela qual o espectador é condicionado pelo ator a privilegiar uma particularidade ou a totalidade da ação, por intermédio de uma série de objetivas alojadas inconscientemente no seu cérebro. Ao executar a fome do zanni criei um amplo espaço em torno de mim, consentindo ao espectador uma visão completa do meu corpo – porém, em um certo momento, o meu corpo deveria ser esquecido, uma vez que enrijecia propositadamente a parte inferior (portanto, retirando o interesse por ela), Desse modo, induzia o público a usar um primeiro plano fechado, focalizando somente o meu rosto (FO, 2009, p. 78.)

## 2.2 - Ouvindo vozes

Em seguida, na terceira Iniciação Científica com apoio do CNPq, estive num projeto de pesquisa que envolve seis Universidades de diversas regiões do Brasil (UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, UFAC - Universidade Federal do Acre, UFC - Universidade Federal do Ceará, UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, UFS - Universidade Federal de Sergipe e UFU - Universidade Federal de Uberlândia). A convite do meu orientador, fui bolsista PIBIC-CNPq e fiquei responsável pela produção do projeto de podcast que erguemos juntos chamado *Vozes da Cena*. Nele, participei ao longo de um semestre e como resultado geramos a primeira temporada do podcast, com três atrizes entrevistadas em cada episódio, com duração média de 45 minutos.

Os encontros com a equipe do projeto aconteciam virtualmente, assim como as entrevistas, cujas gravações feitas das chamadas de vídeo geraram os episódios de podcast. As perguntas para as entrevistadas e a escolha destas foi acordada junto ao grande grupo de

pesquisa e todos os episódios partiam das mesmas perguntas. As entrevistadas foram Juliana Carvalho (atriz, diretora, pesquisadora em teatro e professora do curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará), Rose Martins (atriz, produtora, palhaça, mestre em Artes Cênicas e professora de Teatro em Uberlândia) e Lara Matos (atriz, doutora de Teatro e professora de Teatro em Florianópolis). As entrevistas foram muito enriquecedoras e todo o material resultado está disponível no *Spotify*: [Vozes da Cena](#).

*Ficha técnica episódio #1:*

*Entrevistadoras: Jéssica Ribeiro (orientada por Narciso Telles - UFU) e Natália Wirtz (orientada por Tiago Fortes - UFC)*

*Produção: Jéssica Ribeiro e Natália Wirtz*

*Edição de áudio e design gráfico: Jéssica Ribeiro*

*Ficha técnica episódio #2:*

*Entrevistadoras: Jéssica Ribeiro (orientada por Narciso Telles - UFU) e Rylary Karen (orientada por Leonel Martins Carneiro - UFAC)*

*Produção: Jéssica Ribeiro e Rylary Karen*

*Edição de áudio e design gráfico: Jéssica Ribeiro*

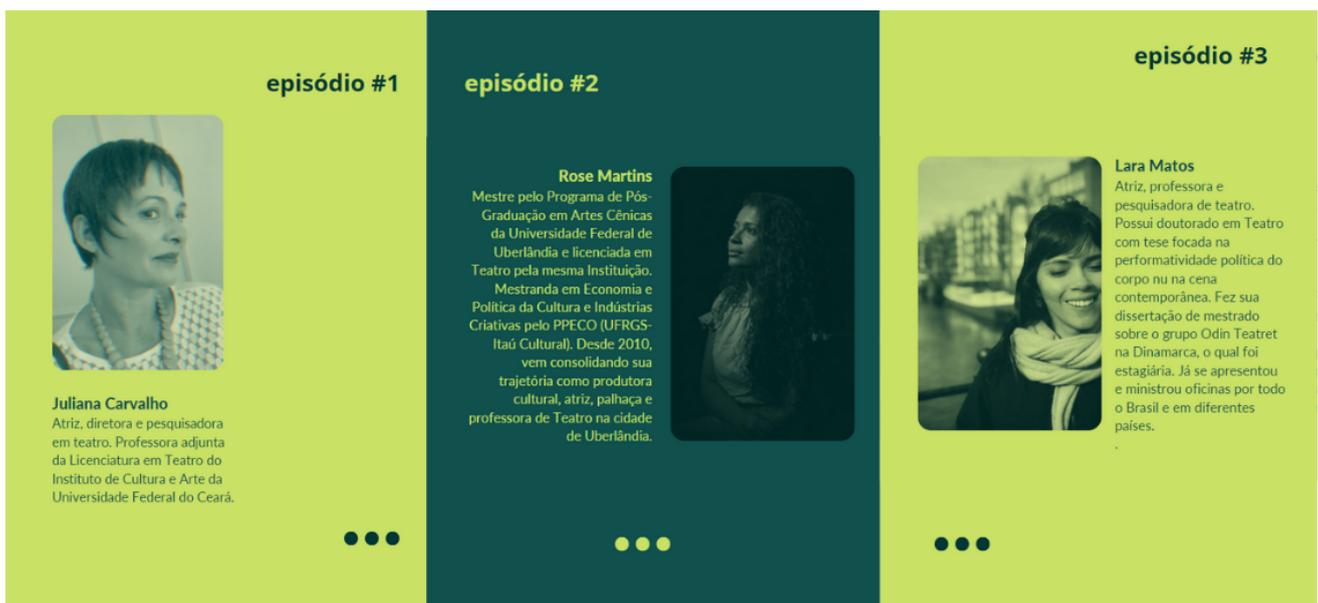
*Ficha técnica episódio #3:*

*Entrevistadoras: Letícia Martins e Beatriz Elídia (orientadas por André Carreira - UDESC)*

*Produção: Letícia Martins e Beatriz Elídia*

*Edição de áudio e design gráfico: Jéssica Ribeiro*

Figura 4 - Imagens de divulgação dos episódios do podcast *Vozes da Cena*



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Figura 5 - Imagem de divulgação do podcast *Vozes da Cena*

Fonte: elaborada pela autora (2023)

Foi interessante notar outras funções artísticas e culturais se interligando à atuação: educação, direção, produção, pesquisa... Ou seja, o trabalho da atuação existe, por necessidade e/ou desejo, vinculado a outros trabalhos e estes, também ligados, muitas vezes, a outras áreas de interesse que conversam com a atuação.

As perguntas/questões foram as seguintes:

- O que é atuação pra você?
- Pedir uma breve retrospectiva sobre sua trajetória no teatro.
- Você acredita que a atriz tem uma função social? (Pra você por que o teatro existe?)
- O que a partir da sua prática você gostaria de compartilhar com a geração atual de atores?
- Você poderia citar alguns ou quais os dispositivos de experiência e criação que você costuma utilizar nos seus trabalhos?
- O que te faz continuar atuando?
- Quais as dificuldades ou desafios você vê na função de atriz no geral e especialmente no seu contexto?

- Qual foi o seu primeiro despertar no campo da estética? (Ou uma obra que lhe causou um impacto transformador)

Assim, escolho trazer aqui alguns trechos que mais me chamaram atenção.

Juliana Carvalho, ao falar sobre o que considera atuação, afirmou que, numa perspectiva mais infantil, é “viver outras vidas”; em outra perspectiva, também é um “exercício de alteridade”. Ela acredita que “todo artista tem uma função social” e que é preciso “delimitar um espaço feminista no teatro [...] e não ser só a diva, a melhor atriz, a mulher intempestiva, bela e talentosa, mas a que raciocina, pensa, elabora, compõe, que dialoga com a direção, a que pode escrever”. Para Juliana, o Teatro existe para “elaborar as nossas dores” e também comenta sobre o trabalho, o rigor e a dedicação que o teatro exige; é importante sempre pesquisar, se reinventar, saber que não está pronto. “O maior aprendizado que a gente, ator, atriz, pessoa de teatro, diretor, tem é no fazer, é no processo criativo. [...] e cada um vai pedir uma forma que lhe cabe.”

Rose Martins comenta que atuação significa, para ela, “contar história”. Sobre a função social da atriz, diz: “Não falo de uma função social messiânica, que a gente está aí para salvar... Mas o artista tem essa responsabilidade social”. Rose também pergunta-se por que o teatro consegue existir até hoje, sem a gente desistir; e que ele existe “porque a gente cansa de ser só a gente”. Conta que a principal dificuldade dessa ocupação é ter que se desdobrar em muitas funções: “já me esqueci se entrei nelas [múltiplas funções] por desejo ou necessidade”.

Para Lara Matos, atuação já quis dizer “experimentar encontrar presença que contaminasse o espectador”, hoje tem a ver com a “possibilidade de brincar”, não mais tão preocupada com “contaminar o espectador”. Afirma que, ao ser questionada sobre a função social da atriz, as mulheres têm que ter a consciência de que quem assiste carrega as situações de gênero - devemos pensar nesses pontos de vista ao criar teatro. Dentre as dificuldades da profissão, afirma ser principal a necessidade de reconstruir políticas culturais de incentivo, reivindicação e remuneração. Falta também, como atriz, sermos “donas do nosso trabalho”, ou seja, assumir sua criação e labuta.

Dessa forma, vejo como minha experiência neste projeto PIBIC-CNPq esteve guiada pelo desejo de viver, ouvir e trocar experiências. Me aprofundei na captação e edição de áudio e tive um primeiro passo na produção e divulgação de *podcast* através do uso do *Spotify* e de confecção de materiais gráficos. Além disso, colaborei com a elaboração das perguntas e fui

entrevistadora. Pude experimentar processos de concepção, criação, produção e reflexão ao longo do projeto.

### 2.3 - Inventando milagres

Desde dezembro de 2022 até março de 2023 estive na tarefa de transcrever meu conto, *O conto do milagre*, para uma dramaturgia homônima. Meu desejo não foi ter fidelidade aos escritos narrativos, mas criar escritas dramáticas a partir da estória inventada: uma mulher, cuja mãe a criou de maneira que não pudesse sair de casa, aparece numa festa tradicional de sua pequena cidade e, após realizar uma apresentação de dança, atira em cinco figuras masculinas importantes (o artista, o professor, o padre, o banqueiro e o político); em breve tempo, toda a cidade morre naturalmente. A estória procura abordar, em metáforas, as relações sociais de dependências a instituições e posições sociais, além de tocar em relações de gênero ao colocar todas as figuras assassinadas como homens e as possíveis relações que eles teriam com a mãe da personagem. A cidade, que representa uma sociedade como um todo, é incapaz de continuar existindo sem tais figuras, e caminha para uma morte consequente à chacina. Da mesma forma, os indivíduos marcam posições em uma estrutura social tão massificada e não-individualizadora que o episódio trágico não motiva um sentimento latente de rebeldia ou movimentação social - assim, as mortes são aceitas sem revolta, pacificamente.

Para transformar esta estória em dramaturgia, escolhi por recortar um espaço-tempo póstumo ao episódio narrado. Em cena, a estória se desenvolve quando a mulher acorda no *Paraíso*, um espaço celestial e onírico, sem lembrar o por que está ali. Além disso, escolhi deixar mais em evidência a dúvida pelo motivo que levou a mulher a matar aquelas figuras através da relação prévia que tem com sua mãe. Ela matou cinco homens por questões íntimas de relacionamentos com sua mãe? Ou ela o fez por desejo de eclodir o início do fim de um sistema social que detesta?

A escrita dramática não foi finalizada em sua totalidade em trabalho de escritório. É importante dizer que em determinado momento senti que o texto precisava existir em corpo para que assim fosse dada continuidade em sua criação, assim começamos no final de março de 2023 o processo de montagem do experimento cênico. Eugenio Barba, em *A canoa de papel*, escreve: “Não existe fratura entre o trabalho do ator para dominar e modelar a própria energia e o momento no qual o processo criativo desemboca num resultado objetivo, social - o espetáculo.” (BARBA, p. 138) Dessa maneira, o trabalho de atriz e o processo criativo que se

direciona a um resultado podem se conversar. Neste caso, tal relação fez o trabalho crescer e dar maiores passos.

Figura 6 - Fotografia de ensaio do experimento cênico *O conto do milagre*

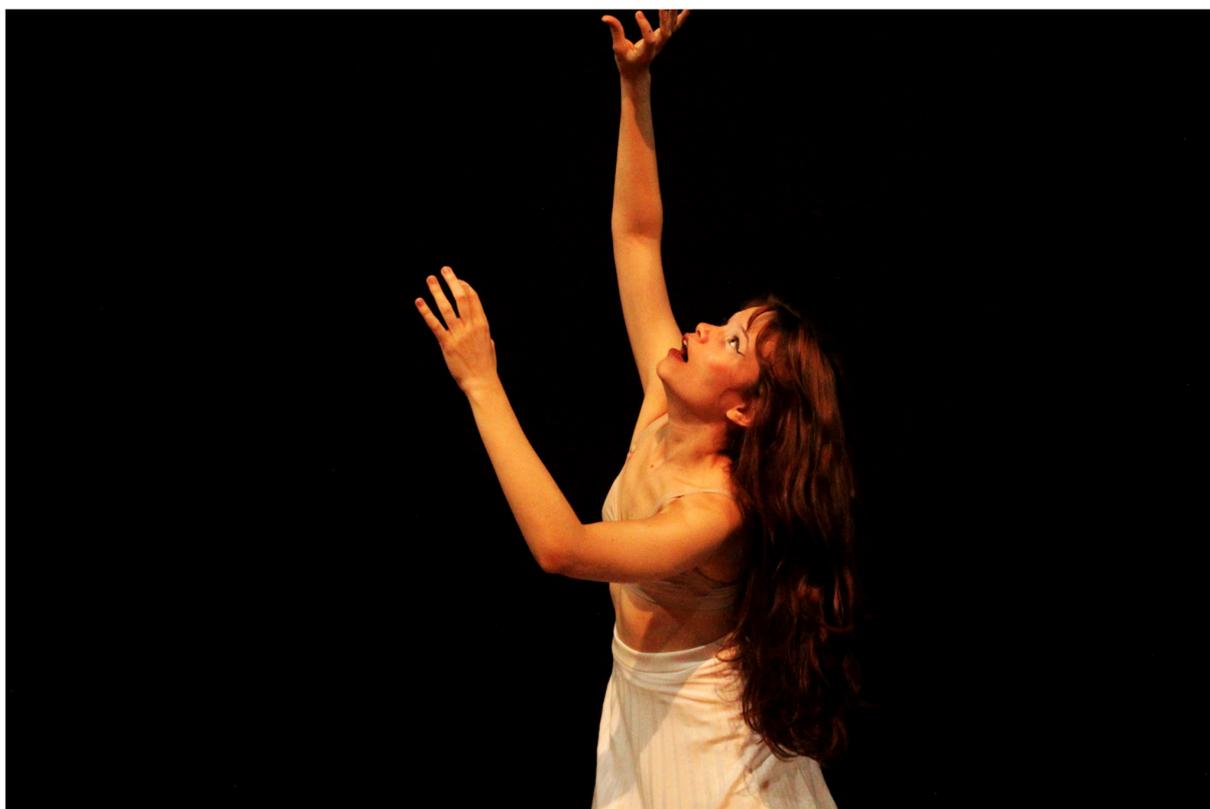


Fonte: Neto Basílio e Jéssica Ribeiro (2023)

Na dramaturgia, existem dois personagens: a mulher, que está presente em cena, e o Todo-Poderoso, um deus supremo, aquele que manda no universo. Este não está em cena, nem visual nem fisicamente. Optamos por gravar previamente as falas do Todo-Poderoso e ensaiar com os áudios. Além disso, após algumas reflexões, optamos por chamar diversas pessoas de diversos gêneros para gravar suas vozes e, assim, comporem o Todo-Poderoso: um ser mutante, de diferentes timbres, intenções e vozes. É ele quem vai ajudar a mulher a relembrar o que aconteceu, dando pistas progressivamente. Ao final, quando ela lembra-se não só do que aconteceu mas das questões morais que permearam suas escolhas, o Todo-Poderoso se desintegra numa autodestruição e dá seus poderes à mulher para que ela possa decidir qual o fim da humanidade. Dessa maneira, ele dá-lhe uma segunda chance para além da chacina que ela cometeu e que levou ao fim natural de tudo - agora ela pode decidir, pela última vez, se quer que a humanidade continue vivendo ou não.

Para o Todo-Poderoso, usamos de alguns recursos digitais que complementam esteticamente a estória; por aparecer apenas pela voz e sons e por estar em seus últimos momentos, as sonoridades apresentam falhas, repetições, cortes bruscos e erros técnicos. Por sua vez, a mulher apresenta complexidades que se acrescentam ao fato de ela seguir uma narrativa confusa e de muitas dúvidas. Imagino-me acordando no céu, depois de morta. Onde estou? Com quem falo? O que aconteceu? A montagem conta com três espacialidades: o Paraíso/céu, o quarto da mulher e o palco usado para a apresentação de dança na qual ela comete a tragédia. Ao longo da estória, nas turvas lembranças, ela volta ao quarto e tem um outro registro corpóreo-vocal, diferente de quando está no céu. Todas estas questões foram importantes para o processo criativo que envolveu a personagem.

Figura 6 - Fotografia de ensaio do experimento cênico *O conto do milagre*



Fonte: Neto Basílio e Jéssica Ribeiro (2023)

Como alguém que assumiu uma posição de dramaturga e atriz, foi importante ter duas pessoas colaborando com o processo na direção. Tive dúvidas sobre como escrever palavras que motivem a instauração de um corpo cênico, e também receei estar anestesiada às palavras por já conhecê-las e estar habituada demais a elas. Barba escreve: “Algumas palavras são estímulos. Mas, atenção, o estímulo é carburante, funciona se é queimado. Um ‘estímulo’ é

algo profundamente diferente de uma descrição ou de uma definição. Deve-se, sobretudo, saber como transformá-lo em carburante.” (BARBA, p. 214)

Como neste processo a presença dos co-diretores foi muito importante, escolho por trazer seus relatos como forma de olhar este processo sob outros pontos de vista.

Segundo Carla Luz:

“Trabalhar com a Jéssica é sempre um prazer imenso para mim. Esta não é a nossa primeira colaboração, na verdade, é a segunda vez que nos unimos em um projeto. Primeiramente, foi o meu trabalho de conclusão de curso e, em seguida, surgiram outros frutos dessa parceria. Agora, com o projeto que é o TCC dela, estamos revivendo uma parceria maravilhosa.

Reencontrá-la e estar nessa função de olhar de fora esse trabalho é algo que me deixa extremamente feliz, pois ela é inteligente, ágil e compreende com facilidade as orientações para a construção de cena. Mas, acima de tudo, admiro sua forma de pensar e de se posicionar no mundo. Identifico-me muito com ela nesse aspecto.

Em relação ao trabalho que me impactou desde o início da nossa pesquisa, foi quando ela me apresentou um texto de sua autoria, que mexeu profundamente comigo. Esse texto aborda questões que eu já vinha refletindo há algum tempo. Quando ela me mostrou o texto, esses pensamentos estavam pulsando em minha mente. Pela demanda da minha própria pesquisa, estava refletindo bastante sobre o papel da mulher em um mundo criado e dominado por homens, e como isso nos afeta de forma geral. O texto traz uma síntese fascinante sobre o início, meio e fim do mundo, e a possibilidade de criação e recriação nas mãos de uma mulher.”

Segundo Neto Basílio:

“Jéssica e eu nos conhecemos em março de 2019, assim que ingressamos no Curso de Teatro da UFU. Logo no início não éramos muito próximos, fizemos muitas disciplinas juntos, mas não nos aproximamos de fato. Mesmo distantes, sempre a admirei e tive interesse em trabalhar com ela. Em 2021, durante o ensino remoto, nos aproximamos ao integrar a mesma gestão do Diretório Acadêmico Grande Otelo. Ali passamos a conviver semanalmente e a admiração que eu sentia e essa vontade de trabalhar com ela nas salas de ensaio aumentaram ainda mais. Acredito que essa admiração seja por presenciar a evolução, dedicação, empenho, desejo, escuta, disponibilidade, entre outros muitos aspectos de Jéssica, na sala de aula, nas reuniões e, principalmente, na cena. Observar Jéssica fazendo os

exercícios durante esse início do curso me despertava curiosidade, percebia uma forma de se movimentar e se relacionar em cena distinta das demais pessoas com quem convivíamos, um despreendimento e uma vontade de se lançar ao novo/desconhecido. Portanto, receber o convite para fazer parte da montagem do espetáculo de TCC de Jéssica foi uma honra. Mesmo sem muitas experiências na direção, sempre quis ocupar esse lugar e trabalhar nessa função com Jéssica, explorar esses mundos ficcionais juntos, em locais diferentes da cena. Integrar a direção com Carla tem sido distinto das outras poucas experiências de direção que tive, uma vez que estamos exercendo o mesmo papel simultaneamente, ao realizar a co-direção do trabalho. Durante o processo, todas as observações e direcionamentos feitos por nós foram prontamente explorados por Jéssica. Além disso, exercer a co-direção com Carla, desse trabalho em que Jéssica é a atriz e dramaturga, me traz uma sensação de fluidez, não há confrontos e grandes discordâncias, sinto que encontramos uma equalização para desenvolver o processo. Nós três, coletivamente, temos procurado investigar e propor o melhor para a cena a partir do texto e do que sentimos na sala de ensaio. A dramaturgia, escrita por Jéssica, é um aspecto que também merece destaque, ela possibilita a construção de uma investigação do jogo em cena das formas mais distintas. Procuramos explorar a partir dela as múltiplas facetas que a atuação possui: física, realista-naturalista, nonsense, exagerada, farsa etc. Após essa experiência tenho refletido bastante sobre as inúmeras possibilidades da atuação na contemporaneidade e suas várias formas de manifestação. Nesse trabalho, Jéssica atua e constrói mundos ficcionais sozinha no palco, mas utiliza mecanismos e ferramentas a fim de compor e potencializar sua atuação - que explora variados registros -, como a iluminação - delimita e caracteriza cada um dos espaços que a atriz habita -, a cenografia e os objetos cenográficos - materializam fragmentos desse mundo instaurado na cena e da dramaturgia escrita -, e a sonoplastia - músicas, efeitos sonoros e partes da dramaturgia gravadas e reproduzidas no equipamento de som com as quais a atriz dialoga. Essa experiência tem sido incrível, dividir a sala de ensaio com duas artistas potentes e únicas me traz inspiração e desejo de desenvolver o melhor trabalho possível.”

É preciso colocar aqui que tal processo não teve intuito nem obrigatoriedade de terminar num produto profissional pronto para apresentações/circulação. Foi um processo de investigação-criação que procuramos aprimorar e, caso isso aconteça, pretendemos seguir caminhos para além da Universidade. A dramaturgia completa está no Apêndice desta monografia. Um vídeo, com breves trechos da apresentação realizada no dia 23 de junho, está aqui: [Teaser Estreia O conto do milagre.mp4](#)

*Ficha técnica:*

*Dramaturgia: Jéssica Ribeiro*

*Direção: Carla Luz e Neto Basílio*

*Orientação Acadêmica: Narciso Telles*

*Atuação: Jéssica Ribeiro*

*Vozes Todo-Poderoso: Antônio Mendes, Mavi Novais, Marcella Nahas, Marcos Montessoa e Neto Basílio.*

*Edição de áudio: Jéssica Ribeiro*

*Concepção de luz: Camila Tiago e João D'Marquêz*

*Operação de luz: Camila Tiago*

*Apoio técnico: Edu Silva (cenografia) e Létz Pinheiro (figurino)*

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre a prática e o trabalho criativo é interessante, enriquecedor e, muitas vezes, beira o insuficiente. São linguagens diferentes que se complementam, porém não se substituem. Segundo Barba:

A relação entre teatro e livro é fecunda. Entretanto tende a desequilibrar-se em favor da palavra escrita que permanece. As coisas estáveis têm uma debilidade: a estabilidade. Desse modo, a memória das experiências vividas como teatro, uma vez traduzida em frases que perduram, corre o perigo de petrificar-se em páginas que não se deixam transpassar. (BARBA, 1994, p. 26)

Dessa maneira, apoiar-me no campo da investigação-criação abre possibilidades de pesquisa além das tradicionais e que se conversam melhor, dependendo dos objetivos, com o fazer artístico. Como coloca Déa Trancoso, artista e pesquisadora:

então, fazer teoria é fazer teatro. [e o verso também é verdadeiro]. tanto a teoria quanto o teatro causam e são causados por essas três principalidades de se estar radicalmente vivos COM a terra: contemplar, observar e se abrir a um estado de patuidade que é a capacidade que o teatro e a teoria têm de sacudir os corpos, tirando-os da inércia, através de blocos densos de emoções e pensamentos que alteram a consciência e os modos de se estar. (TRANCOSO, 2021, p. 1)

Como criadora de coisas, me interessa a mistura de funções. Gosto de atuar, escrever, inventar, plasticizar, editar, corporificar ideias. É uma latência criativa que surge conforme o trabalho em arte começa, e, quando é do desejo de quem faz, acredito no acréscimo que isso gera às obras. Também existe a sobrecarga de funções quando há falta de profissionalização e de políticas públicas que incentivem a criação artística, mas não é neste sentido a que me refiro.

Como atriz, acredito na importância de trazer personagens e vozes que outrora foram menosprezadas. Ser atriz significa muitas coisas: carrego comigo o ser mulher e o ser artista. Ao considerar as complexidades de uma mulher, vejo como são significativas suas representações, por serem exemplos e transgressões de que as mulheres existem em suas diversidades e individualidades. Sugiro que as personagens sejam sujeito e objeto no sentido de pesquisa e investigação, e passem longe da objetificação que conhecemos sob o espectro de desigualdade de gênero.

Além disso, o recurso tecnológico, agora, não serve mais apenas como registro. Ele participa da criação e interfere nesta. Suas possibilidades são acionadas no momento em que suas escolhas são feitas e a criação continua para além da captura na sala de teatro. Aqui, a tecnologia colaborou com a potencialidade criativa. A utilização de recursos tecnológicos nas artes cênicas é capaz de ultrapassar a necessidade pandêmica, também para que a justa pressa em voltar ao presencial não relacione inevitavelmente o uso tecnológico à pandemia, da qual

estamos todos cansados. A tecnologia pode ser utilizada a partir de escolhas estéticas, não necessidades, inclusive no teatro presencial. O meio digital oferece inúmeras escolhas e caminhos, além de diversas linguagens que interagem e se relacionam com variadas áreas do conhecimento. Levar o digital ao analógico é capaz de gerar novas possibilidades artísticas, potencializar trabalhos e estimular discussões importantes aos tempos em que vivemos - além da reflexão sobre outras épocas.

O teatro tem função tão única e importante nas sociedades e culturas, então pesquisá-lo é abrir lacunas de luz sobrevivente, ainda mais em situações nas quais as artes são subestimadas e pouco valorizadas. No artigo *El tiempo y el teatro*, do dramaturgo e diretor de teatro Mauricio Kartun, este escreve:

También el teatro tiene hoy una metafísica que antes no tenía. Él también dice y hace hoy otra cosa. Y ahí está el secreto de su supervivencia. De su eternidad, apuesto. Restituir. El teatro es el humus de la cultura. Una masa de ese polvo volátil del tiempo contemporáneo, pero húmedo, sólido, gordo y fecundo. Y su flor –el espectáculo–, tan fugaz y delicado como ella. Arte del tiempo. (KARTUN, 2019, p. 1)

## Referências

- ARIZA GÓMEZ, Daniel Enrique. La pantalla como soporte del performance, la webcam como máquina de lo visible. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, Colombia, n. 39, p. 59-70, 2013.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- FABIÃO, Eleonora. *Corpo cênico, estado cênico*. *Revista Contracorpos - Eletrônica*, v.10, n.3, p. 321-326, 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. 2ª ed., São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.
- FOLETTTO, Leonardo. *Efêmero revisitado: Conversas sobre teatro e cultura digital*. São Paulo: Editora BaixaCultura, 2011.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. 1ª ed., São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- FÉRAL, Josette. Investigación y creación. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, p. 321-326, 2009.
- KARTUN, Mauricio. *El tiempo y el teatro*. 2019. (disponível em: <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/10/17/mauricio-kartun/>)
- LIDDELL, Angélica. *La falsa suicida*. 2000. (disponível em: <http://archivoartea.uclm.es/textos/la-falsa-suicida/>)
- MÜLLER, Heiner. *Hamlet-máquina*, p. 24-32. Editora Cotovia, 2016.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Editora JA, 2017.
- TELLES, Narciso. *Corpos em atuação: experiências inventadas em uma trajetória de existir. Corpo e(n)cena: ensaios urgentes*. Editora Hucitec, 2020.
- TRANCOSO, Déa. *deleuze, bob dylan, belchior, ana, maria e a teoria*. 2021. (disponível em: <https://deatrancoso.wordpress.com/2021/07/10/deleuze-bob-dylan-belchior-ana-canas-e-a-teoria/>)
- VARLEY, Julia. *Uma Atriz e Suas Personagens*. Histórias Submersas do Odin Teatret. Editora É Realizações, 2017.

**APÊNDICE**

**O CONTO DO MILAGRE**

Jéssica Ribeiro

**Sinopse:** Uma mulher acorda num Paraíso. Sem qualquer memória, tem apenas um singelo vestígio em seu corpo: está todo ensanguentado. É preciso resgatar o que aconteceu - só assim será possível decidir o que está por vir.

**Espaço:** A peça se desenvolve em três cenários: um, maior e mais localizado à esquerda, é o céu, lugar metafísico e onírico; o outro é uma parte do quarto da única personagem que aparece em cena, uma ambientação reservada com uma penteadeira com um espelho, uma cadeira e um mancebo de pendurar roupas. O outro, acessado apenas uma vez na peça, é o lugar onde acontecerá a dança decisiva para que ela lembre de tudo.

**Personagens:**

**Ela** - Uma moça que acaba de acordar no céu. Usa maquiagem chamativa de espetáculo e roupa branca, lisa, celestial.

**Todo-Poderoso (TP)** - É a figura que remete a Deus. Tem variadas vozes, timbres e expressividades. Se comunica por microfone, em áudios previamente gravados, e não aparece visual ou fisicamente na peça.

**CENA 1 - ACORDANDO NO CÉU**

(Blackout. Música de velório ao fundo.)

NOTA DE FALECIMENTO:

*É com grande pesar que comunicamos o falecimento de José Antônio das Gerais, Cláudio Alberto Siqueira, Jean Batista Martin, Vanderlei Costa Ribeiro e Osvaldo Mercadão da Silva Consuelo, mais conhecidos, respectivamente, como Zé das Artes, Padre Dinho, Professor Jean, Banqueiro Vandinho e Ex-prefeito Mercadão. Num trágico episódio, perdemos figuras essenciais para a manutenção da nossa pequena grande cidade, Usinas Espirituais, e os convidamos para comparecer ao velório e sepultamento neste dia tão funesto.*

(Acende-se luz que delimita o céu. Uma moça está deitada. Usa um vestido branco e tem sangue seco em seus braços e pés. Risos do todo poderoso.)

TP - HÁ! Hahaha... Hahahá!

(A moça acorda, aos poucos, atordoada com o barulho)

ELA - Hm... Que foi? (enquanto ele ainda ri) Eu tô dormindo... (ele continua) Silêncio... (continua) Shhhh! SILÊNCIO!!! (para, pausa, levantando e se arrumando) Eu já disse que eu tenho sono leve. Isso é uma falta de respeito, sinceramente. Não aguento mais acordar com a sua voz, essa voz tão... diferente... (se assusta) Eu te conheço?? Onde você tá?? (começa a procurar e risada de TP volta aos poucos e mais baixa, ela procura como quem se guia pela voz)

TP - Eu que lhe pergunto, mocinha. Quem é você e o que faz aqui, no meu paraíso?

ELA - Paraíso? Rs... Isso não parece um paraíso.

TP - Silêncio! Na verdade eu sei quem é você. Só falta você saber quem é você.

ELA - Como assim? Saber quem eu sou?! Eu sei! Sei muito. Muito bem. Sei tanto quem eu sou, uma pessoa firme nos seus princípios, no que quer e no que não quer. Tenho noção e

consciência de tudo que acontece com meu corpo, com quem está ao meu redor. Eu sou tão... (olha o próprio corpo e percebe o sangue, assustada) AH!!!!!!

(*Blackout.* No telão, se vê um foguete explodindo antes de chegar ao espaço e se ouve grande barulho de explosão. A explosão dá lugar a vídeo em câmera lenta de peixes nadando ao som de Summertime, de Ella Fitzgerald.)

## **CENA 2 - Hipóteses**

(de volta ao céu, ela está confusa e atordoada, hesitante)

TP - Então... Consegue se lembrar do que aconteceu?

ELA - Se eu tivesse alguma ajuda sua poderia adivinhar mais facilmente.

TP - Eu sei de tudo! Hahá! Mas preciso que você lembre sozinha.

ELA - Hm... Tanta coisa pode ser... Talvez eu tenha feito um macarrão com bastante molho de tomate e a panela derrubou em mim, e...

TP - Hahahaha!

ELA - (...) Alguém deve ter me matado então...

TP - Está certa disso?

ELA - (continuando a divagação) Mas ninguém me conhecia, uma vida toda isolada...

## **CENA 3 - RELEMBRANDO**

ELA - (confusa e, ao mesmo tempo, beirando à loucura) Estava eu aqui pensando com os meus pensamentos, esticando e dobrando meus miolos, minha carne encefálica e meu corpo como um todo.

TP - Você precisa lembrar o por que está aqui comigo, senão não temos como prosseguir. É sabendo do seu passado que você pode olhar para o futuro.

ELA - (como quem ignora) Pensei que a vida precisava de uma coisa diferente, o mundo tem que passar por uma reviravolta. Um foguete que voa para o céu e explode em pedaços pequenos.

TP - Eu estou falando com você... Pare de enrolar e pense, relembre. Bem! Te darei alguns minutos para que se organize.

ELA - Um meteoro que cai, bola de fogo, no mar e faz o resto do planeta virar geléia. Virar peixe! Só que morto. Tudo ficando trágico. Tragédia! (Blackout)

#### **CENA 4 - Insight**

(Primeiro *flashback* do que aconteceu: Blackout. Ouve-se cinco tiros secos e estridentes.)

#### **CENA 5 - De volta ao quarto**

(Wild is The Wind - David Bowie. A personagem muda de ambiente e veste um *hobby*, vai até seu quarto, senta na cadeira em frente à penteadeira e se olha no espelho enquanto se maquia)

ELA - (se enfeitando para o grande dia) Ai, mãezinha, a senhora lembra de quando me contou sobre aquele francês que conheceu aqui na cidade? Professor do idioma nativo, a senhora achava chique! A mulher da cara triste. Lembra como todo mundo da cidade te chamava desse jeito? Por que você ficou triste assim, mãe? (levanta, segura uma roupa forte como um homem segurando uma mulher com força, imitando o francês) "Você tá bem, meu bem? É o fulano que te enfia remédio pra acalmar? Eu vivo falando pra ele te deixar quieta, puta merda, ele tem que vazar da nossa casa, do nosso dinheiro! Eu vou falar com ele agora mesmo" Minha mãe disse que achava que era ele que a deixava triste. (imita a mãe) "Você é que me deixa triste!"

#### **CENA 6 - A confusão**

(De volta ao céu, sem o roupão, ela está inquieta, anda de um lado para o outro)

TP - Conseguiu entender o que aconteceu?

ELA - Não sei... Sei que dei cinco tiros. Não sei se matei. Não sei por que atirei. Quais os benefícios de matar alguém?

TP - Bem, podem ser muitos... (limpa a garganta) Quer dizer, eu não deveria estar falando isso. Tente relembrar mais, faça um esforço.

### **CENA 7 - Mais uma vez de volta ao quarto**

ELA - (veste o *hobby* novamente) No nosso quarto tinha uma arara de roupas. Era a coisa mais linda no verão, a gente só punha as roupas coloridas. No inverno eu tinha alergia, cheiro de coisa guardada, e ele ia embora. Agora era outro, o ex-prefeito da cidade! Passava hibernando fora de casa. Ficava não sei com quem nem onde. Eu deixava quieto pra não acabar com a diplomacia familiar. Mas naquela altura do campeonato eu já tava puta com isso, não via a hora de fugir. E fugir sozinha mesmo, ver o que que dava. Eles acabavam com a vida da minha mãe. Depois teve outro, e mais outro, outro... Eu ficava tão furiosa com todos eles que eu queria gritar pra todo mundo "Alguém prende esse homem?? Ele magoou a minha mãe!" E aos poucos, conforme eu fui crescendo, ela me proibiu de olhar a rua. Eu era a filha que a mulher da cara triste não deixava o mundo ver.

### **CENA 8 - Contra a parede**

(de volta ao céu)

TP - Mas por que você não podia fazer nada?

ELA - Acho que ela queria me proteger, não sei. Eu tinha tanta raiva das pessoas e do mundo que ela preferia me deixar sozinha. Olha, por que você me faz tanta pergunta e não me fala tudo? Eu sei que você pode tudo, eu sei que você sabe de tudo. Se você me falar tudo agora eu vou lembrar e vamos economizar tempo.

TP - Acalme-se. Deuses não são tão poderosos assim. E nós estamos numa dimensão em que o espaço-tempo é único, diferente

do que você está acostumada. Aproveite este lugar e a minha presença. (...) Vou te dar uma dica, então. Quando você morreu, você tinha acabado de matar cinco pessoas, isso mesmo. O que você não lembra é que era sua primeira vez mostrando seu rosto à cidade. E aproveitou uma ocasião muito especial para fazê-lo: a festa de aniversário da cidade, no meio do ano. Estava preparada para fazer uma apresentação de dança e oferecer uma surpresa a todos.

### **CENA 9 - A decisão**

(Ela está sentada no chão de seu quarto e fazendo murmúrios inaudíveis sobre o que decidir. A sensação é que situa-se num lugar incomum a ela, o que a deixa incomodada. Ela está concentrada, fissurada e, ao mesmo tempo, fora de si. Ora deixa ouvir, ora não se entende. Está em dúvida entre a moral e o desejo de vingança)

(*Flashback 2.* Ela entra sob um foco e faz seu número de dança ao som de La Danse Macabre. Os tiros ocorrem como antes. Ao final, ela dá um grito, atônita.)

### **CENA 10 - Arrependimento no céu tem vez?**

ELA - Agora eu me lembro! Sei dizer tudo que aconteceu. (enquanto ouve a próxima fala de TP, dispõe objetos, que retira do fundo do palco e que antes estavam fora da vista do público. Todos estes objetos representam, de alguma maneira, cada um dos mortos: artista, político, banqueiro, padre e professor)

TP - Você matou figuras importantes naquela festa, há-há! Eu estaria me coçando, se eu tivesse corpo e pele, pra falar algo que passou despercebido por você. (...) Devo relembrar, então. Você disparou pontualmente em cada um, decerto foi aos corações, e em menos de um minuto finalizou o abate dos que estavam de pé. Apontou, apertou, beijou cada um com uma bala no peito... Quem notaria? As pessoas olharam em silêncio,

*pareceu-me* que entenderam. Sentadas, apontavam junto ao revólver seus olhares em cada próximo abate. As pessoas recolheram os corpos em silêncio, e antes que a festa fosse desmontada (e na realidade nunca mais foi), cavaram um grande buraco na terra e colocaram os quatro espremidos para definhar. E assim a vida que restava continuou para breve término. Depois dos gritos da filha da mulher da cara triste nada mais foi dito, nem sussurrado, nem gemido. Cada um às vezes andava rumo a sua casa, às vezes perambulava pelo pequeno espaço da cidade. Mas sempre tudo era feito lento e entediante. Não havia mais relações entre pessoas, nenhuma refeição foi feita. As coisas todas caíam no esquecimento, não havia memória nem visão. Não dou nem quinze dias e todos devem morrer.

(Música Wild is The Wind - Nina Simone. Ela desfaz sua maquiagem e troca de roupa. Agora veste-se de luto.)

ELA - (Ao final da música) Mas por que a cidade toda morreu? Quer dizer, eram os homens da minha mãe?

TP - Não.

### **CENA 11 - O que será de nós?**

TP - Chegou a hora, você tem o dom. Você agora domina a manipulação, a transformação, a matança, a concepção e o nascimento. Faça a sua escolha.

(Derrama-se "gasolina" no chão. Acende-se um fósforo. Blackout. Fim. Créditos com a mesma explosão do início.)