

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
IARTE - INSTITUTO DE ARTES
PPGAC – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Mulheres em cena: história e criação

Carla Almeida Luz

UBERLÂNDIA
2024

CARLA ALMEIDA LUZ

Mulheres em cena: história e criação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa 1: Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da Cena.

Banca Examinadora: Prof. Dra. Narciso Laranjeira Telles da Silva - orientador
Prof. Dra. Lara Tatiane de Matos
Prof. Dra. Dirce Helena Benevides Carvalho

Uberlândia/ MG

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

L979 Luz, Carla Almeida, 1995-
2024 Mulheres em cena: história e criação [recurso
eletrônico] / Carla Almeida Luz. - 2024.

Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.317>
Inclui bibliografia.

1. Teatro. I. Silva, Narciso Laranjeira Telles da,
1970-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	30 de abril de 2024	Hora de início:	09h00	Hora de encerramento:	10h40
Matrícula do Discente:	12212ARC004				
Nome do Discente:	Carla Almeida Luz				
Título do Trabalho:	Mulheres em cena: história e criação				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O artista cênico em desalinho				

Reuniu-se através de plataforma MConf, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professoras Doutoras: Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU), Lara Tatiane de Matos (UDESC) e Narciso Larangeira Telles da Silva (UFU), orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Narciso Larangeira Telles da Silva, 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):

Aprovada.

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 **Narciso Larangeira Telles da Silva, Presidente**, em 30/04/2024, às 10:40, 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 **Lara Tatiane de Matos, Usuário Externo**, em 30/04/2024, às 12:40, 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 **Dirce Helena Benevides de Carvalho, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/05/2024, às 10:03, 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 **5348414** e o código CRC **0F504A4D**.

“O meu corpo é asfalto que aguenta milhares de carros, caminhões, motos e pessoas que passam diariamente.

Que adere a todo tipo de miniatura deixadas para trás mas cede quando um pedaço de mato tenta brotar.

Minha cabeça é mar quando encontra a pedra, que a cada vinda, cresce um pouco mais do lodo, e que quanto mais agitado estiver esse mar, mais silencio.

Meu corpo é a árvore no meio de tudo, quando sabe que não aguenta mais, percebe a hora de desistir e dá de presente todos os seus poucos nutrientes para as outras sobreviventes.

Meu sexo é a trilha difícil de uma cachoeira, a trilha cheia de lama e folhas secas onde os animais circulam sem dificuldade. Meu sexo é a maior queda dessa cachoeira, é instável, exige atenção e já levou alguns.

Minha pele é parede de beco marcado de mãos, pés, bocas... Becos que já foram cenários de muitas lutas íntimas, intimidadoras.

Minha boca são os odores, o cheiro de madeira que está no caminhão que se junta com cheiro de pão fresco com um bueiro estourado e perfume de alguém que passa, minha boca é mistura de sensações espalhadas.

Meu corpo é chuva, que quando encontra o asfalto quente, evapora instantaneamente a chuva que cai no telhado, nos ombros, chuva de banho de chuva.”

Carla Luz

RESUMO

Este trabalho investiga a trajetória da mulher cisgêneras no teatro brasileiro, a evolução histórica desde as origens até o contexto contemporâneo. Utilizando uma perspectiva histórica e entrevistas com artistas atuais, a pesquisa mapeia a jornada de atrizes brasileiras e uma análise de seus processos criativos e metodologias utilizadas na criação cênica. Essa abordagem permite uma compreensão de práticas atuais de mulheres na arte teatral. Por fim, essa pesquisa também tem como objetivo a criação de uma obra teatral que condense os aprendizados obtidos ao longo deste estudo, promovendo uma junção dos conhecimentos adquiridos sobre a trajetória histórica e os processos de mulheres na arte teatral brasileira.

Palavras-chave: *mulheres no teatro brasileiro; atrizes; processos criativos.*

ABSTRACT

This work investigates the trajectory of cisgender women in Brazilian theater, tracing its historical evolution from its origins to the contemporary context. Employing a historical perspective and interviews with present-day artists, the research maps the journey of Brazilian actresses and analyzes their creative processes and methodologies used in theatrical creation. This approach enables an understanding of current practices of women in theatrical art. Finally, this research also aims to create a theatrical piece that encapsulates the insights gained throughout this study, amalgamating the acquired knowledge about the historical trajectory and processes of women in Brazilian theatrical art.

Keywords: *women in Brazilian theater; actresses; creative processes.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I - Uma breve história da mulher no teatro brasileiro.....	13
1.1 Contextualização da posição social da mulher no Brasil.....	13
1.2 A mulher e o teatro brasileiro.....	15
CAPÍTULO II - Atrizes contemporâneas: conversas.....	40
2.1 As Entrevistadas.....	40
2.2 Sobre as entrevistas.....	45
2.3 Uma síntese de ideias.....	45
2.4 Pontos em destaque.....	54
CAPÍTULO III - Diário de criação cênica: explorando a influência do estudo sobre criação de personagem a partir das minhas perguntas de pesquisa.....	63
ENTRELINHAS.....	113
RERÊNCIAS.....	118
ANEXO	
Textos Despromessas.....	121
Texto original.....	121
Texto editado para solo.....	129
APÊNDICE	
Entrevistas completas.....	136

INTRODUÇÃO

Este estudo se concentra na análise das experiências e identidades de mulheres cisgêneras, limitando o escopo da pesquisa a esse grupo específico. Isso significa que meu foco está limitado a um grupo específico de mulheres cuja identidade de gênero se alinha com o sexo atribuído no nascimento. Essa abordagem mais restrita se justifica dentro do contexto acadêmico, a fim de aprofundar a compreensão das vivências e realidades das mulheres cisgêneras, que é onde eu me encaixo, quer tenha sido uma escolha consciente ou não.

Gênero seria, portanto, a manifestação de significados culturais, relações sociais e políticas de poder. Nas sociedades humanas, dessa forma, sexo difere de gênero. Sexo inclui as diferenças de procriação masculinas e femininas (principalmente, genitália e órgãos reprodutivos). Os marcadores biológicos de sexo, idade, cor da pele e outros atributos fisiológicos não são, no entanto, as fontes do gênero. Gênero poderia ser considerado uma instituição social sem origem genética ou fisiológica, que organiza a vida social de forma culturalmente padronizada, buscando alinhar-se aos sinais biológicos corporais. (Romano, 2017, p.18)

No trecho mencionado, a autora Lúcia Romano estabelece um diálogo com Judith Butler, explorando a concepção de que o gênero é um elemento que se desenvolve independentemente de fatores biológicos. Sendo moldado por uma construção social que busca estabelecer padrões e regras para nossos corpos. Essa construção tem um papel de grande relevância no controle patriarcal das nossas identidades pessoais e emocionais. Essa ideia de construção faz muito sentido para mim, e está na minha história.

Me ver mulher foi desde o começo um processo violento. Primeiro quando criança, que deixei de ser livre, cheia de energia, brincando e explorando o mundo para seguir uma imposição de um conjunto de regras sobre o que significava ser uma “mocinha”, como eu deveria agir, vestir e me comportar, essa pressão para me encaixar em um padrão de feminilidade muitas vezes me fez questionar minha identidade, sem entender como de uma hora para outra, sem aviso nenhum, os joelhos ralados, pés descalços e o explorar já não era mais aceito, e com isso, foi embora também a liberdade do meu corpo.

Desde a fase inicial de formação, antes mesmo de atingirem a plenitude de sua identidade feminina, as meninas já enfrentam uma série de expectativas e

pressões. São frequentemente cobradas a serem dóceis, asseadas e gentis, o que muitas vezes limita a expressão de sua liberdade e individualidade.

O segundo momento de entendimento real de ser mulher, desse meu lugar no mundo, foi quando comecei a perceber que alguns dos sofrimentos que eu estava vivendo se relacionavam diretamente com o fato de ser mulher. Foi durante meu primeiro relacionamento com um homem que eu senti na pele e na minha saúde mental o que significava violência, e uma violência muito bem direcionada a esse corpo de mulher.

Me pergunto se existe outro caminho, outra forma de estar no mundo sendo mulher, essa é uma pergunta antiga, e as respostas que tive, até então, são bastante desanimadoras.

Então, esse é um trabalho que se inicia muito antes desse começo de fato. Assim como no teatro e nas minhas criações artísticas, a minha pesquisa passa pela minha história, a minha pesquisa é um resultado da minha vida com a arte.

Desde bem antes de entender o que significa ser mulher, minha vontade de explorar as referências femininas em todos os aspectos dos meus estudos e interações já se fazia presente. Essa ânsia provém da Carla criança, que desde cedo reivindicava seu espaço para ser quem realmente era. A adolescente com questionamentos que, mesmo nas sombras da falta de clareza, revelaram as caixas, as regras e os silenciamentos que sufocavam as vozes femininas. À medida que ingressei na academia e na arte, um vazio imenso de referências e histórias femininas se abriu diante de mim. Essa pesquisa é para mim quase como um preencher de um espaço vazio de uma vida sem encontrar onde estão e onde poderiam estar as mulheres muito antes de mim.

Meu trabalho não é meramente uma empreitada acadêmica; é um processo intrínseco a mim, uma jornada que não me permito escapar. Compreendi que, apesar do rigor científico, esse trabalho também carrega um profundo aspecto pessoal. Foi só quando abracei essa dualidade que consegui dar vida a essa pesquisa.

Embora eu mantenha um foco considerável na mulher e me identifique e atue como feminista, mesmo antes de estar plenamente familiarizada com o termo, não tenho a intenção de aprofundar as discussões sobre as várias vertentes do feminismo neste trabalho. Meu objetivo principal é investigar diretamente a história

da mulher no teatro brasileiro, além de explorar os métodos de criação teatral em conjunto com outras mulheres e suas abordagens.

Apresento algumas autoras, como Judith Butler, Simone de Beauvoir, e considero contribuições da pesquisadora Lúcia Regina Vieira Romano. Elas são referências que delineiam o caminho do meu pensamento enquanto mulher, porém, não explorarei profundamente essas discussões. Como pesquisadora, minha ênfase está na análise do teatro.

O primeiro capítulo é totalmente histórico, mapeia a presença da mulher no teatro brasileiro e sua contribuição crucial na edificação do que hoje conhecemos como teatro nacional. Essa etapa da pesquisa foi uma jornada complexa e desafiadora, exigindo paciência para encontrar alguma das referências históricas frequentemente mal documentadas. Embora as mulheres estivessem atuantes no cenário teatral, suas realizações foram em grande parte negligenciadas, com as fontes majoritariamente focadas em figuras masculinas.

Boa parte dos materiais que tive acesso falando sobre mulheres foram escritos por mulheres, caso contrário, é como se nunca estivéssemos aqui, como se não tivesse contribuição feminina nenhuma no teatro brasileiro. Existe um grande vazio que começou a ser preenchido no século XX, mas ainda é bastante falho e injusto com as mulheres.

[...] o palco era predominantemente masculino. Não porque os nossos autores fossem arautos do machismo e quisessem, de forma deliberada, perseguir ou apequenar a mulher. [...] É porque era... natural. Esta palavra definia bem o sentimento e, mesmo, o olhar do homem pela sua outra metade (que ele não percebia como metade). Machistas à parte, os homens nem especulavam sobre a condição feminina. Quando especulavam era quase uma atitude cultural, era sempre para afirmar com naturalidade que ela foi feita para o lar e para procriar. Ou então, no plano da luxúria, para satisfazer. Nunca para falar. Nunca para trabalhar. Nunca para apontar alguma idéia, alguma reivindicação. A mulher estava moldada não a seu favor, mas a favor de seu senhor. Fossem elas esposas, mães ou filhas, tinham poucos direitos e muitos deveres a cumprir. Nossos dramaturgos também pensavam assim. Ou nem pensavam concretamente sobre isso. Quase sempre através do humor, eles falavam da sociedade, da religião, dos costumes, de momentos da História, nunca da condição feminina. Talvez não fossem eles que deveriam falar mesmo e, sim, as próprias mulheres. Mas como, se o Sistema era voraz e masculino? De qualquer maneira, isso, sem dúvida, ajudou a despertar nossas pioneiras em dramaturgia: se nós não falamos sobre nós, quem nos falará? (FONTA: 2001, p.2)

Esta imersão na história teatral do Brasil também me fez contemplar a juventude de nossa nação. Percebi como é recente o reconhecimento do potencial das mulheres e de grupos minorizados em diversas áreas, incluindo a arte. A pesquisa suscitou reflexões sobre a história e as metamorfoses sociais, ressaltando a necessidade de uma sociedade igualitária e inclusiva. Explorar as contribuições femininas no teatro e outros âmbitos é um passo crucial para dar visibilidade à riqueza de talentos e perspectivas que enriquecem a cultura brasileira e do mundo como um todo.

Desse modo, minha pesquisa começa com a história das mulheres no teatro brasileiro e se mistura com a trajetória de nossa sociedade em geral. À medida que mergulho nas histórias dessas mulheres pioneiras, percebo quão próximos estamos de períodos de desigualdade e opressão, em vez de um ambiente de equidade.

Tais reflexões evocam a imagem de mulheres próximas a mim – mães, tias, avós – que enfrentaram tempos mais adversos, em que oportunidades eram mais limitadas ainda. E então, se torna pessoal, pois resgata e reconhece as raízes e influências dessas mulheres na minha própria identidade. Sinto-me conectada ao passado dessas figuras históricas, pois sua jornada é parte da minha, percorrendo minha trajetória e quem eu sou. Assim, cada nova descoberta nesta pesquisa reforça a necessidade de criar espaço para a história dessas mulheres no teatro brasileiro, transformando esse trabalho acadêmico em uma busca por compreender e compartilhar a partir de uma visão feminina suas trajetórias e contribuições para a cultura e a arte brasileira.

O segundo capítulo é um compilado de entrevistas com mulheres artistas que admiro e considero referências profissionais. Essas atrizes, majoritariamente de Uberlândia, diversas em suas trajetórias e vivências, oferecem uma ampla gama de perspectivas. Através dessas conversas, busco identificar as similaridades e diferenças em suas visões e experiências, considerando sua diversidade geográfica, etária e de vivências.

Essa abordagem é especialmente significativa para mim, proporcionando uma visão de primeira mão do ofício da atriz, diretamente compartilhada pelas próprias profissionais. Ao longo de minha jornada, a maior parte dos livros de teoria e prática teatral que encontrei foram escritos por homens, o que frequentemente resultava em uma perspectiva masculina até mesmo sobre o trabalho de mulheres. Em uma

sociedade patriarcal e letrada por homens, muitas vezes, as mulheres realizavam feitos notáveis, mas não tinham a chance de registrar suas experiências por escrito.

Assim, esse capítulo se propõe a criar um espaço direto para essas atrizes, valorizando o poder da oralidade trazendo para o espaço da escrita suas perspectivas. Através das entrevistas, busco promover uma abordagem colaborativa e de escuta ativa, essencial para uma compreensão do teatro brasileiro pela perspectiva feminina. A diversidade de vozes e experiências enriquece nossa cultura teatral e contribui para um diálogo mais amplo e um reconhecimento merecido do trabalho das mulheres no teatro.

O terceiro e último capítulo mantém um diálogo fluido com os dois primeiros. Minha intenção é levar a pesquisa à vida real, por meio de uma montagem teatral de um texto significativo que passa pelo meu processo de autodescoberta como mulher, momento esse que dá início ao meu processo de pesquisa sobre o feminino.

A relação entre esses capítulos está na compreensão da história da mulher no teatro, nas barreiras que enfrentaram e enfrentam, e em como essas histórias se conectam com as atrizes entrevistadas e minha própria jornada como artista cênica.

Com base nessa premissa, planejo compor um capítulo em que relato minuciosamente minha jornada na montagem, explorar as técnicas que empreguei, aplicando as abordagens criativas compartilhadas por minhas entrevistadas, não apenas revelando a metodologia, mas também transmitindo a vivência imersiva no processo criativo. Sendo assim, no terceiro capítulo, através de narrativas vívidas, pretendo transportar o leitor para os bastidores do meu universo criativo.

CAPÍTULO I - UMA BREVE HISTÓRIA DA MULHER NO TEATRO BRASILEIRO

1.1 Contextualização da posição social da mulher no Brasil

Para compreender a história das mulheres artistas em nosso país, é essencial explorar o contexto social em que elas viveram ao longo do tempo.

A decisão de combinar datas históricas com as narrativas dessas mulheres surgiu durante a pesquisa. Ao buscar por figuras tão importantes na história do teatro brasileiro, revivi uma sensação que remete à minha adolescência, quando estudava história na escola, uma sensação de distância temporal muito mais ampla do que a realidade. Esta pesquisa sobre datas históricas das conquistas femininas foi um projeto pessoal, inicialmente sem a intenção de ser incluído no trabalho. No entanto, ao perceber a importância de compreender o quão recentes são esses eventos, não pude evitar integrar os dados encontrados ao meu trabalho.

Sendo assim, opto por fazer uma pesquisa que visa trazer à luz de forma objetiva dados pontuais de conquistas sociais alcançadas pela luta feminista, a compreensão da luta das mulheres brasileiras, desafios significativos em um ambiente historicamente restritivo e que hoje nos parece uma realidade tão distante mas são conquistas muito recentes.

É fundamental destacar a luta incansável das mulheres negras, indígenas ou não brancas, suas demandas únicas e as diferenças substanciais em suas trajetórias em comparação com as mulheres brancas. Suas conquistas frequentemente ocorreram em um contexto social que estava muito longe da realidade das mulheres brancas, tornando suas vitórias ainda mais notáveis e inspiradoras. Sendo assim, várias das conquistas que as mulheres brancas alcançaram tardiamente, as mulheres negras conquistaram em um momento ainda mais tardio.

Nos séculos XVII e XVIII, as mulheres enfrentaram restrições significativas em sua educação e participação na sociedade. Os conventos no Brasil, nessa época, ofereciam oportunidades educacionais limitadas para meninas, onde eram ensinados principalmente trabalhos manuais, boas maneiras e estudos religiosos. Somente em 1827, as mulheres receberam permissão para frequentar colégios além do ensino primário, representando um passo importante em direção à expansão das oportunidades educacionais para as mulheres.

Em 1868, um marco crucial foi alcançado, a autorização das mulheres para frequentar o "curso normal", uma escola projetada para formar professoras, abrindo caminho para mais oportunidades de ensino e empoderamento.

O século XIX testemunhou o início das conquistas mais significativas para as mulheres brasileiras. Em 1887, Rita Lobato Velho Lopes alcançou um feito histórico ao se tornar a primeira mulher a obter um diploma de medicina no Brasil. No entanto, isso ainda estava longe de representar a igualdade de gênero em suas carreiras, apesar de mulheres conseguirem se formar, o mercado de trabalho ainda era muito fechado e muitas vezes excludente, fazendo com que essas mulheres não conseguissem avançar nas suas carreiras.

A Abolição da Escravatura em 1888 também foi um evento importante neste período, apesar de marcar um momento significativo para a liberdade de mulheres negras, a abolição não resolveu problemas como a desigualdade e a falta de abertura social para a ascensão dessas mulheres.

O século XX marcou um período de avanços notáveis e o surgimento do movimento feminista no Brasil, em 1933, Carlota Pereira de Queirós se tornou a primeira deputada federal brasileira, um marco significativo para a presença das mulheres na política do país.

A década de 1940 viu o início das mobilizações em torno de questões de gênero e raça, com ênfase nas reivindicações das mulheres negras.

Em 1962, o Estatuto da Mulher Casada foi criado, permitindo que mulheres casadas trabalhassem sem a necessidade de autorização de seus maridos, um passo crucial para a independência financeira das mulheres. Em 1974, a aprovação da "Lei de Igualdade de Oportunidade de Crédito" eliminou a discriminação de gênero no acesso a cartões de crédito.

A promulgação da Lei do Divórcio em 1977 concedeu às mulheres maior controle sobre seus relacionamentos e vidas pessoais. Em 1985, a primeira Delegacia da Mulher (DEAM) foi estabelecida em São Paulo, marcando um avanço significativo na luta contra a violência de gênero.

Em 1988, a Constituição Brasileira reconheceu oficialmente as mulheres e homens como iguais perante a lei. Em 2002, a revogação da lei que permitia a anulação de casamentos por "falta de virgindade" foi um marco para a autonomia das mulheres.

Em 2006, a Lei Maria da Penha pioneiramente abordou a questão da violência doméstica no Brasil. Em 2012, a aprovação da Lei Carolina Dieckmann tratou de crimes relacionados à privacidade na internet, protegendo as mulheres contra a divulgação não autorizada de conteúdo pessoal.

A Lei do Feminicídio, sancionada em 2015, reconheceu o feminicídio como um crime de homicídio com motivação de gênero. Em 2018, a criação da lei que considera a importunação sexual feminina como crime reforçou a proteção das mulheres contra o assédio.

Mais recentemente, em 2021, uma lei foi aprovada para prevenir, reprimir e combater a violência política contra as mulheres, solidificando o compromisso contínuo em garantir os direitos das mulheres no Brasil.

A filósofa e escritora francesa Simone de Beauvoir completa esse pensamento com uma observação profunda e atemporal: Simone de Beauvoir “Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados” (BEAUVOIR, 1949), por isso é fundamental ressaltar essas conquistas pois esses direitos são notavelmente frágeis além de serem conquistas recentes. A vigilância contínua se faz necessária, pois, embora sejam nossos direitos, frequentemente são desvalorizados e injustamente contestados.

Sendo assim, este trabalho dedica espaço para contextualizar historicamente a posição das mulheres no Brasil a partir de datas de algumas das mais importantes conquistas femininas, demonstrando o quanto as artistas aqui registradas foram e são extraordinariamente corajosas em um ambiente quase sempre hostil às suas conquistas.

1.2 A mulher e o teatro brasileiro

Esta parte da pesquisa surge após a leitura de um livro que foi crucial para o meu entendimento sobre a participação da mulher na construção do teatro nacional: “A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX”, de Ana Lúcia Vieira de Andrade e Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss. Foi esta obra que instigou minha curiosidade e me levou a aprofundar minha pesquisa.

Lendo as histórias dessas mulheres e compreendendo tudo o que elas construíram, tornou-se quase impossível discutir o teatro atual feito por mulheres sem revisitar essas figuras tão importantes na formação do nosso teatro. Parece que

falar sobre quem somos agora sem lembrar do que fomos, deixa incompleta a compreensão do ser uma mulher artista da cena. Para entender nossos desafios atuais, é necessário compreender de onde eles vêm, incluindo os desafios e restrições que já não fazem mais parte do que vivemos hoje, é uma construção do amplo para entender o micro.

Este capítulo parte desse livro, mas também percorre outros caminhos. Durante as pesquisas, minha mesa de trabalho chegou a ter sete livros de história do teatro brasileiro abertos e sendo consultados simultaneamente. Percebendo que não conseguiria somente com livros, busquei artigos, teses, dissertações, matérias de jornais, incluindo muitos jornais físicos agora digitalizados pela Hemeroteca Digital Brasileira. Assim, explorei diversas formas de registro histórico para fundamentar os fatos presentes em meu trabalho.

Para melhor entendimento de onde parto como pesquisadora, é necessário entender que a história geral do Brasil, registrada em língua portuguesa e na forma que estamos culturalmente acostumados, é relativamente recente, iniciando por volta de 1500, no século XVI, juntamente com a vinda dos portugueses. Sendo assim, são registros, conseqüentemente, inconsistentes.

Esse breve apanhado histórico sobre a mulher no teatro registra também a ascensão feminina na sociedade brasileira. Além da contextualização de gênero, é necessário considerar que o ponto de partida desta pesquisa é no século XVIII, quando são encontrados os primeiros registros de mulheres no palco. No entanto, é preciso ter em mente que, nessa época, o Brasil era uma colônia e a instituição da escravidão prevalecia. Conseqüentemente, se as mulheres brancas já enfrentavam obstáculos para conquistar espaço e autonomia em suas vidas, as mulheres negras se viam imersas em um processo ainda mais complexo e desafiador.

Esse cenário histórico demanda uma análise que leve em consideração não apenas o protagonismo feminino no teatro, mas também as desigualdades sociais e raciais que permeavam a sociedade brasileira da época. O impacto dessas estruturas opressivas não pode ser negligenciado ao discutirmos a trajetória das mulheres no teatro brasileiro.

Há uma escassez de registros da participação de mulheres no teatro antes do século XVIII. As participações de mulheres no teatro durante esse período eram contextuais e restritas a certos ambientes e propósitos específicos, como a expressão cultural indígena e a manifestação religiosa do catolicismo. Registros

detalhados dessas performances podem ser limitados, tornando difícil traçar uma linha do tempo precisa ou identificar figuras individuais.

Durante o período colonial os espetáculos teatrais no Brasil confundem-se frequentemente com cerimônias religiosas, continuando a praxe dos tempos em que os jesuítas eram os únicos mestres da arte cênica. É um teatro que embora profano, complementa o papel desempenhado pela Igreja. (HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges/Pág 11)

Mas, conforme avançamos para o século XVIII, especialmente na segunda metade desse período, surgem registros mais consistentes de mulheres no teatro brasileiro, com o estabelecimento de companhias teatrais, construção de espaços adequados para apresentações e a presença de atrizes e cantoras em produções teatrais realizadas na então capital, Rio de Janeiro e outras cidades do Brasil colonial.

Fato de natureza diversa, e de significação ainda maior para o teatro brasileiro no século XVIII, foi a construção de "casas da ópera" ou "casas de comédia" em várias cidades: Vila Rica, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife. A primeira sala permanente apareceu na Bahia, com a adaptação de um dos recintos do edifício da Câmara de Vereadores, feita em 1729 e desfeita em 1733, para a montagem de comédias.⁸ Em 1748 já existia no Rio de Janeiro uma casa da ópera. De 1760 foi a edificação do Teatro da Praia, na Bahia. (DE ARAÚJO, Néilson - pag 18)

Apesar do início de uma participação da mulher no teatro brasileiro, em 1780, a rainha Dona Maria I, conhecida como a rainha louca, emitiu um decreto que proibia a participação das mulheres no mercado de trabalho no campo teatral, abrangendo tanto a atuação em cena como outras funções relacionadas à criação e produção de espetáculos. Essa proibição imposta pela rainha teve como resultado um período de estagnação e limitação na participação das mulheres no teatro.

Durante o período de regência de Dona Maria I, devido às suas fragilidades de saúde, seu filho, D. João VI, assumiu o poder como regente. Diversas fontes históricas divergem em relação à data exata em que o decreto foi revogado. Alguns apontam que a revogação ocorreu em 1792, quando D. João VI assumiu oficialmente o título de Príncipe Regente. No entanto, outras fontes indicam que a revogação ocorreu em 1800.

Independentemente da data exata de revogação, é crucial enfatizar que, mesmo após a revogação do decreto, a participação das mulheres no campo teatral

continuou sendo marginalizada por um longo período de tempo. A presença feminina nas artes cênicas só começou a conquistar maior espaço e reconhecimento ao longo dos séculos XIX e XX.

Na verdade, somente a partir do século XIX, com a abertura política cultural promovida pela transferência da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, mais especificamente, com a suspensão do veto, começaram a ver as mulheres ocuparem de maneira definitiva espaços dentro e fora dos palcos, como atrizes, cantoras e produtoras. (ANDRADE; CARVALHO EDELWEISS, 2008, p. 25)

Mesmo com o veto, houve uma artista conhecida como Lapinha, a Joaquina Maria da Conceição da Lapa fez parte do elenco mais antigo que se tem notícia, criado pelo vice-rei Luís de Vasconcelos no Rio de Janeiro em 1790. Além de atriz, era cantora e se destacava pela sua belíssima voz.

A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. (RUDERS, 1981, p. 93)

Apesar de não se encaixar exatamente no perfil aclamado da época, Lapinha se destacou no Brasil e em Portugal. A citação acima registra a ida da atriz e cantora quando se apresentou em Lisboa, viagem possível após a revogação do veto feito por D. Maria I.

Em 1805, voltou ao Brasil, chegou a se apresentar para Família Real e consolidou sua carreira artística como afirma Sampaio:

Em face de todas as apresentações grandiosas, podemos acreditar que Conceição Lapa chegou a auferir quantias razoáveis no exercício da profissão. Desse modo, configura-se uma situação rara no seu tempo: cantora lírica e atriz mulata, no fim do século XVIII e início do XIX, conseguindo renome e situação financeira digna por meio do trabalho artístico. Sob o ponto de vista social, representa um degrau ímpar na ascensão da mulher, ainda mais de etnia africana, em tarefas envolvendo projeção, cultura e prestígio. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 85)

Apesar de existirem registros sobre a carreira dessa mulher, infelizmente não temos informações que comprovem sua formação, origem ou detalhes sobre o seu falecimento. É importante ressaltar que, como mulher negra vivendo no século XVIII,

sua história, assim como a de tantos outros artistas negros, foi amplamente ignorada ou esquecida, resultando em uma precarização de suas trajetórias.

Considerada uma das primeiras atrizes, outro nome importante foi o da uma atriz cômica, Dona Maria Benedita de Queiroz Montenegro que residia no Rio Grande do Sul. Apesar da proibição e marginalização das mulheres no teatro, logo assinou um acordo em 1797 com a Casa de Ópera de Porto Alegre, comprometendo-se a entregar duas obras e dois intermediários por mês durante um ano, foi assim que ela conquistou fregueses assíduos e construiu uma estabilidade em sua carreira.

D. Maria, conhecida como "D. Maria da Casa da Ópera", foi uma atriz e cantora notável que alcançou um feito raro para a época: obteve uma posição fixa com sua companhia teatral na Casa de Ópera de Porto Alegre e conseguiu ganhar algum dinheiro com seu talento. Sua presença e sucesso no teatro foram marcantes. No entanto, infelizmente, ela faleceu algum tempo depois, deixando um vazio no palco e nenhum registro de outra mulher ocupando seu lugar como artista naquele teatro como afirma a escritora Luiza Barreto Leite:

Mas dona Maria da casa da ópera, como passou a ser chamada animadora do movimento, morreu pouco tempo depois e, com ela, a equipe permanente, passando o teatro a ser ocupado por companhias itinerantes, por um ou outro conjunto formado por atores dispersados das companhias aqui dissolvidas e, mais tarde formados pelas famílias açorianas lá estabelecidas, mas entre os quais não parece haver passado história nenhum nome de mulher. (LEITE, 1965, p. 14)

Maria Joaquina da Silveira e Gertrudes Maria Cezarina foram duas mulheres que se destacaram em sua época ao assinarem, em 1798, um contrato registrado em cartório para a inauguração da Casa da Ópera de São Paulo. Esse ato pioneiro e incomum para artistas naquele período marcou o final do século XVIII e abriu caminho para a formalização e reconhecimento do trabalho artístico no Brasil.

...e em 1798 a da companhia organizada pelos alferes Antônio Joaquim de Oliveira como empresário, com 10 atores e duas atrizes (Maria Joaquina da Silveira e Gertrudes Maria Cesarina) mais um regente musical, tudo devidamente registrado em cartório, num contrato considerado o primeiro dessa espécie lavrado no Brasil, perante ao tabelião público judicial de notas José Maria da Luz. Os cachês mais elevados eram os da primeira dama e do primeiro ator, um montante de

E com o final do século XVIII começa um momento muito importante para a formação do nosso teatro e do país. A vinda da família real portuguesa modificou a forma como a colônia se comportava, sendo inaugurada uma abertura política e cultural que, juntamente com a finalização efetiva do veto de D. Maria I, possibilitou a entrada oficial das mulheres nas produções teatrais, dentro e fora dos palcos, como atrizes, cantoras e produtoras.

É fácil supor-se que nessa fase, que poderíamos chamar de pré formação de nosso teatro, a maioria das atrizes era brasileiras, pois nossos elencos costumavam ser compostos ou integrados por mulatos e as companhias portuguesas que aqui arribavam não traziam mulheres, devido à proibição da rainha louca; porém depois da vida de D. João VI para o Brasil se modificaram e artistas de todas as artes aqui aportaram, enchendo-se nosso teatro de atrizes europeias. Foi a grande fase do vedetismo, característica universal do século XIX e que, entre nós, tomou também aquele tom de apaixonado lirismo, sobretudo quando duas décadas após a independência, o delírio romântico apropriou-se de nossos poetas e estudantes. (LEITE, 1965, p. 17)

Durante o século XIX no Brasil, especialmente nas primeiras décadas, a presença de atrizes europeias nos palcos era mais comum do que a de atrizes brasileiras. Naquela época, muitas mulheres brasileiras eram submetidas a rígidas normas sociais e familiares, que limitavam os papéis que poderiam desempenhar na sociedade. As mulheres eram frequentemente vistas como responsáveis pelo cuidado da casa, da família e pela manutenção de uma reputação social adequada.

Por outro lado, as atrizes europeias que vinham para o Brasil encontravam-se distantes das rígidas convenções sociais de suas terras natais. Isso lhes proporcionava uma liberdade maior para seguir carreiras artísticas e atuar no teatro sem os mesmos estigmas sociais que as mulheres brasileiras enfrentavam e com um encantamento a mais dos admiradores que tinham preferências pelas artistas estrangeiras.

Essa situação começou a mudar gradualmente ao longo do século XIX, mas só no século XX que o cenário se torna mais aberto a entrada de mulheres, isso se dá lado a lado a luta feminista e os avanços tecnológicos. As atrizes brasileiras

também foram ganhando mais espaço, reconhecimento, e eventualmente, elas se tornaram parte essencial da cena teatral do país.

No ano de 2021, Gomes aborda a presença da mulher durante o período escravocrata, reafirmando a complexidade em encontrar fontes confiáveis e consistentes sobre a história das mulheres contemporâneas nesse período.

Elas aparecem frequentemente na documentação histórica, em geral escrita por homens, na forma de relatos de viajantes, cartas, regulamentos, memorandos oficiais, certidão de batismo e casamento, processos judiciais e inquéritos de polícia, testamentos e inventários post-mortem, porém jamais com a importância que merecem pelos múltiplos e decisivos papéis que desempenharam na construção da sociedade brasileira. Isso valia para brancas, negras, indígenas ou mestiças. (GOMES, 2021, p. 349)

No século XIX, as atrizes portuguesas Eugênia Câmara, Adelaide Amaral e Gabriela da Cunha desempenharam papéis fundamentais na valorização da dramaturgia nacional, ao encenarem importantes textos criados em solo brasileiro. Sua atuação marcante ocorreu no prestigioso Teatro Ginásio, localizado no Rio de Janeiro, que se tornou um espaço de grande relevância artística, política e cultural no país durante essa época. Essas atrizes não apenas se destacaram no Teatro Ginásio, mas também conquistaram seu espaço no âmbito teatral em geral. Ao participarem deste renomado espaço, elas se reuniam com outros importantes nomes do Brasil, criando um ambiente propício para debates sobre arte e política, enriquecendo ainda mais o cenário cultural do país.

É fundamental ressaltar que o Teatro Ginásio desempenhava um papel de extrema relevância no cenário artístico, político e cultural do Brasil durante o século XIX. Era um ambiente onde os mais proeminentes nomes do país se reuniam para discutir não apenas questões relacionadas à arte, mas também temas políticos que moldaram a sociedade da época.

Os jovens intelectuais que se reuniam em torno do Teatro Ginásio [Dramático], com o projeto de criar um teatro nacional e moderno, contavam com a liderança já respeitada de José de Alencar, então com menos de 30 anos, e o entusiasmo do ainda mais jovem crítico Machado de Assis, dez anos mais moço. (LOPES, 2013. p. 200)

Estella Sezefreda. Nascida em 1810 na então província do Rio Grande do Sul, mudou para o Rio de Janeiro em 1833 estreando no teatro a partir de então. Estella começou no teatro por intuição e sem estudo e aos poucos se destacou como uma artista brilhante, sendo sua interpretação frequentemente aplaudida e comparada às grandes atrizes dramáticas de Paris.

Foi a primeira dama da companhia de João Caetano por muitos anos, até que se casou com o dramaturgo e fundaram juntos uma companhia. Foi um período de transformação do teatro brasileiro, a transformação de monólogos monótonos para textos cheios de entonações e emoções. Apesar da sua história ter ficado à sombra de seu marido, segundo a matéria do Correio do Rio de Janeiro, quem tinha o conhecimento em teatro e entonações para texto era Estella.

Com João Caetano e Furtado do Coelho trabalharam algumas atrizes, que sabiam interessar e commover. As maiores collaboradoras do primeiro foram Estella Sezefreda, sua mulher, e Ludovina Soares da Costa.

Estella ingressou no theatro como João caetano, sem mestre por intuição. tinha o que se dizia, mais conhecimento da arte de que seu marido e, nos primeiros annos de profissão fazia-lhe a leitura das peças, ensinava-lhe as inflexões. (Ano 1926\Edição 09626 (1))

Estella foi uma das pioneiras no teatro profissional do país, contribuindo significativamente para o desenvolvimento da cena teatral brasileira.

Gabriela da Cunha, nascida no Porto em 1821, fez sua estreia no teatro aos 14 anos. Ao chegar ao Brasil em 1855, encontrou seu lugar no Ginásio Dramático, tornando-se rapidamente a queridinha dos folhetins e uma das atrizes mais talentosas de sua geração. Sua brilhante atuação e carisma encantaram tanto o público quanto os colegas de palco, conquistando corações dentro e fora dos teatros.

A atriz ficou conhecida por seus papéis marcantes de "ingênua", interpretando com maestria personagens jovens, bonitas e delicadas. Sua habilidade em dar vida a essas mocinhas, frequentemente reservadas a atrizes mais jovens, demonstrou sua versatilidade e capacidade de emocionar o público. Faleceu na Bahia em 1882.

Adelaide Amaral, nascida em 1837 na cidade portuguesa de Ponta Delgada, veio para o Brasil aos doze anos acompanhada de seus pais. Desde muito jovem, demonstrou seu talento para a atuação, realizando sua estreia nos palcos teatrais

aos doze anos de idade. Rapidamente, tornou-se uma das grandes atrizes de sua época, conquistando o público com sua habilidade cênica e carisma.

Atuou com destaque no Teatro Ginásio Dramático até o ano de 1861. Em seguida, aceitou um trabalho na Bahia, onde continuou a encantar o público com suas interpretações. Posteriormente, seguiu para Pernambuco, onde brilhou ao interpretar textos de renomados autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e França Junior. Sua capacidade de dar vida às personagens e sua notável versatilidade como atriz conquistaram a admiração de críticos e espectadores.

Durante sua trajetória, Adelaide Amaral casou-se com outro talentoso ator, Pedro Joaquim. Juntos, fundaram uma companhia teatral com a esperança de alcançar grandes sucessos. Embora tenham se dedicado com empenho, a companhia enfrentou desafios e não conseguiram obter o reconhecimento que esperavam.

Eugênia Câmara, uma portuguesa de Lisboa nascida em 1837, decidiu tornar-se atriz aos 15 anos. Além de seu talento para a atuação, ela possuía habilidades em diversos idiomas, o que a tornava ainda mais versátil em sua carreira. Fez um teste em um teatro ainda em Portugal e acabou vindo brilhar nos palcos brasileiros.

Chegou às terras tupiniquins em 1859 quando fez sua estreia no prestigiado Teatro Ginásio Dramático, situado no Rio de Janeiro. Sua performance cativante e seu carisma conquistaram o público, tornando-a uma figura destacada no cenário teatral brasileiro da época.

Mas foi em Recife que ela conheceu seu grande amor, o escritor Castro Alves, que marcaria sua vida e carreira. Eugênia Câmara deixou sua marca permanente no teatro nacional com sua memorável atuação como "Marília de Dirceu" no espetáculo "Gonzaga ou a Revolução de Minas". Sua interpretação habilidosa e envolvente encantou plateias e a consagrou como uma das atrizes mais admiradas de sua geração.

Nasceu em 1840 a baiana Ismênia dos Santos e em 1865 migrou para o Rio de Janeiro, e sua carreira que até então era amadora, se profissionalizou na direção de Furtado Coelho. Foi uma figura importante, conhecida por ser uma atriz muito estudiosa e dedicada, também foi um grande nome no que diz respeito a mulheres empresárias, seu trabalho foi seguido por outras mulheres que se dedicaram não apenas à carreira de atrizes, mas também como empresárias e produtoras.

Tornou-se dona de uma companhia teatral “Grande Companhia de Teatro de Variedades” que teve sua estreia no Teatro Ginásio em 1871, depois viajou pelo Brasil com apresentações da companhia.

Além de sua vida profissional, Ismênia teve participação interessante na história de vida de Dulcina de Moraes. Quando a bisavó de Dulcina, a então Dulcina Bernard faleceu, Ismênia tentou adotar suas filhas, Conchita, mãe de Dulcina de Moraes e Júlia, apesar de querer, conseguiu adotar apenas Julia pois a Conchita foi reivindicada por uma tia na argentina e assim, quando mais tarde sua tia morre, ela volta ao Brasil para consolidar sua carreira como atriz com a ajuda de Ismênia dos Santos.

Nessa busca por estabelecer um teatro nacional, surgiu por volta de 1877 uma das primeiras grandes brasileiras e a grande intérprete da nossa arte popular, Chiquinha Gonzaga. Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro em 17 de outubro de 1847 e faleceu aos 87 anos, em 28 de fevereiro de 1935. Sua origem trazia um enredo peculiar: filha bastarda de uma mulher negra, foi batizada e acolhida por uma figura ilustre na sociedade brasileira, o que lhe proporcionou a oportunidade de estudar piano desde muito nova. Apesar de ser criada na rígida estrutura familiar e patriarcal da época, Chiquinha Gonzaga trilhou um caminho singular em sua vida e carreira. Obrigada a se casar aos 16 anos, levou consigo o piano da casa dos pais.

Aquela que nascera bastarda, conheceu os privilégios de uma paternidade assumida e de um casamento bem-arranjado, renunciando conscientemente ao conforto das conveniências socialmente instituídas. Seguiu sua paixão, afrontando a autoridade da família patriarcal. Depois que se separou de Jacinto, Chiquinha Gonzaga transforma o piano de mera distração em um meio de trabalho e instrumento de libertação, dando um novo destino ao aprendizado de música que recebera. Tornou-se professora, pianista de conjuntos musicais, compositora e, anos depois, maestrina. (BENTO, 2018, p.123)

Chiquinha Gonzaga encontrou rapidamente uma forma de se libertar do casamento, pois sua verdadeira paixão era a música e seus anseios de liberdade. Sua dedicação à música e seu talento como compositora resultaram na criação de partituras e letras que ecoaram através das gerações. Foi na junção da música com o teatro que Chiquinha Gonzaga encontrou seu lugar de destaque.

Ela se tornou uma renomada compositora de operetas, espetáculos mais falados do que cantados, com temas cotidianos e humorísticos. Embora esse estilo fosse considerado menos erudito, Chiquinha soube aproveitar a oportunidade de incorporar elementos nacionais em suas obras, criando assim um estilo original e marcante. Suas operetas eram verdadeiras representações da identidade brasileira, misturando o erudito com as raízes culturais do país. Essa ousadia e originalidade trouxeram inovações ao cenário musical brasileiro, abrindo caminho para a valorização da cultura nacional na música e no teatro.

O teatro brasileiro, com suas raízes nacionais, enfrentou desafios e preconceitos ao longo de sua trajetória, sendo muitas vezes visto como um lugar de populismo e não sendo completamente admitido como uma arte legítima. No entanto, esse cenário começou a mudar com o surgimento de grandes talentos e escritores que deixaram sua marca na história teatral do país.

Entre os expoentes desse teatro nacional, encontramos figuras icônicas como João Caetano, Martins Pena, Machado de Assis, Arthur Azevedo, João do Rio, Coelho Neto e Júlia Lopes de Almeida. Esses renomados escritores contribuíram significativamente para a valorização da arte teatral brasileira, rompendo barreiras e elevando o teatro brasileiro a novos patamares.

Apesar de hoje quase esquecida, Júlia Lopes de Almeida foi a única mulher entre os idealizadores da Academia Brasileira de Letras, mesmo tendo sido parte do processo de criação, mas por ser mulher, foi impedida de ocupar uma cadeira na instituição. Nascida em 1862, foi pioneira na criação da literatura infantil e esteve envolvida em escritos políticos e abolicionistas, sendo incentivadora da inteligência e da cultura.

Sem considerar a situação de submissão, infantilidade e até mesmo de humilhação em que vivia a maioria das mulheres brasileiras do século XIX, é quase impossível valorizar aquelas que ousaram no plano intelectual, é verdade que essas foram exceções. (Orsini, M. S. pg 77)

Nas últimas décadas do século XIX, surgiram escritoras como Júlia Lopes de Almeida, Maria Angélica Ribeiro, que trouxeram ao teatro textos com um ponto de vista feminino, questionando a falta de segurança financeira e a dependência das mulheres em relação aos homens. Espetáculos com esse tema já eram recorrentes, mas até então eram escritos por homens.

Apollonia Pinto, uma multi artista nascida em 1854 dentro do camarim 1 do Theatro Arthur Azevedo em São Luís, Maranhão. Foi poetisa, atriz e pianista, e sua jornada artística começou muito cedo, estreando aos 12 anos de idade no mesmo teatro em que nasceu.

Em 1877, teve sua estreia profissional no Rio de Janeiro, ao lado de Ismênia dos Santos. Como empresária teatral, Apollonia Pinto excursionou pelo Norte e Nordeste e pelo Sul do Brasil passando por alguns países da América do Sul e também por Portugal. Em 1882, ela organizou sua própria companhia no Rio de Janeiro, no Theatro Lucinda. Além de sua carreira como empresária, Apollonia também brilhou como primeira atriz em outras renomadas companhias teatrais, incluindo a Companhia Dias Braga e a Companhia de Furtado Coelho.

Em 1930, Apollonia Pinto atuou em sua última apresentação, uma interpretação memorável na valsa "Flores e Sombra", uma composição escrita especialmente para ela pelo poeta Catullo da Paixão Cearense. Foi nesse ponto que Apollonia teve que encerrar sua ilustre carreira como atriz devido a problemas auditivos, uma dificuldade que a acompanhou ao longo de sua vida.

Na Arte tens lugar de destaque, minha adorável conterrânea, e em um dos seus ramos mais difíceis, que é o teatro, porque nele o artista há de ser, a um tempo, estatuário compondo o físico à feição da personagem, pintor no caracterizar-se, orador na elocução nítida e estreme, músico na modulação da palavra e, o que é mais, quase um Deus: criando almas. E tudo isso fizeste e excelentemente. (COELHO NETTO, Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de Apolônia Pinto, 1954)

Ela se destaca como uma das primeiras e mais notáveis atrizes a enfrentar essa deficiência física e brilhar no palco de maneira excepcional. Apollonia Pinto nos deixou aos 83 anos, no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro.

Itália Fausta, nascida em 1879 na cidade de São Paulo, é uma figura que merece destaque no cenário teatral brasileiro. Reconhecida por infundir em suas personagens a profundidade da tragédia clássica, ela se destacou especialmente no âmbito do Teatro Natureza. Um marco inesquecível de sua carreira ocorreu em 1916, quando produziu e apresentou peças gregas no Campo de Santana, transformando um espaço ao ar livre em um palco para cerca de 13 mil espectadores. Essa audaciosa empreitada, embora breve, a imortalizou como uma

notável atriz trágica, compartilhando essa honra com Apolônia Pinto, Maria Falcão e outras destacadas intérpretes da história teatral brasileira.

Esteve presente na criação do Teatro de Brinquedo, instituição que viu a luz em 1927, fundada por Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra. Segundo as informações fornecidas por Tania Brandão em sua Coluna Segunda de Teatro no site "Folias Teatrais", Fausta conquistou a distinção de ser a primeira pessoa no Brasil a assinar a direção de um espetáculo teatral, um marco significativo que solidificou seu lugar como pioneira na cena artística nacional.

“A história também traz casos impactantes. A historiografia tradicional cismou de fixar que a primeira direção moderna no país foi assinada por Ziembinski. Na verdade, o troféu deveria ser atribuído a Itália Fausta, atriz de imensa cultura e total inquietude – ela aceitou o convite de Paschoal Carlos Magno para dirigir o espetáculo inaugural do Teatro do Estudante do Brasil, Romeu e Julieta, de Shakespeare, em 1938. Ela estava formando uma nova geração de atores. E que atores.”

No Rio de Janeiro, em 1951, Itália Fausta faleceu, deixando o seu legado de conquistas e coragem.

A primeira metade do século XX se desdobrou de maneira vibrante, repleta de vitalidade e inovações, tanto no que diz respeito aos protagonistas proeminentes quanto às concepções de coletivos e grupos teatrais. No entanto, logo em sequência, emergiram ditaduras militares, compelindo o teatro a passar por uma adaptação que fosse tolerada e aceita pela censura e pelo rígido controle de qualquer expressão artística com traços de discordância.

Nesse contexto, a realidade da época era fracionada, sujeita a perseguições e proibições. Apesar disso, tal adversidade não foi o suficiente para destruir o desejo de produzir teatro. Surgiram transformações no próprio processo criativo, com obras sendo intencionalmente desenvolvidas com viés comercial ou dotadas de um caráter provocativo e político.

Abrindo o século XX, Maria Jacintha nasceu em 1906 em Cantagalo no Rio de Janeiro e foi uma figura relevante na dramaturgia brasileira, desempenhou múltiplos papéis, abraçando não apenas a escrita, mas também atuando como diretora, produtora e crítica, além de participar da fundação de importantes grupos teatrais.

Dramaturga quase esquecida do século XX esteve ativa em momentos importantes do Brasil, com muita consciência de gênero e política. Durante o período getulista em 1937 e a durante a ditadura militar em 1965, sendo inclusive censurada por um texto de sua autoria chamado “O gosto da vida ” em 1937, texto foi acusado de ir contra os bons costumes da sociedade. O ambiente da dramaturgia ainda muito masculino excluía essas mulheres dos registros oficiais, dificultando encontrar vestígios das suas histórias.

[...] sem jamais descer de seu pedestal de representante das mais autênticas virtudes da grande dama brasileira, também jamais ficou à margem dos movimentos que davam corpo à nossa evolução artística, participando deles ativamente através da imprensa, da literatura (incluindo o teatro) e do incentivo que oferecia aos jovens nos salões de seu magnífico solar de Santa Teresa, sempre aberto à inteligência e à cultura. (LEITE: 1995, p. 20)

Teve seus textos encenados nas companhias Jaime Costa e Dulcina-Odilon, nos palcos nacionais na década de 1930, 1940 e 1950. Considerada uma peça importante para a renovação do teatro, Maria Jacintha em 1968 fala um pouco sobre suas criações textuais;

Assim é Já é manhã no mar, com seus primeiros reformadores – profetas anunciando tempos menos cruéis, “no limiar da era cristã”. [...] Convite à vida, em sua total rejeição à violência, seu culto à Paz e a seu sentido criador. [...] Conflito, em seu apelo à verdade das coisas e dos seres, contra a hipocrisia dos formalistas. [...] A Doutora Magda, lutando pela criança e seu direito de crescer. [...] Uma estrada que sobe, em sua certeza no diálogo humano, e seu flagrante da violência, que vitima inocentes. [...] Legenda para os mortos, o tributo dos vivos aos que foram sacrificados. [...] O Mundo lá fora, insatisfatoriamente realizada, aliás, atritando-se com os sonhos de uma geração que o enfrenta, para as fascinantes tarefas da juventude e da vida. Nenhuma delas, porém, pretende, oniscientemente, apresentar soluções, traçar direções, com crenças e esperanças intactas. E é assim que interessa apareça: como ser vivo e em marcha, de mãos dadas com seus irmãos, olhando para cima e muito além das cercas, ou dos muros, de transitória limitação. Se esse mundo não vier, evidentemente a culpa não caberá às minhas peças – e muito menos lhes caberão as glórias de um possível mundo melhor, prometido, que todos esperam. Quando muito, elas registram um voto – pequeninas lâmpadas votivas, junto às grandes luzes que iluminam o altar em que está sendo oficiado o futuro. (JACINTHA: 1968, p.13-14)

Foi diretora do Teatro do Estudante do Brasil (1940-1942), uma plataforma que impulsionou talentos notáveis, a exemplo de Cacilda Becker. Em 1947, Maria Jacinta foi co-fundadora do Teatro Fluminense de Arte e do prestigioso Teatro de Arte do Rio de Janeiro, ao lado de Dulcina de Moraes. Em 1959, recebeu a Medalha Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pela sua obra, entre suas obras há algumas peças de teatro. Ela faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 20 de dezembro de 1994.

Dolores Costa Gonçalves, mais conhecida como nossa amada e inesquecível Dercy Gonçalves, nasceu em 1907 em Santa Maria Madalena, no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira na década de 1930, como comediantes, e passou por anos de ditadura e repressão. Ela passou por desafios ao levar sua arte para a televisão, mantendo uma tradição popular relacionada ao picadeiro, shows de auditório e uma comédia pura que costumava ser apresentada em teatros decadentes ou em cassinos de luxo. Mesmo em uma época em que as expectativas eram que as mulheres fossem tímidas e submissas, Dercy desafiou esse estereótipo com sua espontaneidade e espontaneidade. Sua personalidade forte era evidente desde a juventude.

Quando adolescente, Dercy já enfrentou o preconceito em sua cidade natal por ser uma garota que não se conformava com o que a sociedade esperava dela. Apaixonada pelo circo, ela assistiu a um espetáculo da companhia de Maria Castro em sua cidade, e o cantor Eugênio Pascoal dedicou a ela a música "Malandrinha" de Freire Júnior. Esse momento foi um divisor de águas em sua vida, e Dercy decidiu se juntar à companhia. Mesmo fugindo de casa ainda menor de idade, seu pai conseguiu que a polícia a trouxesse de volta.

No entanto, assim que atingiu a maioria, ela encontrou uma companhia em uma cidade vizinha e partiu da sua cidade natal de vez. Maria Castro lhe deu a oportunidade de se apresentar, e graças ao seu talento e carisma, rapidamente se tornou um sucesso. Assim, a vida de Dercy Gonçalves foi marcada pela coragem de desafiar as normas sociais de sua época, conquistando seu lugar no mundo do entretenimento.

Passou um tempo em São Paulo, mas foi no Rio de Janeiro que entrou no grupo "Casa do Caboclo" e conseguiu participar de algumas montagens de comédia e teve sua primeira oportunidade para apresentar um número de comédia próprio e solo. Em 1933 ela entrava no palco para substituir alguns artistas num número onde

apresentava as atrações da noite e conseguiu então consagrar seu espaço com um número de comédia que inaugurou a emblemática “cusparada” que a acompanhou por toda sua vida.

Entre 1933 e 1934, ela permaneceu um período fora dos palcos devido à tuberculose, contraída de seu parceiro, Eugênio Pascoal. Durante esse tempo, ela se recuperou em um sanatório em Minas Gerais sob a proteção de Ademar Martins, um exportador de café, com quem ficou grávida. Após o nascimento de sua filha, Decimar, em 1934, Dercy viveu dificuldades financeiras e trabalhou em circos, revistas, e pequenas produções para sustentar sua família.

Na década de 1940, Dercy teve uma carreira mais estável, atuando em revistas na Praça Tiradentes e, finalmente, conseguindo um lugar no palco do Teatro Recreio. Ela se destacou por sua habilidade econômica, especialmente em números de imitação e paródia de canções populares.

Nos anos 1960, Dercy iniciou um trabalho na televisão, apresentando um programa de auditório de sucesso, "Dercy de Verdade". Mas devido à censura no país, o programa foi encerrado após o AI-5.

Ela também atuou como jurada em programas populares e novelas. Na década de 1960, no teatro, Dercy mudou seu estilo para um formato mais próximo de um show solo, caracterizado por sua comicidade bufa e pelo uso recorrente de palavrões. Esse estilo único se tornou sua marca registrada.

Dercy continuou sua carreira no cinema, teatro e televisão, fazendo uma série de filmes e peças teatrais. Ela também publicou sua biografia. Em 2007, Dercy comemorou seu centenário com uma grande festa em sua cidade natal, Santa Maria Madalena. Sua última atuação no palco foi a comédia teatral “Pout-Pour Rir”, comemorando seus cem anos de humor. Ela faleceu em julho de 2008, sendo lembrada como uma das figuras mais marcantes da comédia brasileira.

Dulcina de Moraes nasceu em Valença, no Rio de Janeiro, em 1908, e sua entrada no mundo foi cercada de uma circunstância verdadeiramente teatral. Sua mãe, a também atriz Conchita de Moraes, estava com apresentação marcada quando entrou em trabalho de parto. No entanto, foi expulsa do hotel onde estava hospedada, já que o dono não desejava que o nascimento ocorresse em suas instalações. A história tomou um rumo surpreendente quando a Condessa de Valença soube da situação e ofereceu uma casa vazia para a trupe teatral. Com a ajuda solidária das pessoas da cidade, o parto de Dulcina foi realizado naquela casa

improvisada, e assim ela veio ao mundo com uma plateia improvável, que a aplaudiu desde seu nascimento.

Estreou profissionalmente no teatro aos 15 anos na peça Lua Cheia, a convite de Leopoldo Fróes e a partir dessa experiência, começou sua carreira para se tornar um dos nomes mais importantes do teatro brasileiro, compondo várias companhias teatrais importantes até, em 1935, fundar a sua própria com seu marido e também homem de teatro Odilon Azevedo, a então Companhia Dulcina-Odilon. Companhia que lançou nomes importantes tanto da dramaturgia quanto da atuação nacional, a exemplo de García Lorca e Nicette Bruno.

Fazer teatro é a maneira mais agradável de viver. O teatro nos dá tantas vidas. Sou uma encantada pela vida porque encontrei o teatro; foi o teatro que me ensinou a amar a vida. É por isso que tenho uma grande dívida para com o teatro, tantas foram as coisas boas que ele me deu. Para dar algo em troca, tentar pagar essa imensa dívida é que resolvi criar a Fundação Brasileira de Teatro, com sua academia e associação. (MORAES; 1956)

Teve sua vida completamente dedicada ao teatro, atuação e formação de artistas, com isso, em 1955, idealizou e fundou a Fundação Brasileira de Teatro (FBT) no Rio de Janeiro, onde capacitou profissionais do teatro com grande relevância nacional, e que no final da década de 60, por problemas financeiros, foi transferido para Brasília em 1972. O teatro foi inaugurado em 1980, e a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes começou a operar em 1982 e é considerada uma das primeiras instituições de ensino no país dedicada às artes. Ainda trabalhando na sua criação, Dulcina faleceu em 28 de agosto de 1996, em Brasília.

Duas mulheres que, embora não estejam diretamente ligadas ao teatro, desempenharam papéis cruciais no seu desenvolvimento e na cena artística nacional, são Lina Bo Bardi e Pagu.

Patrícia Rehder Galvão, mais conhecida pelo seu pseudônimo Pagu, não apenas se destacou como uma figura importante na militância e na resistência, mas também como um ícone da luta por direitos e liberdade. Nascida em 1910, ela permanece uma referência na história do Brasil, tendo sido a primeira presa política do país durante a ditadura de Getúlio Vargas.

Além de seu renomado trabalho como jornalista, Pagu também desempenhou um papel interessante no teatro brasileiro, foi o único elo direto do teatro com o

movimento modernista da Semana de 22. Quando se mudou para Santos em 1940, Pagu se tornou uma das principais impulsionadoras da cena teatral na Baixada Santista, ao longo do século XX. Ainda hoje, a cidade tem o Centro de Cultura Patrícia Galvão como homenagem às suas contribuições para a cidade. Conforme relatado Segundo Nizael Flores Almeida (2014), Pagu defendeu a construção do Teatro Municipal de Santos e contribuiu fortemente para o desenvolvimento e a modernização da tradição teatral da cidade, mantendo contato com críticos importantes, professores e diretores teatrais da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que, convidados por ela, periodicamente vinham a Santos.

Fundou um grupo de teatro ao se mudar para Santos e lá, desempenhou um papel fundamental como mentora na carreira do então jovem ator Plínio Marcos, que viria a se tornar uma figura proeminente na literatura teatral brasileira. Em 1958, Pagu lançou o Festival Santista de Teatro (FESTA), solidificando Santos como um polo teatral de destaque. Esse festival ampliou a projeção nacional da cidade e estabeleceu-a como um centro de excelência para laboratórios de teatro, atraindo reconhecidos profissionais da área. Pagu faleceu em 1962 deixando um legado de mulher forte e destemida.

A italiana Achillina Bo, o nome real da artista Lina Bo Bardi, veio para o Brasil em 1946 fugindo da guerra, veio para nunca mais voltar, foi aqui que ela construiu sua carreira e se apaixonou profundamente, pela natureza, cultura e a arte brasileira. Na metade dos anos 1950 estava em Salvador onde acompanhou de perto e viu o Cinema Novo de Glauber Rocha e o movimento Tropicalista acontecendo, foi nesse embalo que ela, apaixonada por teatro, começou a se envolver com os artistas de teatro e produzindo cenografias, chegou a fazer duas cenografias para Martins Gonçalves uma peça de Bertold Brecht, A ópera dos três tostões e outra e Calígula de Albert Camus.

Esses dois trabalhos foram bastante reconhecidos pelo meio teatral pois a arquiteta conseguiu mostrar os detalhes cenográficos da linha Brechtiana com rigor, e foi no espetáculo A ópera dos três tostões que José Celso Martinez conheceu a arquiteta.

Em 1969 José Celso com o Teatro Oficina, convida Lina para fazer a cenografia de outro texto brechtiano, Na Selva das Cidades, e em todos os seus trabalhos, esbanjava surrealismo em suas estéticas cenográficas e a valorização do distanciamento enquanto estética poderosa para uma discussão política em cena.

O teatro é a vida e na ausência de dados pré-estabelecidos, uma cenografia “aberta” e despojada pode oferecer ao espectador a possibilidade de “inventar” e participar do “ato existencial” que representa um espetáculo de teatro. (BARDI, 1996: 260)

Além da sua participação como cenografista, Lina foi responsável pela concepção de dois grandes e irreverentes espaços teatrais, o Teatro Oficina que é um ícone em relação a inovação e encontro direta com o espectador e o teatro com a perspectiva de uma construção que é continuidade da rua, suas arquibancadas laterais totalmente virada para a cena, traz essa sensação de estar em um ambiente não teatral observando de perto acontecimentos sem evitar nada, com todos os objetos e a técnica escancarada para o público, impossibilitando uma abstração do que está em cena. E o Teatro Sesc Pompéia, construído em uma antiga fábrica e tendo mantido seus tijolos e materiais aparente, o teatro em formato de arena, coloca em jogo o trabalho do ator em cena e também traz essa sensação que vai além do assistir, a sensação de participar de algo. Ambas arquiteturas propõem rupturas, propondo espaços que se baseiam numa liberdade de criação tanto para o ator quanto para o público.

Em um tempo em que ser mulher em construção civil era um grande tabu, Lina revolucionou essa relação entrando para história com a sua coragem e audácia. Ela faleceu em São Paulo no ano de 1992.

A italiana Achillina Bo, nome real da arquiteta Lina Bo Bardi, veio para o Brasil fugindo da Segunda Guerra Mundial, veio para nunca mais ir embora. Foi aqui que ela construiu sua carreira e se apaixonou profundamente pela natureza, cultura e arte brasileira. Na metade dos anos 1950, ela estava em Salvador, onde acompanhou de perto o Cinema Novo de Glauber Rocha e o movimento Tropicalista acontecendo. Foi nesse contexto que, apaixonada por teatro, começou a se envolver com artistas teatrais e produzir cenografias.

Ela trabalhou em duas cenografias para Martins Gonçalves: uma para a peça de Bertold Brecht, "A Ópera dos Três Tostões", e outra para "Calígula" de Albert Camus. Esses dois trabalhos foram amplamente reconhecidos no meio teatral, pois a arquiteta conseguiu retratar com rigor os detalhes cenográficos da linha brechtiana. Foi durante o espetáculo "A Ópera dos Três Tostões" que José Celso Martinez conheceu a arquiteta.

Em 1969, José Celso, com o Teatro Oficina, convidou Lina para criar a cenografia de outro texto brechtiano, "Na Selva das Cidades". Em todos os seus trabalhos, ela demonstrava um estilo surrealista em suas estéticas cenográficas e valorizava o distanciamento como uma estética poderosa para discussões políticas em cena. Segundo as palavras de Lina: "O teatro é a vida, e na ausência de dados pré-estabelecidos, uma cenografia "aberta" e despojada pode oferecer ao espectador a possibilidade de "inventar" e participar do "ato existencial" que representa um espetáculo de teatro." (BARDI, 1996: 260)

Além de sua participação como cenógrafa, Lina foi responsável pela concepção de dois grandes e irreverentes espaços teatrais. O Teatro Oficina que é um ícone da inovação e do encontro direto com o espectador. O teatro tem a perspectiva de uma construção que se estende continuamente da rua, com suas arquibancadas laterais totalmente voltadas para a cena. Proporcionando a sensação de um ambiente não teatral, observando de perto os acontecimentos, com todos os objetos e a técnica expostos ao público, impossibilitando qualquer abstração do que está em cena.

E o Teatro do Sesc Pompéia, construído em uma antiga fábrica que manteve seus tijolos e materiais aparentes, adota o formato de arena, colocando em jogo o trabalho do ator em cena. Também proporciona a sensação de participação ativa, indo além da simples observação. Ambas as arquiteturas propõem rupturas e oferecem espaços que se baseiam na liberdade de criação, tanto para o ator quanto para o público.

Em uma época em que ser mulher na construção civil era um grande tabu, Lina revolucionou essa relação, entrando para a história com sua coragem e audácia. Ela faleceu em São Paulo no ano de 1992.

Cacilda Becker Yáconis, ou simplesmente Cacilda Becker, nasceu em 1921 no interior de São Paulo. Ela iniciou sua carreira como dançarina, mesmo sem ter aulas formais, aprendendo a dançar por intuição e por meio de pesquisas pessoais. Cacilda foi descoberta pelo crítico Miroel Silveira e indicada para o Teatro do Estudante do Brasil, onde deu início à sua carreira como atriz amadora em 1941. Inicialmente, ela começou no Rio de Janeiro, mas foi em São Paulo que sua carreira se consolidou. Após uma apresentação no Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio Almeida, Cacilda Becker foi convidada a fazer parte do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC. Rapidamente, ela se profissionalizou e passou a receber altos

salários como atriz. Apesar de ter sido inicialmente desacreditada, Cacilda se tornou uma das maiores atrizes brasileiras, atuando em montagens lendárias e entregando personagens densos e muito bem construídos.

Em 1957, Cacilda estreou seu próprio grupo teatral, o TCB - Teatro Cacilda Becker. O grupo estreou com o texto "O Santo e a Porca" de Ariano Suassuna e tinha como objetivo criar espetáculos que pudessem percorrer o Brasil, atraindo públicos que não eram apenas frequentadores do teatro convencional.

Devido à sua postura como empresária séria, em 1967, Cacilda foi eleita pelos artistas de teatro de São Paulo como presidente da União Paulista da Classe Teatral - UPCT. Poucos meses depois, assumiu a presidência da Comissão Estadual de Teatro - CET, um órgão público da Secretaria de Cultura que destinava verbas para montagens teatrais. Sua gestão na comissão foi emblemática, pois garantiu que os recursos fossem bem direcionados.

Apesar de enfatizar que fazia arte pela arte, Cacilda se viu em uma situação impossível de ignorar em 1968. Ela foi demitida da TV Bandeirantes, acusada de ter uma "representação muito subversiva": "Acabo de ser demitida da TV Bandeirantes sob a acusação de que minha representação é subversiva. Isso é um absurdo, pois tiveram o cuidado de dizer que não são os textos, mas sim minha atuação!" (Prado, 2002, p. 531). Foi nesse momento que Cacilda se envolveu mais com o teatro político. Ela montou em sua própria casa um refúgio para atores perseguidos pela repressão e também criou o Centro de Estudos Teatrais, onde se reunia com outros artistas para ler e debater textos que haviam sido censurados. Ela se tornou um símbolo importante na luta dos artistas contra o autoritarismo. Cacilda Becker faleceu em 1969, após passar mal durante uma apresentação de "Esperando Godot" de Samuel Beckett, lamentavelmente antes de ver o Brasil sair do período sombrio causado pelas ditaduras.

Ruth Pinto de Souza, mais conhecida como Ruth de Souza, nasceu em 1921 e foi em um cinema que teve seu primeiro encanto com a arte, aos 9 anos, depois de assistir Tarzan, o Filho das Selvas (1932) decidiu que queria ser atriz. O encanto pelo cinema a fez perceber que não havia muitas meninas parecidas com ela. Apesar disso, ela se tornou um grande ícone, sendo uma das primeiras, se não a primeira, atriz negra a conquistar grande repercussão nacional.

Ela descreveu sua carreira como um milagre devido aos desafios que surgiram. Ruth tinha uma paixão pela música e queria aprender a tocar piano mas

peessoas riam de sua ambição e faziam comentários preconceituosos, duvidando que uma menina negra pudesse se tornar artista. Ela diz: "Imagina! Olha o que ela quer! Ela quer ser artista! Não tem artista negra, como é que ela quer ser artista?" (JESUS, 2002: 28).

Foi com o Teatro Experimental do Negro (TEN) que em 1945 que Ruth encontrou a possibilidade de estar em cena e realizou seu desejo de ser artista. Participou de um teste e aos 17 anos iniciou sua carreira. Pouco tempo depois que ela entrou no grupo, os atores enfrentaram um impasse devido à falta de dinheiro para pagar direitos autorais. Ruth teve uma ideia ousada: enviar um pedido de cessão de direitos ao dramaturgo autor do texto "O Imperador Jones", Eugene O'Neill. O pedido foi aceito, e eles conseguiram montar o espetáculo com grande repercussão nacional.

Ruth foi indicada diretamente por Jorge Amado para viver um personagem no cinema no filme "Terra Violenta", dirigido por E. Bernoudy em 1948. No elenco estavam Anselmo Duarte e Grande Otelo.

Uma atriz estudiosa, em 1950, mudou-se para os Estados Unidos com uma bolsa da Fundação Rockefeller. Nesse período, estudou e pesquisou artes cênicas na Karamu House, no American National Theatre and Academy e na Universidade de Harvard.

Em 1953, participou do filme "Sinhá Moça", e sua atuação foi tão marcante que concorreu em 1954 a um Leão de Ouro no Festival de Veneza na categoria de melhor atriz, foi a primeira atriz brasileira a ser indicada para um prêmio internacional de cinema. Embora não tenha vencido o prêmio, essa conquista alavancou sua carreira. Ela se tornou a primeira mulher negra a ser capa da revista Manchete.

Foi contratada pela Rede Globo, tornando-se a primeira protagonista negra de um folhetim televisivo brasileiro em "A Cabana do Pai Tomás" em 1969. Ela continuou trabalhando e se tornou uma grande representante da figura da mulher negra menos de seis décadas depois da abolição da escravidão. Aos 95 anos, Ruth de Souza faleceu em 2019.

Nascida em 1922 como Abigail Izquierdo Ferreira, mais conhecida como Bibi Ferreira fez sua primeira aparição quando ainda era uma recém nascida no colo da atriz Abigail Maia no espetáculo "Manhãs de Sol" de Oduvaldo Vianna, ela substituiu uma boneca que havia sumido da cenografia e ganhou o nome da atriz, em homenagem.

Aos 22 anos, fundou sua primeira companhia teatral e dirigiu a peça “Divórcio” de Clemence Dane, demonstrando habilidades notáveis ao dirigir artistas, incluindo seu próprio pai, o grande ator Procópio Ferreira, mesmo sendo consideravelmente mais jovem que eles. Além de atuar, Bibi também se destacou como empresária e diretora, sendo a primeira profissional de teatro no Brasil a convidar uma diretora estrangeira, Henriette Morineau, para colaborar em seus projetos.

Henriette Morineau, atriz renomada francesa, optou por permanecer no Brasil e se dedicou ao ensino de teatro na Associação Brasileira de Imprensa, posteriormente integrando-se à companhia de Bibi. A companhia de Bibi contou ainda com outras figuras proeminentes como Cacilda Becker e Maria Della Costa.

Bibi deixou sua marca na montagem de diversos espetáculos importantes, tanto teatrais quanto musicais, contribuindo significativamente para o cenário cultural brasileiro. Sua direção brilhante destacou-se em peças como "Brasileiro, Profissão: Esperança", de Paulo Pontes, onde dirigiu Maria Bethânia na primeira versão e com Clara Nunes na segunda.

Ao longo de sua extensa carreira, Bibi demonstrou seu talento e paixão pela direção e produção de espetáculos, mas um dos pontos altos foi, sem dúvida, sua atuação visceral de "Gota d'Água", obra de Chico Buarque e Paulo Pontes em 1975, onde sua interpretação apaixonada da personagem Joana não passou despercebida.

Bibi Ferreira desempenhou um papel fundamental na melhoria e consolidação do teatro musical brasileiro, deixando um legado que ecoa até os dias de hoje. Sua contribuição notável para o cenário teatral é homenageada anualmente através do "Prêmio Bibi Ferreira", a principal premiação de teatro musical no Brasil. Este prêmio foi criado em 2011 e concede artistas que se destacaram em produções de teatro musical, reforçando sua relevância como o prêmio mais prestigiado e respeitado no gênero em todo o país.

Aos 95 anos, Bibi nos deixou, logo após concluir uma emocionante turnê de despedida intitulada "Bibi por Toda a Minha Vida". Este espetáculo musical, que celebrou sua trajetória e o rico repertório da música brasileira, foi o ponto culminante de uma carreira marcada por incontáveis contribuições ao mundo das artes cênicas.

Arlette Pinheiro Esteves da Silva, que por escolha própria, é Fernanda Montenegro. Fernanda por acreditar que o nome tinha um ar de romance do século

XIX, e Montenegro em homenagem ao médico da zona norte do Rio de Janeiro que atendia gratuitamente pessoas pobres. Nascida no Rio de Janeiro em 1929, conhecida como a "grande dama da dramaturgia brasileira" e é frequentemente considerada "a maior atriz da história do Brasil" devido ao seu extenso trabalho no cinema, teatro e televisão.

Uma grande dama e referência do teatro brasileiro, essa talentosa artista brilhou nos palcos e também conquistou reconhecimento nas telas de cinema e na televisão. No entanto, é no teatro que ela se sente verdadeiramente em casa.

Sua trajetória artística teve início de forma inesperada. Aos 15 anos, enquanto cursava secretariado, ela teve conhecimento de um concurso para locutores, que visava recrutar jovens talentos para participar de um projeto chamado "Teatro da Mocidade". Esse projeto tinha como objetivo despertar o interesse da juventude para atuar em radionovelas, e essa oportunidade se tornou seu primeiro emprego como atriz. Esse foi o ponto de partida de sua carreira artística.

Logo depois, ingressou em um grupo de teatro e se destacou como radioatriz, atuando em incríveis 80 peças nos seus dois primeiros anos. A estreia nos palcos aconteceu quando ela tinha apenas 16 anos, com uma atuação memorável no espetáculo "A Verdade de Cada Um", de autoria de Pirandello.

Em 1954, ela tomou a decisão de se mudar para São Paulo, estava contratada pela TV Tupi e participou da companhia de Maria Della Costa, bem como no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Juntamente com o talentoso e parceiro de vida, Fernando Torres, ela co-fundou o "Teatro dos Sete" em 1959, marcando mais um capítulo em sua carreira.

A carreira de Fernanda Montenegro na televisão começou em 1951 quando ela se tornou a primeira atriz contratada pela TV Tupi. Ela atuou em dezenas de teleteatros e telenovelas em várias emissoras, incluindo a TV Cultura, Record TV, Band, e finalmente na TV Globo, onde está desde 1981.

Sua influência não se limita ao Brasil, pois Fernanda Montenegro conquistou reconhecimento internacional. Ela foi a primeira brasileira a ganhar o Emmy Internacional como Melhor Atriz por sua atuação na série "Doce de Mãe" em 2013. Além disso, ela recebeu um Urso de Prata no Festival de Berlim e foi indicada ao Globo de Ouro e ao Oscar de Melhor Atriz por seu papel em "Central do Brasil" em 1998, sendo a primeira mulher latino-americana, lusófona e brasileira a receber tal honraria.

Léa Lucas Garcia de Aguiar nasceu no Rio de Janeiro em 1933 e desde de criança mostrou interesse na área artística, queria cursar Letras para se tornar uma escritora. Mas o destino se encarregou de mudar os planos da artista.

Sua vida tomou um rumo inesperado quando conheceu Abdias Nascimento, um renomado dramaturgo e ativista, com quem mais tarde teve dois filhos. O encontro com Abdias Nascimento transformou sua vida, o dramaturgo a apresentou à sua coleção de livros e sugeriu que ela mergulhasse na leitura das tragédias gregas. A convenceu a dar seus primeiros passos nos palcos, fazendo sua estreia em 1952 na peça "Rapsódia Negra", escrita pelo próprio Abdias Nascimento e encenada pelo TEN, Teatro Experimental do Negro.

A partir desse momento, seu amor pelas artes cênicas se tornou sua paixão. Ao longo de sua carreira, Léa Garcia conquistou reconhecimento e admiração por seus papéis marcantes em teatro, televisão e cinema.

Na década de 50 trabalhou na TV Tupi e em 1970, foi contratada para trabalhar na Globo, atuando em várias produções de sucesso. Ela quebrou barreiras, desafiando os estereótipos tradicionalmente associados às atrizes negras. Um dos papéis que a tornou amplamente reconhecida pelo público foi o da personagem Rosa na novela "Escrava Isaura". Sua notável atuação a transformou em uma referência para jovens atores e uma inspiração para todos, destacando-se pela qualidade excepcional de seu trabalho.

Léa Garcia foi a primeira atriz brasileira a ser indicada para a Palma de Ouro, do Festival de Cannes, na França, em 1959. A atriz tinha, na época, 24 anos e foi indicada para a categoria de melhor atriz por sua atuação no filme Orfeu do Carnaval.

Esteve presente em mais de 80 trabalhos entre teatro, televisão e cinema. Sua última atuação no teatro foi em 2022 em "A Vida Não É Justa" da escritora Andréa Pachá. A atriz faleceu em outubro de 2023 em Gramado, Rio Grande do Sul.

Finalizo este capítulo com a gloriosa Léa Garcia marcando o fim das atrizes do século XX. Encerrar com Léa Garcia é uma forma de honrar sua relevância no teatro brasileiro. Léa se destaca não apenas por seu talento, mas por sua coragem ao enfrentar desafios como mulher negra nos palcos. Sua trajetória simboliza a luta por maior diversidade e igualdade no teatro.

Termino esta etapa com a convicção de que tanto este capítulo quanto a vida de uma única atriz poderiam facilmente constituir uma pesquisa completa. As

mulheres brilhantes e corajosas mencionadas ao longo deste capítulo representam um presente valioso que recebi ao explorar suas histórias.

Após apresentar um fragmento da história, inicia-se a transição da pesquisa para um olhar mais contemporâneo, abrangendo o teatro brasileiro desde o final do século XX até os dias atuais. Neste próximo estágio, minha abordagem será mais pessoal, pois buscarei entender o teatro brasileiro do século XXI sob a perspectiva das mulheres que vivem o teatro contemporâneo. Conversarei com atrizes de diversas idades e experiências, estimulando-as com perguntas que as incentivem a compartilhar suas histórias e seus processos criativos.

Para esta nova fase da pesquisa, as entrevistas serão o principal recurso. Durante essas conversas, emergiram questões e desafios que desempenharam um papel significativo no meu próprio problema de pesquisa. Essas questões moldaram minha pesquisa e agora servirão como um ponto de partida para uma compreensão mais profunda das perspectivas e experiências das atrizes contemporâneas.

CAPÍTULO II - ATRIZES CONTEMPORÂNEAS: CONVERSAS

2.1 As Entrevistadas

Com a proposta de selecionar atrizes com as quais mantenho algum tipo de vínculo, seja por tê-las assistido pessoalmente em performances ou por ter trabalhado com elas, este capítulo de entrevistas apresenta perspectivas de atrizes que fazem parte do meu círculo de convívio. Entre tantas artistas da cena que conheço e com as quais já trabalhei, escolhi algumas que despertaram em mim o desejo de compreender mais profundamente os detalhes de sua criação. São mulheres ativas, com um histórico rico em trabalhos artísticos.

Essa proximidade me impulsionou a conhecer melhor as atrizes que estão próximas a mim, as grandes referências do meu trabalho são essas mulheres que, de forma generosa, compartilharam um pouco do seu processo de criação comigo. Um processo extremamente íntimo que carrega consigo a marca da personalidade de cada uma.

Inicialmente, meu plano para este estudo era acompanhar uma atriz durante um período de tempo e registrar o seu processo de criação artística. Pretendia ter um contato direto com as formas pelas quais ela desenvolve sua personagem.

Porém, ao longo da minha pesquisa, percebi que essa abordagem não seria viável devido a questões práticas, como limitações de tempo e recursos disponíveis.

Portanto, optei por explorar os processos de criação de forma mais íntima, estabelecendo uma conexão próxima com as minhas referências, as entrevistadas, e ao mesmo tempo inserir minha própria vivência nesse estudo.

Ao desenvolver as perguntas para as entrevistas, baseadas nos meus questionamentos sobre criação, comecei a considerar a forma como essas entrevistas seriam realizadas. Inicialmente, imaginei que seriam conduzidas pessoalmente, já que aprecio estar presente, compartilhar uma refeição e trocar ideias antes do início das entrevistas. No entanto, algumas questões me fizeram repensar esse método, uma delas foi a localização de algumas atrizes em diferentes cidades, e embora isso pudesse ser parcialmente superado por chamadas de vídeo, outra questão mais delicada surgiu, a sensibilidade dos assuntos abordados.

Refletindo como atriz, considerei como gostaria de responder perguntas sobre esses temas e concluí que seria mais confortável ter tempo para pensar. Um tempo pessoal para absorver as perguntas, para ler, reler e refletir em um tempo pessoal sobre cada questão que ecoava em minha mente.

Assim, dentre várias possibilidades, optei por realizar as entrevistas de forma remota. Enviei as perguntas, estabeleci um prazo e dei às entrevistadas a opção de escolher o método de resposta: algumas responderam por e-mail, outras por aplicativos de comunicação, algumas optaram por áudios. Essa abordagem resultou em um material sobre criação artística rico e sensível, em primeira mão.

Em pequenos textos, apresento as mulheres que convidei para este estudo:

Rubia Bernasci é uma pesquisadora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduada em Teatro pela UFU, ela se dedica ao estudo do hibridismo da arte, com ênfase em Teatro, Fotografia, Cinema, Performance e Iluminação.

Assisti alguns de seus trabalhos como atriz e diretora, impecáveis e provocadores. Estivemos juntas em em cena em dois projetos de grande importância para minha trajetória artística: o espetáculo "Benedites", dirigido por Waquila Corrêa, e o curta-metragem "De vez em quando eu ardo", dirigido por Carlos Segundo. Trabalhar com a Rubia em ambos os projetos foi uma experiência gratificante e enriquecedora, Ela é uma referência artística, e quando eu tive o privilégio de atuar ao seu lado e estabelecer uma relação tanto de amizade quanto de parceria

profissional fiquei ainda mais admirada pela forma como ela trabalha. É um prazer imenso compreender um pouco mais sobre o seu processo criativo.

Jéssica Ribeiro é uma multiartista em formação, atualmente graduanda em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia. Ela busca explorar diversas possibilidades dentro das Artes Cênicas, Artes Visuais, Literatura e Audiovisual. Sua abordagem artística valoriza temáticas sociais, populares e contemporâneas, buscando experimentar e incorporar diferentes linguagens em suas criações e se dedica a explorar e expressar de forma original e contemporânea as múltiplas facetas das artes.

Conheço Jéssica há alguns anos e tenho acompanhado de perto o seu desenvolvimento como atriz. A cada trabalho que ela realiza, fico cada vez mais surpresa e admirada. É impressionante a intensidade que ela traz para suas performances. Tive o prazer de dirigir a Jéssica em dois projetos e atualmente estamos trabalhando juntas em mais um. Sua entrega em cena é poderosa e cativante, uma atriz que desperta minha atenção e curiosidade em entender melhor o seu processo criativo.

Helena Varvaki é uma profissional com uma trajetória sólida e diversificada nas artes cênicas. Formada em Artes Cênicas na Escola P. Katsélis em Atenas, possui também graduação em Arte e Filosofia. Além disso, é mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO. Com uma carreira que se estende desde 1984, Helena acumula mais de 30 espetáculos teatrais, tendo também trabalhado na televisão e no cinema. Sua expertise na área a levou a atuar como professora de atuação.

Completamente por acaso no Rio de Janeiro visitei um ensaio do espetáculo "O princípio de Arquimedes", um amigo estava fazendo assistência de direção. A Helena tinha uma personagem muito intensa mas aquele tipo de intensidade contida, não tinha grito nem muito alarde, no palco conseguia deixar tudo meio suspenso numa atuação incrivelmente densa! Nesse dia, Helena me provocou lágrimas em um ensaio, foi o suficiente para gerar em mim uma admiração e curiosidade a respeito dessa atriz.

Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Beta Rangel é uma talentosa atriz, roteirista e arte educadora. Sua atuação abrange tanto o teatro quanto o audiovisual, onde demonstra sua versatilidade e habilidade artística.

Foi através dos filmes dirigidos por Carlos Segundo que tive o prazer de conhecer essa talentosa atriz. Sua atuação em cada um deles foi intensa e cativante, abraçando as características e necessidades únicas de cada personagem. Enquanto assistia aos filmes para conhecer o trabalho do diretor, demorei um pouco para perceber que era a mesma atriz. Sua capacidade de conduzir essas personagens de forma tão marcante é um presente para o cinema brasileiro. Posteriormente, tive a oportunidade de trabalhar com ela no curta-metragem "De vez em quando eu ardo", e fiquei ainda mais admirada com seu trabalho sensível na preparação do elenco.

Giovanna Araújo é graduada no Curso de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Sua atuação vai além do palco, incluindo vivências formativas, produção cultural e apresentações em palestras e seminários.

Conheci Giovanna antes de vê-la em cena e de conhecê-la pessoalmente. Um amigo fotógrafo de teatro estava me mostrando fotos de espetáculos que ele havia realizado, e entre as fotos havia uma em particular que achei belíssima e intensa. Fiquei um bom tempo observando essa foto. Mais tarde, quando ela entrou no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, reconheci imediatamente o seu rosto. Com o passar do tempo, tive a oportunidade de assistir a alguns de seus trabalhos em cena, e assim como na foto, sua atuação tem potência.

Bruna Ferracioli é uma multiartista licenciada em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina . Com uma abordagem híbrida e experimental, ela é atriz, cantora, compositora e trabalha com direção artística em espetáculos teatrais, projetos musicais e conteúdos audiovisuais. Também possui experiência como produtora cultural e desenvolve projetos e oficinas artístico-pedagógicas nas áreas do teatro e da música.

Conheci a Bruna no festival de teatro Cena Universitária de Brasília. Ela estava em cena no espetáculo "Corajosa Sutileza em Oito Tempos" e foi uma atriz que me chamou muito a atenção. Além de uma voz belíssima, Bruna possui um magnetismo incrível em cena, uma capacidade impressionante de manter o público envolvido e atento a cada movimento que ela fazia. Ela foi capaz de me fazer rir e chorar durante o mesmo trabalho, sem aparentar muito esforço. Sua habilidade vocal é excelente e suas personagens são extremamente precisas. Tudo isso despertou em mim uma curiosidade enorme para entender o seu método e seu trabalho.

Maria De Maria é atriz, diretora, pesquisadora e professora de Teatro, com mais de 20 anos de experiência. Formada em Artes Cênicas e mestra pela Universidade Federal de Uberlândia e doutora pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Sua carreira abrange mais de 25 espetáculos teatrais, recebendo diversos prêmios. Além disso, é engajada em questões de gênero na cena teatral e coordena projetos feministas, tanto no Brasil quanto em Portugal.

A Maria tem sido referência para mim há muitos anos. Quando comecei a fazer teatro, ela já estava envolvida na cena teatral uberlandense. Não me lembro exatamente a primeira vez que a vi, mas me lembro de uma apresentação no Teatro Municipal de Uberlândia do espetáculo “A Mulher de Juan”. Ela estava sozinha em cena, naquele palco enorme. Fiquei tão impactada com a atuação e entrega em cena que a admiração antiga que tenho por ela só cresceu. Tive o privilégio de ser aluna, e a convivência e esse contato mais próximo foram muito importantes na minha trajetória, segue sendo uma grande referência feminina.

Carolina Virguez é atriz e tradutora, é Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF e Bacharel em Artes Cênicas pela Uni-Rio. Professora na Faculdade Cesgranrio de Teatro e na ESAD. Reconhecida tradutora, recebeu prêmios por suas contribuições na tradução de peças brasileiras. Participou de filmes internacionais e teve colaborações em diversas peças teatrais sob a direção de renomados profissionais. Ativa como jurada em concursos, incluindo o Concurso Novos Dramaturgos do Sesc Nacional, e membro do júri do Prêmio Cesgranrio de Teatro. Bilingue em português e espanhol.

Conheci Carolina virtualmente durante a banca de conclusão de curso de uma amiga. Rapidamente a reconheci de alguns filmes que já havia assistido, e fiquei admirada com a sensibilidade que ela demonstrou ao abordar os temas da pesquisa em questão.

Algum tempo depois, tive a oportunidade de atuar como entrevistadora em uma conversa na qual Carolina era a entrevistada. Durante esse diálogo, passamos um tempo significativo trocando ideias, e fiquei encantada com a maneira como ela discutia sobre teatro, evidenciando sua paixão, respeito e um senso de pertencimento.

Achei tudo muito inspirador, desde a forma como ela compartilhava seus processos como atriz até suas experiências como professora e diretora. Isso despertou minha curiosidade em conhecer mais sobre ela. Assisti a alguns vídeos

curtos nos quais ela atuava, li sobre seus trabalhos, e essa combinação de eventos aumentou ainda mais minha vontade de ouvir mais sobre essa mulher incrível e suas vivências.

Em relação a Carolina, tenho a esperança de que possamos nos encontrar pessoalmente em algum momento e, quem sabe, vivenciar alguma experiência teatral juntas.

2.2 Sobre as entrevistas

A síntese das entrevistas apresenta uma abordagem geral, onde as respostas e opiniões das atrizes se mesclam, formando um texto unificado. É importante ressaltar que as respostas variam entre as entrevistadas, ou seja, nem tudo que é mencionado na síntese foi dito por todas as atrizes.

Sendo assim, as afirmações feitas neste capítulo têm como referências as respostas que recebi dessas mulheres. Ao longo das análises, explico o que me levou aos questionamentos levantados.

2.3 Uma síntese de ideias

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

- Há uma preocupação em romper com estereótipos e expectativas pré-concebidas na representação do corpo feminino;
- O enraizamento, a escuta como preparo para a atuação;
- Há uma valorização da criação e da necessidade de colocar para o mundo o que está dentro de si;
- A qualidade vocal e de presença são consideradas manifestações da subjetividade da atriz;
- O corpo é visto como um rascunho que é impregnado por vivências e observações, e que se transforma na cena;
- Uma inquietude e uma busca constante pela experimentação e pelo enriquecimento do “eu atriz”;
- Perceber a personagem em contato com o mundo;

Esta pergunta propõe uma reflexão sobre a relação entre corpo e palavra no contexto da criação teatral, explorando a importância de romper estereótipos e expectativas pré-concebidas na representação do corpo feminino. Destaca-se o

enraizamento e a escuta como preparo para a atuação, valorizando a criação e a necessidade de expressar o que está dentro de si.

Quando pensei nessa pergunta, estava interessada em saber mais sobre o processo prático de criação de personagem, esperei receber respostas técnicas e descritivas a respeito do trabalho de voz, mas fui surpreendida com uma bela reviravolta. Recebi respostas muito mais vivas e vibrantes do que eu poderia imaginar, cheias de detalhes pessoais de uma criação de personagem que me deixou pensativa para além do trabalho técnico. O que se passa na cabeça dessas mulheres atrizes quando perguntadas sobre voz para cena é uma descrição muito mais viva e expressiva do que concebi anteriormente.

A voz e a maneira como a atriz se coloca em cena são consideradas manifestações da subjetividade pessoal, enquanto o corpo é visto como um rascunho impregnado por vivências e observações que se transformam na cena. A experimentação constante e a busca pelo enriquecimento do "eu atriz" são aspectos fundamentais, assim como a percepção da personagem em contato com o mundo.

A partir das respostas a essa pergunta, percebo que há necessidade de explorar as possibilidades expressivas do corpo, rompendo com estereótipos e expectativas pré-concebidas em relação ao corpo feminino. Nesse sentido, a relação entre corpo e palavra adquire uma relevância crucial na busca por representações mais autênticas, políticas e socialmente engajadas.

A escuta do corpo e o rompimento com estereótipos é uma preocupação destacada. A importância de enraizar-se, escutar-se, perceber o próprio corpo como preparo para a atuação, uma escuta profunda que permite romper expectativas pré-concebidas sobre o corpo feminino, abrindo espaço para uma expressão mais autêntica e subversiva. Para isso, é importante estar atenta às sensações, gestos e movimentos internos, podendo desafiar normas de gênero, questionar padrões estéticos estabelecidos e criar personagens mais complexas e multifacetadas.

Dessa forma, o corpo se torna um veículo de comunicação poderoso, capaz de transmitir emoções, ideias e questionamentos, além de desafiar e transformar o espaço cênico. E o corpo pode ser visto como um rascunho, rascunho esse que vai sendo impregnado por vivências e observações a partir das experiências das atrizes. Essa perspectiva reconhece a influência do contexto social, político e cultural na construção da sua expressão.

Há nas respostas informações que me fazem afirmar que, durante as criações, tudo que existe de vivência e contato com o mundo vai para cena, e está presente de forma muito intensa. Em um consenso, não existe criação de personagem ou criação teatral sem as subjetividades de cada uma. Sendo assim, o corpo se transforma, ganhando vida e voz, refletindo as diversas camadas de experiências pessoais e coletivas. E é por meio desse corpo que a atriz pode dar voz às suas personagens, transcendendo as fronteiras do eu individual.

A inquietude e a busca constante pela experimentação são mencionadas como elementos fundamentais para a construção do trabalho de atriz. Através da exploração de diferentes técnicas, linguagens e abordagens, as atrizes ampliam seus repertórios expressivos e seu domínio sobre o corpo. Essa busca incessante pelo enriquecimento pessoal e artístico permite o desenvolvimento de uma presença autêntica e vibrante, capaz de dialogar com o público e transcender as fronteiras do palco.

De acordo com Kfourri (2020), em seu artigo "A Palavra como Campo de Forças", a palavra desempenha um papel crucial na expressão artística, especialmente no contexto teatral. Ela argumenta que a palavra não é apenas um veículo de comunicação, a palavra e corpo se mantêm em relação profunda, como uma força motriz que impulsiona a narrativa que pode moldar e transformar a experiência teatral, agregando camadas de significado e profundidade à performance dos atores.

É possível resistir, realizar, é possível abrir caminhos, cavar e ter a sensação de pertencimento. Pertencimento no sentido de ter voz, de ter corpo, de dar voz ao ao pensamento, à ação, de dar a ver a sua arte, ou seja, estar inserto no mundo, interferindo na sociedade, à revelia de padrões e juízos de valor. Essa sensação de pertencimento é muito forte, muito significativa, não cabe dentro de uma fôrma ou de uma forma, ninguém pertence porque está dentro do padrão, porque faz parte da turma. O pertencimento é antes um enfrentamento. (Kfourri, 2020, p. 330)

Pertencer é mais do que se adequar a normas, é um ato de enfrentamento e autenticidade. A importância de perceber e entender a personagem em contato com

o mundo. Me parece que entre elas há uma necessidade de compreensão do contexto social e político no qual a personagem está inserida, bem como a conexão com a realidade que a cerca. Essa percepção e sensibilidade ampliam a capacidade das atrizes de trazer à tona questões urgentes e provocativas, estimulando a reflexão e o diálogo com o público.

A relação entre corpo e palavra, que estejam unificados na criação teatral, é necessária para valorizar a subjetividade da atriz e explorar as possibilidades expressivas. A escuta de si, a improvisação, a experimentação constante e a busca pelo enriquecimento como atriz são elementos fundamentais nesse processo de criação.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

- A importância de estar aberto a diferentes formas de colaboração;
- Ouvir e se comunicar com os outros artistas em cena;
- Busca por horizontalidade quando se trata da relação com a direção;
- Disposição para experimentar e propor novas ideias;
- Uma abordagem reflexiva e crítica em relação ao seu trabalho, buscando melhorar e evoluir como artistas;
- Levar para o processo suas perspectivas;

A segunda pergunta questiona a importância da colaboração e do processo criativo no teatro, com foco nas relações entre os artistas envolvidos.

Ao criar essa pergunta, tive curiosidade em entender como eram ou foram os processos dessas atrizes, como elas se relacionam em cena, como a direção chega para cada uma delas, querendo entender melhor como essas relações afetam a criação de cada uma.

Quase como num consenso, elas deixaram evidente a necessidade de um processo colaborativo, um lugar seguro onde possa depositar ideias e vontades dos artistas envolvidos na criação, uma construção em conjunto. Essas respostas me fizeram pensar em como lidamos atualmente com o processo de criação, onde a figura do diretor me parece mais acessível, uma figura de colaboração, talvez borrando o que tínhamos de referência de direção teatral, em que a direção detinha todo o poder de organização da cena.

Existe uma discussão sobre a necessidade de estar aberto a diferentes formas de colaboração, ouvir e se comunicar com os outros atores em cena, buscar horizontalidade na relação com a direção, experimentar e propor novas ideias, além de levar para o processo suas vontades e perspectivas. É enfatizada a importância de estar presente no momento e permitir-se ser transformado pelos parceiros de cena, bem como explorar a fisicalidade, qualidade vocal e construção da personalidade da personagem.

A habilidade de ouvir e se comunicar com os outros atores em cena é citada como um fator de extrema importância em um trabalho coletivo. Destaca-se a importância de se estar disponível para receber feedback, sugestões e críticas, bem como propor novas ideias para a cena e para a construção da personagem. A busca por paridade na relação com a direção também é fundamental, pois o processo criativo se beneficia de uma troca bidirecional, na qual os artistas se colocam como criadores dispostos a aprender com o processo e, ao mesmo tempo, contribuir com suas próprias experiências.

Além disso, é importante que os artistas estejam dispostos a experimentar e propor novas ideias, sem medo de errar ou de serem julgados. Uma abordagem reflexiva e crítica em relação ao próprio trabalho é fundamental, buscando melhorar e evoluir artisticamente. É importante, ainda, levar para o processo as próprias perspectivas, criando um ambiente colaborativo e que permita a expressão e a exploração criativa.

Outro aspecto importante é a capacidade de estar no momento presente e se permitir ser transformado e movido pelos parceiros de cena. Isso significa estar aberto a novas experiências, mergulhar na personagem e na cena de forma mais intensa e verdadeira. Os processos criativos envolvem, ainda, a exploração da fisicalidade, qualidade vocal e vida pessoal da personagem, para criar uma interpretação rica e complexa em uma construção colaborativa do teatro.

Sendo assim, segundo as atrizes, há no processo criativo a necessidade de abertura para diferentes formas de colaboração, tais como comunicação, escuta ativa, busca por:

- Horizontalidade na relação com a direção;
- Disposição para experimentar e propor novas ideias;
- Abordagem reflexiva e crítica em relação ao próprio trabalho;
- Expressão das perspectivas pessoais;

- Capacidade de estar no momento presente;
- Exploração da fisicalidade;
- Qualidade vocal;
- Construção da personagem;
- Tratar a obra como um todo, como o foco do trabalho em si.

Esses aspectos são fundamentais para relação dos artistas e processo de criação.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

- Elas não seguem uma única técnica no processo de criação de personagem;
- Existe a adaptação de várias práticas e exercícios que funcionem devidamente. Há a experimentação das técnicas prontas para adicionar ao trabalho elementos com os quais elas se identificam, sem apego a regras específicas;
- É bastante mencionado o poder da intuição, de sentir as necessidades do corpo e deixá-lo fluir;
- A atriz pensa que as técnicas tradicionais podem ser úteis para experimentar;
- Outra atriz usa procedimentos vistos como materialização do pensamento e uma proposta para a atuação;
- Citam o uso de técnicas ancestrais para o trabalho contemporâneo.

Percebo nas respostas a busca por uma abordagem flexível, baseada na intuição e na experimentação, combinando elementos de diferentes técnicas e referências para criar personagens autênticas e emocionalmente envolventes. É importante não só a valorização do estudo e a compreensão das técnicas, mas também o reconhecimento da importância de encontrar seu próprio caminho dentro desse processo criativo.

Reconhece-se o poder da intuição no processo criativo, permitindo que as necessidades do corpo sejam sentidas e o processo de criação flua organicamente. As técnicas tradicionais são vistas como suporte, funcionando como ferramentas para experimentação, em vez de regras rígidas a serem seguidas.

Existe um apreço pela liberdade de experimentação, exploração de uma combinação de influências diversas, como corporeidade de orixás para cena, as técnicas de Augusto Boal, Peter Brook, Stella Adler, Judith Weston e Ivana Chubbuck, adaptadas e alteradas com base no contexto em que foram desenvolvidas e em como seus corpos se relacionam com elas, explorando como essas propostas podem ser incorporadas de forma orgânica.

A busca por uma abordagem flexível e adaptativa é um ponto em comum entre a atuação contemporânea e as técnicas de criação de personagens, revelando a constante busca por ampliar o repertório e trazer novas possibilidades expressivas para o trabalho artístico. A combinação de influências diversas, a exploração de diferentes referências e a incorporação de técnicas ancestrais adaptadas ao contexto contemporâneo enriquecem a criação de personagens e performances teatrais mais autênticas e significativas.

A necessidade de relacionar as referências teatrais com as demandas individuais de cada artista é enfatizada por Paola Irún, Diretora do Grupo EnBorrador no Paraguai, em seu texto "El Camino. Decisiones drásticas. Cimientos. Mi Visión (cuerpo, interacción, sorpresa, accidentes, riesgo y urgencia)", presente no livro "Escritos sobre a atuação contemporânea", organizado por Narciso Telles e André Carreira. Irún defende a criação de uma técnica própria de atuação, que se baseia na fusão do pessoal com o já existente, visando alcançar uma performance potente. Esse processo demanda a exploração de todas as técnicas disponíveis e a compreensão da singularidade de cada indivíduo" (Irún, 2023, p. 90).

Em diálogo com Irún, o processo de criação de personagens, segundo as atrizes entrevistadas, é caracterizado por uma abordagem flexível e adaptativa, que incorpora uma variedade de práticas e exercícios. Essa abordagem flexível e aberta revela a constante busca por ampliar o repertório e trazer técnicas que façam sentido para o trabalho contemporâneo, enriquecendo a criação de personagens com diferentes referências e possibilidades expressivas.

Além da experimentação com diferentes técnicas, há a busca de inspiração na escrita de atores e atrizes, o que oferece uma perspectiva mais concreta sobre a atuação. Através dessas leituras, enriquece-se a compreensão da prática artística, expandindo o repertório de possibilidades interpretativas.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

São citadas:

- A influência da bagagem política, social e cultural na criação artística de mulheres;
- A importância da conexão com o próprio corpo e dos ciclos para a criação artística feminina;
- A autenticidade como chave para a criação de obras de arte verdadeiras e poderosas;
- A comunicação da verdade e das lutas femininas através da arte;
- A liberdade e a oportunidade de explorar a relação com o corpo e a identidade de gênero na criação artística;
- A contribuição da arte feminina para fomentar diversidade e inclusão na cultura em geral.

Essa pergunta se relaciona com um processo muito pessoal, entendimento de mim mesma durante trabalhos artísticos, a descoberta sobre ser mulher, algo que modificou completamente minha forma de criar e me relacionar em cena. O questionamento surgiu com a busca de compreender melhor a influência do corpo e da identidade de gênero na criação artística feminina, destacando a importância da conexão com o próprio corpo, dos ciclos e da autenticidade na produção de obras de arte poderosas e verdadeiras.

A influência do ser mulher se manifesta de diversas formas, desde a temática abordada nas obras até a maneira como as artistas se relacionam com seus corpos. A bagagem política, social e cultural que acompanha a experiência de ser mulher se torna um elemento crucial no processo criativo. O corpo feminino é visto como uma expressão em si mesmo, e as artistas buscam transmitir aquilo que vivem e que faz sentido para elas, aquilo que permeia seus corpos. Através de sua arte, exploram dúvidas e anseios em relação a essa bagagem, questionando se ela é realmente delas, se precisam continuar carregando esse fardo.

Um fato bastante citado entre as atrizes, é a conexão com o próprio corpo, a importância de se conhecer, ter consciência de onde veio, o que viveu, o que permeia seu corpo, a busca pelo conhecimento de si. Percebo uma relação intrínseca com seus corpos e até com os ciclos fisiológicos, as artistas reconhecem que não podem se desassociar de quem são e de suas experiências pessoais ao

subirem ao palco ou apresentarem suas obras. Mesmo ao representar algo, elas emprestam um corpo que já viveu, que já passou por coisas, e esse corpo não pode ser apagado, para que exista comunicação genuína, não podem negar a sua verdade e visão de mundo.

A criação artística feminina também desempenha um papel importante na promoção da diversidade e inclusão na cultura em geral. Ao explorar a relação com o corpo e a identidade de gênero, as artistas abrem caminho para novas perspectivas e narrativas. Suas obras contribuem para ampliar a representatividade feminina e trazer à tona questões relevantes para as mulheres.

Apesar de toda essa busca do ser mulher, o entendimento do próprio corpo e história, existe a busca por um rompimento com os estereótipos e padrões preestabelecidos, a necessidade de trazer à tona perspectivas genuínas que refletem a multiplicidade da experiência feminina. A autenticidade é uma chave fundamental para a criação de obras de arte poderosas e verdadeiras.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

- A importância da criação de uma "gênese" para a personagem;
- A utilização de objetos e playlists para criar conexão com a personagem;
- A prática corporal citada como processo fundamental para a construção da interpretação;
- Aproveitar de outras linguagens artísticas durante a criação teatral;
- A improvisação como elemento chave no processo criativo;
- Compreender ações e lutas da personagem como base para uma interpretação autêntica;
- Experimentar possibilidades na interpretação da personagem;

O questionamento sobre a técnica de criação surgiu durante uma experiência que vivi no audiovisual, talvez a primeira experiência com uma criação de personagem mais realista. Durante essa criação organizei um método que foi potente para mim naquele momento, consegui misturar várias referências que já tinha tido contato e cheguei em uma personagem profunda, com camadas de sentimentos para além do que o texto me entregava. A partir dessa experiência,

comecei a me interessar bastante pelo processo de criação e as técnicas usadas por outras mulheres.

No contexto da atuação teatral, as atrizes entrevistadas revelaram aspectos interessantes sobre seus processos criativos e como eles se desenvolvem ao longo do tempo. Nas entrevistas as atrizes reconhecem que cada personagem traz suas demandas específicas, que nem sempre se repetem.

Uma tática importante e muito citada pelas atrizes é a criação de uma "gênese" para a personagem, ou seja, estabelecer uma base sólida e consistente para o desenvolvimento da identidade e características da personagem. Isso implica em mergulhar profundamente na vida da personagem, compreender seu contexto social, suas motivações e conflitos internos. Elas enfatizam a importância de mergulhar na jornada emocional e psicológica da personagem, buscando compreender suas motivações e desafios. Essa compreensão profunda do texto e da personagem permite que as atrizes incorporem uma complexidade em sua interpretação.

Além disso, destaca-se a importância de utilizar objetos e criar playlists que representem a personagem. Esses elementos tangíveis e sonoros ajudam a estabelecer uma conexão mais íntima e visceral com a personagem, permitindo que elas mergulhem em sua psicologia e emoções. Essa prática evidencia a importância de explorar outras linguagens artísticas, como música, literatura e artes visuais, para enriquecer o processo criativo e expandir as possibilidades de interpretação.

A prática corporal como alongamentos, exercícios de consciência corporal também surgem como um elemento no processo de criação das atrizes. Há um reconhecimento da importância de compreender o corpo como um veículo expressivo, capaz de transmitir emoções e significados. Através de exercícios físicos, movimentos e gestos, as atrizes exploram diferentes possibilidades de expressão corporal, buscando aprofundar a compreensão da personagem.

Outro elemento-chave mencionado em consenso pelas atrizes é a improvisação. Elas enfatizam a importância de experimentar diferentes possibilidades durante o processo de criação, permitindo que as ideias fluam livremente e sejam testadas em cena. A improvisação oferece espaço para a espontaneidade e a descoberta, possibilitando que as atrizes explorem novas abordagens e nuances na interpretação da personagem.

Essas abordagens oferecem um terreno fértil para a experimentação, a autenticidade e a criação de interpretações no contexto teatral.

2.3 Pontos em destaque

Quando pensei nas perguntas para a entrevista, idealizei uma visão prévia de como as respostas seriam. Por sorte, as respostas recebidas divergiram significativamente entre si e, em alguns casos, não estavam alinhadas com as minhas expectativas previamente estabelecidas.

Inicialmente, esperava receber respostas objetivas, práticas e detalhadas relacionadas ao processo de criação, um passo a passo, respostas entregando todo o segredo de como trabalhar em cena, de como criar uma personagem. No entanto, fiquei surpreendida com relatos poéticos e quase confidenciais de cada entrevistada. Essa observação me fez ter ainda mais certeza da natureza altamente subjetiva e pessoal do processo de criação, processo esse, que até dado momento concluo que não segue necessariamente um caminho óbvio ou previsível.

Algumas atrizes mencionam renomados métodos de criação de personagens, porém é evidente que elas não seguem rigorosamente essas técnicas, utilizam o que faz sentido e podem agregar no trabalho mas não se prendem a elas. Então, me questiono sobre a adequação desses métodos em relação aos nossos corpos e vivências. Será que o caminho mais genuíno e confortável para a criação de cênica está relacionado aos nossos instintos e experiências corporais? Será que as técnicas desenvolvidas por homens em um contexto histórico distante fazem sentido para as atrizes brasileiras? Apesar de minha pesquisa, ainda não encontrei respostas claras para essas perguntas, que têm me intrigado por algum tempo.

A primeira vez que percebi que encontrei caminhos de criação mais pessoais e autênticos, eu já não estava na graduação e foi um grande alívio, uma descoberta deliciosa. Talvez fosse algo tão óbvio que ninguém se deu ao trabalho de me avisar, mas de qualquer forma, gostaria de ter descoberto antes.

Além disso, também questiono se esses métodos estão tão profundamente enraizados em nossa prática teatral que os utilizamos inconscientemente nas nossas criações que consideramos intuitivas. Não ousaria negar completamente o legado do teatro anterior a mim, ou a muitos de nós. Essa reflexão ressalta a

necessidade de questionar e repensar as abordagens tradicionais, buscando encontrar um equilíbrio entre o legado do passado e a busca por métodos mais pessoais e autênticos na criação teatral contemporânea.

Considerando o enraizamento desses métodos tradicionais em nós e em nossas criações, surge uma reflexão a respeito do trabalho vocal de Jessica, quando ela diz “O preparo, para mim, parece depender do que sai da barriga e do ventre, sendo nesses lugares que a energia da atuação brota.” Essa resposta, apresentada na pergunta um, me levou a repensar a resposta da pergunta três, sobre a utilização de métodos já estabelecidos em seus processos criativos. Jessica pondera sobre a etapa de sua graduação realizada remotamente e como, na realidade, seus processos artísticos estão mais conectados a uma abordagem intuitiva do que teórica. Ela expressa a falta de um percurso mais definido em termos teóricos, o que poderia potencialmente facilitar seu processo de criação.

De modo orgânico e incorporado em sua prática corporal, ela menciona energia de atuação. A energia de atuação é citada por alguns autores como Constantin Stanislavski, Anne Bogart, mais especificamente quando ela fala sobre parecer depender do que sai da barriga e do ventre me vem na memória autores como Jerzy Grotowski, Jacques Lecoq, Eugenio Barba. Em especial Barba, por tratar de forma direta o trabalho de voz relacionado com energia de atuação que emerge dessa região central do corpo, principalmente o peito, usando o controle muscular e consciência corporal, visando acessar e direcionar essa energia em performances.

No livro "La Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral" (1994, p.110), Eugenio Barba propõe o segundo exercício de um conjunto de sete exercícios com base de Mikhail Tchecov, que se imagine que os impulsos de movimento emanam do peito, supondo como a fonte de energia que guia os movimentos do corpo. Essa abordagem não apenas integra a energia corporal na prática artística, mas também a reconhece como uma expressão potente.

Enquanto discutimos a autenticidade na criação, vale a pena notar como algumas atrizes desafiam as normas tradicionais de representação. Uma das atrizes em particular, Beta Rangel, introduziu uma prática surpreendente e significativa em seu processo criativo, incluir o ciclo menstrual da personagem durante a criação.

Eu trabalho ciente do meu ciclo menstrual e do ciclo menstrual das personagens. Gosto de pensar na lua interna e

externa da personagem e do percorrer do espetáculo. Meu ciclo tem influência fisiológica sobre mim e não vejo como deixar isso de fora quando subo no palco. (Beta Rangel, 2023, Resposta da pergunta cinco da entrevista).

Essa prática pode parecer estranha ou até mesmo irrelevante para alguns, mas na verdade é extremamente significativa e representa uma grande mudança cultural, social e pessoal. Historicamente, o ciclo menstrual foi um assunto tabu e pouco discutido em muitas culturas ao redor do mundo, deixando muitas mulheres com vergonha ou confusas sobre as mudanças em seus corpos e emoções.

Quando ela citou o ciclo menstrual em sua criação na entrevista me senti um pouco incomodada e surpresa mas quando pensei um pouco mais sobre isso, achei absurdamente genial, ela normaliza uma parte fundamental da vida das mulheres e, ao mesmo tempo, reconhecendo que isso afeta diretamente sua personagem.

Obviamente as mudanças que passamos não nos impossibilita de trabalhar mas pode ter um impacto significativo no humor, na energia e na disposição física, o que pode afetar a forma como nós mulheres nos relacionamos com o mundo e as pessoas ao redor.

Ao trazer essa prática à tona, Beta coloca em evidência a importância de incluir as experiências que moldam uma pessoa em sua representação ficcional. A criação de camadas em volta desta personagem para criar densidade na personalidade e na forma de se desenvolver no trabalho. Ao desafiar estereótipos e explorar as nuances da experiência feminina, Beta Rangel abre espaço para uma representação mais inclusiva e empática no universo teatral.

Pensando nessas mudanças, e nas dinâmicas criadas a partir do ser mulher, a Helena traz uma reflexão sobre sua experiência em construções teatrais. Na pergunta quatro, questionei sobre direção, sala de ensaio e relação com outros artistas na cena e fiquei comovida com a resposta da Helena, causa um certo otimismo a percepção de como ela identifica mudanças. Uma resposta simples que parece abranger um mundo de vivências, não apenas dela, mas de toda uma geração de mulheres na cena teatral.

Tenho sentido muito fortemente que nós, mulheres, estamos fazendo cada vez mais uma rede de apoio e de cooperação muito interessante. Nos meus últimos trabalhos, eu tenho sentido uma ligação, uma rede de proteção e apoio muito grande entre as mulheres. Eu acho que estamos vivendo um momento interessantíssimo em relação a esse aspecto. (Helena

Varvaki, 2023, Fragmento da resposta da pergunta quatro da entrevista).

Reconhecer essa evolução, uma transformação tão profunda que tem se espalhado pelo universo teatral. Principalmente considerando nossa história recente e a contínua luta por respeito no meio teatral como mulheres, testemunhar o crescimento de uma rede de união e cuidado entre nós é genuinamente inspirador.

Considerando a solidariedade entre mulheres, é intrigante observar a evolução das representações femininas na arte e como as artistas conseguem conciliar suas abordagens, explorando novos horizontes criativos ao mesmo tempo em que permanecem comprometidas com a exploração das complexidades do ser mulher. Quando questionada na pergunta quatro, mulher e o mundo, como ser mulher está presente nos processos de criação, Rubia fala sobre como seus trabalhos sempre estiveram fortemente relacionados com a temática do ser mulher e que agora, segue em busca de desbravar novas possibilidades como profissional da arte.

“Até um certo período e meio recente, eu tinha trabalhado muito com a linha do empoderamento (feminino) na fotografia, no teatro, no cinema, naquilo que eu crio. Era uma coisa que estava passando, estava muito latente, então eu levei isso para cena, teatral, audiovisual ou visual. Agora, eu sinto a necessidade de desfrutar outros modos, tentar explorar minhas outras vivências em cena.”(Rubia Bernasci, 2023, Resposta para a pergunta quatro da entrevista).

A fala da Rubia me despertou reflexões sobre o meu próprio processo como artista-pesquisadora. Essa necessidade de adentrar em aspectos tão intrínsecos da nossa existência, dar expressão às angústias, aos sofrimentos e aos questionamentos que permeiam nossa jornada como mulher. Quem somos nós e como nossa identidade se entrelaça com o mundo ao nosso redor? Essa busca por respostas e compreensão se manifesta de forma intensa em nossas vidas e processos, nos impulsionando a explorar e compartilhar nossas narrativas mais autênticas. E como a arte possibilita encontrarmos uma forma para que essas experiências universais se conectem em uma busca coletiva e individual por significado.

Por serem questões tão profundas, podemos nos tornar tão concentradas e focadas que acabamos privadas de explorar outras possibilidades artísticas. Embora esses processos sejam extremamente necessários e produzam trabalhos de grande

potência, é importante perceber o surgimento de novas demandas como artistas criadoras, novos caminhos para a criação artística. Buscar outras formas de expressão, explorar diferentes modos de criar. Expandir nossas experimentações, desafiar nossas próprias limitações e descobrir novas maneiras de compartilhar nossas narrativas.

Pensando ainda na linha de limitações impostas aos nossos corpos, a resposta de Maria de Maria à pergunta cinco, sobre como seu corpo feminino se organiza para a criação, é particularmente intrigante e me pegou despreparada. Ela destaca a questão do não binarismo presente em seu corpo, ação, gestos e intenções, onde coexistem forças atribuídas ao feminino e ao masculino.

Como essa noção de gênero nos atropela completamente, atravessa nossas práticas e nossas rotinas e vai nos constituindo muitas vezes sem nem termos a noção disso. Ela pondera: “Tenho pensado que esse corpo não é um corpo feminino, é um corpo atravessado pelo feminino e pelo masculino, e também pelo que existe entre, esse binarismo. Ah! São forças de donos diferentes, graus de envolvimento, disponibilidade, discordância, gestos mais ou menos intensos, rápidos, fluidos...”

A fala de Maria me fez pensar na pesquisadora Judith Butler, que traz a possibilidade de uma pessoa não precisar ter uma identidade fixa, binária enquanto gênero, e que além de não precisar, não é natural que tenhamos. Esse pensamento vai além do teatro, ele reflete sobre como somos socialmente moldados para atender às demandas frustradas de padronização. Muitas vezes, perdemos potências genuínas que residem em nós em prol de uma organização e ordem social.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. (BUTLER, 2018, p. 182)

Essas divisões, que são principalmente sociais, enfraquecem artistas criadores, enfraquecem as possibilidades para conseguir acessar os registros necessários em seus próprios corpos cerceados pela imposição de gênero. Esse questionamento sobre a identidade de gênero e a influência das normas sociais no nosso potencial artístico é profundamente relevante em como percebemos e

trabalhamos nossos corpos na arte e na vida. E ela mesma me entregou o método usado para driblar essa problemática em cena:

“Então eu posso lançar mão tanto de uma gestualidade, de uma caracterização mais reconhecidamente masculina quanto feminina, depende do que o trabalho pede, do que eu quero propor. Então eu tenho pensado muito de como tudo, tudo aquilo que eu aprendi, daquilo que eu vim construindo, do que isso me serve hoje, meu trabalho.”(Maria de Maria, 2023, Resposta para a primeira pergunta da entrevista).

Os questionamentos trazidos por Maria me fizeram pensar em uma turma de alunas que tive durante meu estágio de docência na graduação. Eu trabalhei com uma turma composta exclusivamente por mulheres. Essa escolha surgiu após um período de intensas violências sofridas em um relacionamento longo e agressivo, onde eu senti a necessidade de afastamento dos homens, na medida do possível, buscando um espaço seguro. Nessa turma, minhas alunas tinham idades que variavam de 18 a 75 anos. Além das atividades teatrais, discutimos muito sobre nós mesmas, sobre nossos corpos no mundo, sobre as alegrias e as dores de ser mulher. Foi um processo muito bonito que me fortaleceu e, de certa forma, me guiou para a pesquisa sobre o feminino.

Entretanto, voltando ao que Maria de Maria trouxe na entrevista, lembrei do início das nossas aulas. A maioria das alunas nunca havia praticado teatro antes, e seus corpos estavam rígidos, repletos de amarras. Percebendo isso, minha primeira ideia foi fazê-las brincar, brincar com seus corpos e despertar a sua "criança interior" que havia sido negligenciada por tanto tempo. O brincar se tornou um meio de autodescoberta.

É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu.
(Winnicott, 1975 p. 79)

No começo, isso foi um desafio, “descobrir o eu”, uma tarefa longa e cheia de conflitos internos. Coisas simples, como ficar descalças, deitar no chão ou se sujar, se transformaram em questões de trabalho e discussão. No entanto, logo o ato de brincar, algo intrinsecamente humano, foi naturalizado. Eu percebi um retorno à essência, um brilho nos olhos que antes estava ausente. A interação entre as alunas mudou drasticamente, com corpos mais presentes e disponíveis.

Nessa época, eu frequentemente refletia sobre a infância dessas mulheres, especialmente as mais velhas, e como essa parte fundamental da experiência humana - a exploração, a descoberta, o ato de brincar - havia sido negada a elas. Isso teve repercussões em suas vidas adultas. O fato de não terem permissão para sentar no chão, sujar-se, explorar maneiras de se expressar e desenvolver seus movimentos prejudicou o processo de autodescoberta ao longo de suas vidas.

Não que os meninos não tenham sido afetados por restrições semelhantes, mas a infância feminina muitas vezes nos limita, impondo uma feminilidade que exige que falemos baixo, sejamos submissas e servis. Como podemos medir o impacto dessas imposições em nossa capacidade de nos entendermos como seres humanos no mundo?

Assim, durante as entrevistas, pude identificar um padrão entre as entrevistadas: a improvisação. Embora as respostas fossem variadas, a improvisação estava presente em todas as respostas, refletindo a importância do ato de brincar, da liberdade e dos jogos, todos relacionados ao ato de improvisar.

A improvisação surge nas entrevistas de forma recorrente, é uma técnica amplamente utilizada nos processos de criação teatral das atrizes entrevistadas. Apesar de ter sido bastante citada pelas atrizes, não foi especificado exatamente como é feita a improvisação em seus processos. Isso pode ser explicado pela grande variedade de formas e técnicas de improvisação que existem, que mudam de acordo com as necessidades e objetivos de cada projeto teatral.

Na prática, a improvisação pode ser utilizada para criar cenas, personagens e diálogos a partir de ideias sugeridas pela direção, pelos próprios atores ou até mesmo pelo público. Além disso, ela pode ser usada para estimular a criatividade e a espontaneidade dos atores, permitindo que eles explorem novas possibilidades dentro da história. Cada processo de improvisação é único e pode ser adaptado e combinado com outras técnicas de criação para alcançar o resultado desejado no espetáculo.

Improvisação: jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema; não é a cena, é o caminho para a cena; uma função predominante do intuitivo; entrar no jogo traz para pessoas de qualquer tipo a oportunidade de aprender teatro; é "tocar de ouvido"; é processo, em oposição a resultado; nada de invenção ou de originalidade ou de idealização; urna forma, quando entendida, possível para qualquer grupo de qualquer idade; colocar um

objeto em movimento entre os jogadores como um jogo; solução de problemas em conjunto; a habilidade para permitir que o problema da atuação emergja da cena; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para a comunicação; uma forma de arte; transformação; produz detalhes e relações com um todo orgânico; processo vivo. (Spolin, 2003, p. 341)

Talvez seja exatamente por proporcionar uma variedade de possibilidades e liberdade criativa apresentada por Viola Spolin em "Improvisação para o teatro" (2003, p. 341) que a improvisação é amplamente citada e utilizada pelas atrizes, permitindo que as atrizes explorem diferentes ideias e abordagens de forma espontânea e intuitiva, ajudando a encontrar uma maneira única e significativa de criar um personagem ou uma cena.

Em última análise, as entrevistas com essas atrizes revelam um mergulho no mundo do teatro e da criatividade. Ao longo da pesquisa e das minhas entrevistas, fui percebendo cada vez mais que a criação teatral é um processo altamente pessoal e subjetivo, que vai além das técnicas tradicionais e muitas vezes segue caminhos inesperados.

Cada mulher artista da cena traz consigo uma bagagem única de experiências, perspectivas e abordagens, e é essa diversidade que enriquece o mundo teatral. Essas entrevistas nos mostram que a criação de cena e personagem é um espaço de exploração, inovação e autenticidade, onde o corpo, a voz, as técnicas e a identidade de gênero desempenham papéis essenciais.

A busca por representações mais autênticas, a quebra de estereótipos e a valorização da subjetividade feminina são aspectos cruciais na produção de obras de arte verdadeiras e poderosas. O teatro, como palco de expressão e reflexão, tem o potencial de comunicar verdades e lutas, além de contribuir para a promoção da diversidade e inclusão na cultura em geral.

As atrizes entrevistadas reinventam as normas tradicionais de representação, incorporam experiências reais pessoais, em suas criações, e exploram os limites de gênero em seus corpos e performances.

A improvisação, uma técnica comum a todas elas, emerge como um fio condutor que tece a liberdade criativa e a espontaneidade em seus processos. Sendo uma ferramenta que lhes permite explorar, experimentar e criar de forma autêntica. Através da improvisação, essas atrizes conseguem descobrir novas possibilidades e revelar a verdade que reside em seus personagens.

Sendo assim, o trabalho dessas mulheres artistas não se limita às peças que apresentam, mas também se estende a um impacto mais amplo na sociedade, desafiando normas, promovendo diálogo e inspirando mudanças. Nesse sentido, este capítulo nos convida a celebrar a criatividade e a resiliência das mulheres artistas da cena, que continuam a desafiar fronteiras e a oferecer suas vozes e perspectivas únicas ao mundo do teatro.

À medida que encerramos este capítulo, somos lembrados de que a arte é uma jornada constante de auto descoberta e expressão. Através da criação teatral, essas mulheres generosamente oferecem uma visão mais inclusiva da experiência feminina no palco, fazendo repensar as normas de gênero e explorar nossas próprias narrativas.

No próximo capítulo, a montagem, interajo com as experiências apresentadas por essas atrizes para organizar uma montagem. Detalharei meus dias de trabalho e vivências do processo criativo, convidando o leitor a adentrar os bastidores do meu universo artístico. Isso fecha o ciclo, estabelecendo uma ponte entre a pesquisa teórica e a prática, onde a história da mulher no teatro, as barreiras enfrentadas e as experiências das atrizes entrevistadas se fundem com a minha própria jornada como artista cênica.

CAPÍTULO III - DIÁRIO DE CRIAÇÃO CÊNICA: EXPLORANDO A INFLUÊNCIA DO ESTUDO SOBRE CRIAÇÃO DE PERSONAGEM COM AJUDA DAS MINHAS PERGUNTAS DE PESQUISA

Neste capítulo, meu objetivo é registrar minha jornada de criação, a partir do texto "Despromessas" de Marcial Azevedo, texto que foi escrito para mim em 2016. Usando o diário de bordo como uma metodologia fenomenológica, uma abordagem que busca não apenas documentar, mas também analisar de forma reflexiva as experiências vividas ao longo desse percurso.

Sendo assim, sintetizo a construção artística que percorri, conectando minhas reflexões pessoais com os insights das entrevistas e a utilização do diário de bordo como uma ferramenta ativa no processo criativo. Considerando o diário não apenas como documentação, mas como parte integrante do próprio processo, meu objetivo é oferecer uma visão do que foi vivenciado e aprendido durante essa jornada no teatro.

Fazendo isso, estou não apenas documentando eventos, mas também construindo um espaço para a autorreflexão e o crescimento. O texto, intitulado "Despromessas" serve como alicerce para minha jornada criativa que será registrada neste diário.

É um texto que me acompanha em um processo de auto-entendimento, esse texto marcou o início de uma jornada de autoconhecimento. A montagem teatral que desenvolvi é como uma conclusão de um ciclo que começou em 2016. Durante discussões com o autor sobre a dramaturgia, Marcial compartilhou, por meio de áudios posteriormente transcritos, as inspirações que impulsionaram a escrita do texto "Despromessas".

Segue a transcrição de um áudio do Marcial Azevedo sobre a criação do texto escrito por ele :

"O que eu tenho para dizer...

Estou tentando lembrar de por que é que eu escrevi esse texto para você. Basicamente, o nosso grande problema é que nós não somos tudo aquilo que a sociedade nos ensina. A ser amigo, ser um namorado, ser um aluno, ser um empregado, ser um professor, ser gay, no meu caso, que é ser um homem cis, ser branco...

Todas essas educações que nos dão na família, na escola, no emprego, na universidade, no cinema. O cinema nos ensina a amar, a namorar, a ser romântico. A mídia, a internet nos ensinam, tem a igreja, então tem um bando de gente para nos ensinar como devemos ser. E então, tem o que a gente é de verdade.

Incrivelmente, parece que nunca bate. Nunca bate quem nós somos para as cartilhas de todas essas instituições educadoras que tudo se tornou. Da família à internet.

Nós não somos o filho que a família ensinou, nós não somos alunos que a escola ensinou, nós não somos o professor que a universidade ensinou, nós não somos namorados que o cinema ensinou, nós não somos, nós não temos a espiritualidade que a Igreja ensinou, nós não temos o corpo que a mídia pede. Parece que somos maus alunos em todas essas escolas, todas essas instituições educativas, que elas não são educacionais, é só um bando de ditadores de regras.

Eu mesmo sou um péssimo aluno em todas elas, para o que elas queriam dentro da cartilha delas. E então, você vai descobrindo quem você é pelas próprias ações. Se eu não sou isso que as cartilhas pedem, então eu sou outra coisa.

Eu lembro que trabalhei Xamanismo naquela oficina em que nos conhecemos, eu me lembro, você fazia um pássaro. E aí, agora entendo que você diz que levou 7 anos para entender, talvez seja para reconhecer a parte de sua alma, a parte de quem você é, que é um pássaro.

O texto começa assim, um pássaro se auto definindo como pássaro. E o menino é o mar, o pássaro e o mar.

E eu espero que você tenha aprendido a voar, aprendido a reconhecer o céu, aprendido a criar o seu ninho, aprendido a ser pássara.

E é bom que o pássaro não precisa do nome pássaro para ser pássaro. E por isso também que o texto discute o conceito, a teoria, porque o pássaro não precisa da palavra pássaro para ser pássaro, quem precisa da palavra pássaro somos nós humanos. O mar não precisa da palavra mar para ser mar. E eu acredito que esse pedaço de alma, seu que é pássaro, não precisa da palavra pássaro, ele é.

E tomara que em cena você esteja sendo esse pássaro, porque o teatro tem isso, ele dá a possibilidade de nossa alma ser um pouco mais a alma que ela já é.

Na verdade, a alma sempre é, o pedaço da sua alma que é pássaro, ele sempre será, por isso que é eterno, que tem essa dimensão de ser eterno. Não que seja o tempo inteiro, mas nunca vai acabar, nunca morre, a alma nunca morre por isso ela diz que a alma é eterna, porque o que a alma é, ela nunca morre, ela nunca deixa de ser. Ela sempre foi e ela sempre será. Então tomara que esse espetáculo possa estar sendo um espaço em que a sua alma seja, o pedaço da sua alma que é pássaro, seja pássaro.

Nós vivemos fora das promessas que todas essas instituições nos obrigam a prometer, que esse exercício de não se rende às promessas que a essas instituições nos obrigam a fazer. te liberte cada vez mais, esse exercício das despromessas te liberte cada vez mais e faça você voar. Nós já sabemos que o céu é uma rodovia imunda..."(Marcial Azevedo, 2024, relato das inspirações para a escrita do texto "Despromessas").

Ao entrelaçar os princípios da dramaturgia às nuances da minha busca pessoal, essa conversa com Marcial enriquece o entendimento sobre o papel do texto na minha jornada artística, considero pertinente, para que seja melhor entendido neste trabalho o compartilhamento dessa transcrição, para proporcionar ao leitor uma visão de como esse texto contribui diretamente para a composição do meu processo criativo.

Sendo assim, a montagem não é um encerramento, pois o processo de reflexão sobre ser mulher é contínuo. Ao documentar minha jornada e integrar as entrevistas realizadas no segundo capítulo, o terceiro capítulo se torna um registro vivo da minha criação. Ao mergulhar nesse capítulo, percebo que não é apenas uma peça estática do meu processo, mas uma engrenagem ativa que influencia diretamente a forma como conduzo minha prática teatral.

Optei por empregar a metodologia fenomenológica em minha pesquisa, na qual vou registrar, em primeira pessoa, a experiência de criação de um trabalho cênico. A fenomenologia é uma abordagem filosófica que analisa a experiência tal como é vivenciada, sem pressuposições teóricas ou preconceitos. É uma busca por descrever e compreender os fenômenos como eles se manifestam na consciência, explorando a subjetividade, a percepção e a intencionalidade da experiência.

Então, a fenomenologia tem como objetivo captar a essência dos fenômenos, destacando a importância da experiência direta na construção do conhecimento e na compreensão do mundo. Para isso, utilizarei um diário de bordo, um método que se revelou extremamente valioso durante minha graduação. O diário de bordo é uma ferramenta essencial para documentar pensamentos, momentos, métodos e progressos no trabalho teatral, sempre me impressionei com os resultados e,

frequentemente, retorno a esses registros, o que me proporciona aprendizados contínuos.

O diário de bordo, como um instrumento de pesquisa fenomenológica, desempenhou um papel crucial quando me vi, pela primeira vez, responsável por uma sala de aula, pois me ajudou a lembrar as emoções e métodos que me afetaram e contribuíram para as criações artísticas em que estive envolvida ao longo da minha formação. Durante a pandemia, quando precisei me preparar para atuar em um filme, recorri novamente aos diários de bordo, enfrentando a experiência única de compor uma personagem sozinha.

Com isso, o diário não se limita a relatar atividades diárias; ele mantém um diálogo contínuo com as nuances da abordagem criativa, enriquecendo-se tanto das reflexões pessoais quanto das inspirações das entrevistas com outras artistas teatrais. Este capítulo, ancorado pelo texto "Despromessas", é a síntese de um percurso de construção artística.

Em seu artigo "O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas", Marina Marcondes Machado oferece uma perspectiva interessante sobre a função do diário de bordo. Ela argumenta: "Um Diário de Bordo bem realizado é, portanto, algo que documenta processos de criação, e que acaba por ganhar, como texto, "vida própria", funcionando como ferramenta de concomitantes aproximação e distanciamento do trabalho processual".

É como se o texto ultrapassasse o papel de documentação do processo e se para se tornar o processo em si, capaz de fornecer uma visão analítica do que foi vivenciado.

A partir desse mesmo diário e da experiência de criação de personagens, encontrei inspiração para embarcar nesta pesquisa, explorando não apenas meu próprio processo criativo, mas também os processos de outras atrizes e artistas da cena teatral.

Pensando sobre a experiência de criação e como ela pode ser transformadora, o texto "Experiência e Alteridade em Educação" de Jorge Larrosa, apresenta um olhar sobre a experiência. Segundo Larrosa, quando explorada em sua complexidade destaca a relação íntima entre o sujeito e o objeto de experiência. Ele argumenta que a experiência vai além do simples acontecimento, pois envolve o

impacto que esse acontecimento tem sobre o sujeito, ou seja, "o que nos passa" em vez de apenas "o que passa". Ressaltando a importância da subjetividade na construção da experiência, evidenciando a interação entre o indivíduo e o mundo ao seu redor.

Entendendo isso, reconheço que documentar em um diário as experiências dessa montagem com uma abordagem reflexiva posso agregar uma camada adicional de significado ao meu processo criativo. Ao registrar meus pensamentos, emoções e insights, tenho a oportunidade de aprofundar minha compreensão não apenas do trabalho em si, mas também de mim mesma e do meu estudo sobre teatro.

Fazendo isso, estou não apenas documentando eventos, mas também construindo um espaço para a autorreflexão e o crescimento. Cada registro no diário se torna uma peça do quebra-cabeça da minha experiência, contribuindo para uma compreensão mais profunda e significativa do trabalho e de mim mesma como artista e indivíduo.

02/10/2023

Hoje, inicio a construção do meu trabalho completamente sozinha. Estar sozinha me fez pensar em como quase nunca estive nessa posição em um trabalho teatral. Minha vida artística foi construída em grandes grupos, muitos olhares e inspirações. Então, me organizei para extrair de mim todas as inspirações necessárias para começar.

Na parte I do texto há uma indicação de um solo onde minha personagem representa um pássaro. Esse é o início da minha jornada em cena:

I

(Uma Atriz está deitada no chão na posição fetal, concentrada em si e pronta para atuar. Um Ator entra e a olha.)

O Ator (para a Atriz) – Represente um pássaro!

(Música épica, grandiosa. A Atriz começa uma dança pessoal de pássaro, usando todos seus recursos técnicos e verdade cênica. Gritos, expressionismo, butô.

Durante a dança, num microfone, o Ator lê todas as informações oficiais da Atriz. Nome, RG, CPF, endereço, pai e mãe, onde estudou e onde estuda, curso, instituição, lugares que frequenta, plano de saúde, plano odontológico, carteira da UNE, do clube, e todo tipo de informação burocrática e protocolar que se puder encontrar sobre ela.

A Atriz termina seu solo, esgotada e frustrada.)

Na rubrica do texto o autor indica o uso da dança expressionista e butô para a construção desse solo. Assim, começo a busca por inspiração para encontrar alguma forma de pássaro adequada ao que o texto sugere. Enquanto trabalhava nas minhas pesquisas, lembrei da dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch (1940-2009) sobre criações poéticas e estruturas corporais que traduzem corporalmente sentimentos e experiências subjetivas. Na busca por encontrar em meu corpo esse registro de ave, percebo que preciso primeiro encontrar algo que seja meu e seja simples, e só após entrar na pesquisa racional em busca de referências de criação.

Esse texto foi escrito para mim em 2016, após participar da oficina “Festa, imaginação e poesia” ministrada por Marcial Azevedo. Naquela época, vivia um processo de me entender mulher no mundo e tinha algo muito latente sobre me sentir verdadeiramente como um pássaro, algo que sentia sem saber nomear, uma sensação que envolvia toda a fragilidade e coragem que um pássaro reverbera. A oficina baseava-se no teatro xamânico, uma experiência mística e teatral. Foi durante nossas criações em sala de trabalho que esse pássaro começou a aparecer.

Percebo o começo do texto como uma grande exposição da personagem. Quando o personagem masculino diz a ela que represente um pássaro, isso é intenso e a expõe de forma pessoal, algo como: represente a si mesma. E o faça expondo de maneira intensa a fragilidade poética de ser o que se é, mostrando tudo de si.

Enquanto ela está em cena dançando a “dança-pássaro”, sendo completamente exposta emocionalmente na sua mais íntima representação pessoal,

o personagem que “mandou” que ela estivesse nessa posição de se mostrar, de representar um pássaro, faz uma exposição de todos os seus próprios dados pessoais.

Já li este texto várias vezes, por longos períodos, tentando compreender o significado de cada palavra escrita. Era como se um pedaço de mim estivesse completamente envolto por uma névoa, exigindo tempo para entender o que significa ser um pássaro, o que representar um pássaro implica e como isso é profundamente íntimo. Segundo o Dicionário de Símbolos, na espiritualidade “O pássaro simboliza a inteligência, a sabedoria, a leveza, o divino, a alma, a liberdade e a amizade. Por possuírem asas e o poder de voar, em muitas culturas são considerados mensageiros entre o céu e a terra.”

Tenho a sensação de que nunca entendi claramente o que isso significa. Porém, em toda minha vida, a arte se encarrega de me explicar certas coisas. Por isso, sinto que esse processo criativo, além de tudo, será parte importante de um entendimento artístico e pessoal.

Com todos esses pensamentos na cabeça e no corpo, volto para cena e brinco um pouco comigo mesma, tento resgatar em meu corpo tudo de pássaro que já fui, toda a lírica visceral desses bichos.

Decidi fazer alguns vídeos para registrar o processo. Esse recurso me leva à auto observação e ao início de outra luta pessoal: o exercício de assistir-me generosamente e o cuidado comigo mesma em um momento de auto-observação. Entre desafios, talvez começar sozinha, conseguir escapar de um limbo mental, um estado de abstração, enquanto busco um sentido nesse caminho que estou construindo, encontrar formas de não me perder.

O início de um processo criativo sempre me parece algo doloroso e complexo. É como entrar em uma aventura sem fazer ideia de como ela vai terminar, colocar o corpo num jogo arriscado e cheio de incertezas. Pisar nas primeiras pedrinhas da criação, o frio na barriga de um futuro anuviado que ninguém sabe bem o que pode acontecer (e tudo pode acontecer).

Nesse primeiro encontro comigo mesma, experimentei movimentos, e trouxe de volta meu corpo para a cena e para a sala de trabalho depois de cerca de dois anos sem produzir. Foi como se eu nunca tivesse parado!

Hoje dediquei parte do meu tempo a explorar informações sobre a dança Butô, e fiquei impressionada com a maneira como os bailarinos se movem. Os gestos densos e cheios de tensão, combinados com beleza e leveza aos movimentos lentos, resultam em uma experiência visual única. Compreender o contexto pós-guerra da dança Butô, a visceralidade e a conexão com as emoções humanas torna essa forma de expressão ainda mais impactante.

O butoh surgiu de uma crise de identidade que marcou o Japão de pós-guerra. Numa época atormentada entre a obsessão pelo progresso - como uma revanche em relação à desfeita da guerra - e a vontade de voltar ao nostálgico Japão de antes da invasão ocidental, o butoh vai agitar a apatia reinante nos meios artísticos e marcar os pontos de reflexão sobre a vida e a identidade do corpo cultural. O ideograma "bu" evoca as danças xamânicas, as miko da Antigüidade, realizadas pelas sacerdotisas que rodopiavam para provocar chuva. Ou as tamafuri, movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe. (...) O caractere "toh" simboliza o fato de pisar a terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo. (Baiocchi, 1995, p. 11-12)

A individualidade que está presente nessa forma de dança, com o foco na improvisação, é algo que me fascina profundamente. A capacidade de trazer elementos pessoais à criação, transformando experiências individuais em movimentos e expressões artísticas, adiciona uma camada significativa à experiência de assistir a essas apresentações.

A partir da leitura da EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Vol. 2, nº 2, Dossiê dança butô: Diásporas do corpo de carne, dentre as possibilidades para a dança butô, experimentei o método de Kazuo Ohno. Kazuo, um dos pioneiros do Butô, desenvolveu seu próprio método de treinamento que foca a conexão com a natureza, a exploração do movimento orgânico e a expressão emocional profunda.

Kazuo Ohno inspirou sua arte no Bunraku, teatro de bonecos japonês, entendendo seu corpo como uma marionete do universo, permitindo-se ser movido por ele, acima de seus desejos e pretensões. O butô interessa-se por essas diluições de si no uno cosmos. (Magalhães, 2019, p. 102)

A busca por um sentimento conectado à natureza e a exploração do pássaro interior enriqueceram minha experiência depois de conhecer melhor a dança Butô, a

possibilidade de experimentação, imaginação e expressão pessoal a partir da influência do pássaro e dos meus sentimentos em relação ao ser pássaro.

Depois de estudar e experimentar corporalmente a dança butô, hoje comecei o dia de trabalho com uma sessão de alongamentos, focando principalmente na região lombar para explorar melhor as curvaturas da minha coluna. Encontrei certa dificuldade ao tentar transitar do pensamento para a expressão corporal, mas após o aquecimento e a exploração de movimentos, consegui incorporar a sensação de um pássaro em meu corpo.

Percebo que o alongamento e aquecimento me transportam para um estado de presença, um corpo atento. Deixando-me como um todo, alinhada no momento. Esse estado corporal e mental que tudo parece suspenso, e só existe o eu, o agora e o teatro.

Meu pensamento sobre presença se encontra com o artigo “Corpo Cênico, Estado Cênico” da Eleonora Fabião, ela enfatiza como o corpo do ator deve estar presente e conectado, tanto consigo mesmo quanto com o ambiente ao seu redor. A atenção permite uma percepção atenta dos detalhes sensoriais e a capacidade de explorar detalhes que muitas vezes passam despercebidos na vida cotidiana. Estar atento às sensações físicas, emoções, pensamentos e estímulos externos e conseguir mergulhar em um estado de consciência diferente do cotidiano.

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír. (Fabião, 2010, p. 322)

A citação da Eleonora enfatiza a importância da atenção sensorial e perceptiva no processo criativo e na prática cênica, nos leva a refletir sobre a necessidade de estar presente no momento atual, consciente dos detalhes

sensoriais e perceptivos ao nosso redor, como forma de desvendar novas perspectivas e possibilidades de expressão artística. Ao destacar a atenção cuidadosa aos detalhes do corpo, do ambiente e das sensações, a citação ressalta a importância de uma conexão mais profunda com o mundo ao nosso redor, permitindo uma exploração plena da riqueza sensorial da vida.

Além disso, ao enfatizar a atenção como uma pré-condição para a ação cênica, sublinha a importância de cultivar um estado de alerta relaxado e de enraizamento físico, que permite ao artista expandir-se e explorar seu potencial criativo com confiança e autenticidade.

A música tem sido um elemento importante nesse processo. Utilizar músicas para ambientar o preparo corporal sempre foi eficaz para mim. Hoje optei por música clássica instrumental para dar continuidade ao trabalho no solo do passarinho.

Essa relação com a música me fez lembrar do trabalho que me inspirou na criação dessa investigação-criação. No final de 2020 recebi uma proposta para participar do documentário “Circular”, sobre a história da Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi na cidade de Uberlândia. O longa estreou em 2021.

Participar deste filme me levou à pesquisa e aprendizado sobre Lina, sua história de vida e seu estilo de trabalho. Já a conhecia como a arquiteta do Teatro Oficina. Posteriormente descobri uma nova faceta da arquiteta, o que despertou em mim uma admiração muito especial. Mesmo com conhecimentos limitados sobre arquitetura até então, fiquei profundamente impressionada com a força dessa mulher.

Durante nossas pesquisas para o filme, uma produção que tinha uma carga dramática mas também um caráter documental, tive a oportunidade de visitar as obras de Lina em São Paulo. Além disso, pude conversar com pessoas que estiveram presentes em sua vida. Uma delas foi o artista visual Edmar de Almeida, que compartilhou experiências marcantes ao lado da arquiteta. Uma dessas histórias revelou a sensibilidade e conexão de Lina com a natureza. Ela apreciava imensamente o cerrado, e mantinha uma amizade íntima com Edmar. A arquiteta costumava visitar Uberlândia e se hospedar na belíssima fazenda da família do amigo. Lá, explorava o cerrado, familiarizando-se com as espécies da flora local, e passava longas horas sozinha, imersa na natureza, absorvendo conhecimento e apreciando cada detalhe. Sabia os nomes científicos das plantas, e, inclusive,

documentava esse conhecimento. Seu amor pela flora brasileira era tão intenso, que a Casa do Morumbi, ou a Casa de Vidro, sua residência em São Paulo, possui uma pequena floresta quase completamente plantada por ela mesma.

Além do amor pela natureza, outra história me impressionou bastante. Ela aconteceu em 1947, após a conclusão da construção do Museu de Arte de São Paulo (MASP), também um de seus projetos. O famoso vão do MASP foi uma inovação na construção civil, e poucos profissionais ousaram projetar algo semelhante. Quando chegou o momento de retirar as sustentações do vão, muitos trabalhadores presentes na obra ficaram apavorados com a possibilidade de a construção desabar. Duvidaram da capacidade de suporte, e Lina, confiante em seu trabalho, pessoalmente assumiu a responsabilidade se posicionando ao lado dos trabalhadores durante a remoção das sustentações. Sua personalidade forte e sua coragem a colocaram à frente de seu tempo.

Voltando ao meu processo, a igreja de Lina foi ponto de partida para vários temas dentro do filme. Um deles era o drama da minha personagem, Sofia, que vivia um luto por acabar de perder uma namorada. Como o cenário ainda era de pandemia, meu processo de preparação e criação de personagem foi feito remotamente, o que me levou a encontrar maneiras de compreender essa personalidade complexa. Ali se iniciou um processo enriquecedor na minha vida artística.

Todos as manhãs eu iniciava uma rotina de alongamentos e aquecimentos, usando uma playlist específica para a personagem até me sentir bem cansada. Deitava um pouco para sentir esse cansaço, sentir a pulsação e o calor do corpo e, em seguida, começava a escrita criativa. Escrevia um diário da Sofia, expressando os sentimentos e pensamentos para sua falecida namorada. O diário, compartilhado com o diretor Carlos Segundo, integrou-se de forma coesa à personagem e ao roteiro do filme.

O diário era uma forma de fiscalizar a forma com que a personagem percebia o mundo. A música foi um elemento de extrema importância nesse estado quase meditativo. Entendi a potência que as canções têm para mim na busca por inspirações para criar.

A música sempre teve um papel importante em meus trabalhos, mas foi durante a criação do filme que compreendi racionalmente o quão enriquecedora pode ser a integração da música na sala de ensaio. Durante esse aquecimento

musical, explorei movimentos que evocavam a essência do pássaro, pensando na dança butô. Observei uma melhora significativa na fluidez dos movimentos, pareciam mais coerentes com a proposta do autor do texto que estou trabalhando.

A constatação da potência da música na minha criação me instigou a revisitar as entrevistas em busca de indícios do papel da música nas respostas das entrevistadas. Quatro delas também compartilham experiências relacionadas ao uso da música em suas salas de ensaio, cada uma com abordagens distintas.

Durante as entrevistas realizadas, foram destacadas diversas perspectivas sobre a influência de outras formas artísticas no processo criativo: Jessica ressaltou que "recorrer a outras formas artísticas, como música, literatura e artes visuais é uma estratégia de alimentar-se criativamente".

Helena mencionou que ela "trabalha sempre com muitas referências visuais, fotografias, artes plásticas e muitas referências musicais".

Maria de Maria compartilhou sua prática de "ter um tempo para música com trabalho, de tomar um vinho com esse novo projeto, ou estar numa sala sozinha e ouvir música", destacando que "esse primeiro pensar é um processo muito individual" e que "para todo trabalho, diria que é o encontro, tem uma aproximação, uma iniciativa de intimidade com o novo processo".

Rubia refletiu sobre a importância de se consumir arte, afirmando que "em trabalho de grupo, às vezes, as pessoas querem argumentar que não cabe mas não é que não cabe, é porque a pessoa não pesquisa, não vê outras coisas, não consome a arte, de música ao cinema, o livro ou museu".

Reconhecendo a influência da música nas entrevistas, ampliei minha visão sobre as diversas formas de integração artística. A partir das entrevistas, percebo que além da música, a arquitetura, a dança e as artes, em suas múltiplas manifestações, são fontes inesgotáveis de inspiração.

11/10/2023

Ainda em busca da dança pessoal do pássaro, tenho andado nas ruas observando os pássaros, encontrando essa inspiração em seus movimentos, e tirando de mim todo o sentimento possível do ser pássaro.

A primeira vez que li sobre "dança pessoal" foi nesse texto do Marcial, pensei que essa terminologia tivesse sido escolhida por ele de forma casual para descrever a composição na rubrica mas depois de um tempo estudando, me deparei com a

pesquisa do LUME sobre dança pessoal, o que facilitou meu caminho. Entender o que o autor queria dizer com isso. Me deparei com a seguinte definição na Revista do LUME 1:

As emoções do ator normalmente são canalizadas para determinadas partes do corpo que são quotidianamente usadas. Na Dança Pessoal, ou Técnica Pessoal, essa emoção do ator deve tomar corpo mesmo que esse corpo chegue a um cataclismo emocional (esses cataclismos emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de MATRIZES). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um “corpo do avesso”, para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele mas o “de dentro”. Esse mesmo cataclismo, ou matriz, é novo, desconhecido e necessário para o desenvolvimento da técnica à qual nos propomos. Corporificar essas emoções significa, em primeira instância, encontrar outros canais ou universos de escoamento dessa energia emocional. À medida que esses canais são encontrados, o ator deve codificá-los. Em seguida, o que é o trabalho desse ator? Esquematizar, executar e administrar as diferentes intensidades dessa matriz. (Carlos Simioni, 1998, p. 56)

Essa abordagem sugere uma imersão emocional, buscando vivenciá-las de maneira visceral. A técnica proposta por Simioni parece enfatizar a importância da conexão emocional e física na composição, uma busca por uma expressão impactante. Nessa busca corporal e emocional de encontrar o sentimento pássaro, encontrei o pequeno texto a seguir, que escrevi na oficina do Marcial quando fui instigada a escrever algo curto sobre animais.

“Caem as primeiras gotas de chuva; instintivamente, todos os animais procuram abrigo, menos os pássaros, que usam a água do céu para se lavar. Conheci uma velhinha que me disse: “Menina, se passarinho não come, não vai se aventurar.”

Foi nostálgico encontrar esse fragmento de mim de 7 anos atrás. Não sei dizer exatamente como isso me afetou, mas posso dizer que afetou e fez parte do meu dia de trabalho.

Comecei com alongamentos focados na lombar, quadril e tornozelos. No último dia de trabalho eu tive uma leve torção. Hoje estou mais atenta aos movimentos do meu tornozelo.

Além disso, dediquei parte do tempo a trabalhar nas primeiras falas do texto, incluindo as entonações, pronúncias e palavras. Foi surpreendente perceber como elas já estavam memorizadas. Enquanto manipulava uma pena, comecei a buscar

minha voz dentro do texto, experimentando maneiras de expressá-lo da forma mais coerente possível.

Fiz meu trabalho de corpo ouvindo o show da Maria Bethânia, “Tempo, Tempo, Tempo”. Volto a afirmar o poder da música nos meus processos criativos. Sinto-me totalmente imersa em mim, em meu corpo e na criação.

Hoje senti o trabalho de corpo e a criação do solo finalmente tomando forma. Aos poucos estou percebendo a concepção de algo que pode ser mostrado para outra pessoa, para afinar o que eu tenho criado.



Fonte: Arquivo Pessoal

11/11/2023

Hoje encontrei Lucas, meu novo parceiro de cena na Universidade Federal de Uberlândia. Nós nos Encontramos no bloco 3M, espaço que está intimamente ligado à minha vida há quase duas décadas...

Antes de relatar nosso encontro, é importante contextualizar algumas situações. O hiato entre o último ensaio e este é explicado por um incidente: recentemente machuquei o tornozelo, e estou há quase um mês em recuperação da torção.

No momento da queda, meu primeiro pensamento foi de que teria que desistir da minha criação artística, o que me deixou arrasada. Por um tempo, tive certeza que precisaria encontrar outra solução para minha pesquisa. Com isso, dispensei o outro ator. Entretanto, conversando com uma amiga, lembrei-me da minha maior motivação para esse trabalho: estar em cena. Dessa forma, mesmo com dificuldades, sigo com meu trabalho prático.

Por sorte, hoje, exatamente um mês após o incidente, tive uma reunião com Lucas Mali, o novo ator que compartilhará a cena comigo.

Lucas é muito especial na minha vida. Apesar de não me recordar exatamente quando o conheci, ele é uma pessoa cujo trabalho artístico admiro há um bom tempo, e em quem confio muito. Quando ele aceitou participar desta criação tão significativa, fiquei feliz e confiante.

Neste dia, usamos o Laboratório de Ações Corporais (LAC). O LAC é uma sala bem iluminada, com grandes janelas de vidro na parte superior direita, espelhos em uma das paredes, bolas de pilates penduradas, colchonetes no chão, armários para pertences e objetos, que parecem ser partes de cenários, espalhados pela sala. O piso é de taco. Durante a graduação, frequentamos essa sala para aulas de corpo e voz, focadas na exploração consciente do próprio corpo.

Ao chegar, nos sentamos no chão e começamos a leitura. Tivemos uma longa conversa sobre o texto e seus significados, um verdadeiro estudo de mesa. Essa leitura e decupagem do texto me remeteram a um trecho da entrevista com Rubia, em que ela discute seu método de contato inicial com um texto novo:

Meu processo de criação, ele parte do que eu vou lendo no texto, no primeiro momento, sozinha, e do que eu vou imaginando de elementos que eu possa trazer. Elementos como corporeidade, sonoridade vocal. Eu tenho pensado mais na sonoridade nos últimos tempos, na sonoridade que essa personagem tem. Eu tento esboçar o dia a dia dessa personagem. Então, como ela come? Como ela se veste? Qual

é a cor da lingerie que ela usa? Se é que ela usa. Onde ela moraria?

Então vou tentando pensar várias possibilidades para personagem e propor isso em cena. Esse primeiro estudo eu faço sozinha. Depois, como eu sou de teatro de grupo também, partimos para um estudo desse texto, com mais pessoas, e aí vamos tentando achar um caminho. (Rubia Bernasci, 2023, Resposta para a pergunta dois da entrevista).

Assim, estávamos ali, desvendando o texto que habita minha mente há anos. Ter a visão de outra pessoa sobre os detalhes foi instigante. Discutir e compreender o texto foi como uma volta ao passado. Como disse antes, este texto é muito íntimo.

Foi um encontro longo e profundo. O estudo desse texto exigiu uma revisitação a mim mesma. Sinto que ainda estou no processo de me desvincular pessoalmente do texto para conseguir trabalhar de maneira mais objetiva. Esse distanciamento é necessário para que visitar o texto deixe de significar reviver um trauma, algo muito intenso e emocional. Esse texto ainda desperta em mim alguns sentimentos antigos que eu achava já estarem resolvidos.

06/12/2023

Chegamos ao bloco às 8:00 da manhã. Foi interessante ver tudo escuro e silencioso, algo incomum para um local geralmente cheio de energia e pessoas, mas compreensível devido às férias dos alunos. Estava com a chave da sala Ana Carneiro¹, um espaço amplo, com pé direito alto, chão de taco, paredes pretas e aparelhos de iluminação. Essa é a nossa sala melhor equipada; olhando para cima, nota-se uma estrutura para a técnica em iluminação com muitos refletores. Do lado esquerdo da sala, há uma rotunda, e do lado direito, alguns praticáveis que utilizamos tanto em cena quanto para acomodar o público.

Sinto-me em casa nessa sala. Conhecendo de cor os cheiros, a amplitude do espaço, e até mesmo como pisar nos tacos fora do lugar. Esse chão já foi parte de tantos momentos especiais para diversas pessoas. Meus primeiros contatos com o teatro, ainda adolescente, aconteceram aqui, nas primeiras aulas aos 11 anos de

¹ A sala recebe o nome em homenagem à grande atriz e professora Ana Maria Pacheco Carneiro docente aposentada no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ana foi uma das atrizes formadoras do Grupo Teatral "Tá na Rua", no Rio de Janeiro, orientada pelo diretor Amir Haddad. O grupo foi fundado em 1980, e Ana permaneceu nele até 2002, quando veio para Uberlândia.

idade. Ademais, morei nessa sala por algumas semanas durante as ocupações de 2016. Foi também o local onde tive minha primeira experiência como professora na universidade, dando aula na graduação durante o meu estágio do mestrado. Além de vivenciar muitos processos de aprendizado e apresentações nesse espaço, ele é um lugar de afeto pessoal, repleto de sensações e lembranças, quase impossíveis de registrar em palavras.

Para dar início ao nosso trabalho, durante o alongamento dos nossos corpos recém-despertos, fizemos nossos alongamentos pessoais enquanto conversávamos sobre nossa semana e amenidades. Para isso, escolhi as músicas "Baby" da Gal Costa, "I'm Trying to Quit" da Letrux e "96 Days" da Mayra Andrade.

Em seguida, compartilhei com o Lucas² as playlists de músicas clássicas que preparei para o solo do passarinho. Enquanto ouvíamos, estabelecemos um jogo com a música. Começamos a nos relacionar corporalmente de forma muito natural, sem combinar. Houve uma improvisação de jogo com nossos corpos, brincamos, exploramos planos e velocidades.

Aquecidos, apresentei a ele o que já tinha desenvolvido do solo de passarinho. Foi bom mostrar o que já tinha feito até então. Senti confiança quando ele compreendeu bem o meu jogo na criação do solo, que se relaciona com o nascer, crescer, tropeçar e voltar a crescer. Decidimos algumas das informações que serão compartilhadas durante o solo, realizando algumas modificações no texto original. Além das informações burocráticas, optamos por incluir detalhes pessoais, como a primeira pessoa que beijou, sonhos e algumas outras informações. Algumas destas são bastante pessoais e depreciativas, quase como se ele as utilizasse para expor não apenas a personagem, mas também para mostrar que ela não tem muita credibilidade. Este texto ainda está em processo de criação, mas já conseguimos definir algumas informações.

Avançamos para a primeira cena textual, onde a personagem brinca com uma pena enquanto recita o texto. Decidimos que, durante essa cena, a personagem vai entregar pequenas penas tiradas de dentro do figurino para a plateia.

Em seguida, testamos o texto na voz dele, com entonação de deboche, e gargalhadas. Além do texto em gargalhadas, quando estiver falando, o ator buscará no público as penas e entregará bolas de meia ou algo parecido. Então, enquanto o

² Lucas Mali é um artista graduado em Teatro - Licenciatura pela Universidade Federal de Uberlândia em 2018. Além de ator, ele também é cantor, compositor musical e professor de teatro.

ator recita o texto, estarei sentada em algum lugar alto observando. Quando o texto estiver quase no fim, eu entro em cena com um cartaz escrito: "Um menino que odeia o mar".

Esse cartaz com a inscrição "O menino que odeia o mar" é o ponto de partida para o embate corporal entre os dois. Assim que coloco esse cartaz, identificando-o, ele percebe que agora precisa convencer as pessoas desse personagem, desse papel de ser um menino que odeia o mar.

Em seguida, iniciamos o jogo do combate corporal com o balde e entendemos que a tentativa dele de se jogar água se relaciona com um jogo psicológico com ela. É como se, ao se jogar água, ele estivesse se ferindo. Então, ela precisa interromper essa ação. O embate nos parece algo relacionado com o cuidado dela com ele, talvez uma culpa por ter delimitado algo a ele.

Improvizamos em cima da disputa pelo balde de água, e encontramos a forma de como esse embate corporal poderia fazer sentido para esses personagens. Entendemos, conceitual e corporalmente, o começo da organização dessa cena. Ele, com o balde, tenta se molhar, e ela quase nunca consegue encostar nesse balde; quando consegue, ele o tira do alcance dela.

Logo em seguida, temos o combate "filosófico", onde os personagens se enfrentam em uma luta, mas uma luta "conceitual", como indicado pelo autor. Essa luta nos levou a uma conversa sobre entender as motivações de cada um com esse diálogo, significados para nós e para eles.

Concluimos que é algo como se eles estivessem jogando com o poder, mais uma vez o jogo de poder. Na verdade, sinto que o texto, de modo geral, tem essa brincadeira de transferir e recuperar o poder. Nessa cena de embate teórico não é diferente. A impressão que me dá é que ele se sente inseguro depois de ser reconhecido como um menino que odeia o mar, e começa a busca por algo seguro em si. O texto deixa evidentes o desconforto e a insegurança desse personagem, a tentativa de se reafirmar.

Após o embate filosófico entre eles, há uma proposta do autor de performar uma cena de sexo o mais realista possível, enquanto em off, o texto se repete. Decidimos que faremos essa cena atrás de um tecido para que, na contraluz, o público acompanhe a cena pelas silhuetas. Ainda não começamos a trabalhar essa cena de fato neste ensaio, mas tivemos algumas dicas dela na nossa improvisação do começo.

Passamos para a parte que apelidamos de "jogo dos cartazes". Usamos as regras propostas pelo autor, mas resolvemos modificar um pouco o jogo, organizando-o então em quatro partes:

1. Primeira parte: seguimos as orientações do autor. Mostramos um cartaz escrito com pedaços do diálogo da luta, e o outro precisa representar o que está escrito naquele cartaz, com sons, ações ou ambos misturados.
2. Segunda parte: adicionamos outra regra ao jogo. O personagem sugere uma corrida para decidir quem vai comandar a ação. Isso ocorre quando ele se sente em desvantagem.
3. Terceira e última parte: dessa competição é um pouco mais caótica. Os cartazes deste jogo estarão todos espalhados pelo chão, e faremos um jogo similar ao que aprendemos na graduação, chamado o "jogo dos sentimentos". É um quadrado com vários sentimentos ou ações, e quando você estivesse dentro daquele quadrado, precisaria representar o que estava escrito. A intenção é estarmos no espaço, sem ordem ao mesmo tempo. Os dois vão estar em cima de cartazes e interpretando o que o cartaz tem escrito. Nesse momento, a plateia estará com as bolas de meia (talvez não seja bola de meia) que o ator entregou à plateia na hora do seu texto deboche, e essas meias servirão para a plateia jogar nos atores quando não gostarem da performance a partir do texto escrito nos cartazes.

Conversamos um pouco sobre isso, e, nesse conceito desse casal, um jogo com as bolas de meia, para nós, seria como se a plateia estivesse tomando algum tipo de partido, dele ou dela, meio inconscientemente, e sem entender muito bem o que está fazendo. Isso é um pouco do que acontece conosco na vida real quando, sem sabermos muito bem o que está acontecendo, decidimos estar de um lado, e não deixamos o outro se explicar. Essa mudança fez com que o jogo ficasse mais dinâmico e interativo com a plateia.

Finalizamos aqui. Foi um encontro longo, e conseguimos chegar a muitas resoluções. Foi um encontro com trabalho prático, mas no qual conversamos bastante para entender as entrelinhas do que está escrito em busca de compreender, por nós e pela cena, o sentido das ações.

Trabalhar com o Lucas tem sido muito confortável. Apesar de sermos amigos há muito tempo, essa é a primeira vez que trabalhamos juntos. Temos uma boa

conexão de criação e respeito um pelo outro, sabemos nos ouvir verbalmente e corporalmente. Estou feliz e empolgada com essa parceria.

Nosso próximo encontro será para desenvolver as ideias que tivemos hoje de forma mais prática, agora que conseguimos entender alguns tópicos que ainda estavam no nosso ponto cego.

Depois de editar esse texto do nosso encontro, achei engraçado pensar em um registro tão minucioso e cheio de “definições” assim logo no início. Nesse começo em turbilhão, as ideias vão surgindo quase como em explosão. Mas o mais engraçado de fato é ter consciência de que o processo é vivo.

08/12/2023

Hoje, decidimos explorar as possibilidades da luta corporal para uma cena na qual disputamos um balde de água. Para isso, precisávamos de um espaço que não se danificasse em contato com a água. Então, decidimos fazer o nosso ensaio numa área externa que fica em uma tenda que foi recentemente construída na Universidade Federal de Uberlândia. O espaço é uma tenda de circo, a Lona Cultural da UFU - Complexo de Extensão e Cultura “Olívia Calábria”³.

³ Segundo informações disponíveis no site da Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, o espaço tem por finalidade atuar como espaço fomentador de ações culturais e extensionistas da comunidade universitária, constituindo-se como parte do Complexo de Extensão e Cultura “Olívia Calábria”, abrigando outros equipamentos culturais e espaços na Universidade Federal de Uberlândia.

Fico contente por saber que o nome desse novo espaço homenageia Olívia Calábria, que foi uma mulher importante politicamente em Uberlândia. Foi uma surpresa feliz ver mais um espaço dentro da universidade homenageando figuras femininas. Em 2018 comecei uma pesquisa sobre ela para o meu trabalho de conclusão de curso.

Nascida em São Paulo, no dia cinco de abril de 1914, filha de um ativo participante do movimento anarquista da cidade, Olívia mudou-se para Uberlândia ainda na infância, e desde os 14 anos já demonstrava seu engajamento em atividades educacionais.

Movida pelo anseio por liberdade, Olívia foi uma das mulheres que fundaram a Organização Feminina de Uberlândia, lutando incansavelmente pelos direitos sociais, autonomia brasileira na gestão dos recursos, como o petróleo, e pela paz. Além disso, elas foram pioneiras na arrecadação de fundos para a construção de creches, berçários e escolas na região, iniciativa que influencia diretamente na liberdade das mulheres, tanto para aprendizagem quanto para independência feminina.

Sendo membro ativo do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Olívia conviveu e trabalhou ao lado de figuras políticas importantes, incluindo Luís Carlos Prestes. Sua dedicação à causa a levou a enfrentar a prisão por três vezes. Em uma delas, chegou a ser levada pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), passando mais de 30 dias presa em Belo Horizonte.

Devido às perseguições, Olívia, forçada a abandonar sua profissão de contadora, sustentava-se com a venda de revistas e livros. Mesmo com a saúde debilitada, manteve-se ativa, concedendo entrevistas, compartilhando sua história e conhecimento com estudantes. Olívia foi uma mulher incansável na luta pela igualdade, pela paz e pelos direitos das mulheres. Faleceu em 2004 aos 91 anos.

Além de me inspirar com essa lembrança de Olívia, guardo um carinho especial por esse espaço mesmo antes da construção da lona. É um ambiente amplo e acessível que sempre utilizei para trabalhar e realizar atividades. Já ministrei aulas e apresentei trabalhos nesse espaço aberto. Agora, com a lona, tornou-se ainda mais conveniente, protegendo-nos do sol e da chuva. É uma alegria ver investimentos e valorização da arte dentro do campus.

Começamos o ensaio com alongamentos, desta vez sem música. Após os alongamentos, discutimos o significado da cena para cada um. Compreendemos que o desejo do personagem masculino de se molhar está relacionado a uma autodestruição, que a personagem feminina tenta evitar através dessa luta corporal. Ela não quer vencer, mas impedir que ele se machuque, simbolizando uma espécie de cuidado.

Então começamos a experimentação no primeiro movimento, em que ele sai correndo em busca do balde, e ela vai atrás para impedir que ele pegue o balde. Porém, já com o balde em mãos, ele começa a se jogar água.

Após algumas tentativas improvisando com o balde, relacionando nossos corpos, determinamos que essa disputa seria dividida em quatro etapas, cada uma representada por uma imagem corporal específica.

Na primeira, ele inicia correndo em busca do balde enquanto ela o persegue.



Fonte: Arquivo Pessoal

Nas outras três, utilizamos uma triangulação variada para marcar o início e o fim da cena. Na primeira delas, ambos estarão lado a lado segurando o balde, com uma pausa de cinco tempos marcados com respiração, olhando para o público e depois se olhando antes de retornarmos.



Fonte: Arquivo Pessoal

Na segunda etapa, estaremos frente a frente, congelados e olhando um para o outro por cinco tempos antes de voltarmos nosso olhar para o público e voltando para ação.



Fonte: Arquivo Pessoal

No terceiro momento, estou em cima dele, também congelados e olhando para o público por cinco tempos. Nos olhamos e voltamos para ação dele me jogar no chão.



Fonte: Arquivo Pessoal

A quinta e última ação é o momento em que ele se molha com o balde de água e eu estou no chão assistindo.



Fonte: Arquivo Pessoal

Essa configuração foi escolhida para dinamizar e envolver o público nessa movimentação e disputa.

Após ele me jogar no chão e se molhar, durante os ensaios, houve um momento de suspensão, um silêncio, seguido por um riso intenso e espontâneo vindo de mim. Percebemos que esse riso nervoso e ao mesmo tempo divertido se encaixaria perfeitamente na cena, representando a estranheza e o humor da ação de se molhar intencionalmente, dessa ação que se assemelha a uma birra de criança.

Utilizamos um balde de metal para essa cena, cujo eco interessante nos inspirou a experimentar. Lucas começou a explorar as possibilidades de gritos para mostrar a frustração do personagem, emitindo sons dentro do balde, evidenciando a vergonha da exposição.

Trabalhamos por mais ou menos 2 horas e finalizamos. Hoje eu estava me sentindo muito cansada fisicamente, meu corpo parecia mais pesado e eu sinto que eu não estava completamente disposta fisicamente. Tinha acabado de começar o meu ciclo menstrual, e meu corpo estava pedindo por descanso. Foi interessante perceber esse cansaço em mim. Eu nunca tinha me dado o direito de me sentir desconfortável nesse período, como se a dor, desconforto não fossem reais e que reconhecer isso no meu corpo, me desvalorizasse enquanto profissional.

Essa reflexão me remeteu à Beta Rangel, que, em entrevista para minha pesquisa, afirmou estar consciente de seu ciclo menstrual quando questionada sobre a influência de seu corpo e vivências no processo de criação. Ela declarou: "Meu ciclo tem influência fisiológica sobre mim, e não vejo como deixar isso de fora quando subo no palco".

Toda essa situação me lembrou uma experiência durante minha graduação. Durante um ensaio, ao informar ao diretor sobre a necessidade de me ausentar para ir ao banheiro, ele pediu para esperar. Expliquei que era por causa da menstruação, ele, com boa intenção, surpreendeu-me ao sugerir: "Você não pode segurar um pouco mais? Sair agora pode atrapalhar". Fiquei surpresa porque ele não estava mal intencionado, mas pela percepção genuína de que ele acreditava ser possível controlar a menstruação.

Mas hoje aceitei meu limite, me respeitei e, ainda assim, conseguimos concluir com um ótimo dia de criação.

12/01/2024

Sentada no meu quarto, escrevo hoje sobre o que aconteceu ontem.

Depois de algumas semanas vivendo imprevistos, Lucas e eu ficamos sem ensaios. Ontem foi nosso primeiro ensaio do ano, mas não foi como eu esperava.

Um dos imprevistos foi o aumento da carga horária do Lucas na escola onde ele é professor. Essa carga horária demanda dele um tempo que seria nosso tempo de ensaio, fazendo com que ele precise se ausentar do nosso trabalho.

Essa notícia me pegou despreparada. Depois dos nossos encontros, já estava segura do rumo que o trabalho estava tomando, do formato, para onde caminhava.

Conseqüentemente, hoje é um dia em que me encontro completamente pessimista, e sei que tenho esse direito. Mas como atriz de teatro há tanto tempo, também sei que logo encontrarei a resiliência necessária e seguirei como possível, apesar dos pesares, com a consciência de que é o teatro que reforça em mim uma potência de vida, que está em tudo que sou.

Então, a partir dessa questão, decidi que vou seguir o trabalho sozinha. Durante esse processo, é a segunda vez que me vejo sozinha por imprevistos na vida profissional dos atores. Esses imprevistos são completamente legítimos, levando em consideração o mundo em que vivemos. Estamos todos tentando encontrar a forma mais segura para viver, principalmente sendo artistas.

A dificuldade de levar para frente um trabalho teatral sem nenhum tipo de lei de incentivo voltada para a montagem não é novidade. O teatro independente não dá nenhuma garantia que o trabalho se manterá, ou, pelo menos, se pagará só com bilheteria. Isso também não é novidade para mim e nem para ninguém que esteja envolvido com teatro.

Sobre a criação, um dos meus grandes desafios do momento é entender como adaptar o texto, que é um texto tão dinâmico, com duas pessoas em jogo. Como estar sozinha em cena e segurar as demandas de forma que as intenções fiquem claras para a plateia? Será um processo desafiador, porque, além disso, volto para a minha dificuldade pessoal de criar sozinha. Outro fator importante é o tempo. O pouco tempo que tenho agora para mudar e adaptar toda a estrutura que já tinha um caminho.

Pensei muito em como resolveria esse impasse. Considerei começar a escrita do processo sozinha, escrever como se nada tivesse acontecido. O plano inicial

sempre foi estar sozinha, mas acho importante que as contribuições do Lucas estejam registradas. Mesmo que algumas das contribuições não sejam diretamente utilizadas, elas fazem parte do processo de construção do trabalho.

Apesar de não ser o que eu estava esperando, sinto que estar sozinha em cena faz parte do meu processo. Será importante esse encontro comigo mesma no trabalho final, serei eu em cena da forma mais verdadeira possível, construir uma montagem totalmente minha, superando o medo de não conseguir sem a ajuda de outra pessoa. Agora, me parece uma boa finalização para um processo que tem sido tão pessoal.

20/01/2024

Em casa, escrevo para registrar o trabalho de uma semana.

Sentada no meu habitual cantinho de trabalho, minha mesa de estudos que tem sido minha companheira nessa jornada, estive pensando e repensando como modificar a lógica de um texto feito para dois, como um texto com tantas interações poderia se transformar em um material para uma pessoa.

É estranho registrar movimentos de trabalho quando estou criando sozinha. Sinto que tudo se resolve na minha cabeça e é difícil materializar esses acontecimentos.

Se eu trabalho em grupo e tenho ideias, elas se transformam assim que são ditas para outras pessoas. Elas deixam de estar em mim e começam a impregnar outras pessoas. Sozinha, é como se houvesse reuniões muito rápidas nos meus pensamentos, e isso dificulta a minha escrita. O desafio é encontrar a ponta da linha de onde começou um pensamento em reunião comigo mesma.

Sobre isso, algo que tenho pensando muito para solucionar meu problema é uma dica que recebi durante a minha qualificação. Enquanto passava por esse processo de ser avaliada e compartilhar meu trabalho, a minha mestra e professora Dirce Helena Benevides Carvalho me deu uma dica libertadora, quase como se ela estivesse me fazendo lembrar de quem eu sou.

Durante a nossa conversa, com sua voz marcante, que durante tantos anos ouço com admiração e respeito, ela disse: Carla, você é uma atriz performativa, trabalhe performance!

Desde então, essa dica tem ecoado em meus pensamentos. Aos poucos a ideia de como estruturar esse trabalho foi ficando mais possível. Todas as

possibilidades que o teatro performativo permite me fizeram chegar em pontos-chaves. A possibilidade da quebra da quarta parede, estar em cena de forma dramática e logo em seguida ter uma interação direta com o público, o uso da tecnologia como um personagem extra, projeções, áudios em off. Enfim, há muitas possibilidades.

05/02/2024

Hoje, escrevo na minha casa, mas não dentro do quarto. Optei por sentar na varanda para apreciar esta noite chuvosa de verão, que cai fininha, trazendo um cheiro de terra molhada, com um barulho relaxante dos pingos caindo nas folhas das plantas que agradecem a chuva, após um dia quente de sol.

Após meu último registro, muitas coisas aconteceram. Primeiramente, ao decidir mudar para uma montagem solo, iniciei o processo de organizar demandas práticas que eram muito necessárias. As três cenas que adaptei, em que originalmente haveria um ator, agora terão gravações em off. Além disso, cuidei dos figurinos do trabalho, objetos de cena, dentre outras resoluções necessárias.

Passei todo esse tempo pensando exaustivamente em como solucionar meu problema, que agora vejo como um presente! O sentimento no momento é de tranquilidade e percepção de que estar sozinha é muito importante para mim. Esse trabalho não poderia ser muito de um solo; precisava, de fato, estar sozinha para que tudo fizesse sentido para meu processo artístico e pessoal.

Cheguei a essa solução em alguma madrugada nas últimas semanas. Quando entro em processo criativo, sinto todo o meu corpo trabalhando em função disso. É como se nenhuma célula minha descansasse, nunca! E, nessa lógica, já estive em processos nos quais consegui resolver questões de cena em sonho ou em lapsos de criatividade. Em questão de segundos, preciso de um lugar para escrever a inspiração que vem depois de tanto tempo pensando ininterruptamente.

Desta vez não foi diferente. Acordei no meio da noite com boa parte das adaptações do texto na cabeça. Corri para meu caderninho e escrevi todas! De manhã, separei o que fazia sentido e o que não fazia. Então consegui começar um caminho interessante. Estou feliz e aliviada!

Vivendo essa experiência de me sentir imersa nos pensamentos de criação, lembrei de um processo durante a graduação numa disciplina. Precisava criar uma

cena curta sozinha, mas estava absolutamente sem tempo e não conseguia ir para a sala de ensaio. Então, todo o tempo livre que eu tinha, meu pensamento estava em criação! Não consegui ensaiar, mas parece que estava tão em mim que quando fui para cena, ela saiu como se tivesse ensaiado muitas vezes.

Apesar disso, não abro mão do ensaio de forma alguma. Sinto que estando sozinha em cena, talvez essa forma de criar esteja muito presente em mim desde sempre. Porém, após tanto tempo pensando, estou ansiosa para ir para a cena. Durante essa semana, encontrarei um cantinho de trabalho para mim e tirarei da garganta esse texto que está mais do que decorado. Encontrarei formas de corpo e voz para fazer nascer meu trabalho.

Um trecho das minhas divagações da madrugada:

“Precisei de um tempo para conseguir organizar meus pensamentos de forma racional, para conseguir sentar e colocar no papel uma possibilidade de trabalho. Isso me fez pensar numa lógica que vivemos, de quase nunca ter tempo para digerir, entender o que acontece com a gente. A necessidade indiscutível de estar sempre pronto.

Uma lógica que, como artista e pessoa no mundo, nunca consegui cumprir.

Não parei de pensar nisso um dia sequer nessa semana. Mas, apesar do pouco tempo, deixei meu corpo entender de fato o que estava acontecendo.

Devagar, devagarinho.”

06/02/2024

Hoje, escrevo de casa após transformar o ambiente do meu quarto para se adequar ao ensaio de voz e texto do meu trabalho. Iniciei reorganizando os móveis, criando um espaço mais amplo.

Em seguida, coloquei o disco "Musas: Un Homenaje al Folclore Latinoamericano" de Natalia Lafourcade, para me ajudar no trabalho. Ao som da música, dediquei algum tempo aos alongamentos, concentrando-me na lombar e no quadril, buscando integrar a respiração de forma orgânica durante esse processo.

Após esse trabalho preparatório, comecei a improvisar com a pena, meu objeto cênico que desempenha um papel significativo, especialmente na primeira parte do texto. Ao explorar diferentes movimentos com a pena, busquei uma conexão mais íntima entre o meu corpo, o peso e as possibilidades de manipulação

do objeto. Percebi o potencial das mãos e do corpo como um todo ao movimentar a pena diante de mim.

Uma vez confortável com a interação com o objeto, passei por um aquecimento vocal, preparando-me para dar vida ao texto. Utilizei técnicas que fazem parte do meu repertório, envolvendo não apenas a produção de sons, mas também a exploração das fontes desses sons, seja da garganta, do peito, entre outros.

Durante esse processo, ajustei a minha respiração, tornando-a mais consciente. Com a voz e o corpo devidamente aquecidos, mergulhei no momento em que testo o texto em meu corpo enquanto manipulo a pena. Dediquei um tempo considerável brincando com o texto e experimentando diferentes entonações enquanto explorava as possibilidades de manipulação da pena.

Esse trabalho de voz me fez lembrar da resposta da Giovanna Araújo sobre como se evoca a palavra nesse corpo feminino, e ela me diz que a palavra já está presente, assim como seu corpo. Mas, também, fala sobre sinceridade dentro da criação com as palavras:

Acredito que eu sempre tento entender a palavra com sinceridade, saber como ela, com sinceridade, chega até o meu corpo e como meu corpo filtra isso dentro do meu contexto, dentro do que da minha imagem, de como eu existo, do que eu entendo dele e transmitir isso com sinceridade. De uma forma que cabe na minha voz, no meu corpo e de forma que eu consigo me comunicar com as pessoas principalmente. E acho que é um processo bem importante de realmente tentar falar com as pessoas, que essa palavra chegue e não fique só no meu corpo. Acho que a sinceridade, pra mim, é o que fala sobre essa pergunta.(Giovana Araujo, 2023, Resposta para a pergunta um da entrevista)

Então, enquanto trabalho com voz e texto, busco encontrar em mim as verdades dessas palavras, os sentidos que esse texto traz em minha existência, minhas experiências e quem eu sou para além das demandas desse trabalho em si. Tento entender como essas palavras passam pelo meu corpo e o que elas despertam em mim. Procuo de verdade essa sinceridade para conseguir me

comunicar com o público. Percebo que essa é uma parte do trabalho que ainda se mostra mais complexa para mim.

08/02/2024

Escrevo de um dos meus lugares preferidos dentro da Universidade Federal de Uberlândia, a biblioteca do campus Santa Mônica.

A biblioteca é o prédio que, desde criança, namorava do lado de fora. Sempre que passava com meus pais de carro na frente da universidade, minha mãe repetia: "Você vai estudar aqui!". Graças aos esforços de uma vida toda e os incentivos, eles conseguiram me ajudar a realizar essa profecia.

A construção é muito bonita, tem algo que gosto muito: os materiais aparentes. Tem um charme de uma construção que nunca esteve de fato na moda, mas que também nunca será antiquada. Dentro do prédio há muita luz e ventilação natural, além de um acervo de livros teatrais magníficos.

A primeira vez que estive aqui dentro, fiquei completamente hipnotizada, e só consegui pensar que eu, adolescente, deveria ter conhecido além da bela construção de fora. Além disso tudo, é um ótimo lugar para estudar. Adoro a facilidade que a tecnologia nos dá, mas a sensação de encontrar algo que você estava procurando em um livro, nossa... eu fico absolutamente satisfeita com essa experiência.

Mas o motivo de estar aqui é que, desde que decidi trabalhar com algo mais performativo; sinto que preciso de referência, voltar a estudar sobre performance, encontrar inspirações. E nada melhor do que experiências de outros artistas para criar a inspiração necessária! Reservei uma manhã inteira para brincar de detetive nos livros.

Sinceramente, não fui com nenhum objetivo definido. Queria folhear páginas, imagens e depoimentos sobre performance. Foi uma delícia essa exploração despretensiosa. Encontrei relatos de performers pesquisadores nas duas edições dos livros "Mediações Performáticas Latino Americanas". Folhee o "Quando Marina Abramovic morrer: Uma biografia" da surpreendente deusa da performance Marina Abramovic, falando sobre sua vida e experiência com a performance. O livro é uma junção de relatos de performers do mundo todo organizados por Paulo Aureliano da Mata Tales Frey em "Evocações da arte performática". Gastei um tempo especial no

belíssimo livro "Ações Eleonora Fabião", pensando na simplicidade densa do trabalho dessa mulher.

Enfim, consegui ler um pouco desses e de outros livros que me trouxeram de presente esse lembrar da performatividade, das possibilidades infinitas e da seriedade mais livre que a performance tem em relação ao teatro dramático. Foi uma experiência importante. Senti quase como um afago neste momento de tantas tensões e pensamentos.

Além dessa pesquisa despretensiosa e sem grandes objetivos, li também o artigo "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo" de Josette Féral. Esse é um texto que li durante a graduação, e resolvi reler para entender de forma mais objetiva como essa ramificação do teatro performance pode ser usada no meu trabalho.

Féral propõe o termo teatro performativo para descrever uma abordagem mais contemporânea do fazer teatral, destacando a influência da performance para repensar formas de fazer teatro. Levando sempre em consideração a amplitude do panorama teatral mundial, das possibilidades de criação, deixando muito explícito que não é possível generalizar definições.

Féral (2008, p. 209) escreveu em suas conclusões algo que me interessa e que eu estava à procura.

"Existe, apesar de tudo, uma linha fraturando duas visões do teatro: uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e outra que mantém uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece, em certa medida, tributária do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais, necessariamente, o seu motor." (FÉRAL, 2008, p. 209)

Aqui, eu consigo enxergar meu trabalho. Apesar de ter cenas movidas pela fala, há rupturas cênicas onde a cena é mais livre e inventiva, independente do texto em si. Percebo que cada uma das cenas tem seu próprio sentido, então as cenas que não estão em função do texto são bastante performáticas, misturando todo o conceito de teatro dramático com a performance.

Talvez seja aqui que eu me encaixe...

Estou em uma das salas do Bloco 3M, no Laboratório de Ações Corporais. Estive aqui em um ensaio anterior. Escrevo ao som de uma playlist instrumental das músicas do Paul Simon. O dia está bonito aberto com sol e vento. Consigo ver as árvores dançando com o vento, o que quase parece uma coreografia para as músicas daqui de dentro.

Aproveitando a tranquilidade do Carnaval, decidi fazer um intensivo de ensaios. Hoje é o primeiro de três dias que pretendo passar aqui. Ao chegar no bloco, como esperado, encontrei-o completamente vazio. Com a chave em mãos, dirigi-me diretamente para a sala.

Para iniciar o trabalho, escolhi o álbum "Ascensão" de Serena Assumpção, uma artista que aprecio. Comecei com uma série de alongamentos para despertar o corpo, seguida por um aquecimento que se transformou em uma dança estranha e sem sentido. Após alongar e aquecer, pendurei as cortinas do cenário para começar a montar meu espaço de trabalho. Achei engraçado como algo tão simples como pendurar as cortinas do cenário já me fez sentir a realidade do meu trabalho.

Ao pesquisar o tema da palavra e da voz, deparei-me com uma resposta na entrevista da Rubia, que trouxe reflexões sobre meu próprio processo de trabalho, especialmente no que diz respeito à insegurança com o texto. No contexto da pergunta cinco, em que ela discute como inicia seu processo, Rubia ressalta a relevância do estudo aprofundado do texto e da necessidade de estabelecer uma intimidade com as palavras antes de integrá-las ao corpo:

O meu processo começa com estudo textual dessa personagem. Depois desse entendimento textual, eu parto para experimentação. Gosto de experimentar bastante possibilidades, esse é o momento que eu vou pesquisar a minha corporeidade, o que eu vou usar, mas sempre aberta para o imprevisto que é algo que eu gosto. (Rubia Bernardes Nascimento, 2023, Resposta para a quinta pergunta da entrevista).

Então, decidi voltar para a leitura do texto, me aproximar dele e aproveitar para aquecer a voz, trazendo de volta as palavras, mesmo que o texto esteja memorizado. Usei esse momento para conseguir entrar na parte textual com

confiança. Depois de ler o texto três vezes, decidi brincar com a pena, buscando as interações certas para cada palavra.

Dediquei um bom tempo explorando as formas de interagir com a pena, experimentando como ela poderia cair, aprendendo seu tempo e como integrá-la ao meu corpo, até que eu e a pena nos tornemos uma só. Esse trabalho já havia sido iniciado em ensaios anteriores, mas hoje senti-me mais à vontade com ela.

Quando me senti segura com a pena, busquei trazer para o meu corpo o máximo possível de referências ao elemento ar, com movimentos leves e quase lentos.

Quando me senti confiante com o trabalho corporal, fiz a sequência inteira do solo do passarinho e do primeiro texto. Fazia tempo que não testava o solo, e foi muito gostoso perceber que está no meu corpo! Consegui passar o solo e o texto sem interrupções.

Tudo fluiu perfeitamente. Estando sozinha, pela primeira vez vejo meu trabalho prático tomando forma de fato.

13/02/2024

Mais uma vez no Laboratório de Ações Corporais (LAC). Agora escrevo do saguão do bloco, um espaço que está completamente vazio e levemente fantasmagórico. Este ambiente trouxe memórias da minha infância, quando participei das oficinas de teatro nos sábados de manhã. Antigamente, o saguão abrigava um piano e havia uma lenda sobre um antigo professor de música, já falecido, que ocasionalmente vinha como um fantasma tocar o piano. Essa narrativa era um pedaço do passado que eu adorava e sinceramente acreditava. Relembrar a pureza e a vivacidade da infância, onde se vive intensamente as fantasias, traz algo de potência em mim.

Hoje, adentrando a sala, fiquei feliz ao encontrar meu cenário já montado, por consequência do meu trabalho do dia anterior. Encontrar minhas coisas organizadas, prontas para iniciar o trabalho, trouxe uma sensação prazerosa. Iniciei o dia ao som do disco "Fruto Proibido" de Rita Lee. Iniciei os alongamentos, transformando-os gradualmente em um aquecimento. Permiti que meu corpo reagisse organicamente à música, explorando movimentos e possibilidades,

prestando atenção a áreas de tensão ou desconforto, e realizando um trabalho de alongamento corporal.

Meu foco está na segunda metade do texto, abrangendo do capítulo 4 ao 5. O capítulo 4 apresenta uma gravação em off, na qual um amigo gravou o texto de Heloisa Meireles Gesteira, discorrendo sobre os domínios da coroa portuguesa nas rotas do Atlântico no século XV, fundamentadas na observação do céu. Durante essa cena, existe uma indicação de ação para interagir com um ovo de pássaro. Escolhi trabalhar inicialmente com uma bolinha, explorando gestos como alisar, amar, colocar no ouvido, sentindo a pele, ao mesmo tempo em que explorava movimentos com consciência de sua fragilidade. Busquei construir esses movimentos de forma delicada, enfatizando os planos baixo, médio e alto, especialmente destacando o plano alto, pensando na representação cristã do sagrado, do puro, da vida.

Após sentir que explorei adequadamente as movimentações, decidi passar da cena 4 para a cena 5 sem interrupções. Ao dar play no áudio sobre as navegações, executei minha ação corporal com a bolinha (ovo), iniciando no plano alto e terminando na região abdominal. Em seguida, na energia de exploração desse ovo de pássaro no meu corpo, iniciei a cena 5, passando o texto.

Este é um texto potente e desafiador. A complexidade demandou um tempo considerável para ser verdadeiramente compreendido por mim, por explorar temas como o autoconhecimento. Fiquei falando em voz alta, emocionada ao perceber a profundidade que esse texto alcança em mim.

Ao final do texto, há uma indicação para que a atriz vista o ator como um marinheiro e coloque um barquinho de papel em suas mãos. Ao refletir sobre o embate entre as personagens, percebi que esse é um triunfo não apenas para a protagonista, mas para todas as mulheres, inspirando força em relação às violências.

Dediquei tempo para ponderar sobre como abordar essa ação simbólica, representando uma mulher forte e segura, apesar das fragilidades sociais impostas, entendendo verdadeiramente que quem a violenta não passa de um menino inseguro. Sobre essa interconexão entre vida e arte, durante as entrevistas, Carolina Virguez respondeu à segunda pergunta sobre como seu corpo criativo está presente em seus processos e criações. Ela trouxe uma reflexão que me deixou pensativa sobre a potência de ter em cena uma relação entre autobiografia e palco. Ela

destaca que carrega consigo sua história e biografia, suas pegadas durante um processo criativo.

Este texto é simbólico para mim. Ele faz parte da minha história, minha biografia. Sinto-me atravessada por ele. Com todas essas reflexões, busco as melhores formas de apresentá-lo ao público, ciente de que é uma narrativa que demanda total atenção para ser compreendida.

14/02/2024

Hoje, escrevo diretamente no Laboratório de Ações Corporais (LAC), onde vivenciei um dia especial nos ensaios. Foi a primeira vez que consegui compartilhar com alguém o meu trabalho inteiro. Embora ele não esteja completamente pronto, já possui uma estrutura definida.

Ao chegar na sala, encontrei minhas coisas como cenário e objetos de cena no espaço. Essa experiência me remeteu aos momentos em que participei de temporadas teatrais, onde o cenário e os objetos de cena ficavam nos espaços esperando os atores no dia seguinte para recomeçar e dar vida àquele espaço e ao conjunto de objetos. Essa lembrança me emocionou.

Iniciei meu processo de trabalho ao som do álbum "Céu" da cantora Céu. Além dos alongamentos e aquecimentos, utilizei a música para acalmar a ansiedade de apresentar meu trabalho a alguém externo. O desafio de atuar e dirigir sem a visão de outra pessoa para me orientar é sempre complexo. Então, esse momento é extremamente valioso para mim, pois adoro o trabalho colaborativo no teatro.

Durante a preparação, organizei os objetos no ambiente, posicionando a caixinha de som e meu celular com os áudios em seus devidos lugares. A etapa seguinte envolveu o aquecimento da voz e a leitura completa dos textos, permitindo-me internalizar as palavras e reviver as cenas propostas.

Quando me senti segura com o texto, realizei uma passagem completa do trabalho sozinha, percebendo com alegria e alívio que ele tem uma lógica interna e coesa, apesar das adaptações necessárias para a apresentação individual. Após essa fase solitária, aguardei a chegada da Jéssica, uma amiga de longa data e parceira artística.

Jéssica é uma das minhas entrevistadas neste trabalho, dada a admiração que tenho por ela e a confiança mútua. Organizei o espaço e apresentei a ela o meu

processo criativo em desenvolvimento. Sua devolutiva positiva foi essencial. Nela, Jéssica mostrou compreensão das nuances do trabalho e das áreas onde eu me sentia insegura. Esse encontro foi significativo para mim. Encerrei o dia de ensaio como um suspiro de alívio.

Recebi dela um áudio sobre nosso encontro. Abaixo, compartilho a transcrição deste áudio-reflexão sobre nosso encontro e a foto de um vídeo que ela gravou.

“Sobre o geral, eu achei muito interessante as suas fisicalidades, e eu gostei muito da naturalidade com que você atua, não pensando em uma atuação naturalista, mas para mim soou natural no sentido de fazer sentido para você, de você estar muito consciente do que faz, do que quer fazer.

Eu acho interessante, no comezinho, quando um ator entra e a olha. Colocar como sonoridade, talvez de uma porta abrindo, passos vindo, talvez até um fade-in, quando o áudio vai aumentando aos poucos, até o volume que as pessoas consigam ouvir.

Na parte de representar um pássaro, me veio muito o cisne do balé, do Tchaikovsky. Quando você fala caem as gotas de chuva uma a uma, todo esse texto, eu pensei muito em você variar as entonações, os ritmos, enfim, brincar com a voz. Eu adorei que você trouxe uma ferocidade na parte do “esses cães” e eu acho que você pode até exagerar mais nessa ferocidade. E também pensei muito sobre você tirar sentidos, às vezes deixar algo sem que o espectador possa entender direito, gaguejar, como alguém que está refletindo mesmo.

E aí quando tem a projeção e a voz masculina entra com uma gargalhada, eu falei para você sobre um jeito de som ruim, às vezes ir ficando incomodada aos poucos, coisas mais sutis e talvez até reconhecer como que é você quando tem um som muito repetitivo, como que você fica e trazer isso para a cena. E também pensei se esse áudio do homem ele vem num fade-in ou vem bruto. E aí depende de como você quer que seja.

A parte do menino que odeia o mar que você mostra pra platéia, não só essa, mas algumas eu acho que você pode demorar mais tempo, sabe? Porque é legal você olhar para a platéia.

E aí na cena 3 tem esse embate, esse combate, eu acho que você pode também brincar com isso. A pessoa que você chamar seja ator ou não, fique

completamente robótico na cena, você fazer hora embate, hora deboche, hora suavidade.

Na parte que você senta, e você descreve a cena, descreve a rubrica, você tem um tédio na voz muito descritivo, bem robótico. Para ele se contrapor, a parte mais pessoal, quando você explica a história desse texto. Eu também achei muito legal essa parte pessoal, talvez para contrapor a um momento sentado robótico, vir de encontro à platéia, realmente ter essa conversa que você já fez.

Esse momento do texto da Heloisa Meireles Gesteira me fez pensar muito sobre essa exploração do Atlântico no sentido da figura da Mãe Natureza sendo explorada por homens, essa coisa que conversamos e aí você falou sobre o menino que tem medo do mar, como que meninos medrosos fazem tudo isso, conseguem fazer tudo isso.

E no 5, é como um momento de descoberta pra você. E aí eu pensei em explorar as fisicalidades e o espaço que você tem. Exagerar mais, se dar o direito de ficar louca, acho que é esse o momento. Como uma pessoa, uma mulher que reflete, que tem liberdade pra fazer isso e que não tem medo, você não sente vergonha sobre isso e também visualizar a parede, a campina, o abismo, realmente colocar esse corpo mais aberto.

No final, quando a rubrica indica, tranquila e realizada por ser só tudo isso. Uma mulher. Eu acho que realmente você coloca o seu sentimento de Carla nesse processo todo, isso tudo que você viveu, no que você acredita, e como você disse fechar um ciclo, nessa cena. Porque eu acho que passa todos os sentimentos que você já tem.”

A visão da Jéssica me ajudou a mudar minha perspectiva que estava tendo sobre estar em cena e sobre estar em cena nesse trabalho. Percebi que tenho uma tendência a querer abreviar a cena quando estou insegura, o que me gera ansiedade. Gostei de quando ela disse para brincar mais, gastar mais tempo, visualizar mais o que está sendo dito, e relaxar em cena.



Fonte: Arquivo Pessoal

Em meu próximo ensaio, vou continuar minha pesquisa de voz, me dedicar a cuidar dos tempos e encontrar tons diferentes para os textos.

21/02/2024

Escrevo de casa, do meu canto de trabalho. Precisei voltar para casa para escrever. Senti-me ansiosa com o trabalho, e precisei respirar bem para encontrar as palavras para descrever os sentimentos.

Iniciei o dia com o álbum "Entradas e Bandeiras" da Rita Lee, criando um clima de exploração corporal na sala. Realizei um alongamento completo, pensando no corpo todo mas muito focada na região lombar, utilizei uma bola de pilates, algo

que não fazia havia algum tempo, o que foi bom para meu trabalho de corpo e alongamento.

Hoje, enfrentei um ensaio desafiador. Percebi que meu trabalho está chegando nos estágios finais de montagem, e este é um dos momentos mais complicados. É difícil o processo de refinar o que já foi criado. Tem-se que identificar as fragilidades e potencialidades do trabalho e deixar um pouco de lado a fase de inventividade para dar espaço para à lapidação e aprimoramento do que já se tem. Daí então parte-se para a fase de transformar a criação em algo bem ensaiado e consistente.

Após o alongamento com aquecimento ao som de Rita Lee, segui as sugestões da Jéssica, explorando as variações de possibilidades oferecidas pelo primeiro texto. Brinquei com entonações, alturas e formatos de fala, experimentando diferentes formas de expressão.

Depois de passar um tempo nas experimentações do primeiro texto, decidi gravar um vídeo para ter uma perspectiva externa sobre a questão corporal. Quando me observei na gravação, senti insegurança em relação a certos movimentos do meu corpo que pareciam diferentes do que eu imaginava enquanto fazia.

Então, percebi a necessidade de reduzir um pouco os movimentos corporais e enfatizar mais a voz e as expressões faciais. Além disso, preciso dar mais tempo para as cenas, assim como foi indicado pela Jessica. A exploração com a pena proporcionou estabilidade e segurança, mas agora reconheço que, neste momento, movimentos mais sutis são necessários para direcionar a devida atenção ao texto, tornando a voz e a brincadeira vocal os principais focos.

No geral, foi um bom ensaio. Apesar das inseguranças, percebo a importância de entender as fases de uma criação, saber quando avançar cada nova etapa.

28/02/2024

Hoje, de dentro da UFU, escrevo sentada na porta do nosso bloco, o 3M. O dia está lindo! Uberlândia sabe produzir dias agradáveis. O cerrado seco nos presentearia com um belo dia de sol e vento, mas não quente, apenas fresco. Perfeito para aproveitar um pouco o ar livre. Eu amo estar aqui nessa mesinha do lado de fora. Ela me traz muitas boas lembranças e um sentimento de pertencimento.

Terminei meu ensaio e sentei-me aqui para refletir sobre os próximos passos. Assim que compreendi a demanda de uma nova fase em meu processo, a fase de começar a pensar no fim, percebi que preciso de um cronograma para a montagem. Preciso me organizar em relação a isso, pois pretendo apresentar meu trabalho perto da defesa do mestrado, no final de abril. Sendo assim, é necessário começar a pensar em como serão os dias de produção até lá.

Enquanto isso, continuo ensaiando e fazendo algo que tenho gostado bastante: receber artistas para me ajudar com a direção do trabalho. Hoje, convidei a Maeu Rocha⁴, uma atriz, diretora e professora de teatro. Ela me ajudou a pensar a adaptação do texto para um solo, então achei que seria bom ter o ponto de vista dela sobre o que estou criando.

Antes dela chegar, cheguei mais cedo no espaço para me preparar para essa visita. Coloquei a rádio da Nina Simone no Spotify e organizei meu cenário: cortinas, cavalete, caixa de madeira, gaiola com o ovo, vestido pendurado, pena e roupa do marinheiro escondida. Arrumei o som e também meu computador com os áudios da montagem.

A montagem do cenário já foi um aquecimento! Quando terminei, fiz um alongamento, buscando acalmar o corpo e normalizar a respiração. Em seguida, fiz um breve aquecimento vocal. Finalizei lendo o texto para me concentrar.

Maeu chegou, e eu mostrei para ela meu trabalho. Foi muito ótimo mostrá-lo para ela. Ela é extremamente expressiva, consegui ver no rosto dela o envolvimento com o que estava acontecendo ali. Isso me alimentou em cena, e tudo correu perfeitamente.

No final, conversamos sobre o que ela tinha visto. Ela fez alguns apontamentos muito sensíveis, como dados que poderiam estar no off. Também sugeri que eu gastasse mais tempo na cena, que aproveitasse mais os momentos de descrições para realmente visualizar o que estava dizendo.

A visita foi importante para minha criação, acredito que o teatro precisa de pessoas, e é por isso que valorizo tanto essas visitas de amigas e colegas de profissão.

A Maeu me enviou um áudio falando sobre nosso encontro. Segue a transcrição:

⁴ Maeu Rocha é atriz e professora graduada pela Universidade Federal de Uberlândia.

"Eu acompanhei o último ensaio da Carla, do processo dela, e o processo dela está ficando incrível. Já tem início, meio e fim.

O que eu mais falei e apontei foram questões, foram detalhes que não precisam ser necessariamente ajustados, mas precisam ser olhados. E apontei em relação a um áudio que está difícil de entender, porque o ator está falando muito rápido e se perdem algumas palavras; é o segundo áudio da voz masculina.

Falei sobre a primeira cena inicial que ela tem um impacto muito grande para tudo o que vai acontecer. A combinação do áudio com a voz do Samuel, com a atuação dela nascendo como passarinho, é incrível; fica muito bonito de se ver, e ela compõe todo o restante da montagem, toda a dramaturgia que se segue depois disso.

É muito bonito ver os momentos de quebra que a Carla tem em cena, principalmente quando ela lê uma rubrica; ela simplesmente pára e faz um desabafo sobre ter ficado 7 anos com um texto guardado, um texto que um amigo escreveu especificamente para ela. E aí, depois, ela só lê a rubrica e isso é muito bonito. Essa parte é muito bonita.

Partes de quebras são muito bonitas.

As partes que ela conta uma história são muito significativas, muito bem trabalhadas. Dá para ver ela contando uma história. E também dá para ver o crescimento da personagem à medida que a montagem vai passando; a gente vê o crescimento da personagem. E os elementos em cena não estão ali só por estar; eles têm algum significado. E eles estão em cena o tempo todo, mas o elemento surpresa do paletó do marinheiro, estou chamando assim, é muito bonito. Ela coloca pendurada no cavalete de pintura; é muito bonita a revelação desse elemento.

Os momentos de pausa são excelentes, muito bem colocados, mas acredito que eles têm que ser mais explorados. Por exemplo, na parte do vestido, ela vai colocar o vestido, tem um momento de silêncio e ela começa a colocar o vestido. E aí, ouvi o barulho de se fechar o vestido; é muito interessante.

Dei a sugestão pra ela pedir ajuda de uma mulher do público para fechar o vestido; em vários momentos tem a interação com o público, e alguém do público estar lá poderia ficar potente.

Outro ponto que eu achei interessante foi que a interação com o público vem em vários momentos, algumas marcadas e as outras depois; e isso é muito bom para quando as interações com públicos não forem marcadas forem realmente

espontâneas, o público já esteja preparado, esperando as interações. Eu gosto muito que as interações sejam bem estruturadas; é uma música, é uma pessoa que dá o diálogo. E assim vai se dando, até que no final ela pede para alguém escrever “Uma mulher” de batom em um cartaz; isso é muito bom.

Acredito que algumas sonoridades possam ser exploradas ou inseridas, como, por exemplo, quando fala das gotinhas de água, podia ter o som das gotas, porque é um momento que a atriz está incomodada com o som dessa voz masculina. E também, por exemplo, quando se fala do mar da descoberta, poderia ter uma certa sonoridade de mar ao fundo, pois coincide com o primeiro áudio que vem na abertura porque ele abre de uma forma esplêndida.”

Esse encontro com a Maeu foi muito rico. Ela conseguiu entender algumas referências discretas, como a palavra "descoberta", que é uma palavra recorrente na dramaturgia. Eu a inseri no meu texto de quebra, o da conversa com o público.

Fiquei comovida com o áudio que ela me enviou e transcrevi. As colocações dela sobre a cena fizeram muito sentido para mim. São coisas que eu realmente não conseguiria perceber e resolver sozinha. Me faz lembrar o quanto gosto da presença de outras pessoas comigo. Gosto do teatro, artesanato, feito por muitas mãos. Sinto-me privilegiada por ter essas mulheres comigo.

Abaixo, uma foto do meu cenário atual montado na sala LAC.



Fonte: Arquivo Pessoal

12/03/2024

Meu ensaio hoje ocorreu em uma das salas do Espaço Fluxo⁵. Inclusive, nos primeiros dias de ensaio da criação, utilizei este espaço, porém não mencionei sua importância, o que considero relevante para contextualizar. O encontro hoje foi com a Maria de Maria, uma das entrevistadas e agora volta, de forma bem objetiva, nesse lugar de ajudar na construção da cena. Cheguei na sala uma hora antes do combinado com ela, queria preparar o espaço e me aquecer para receber essa visita que pra mim, é tão importante.

Cheguei ao espaço e coloquei uma playlist de músicas da Nina Simone, iniciando assim a organização do ambiente de trabalho. Adaptar o cenário para aquele novo lugar foi um bom exercício, uma oportunidade de ajustar o que já estava estabelecido e familiarizado em outro ambiente, testando a maleabilidade do meu cenário. Assim que consegui posicionar os objetos de cena, dei início à preparação física.

Comecei com um aquecimento vocal, seguido de uma massagem facial para relaxar meu rosto, que estava tenso. Na verdade, essa foi uma semana em que me senti tensa; meu corpo inteiro estava dolorido devido ao estresse e à ansiedade. Aproveitei o momento para acalmar esse corpo tenso com respiração profunda e alguns alongamentos, principalmente na área dos ombros.

Quando me senti um pouco melhor, reli o texto, trabalhando nas entonações e na respiração, utilizando esse momento como um aquecimento para me concentrar no presente. Foi então que Maria chegou. Conversamos um pouco, mostrei o local onde ela poderia se sentar, respirei fundo e dei início ao ensaio aberto.

Estava um pouco nervosa, diferente dos outros compartilhamentos. Fiquei pensando se isso tinha relação com o fato de Maria ter sido minha professora na graduação, ainda mantendo em mim aquele sentimento de respeito e admiração que fui ensinada a ter com meus professores. Consciente de que ela é uma referência

⁵ O Espaço Fluxo foi fundado por Isabela Palhares e Camila Maria, duas artistas da dança que admiro imensamente, e depois da criação do Fluxo, admiro ainda mais!

Esse espaço tem uma proposta de convivência muito especial. Além das aulas de dança, oferece aulas de teatro, atendimentos psicológicos e ocasionalmente eventos que reúnem a comunidade artística e não artística. Além disso, possibilita que artistas e grupos sem espaços físicos aluguem suas salas, preparadas para trabalho de corpo, para ensaios, e foi assim que acabei aqui... Estou utilizando a sala cedida pela produtora e grande amiga Karina Silva, do espaço do grupo Núcleo 2.

Sinto-me extremamente grata por existir um espaço como o Fluxo e por mulheres tão incríveis que tornam a arte possível. Que essas profissionais tenham sempre força e continuem seu trabalho de arte importante para a arte em Uberlândia.

para mim há tanto tempo, vê-la ali em um momento de exposição total, durante a fragilidade de um processo em andamento, trouxe um misto de sentimentos.

Percebi que não fui tão bem; senti em mim a pressa de finalizar, a pressa que vem da insegurança. No final, ficamos um bom tempo conversando, Maria tem uma visão de cena muito interessante e como ainda não tínhamos discutido o texto, ela levantou algumas questões sobre o seu significado para mim, sugerindo formas de torná-lo mais claro na proposta cênica.

Sugeri também o uso do andamento em linhas do viewpoints para explorar mais o espaço disponível, construindo desenhos físicos no ambiente. Além disso, fez apontamentos técnicos, como articular melhor algumas palavras e permitir que algumas ações acontecessem por mais tempo, aproveitando mais a sua essência.

Foi um encontro muito rico; conversamos por bastante tempo sobre os significados do texto. Ela foi a primeira a me dizer que não sentiu falta de outra pessoa em cena, o que me deixou muito feliz. Sou grata por esse encontro, pela generosidade e pelo olhar atento dela para a minha cena.

20/03/2024

Em casa, hoje terminei de organizar meu diário de criação, percebi que já era hora de encontrar uma despedida daqui.

Provavelmente não uma despedida exata e definitiva, mas uma despedida desse momento de agora, do criar.

Não que esteja completamente pronto, não está e acho difícil alguma obra teatral chegar em um ponto onde podemos afirmar com toda certeza absoluta que está pronto, acabado e sem rebarbas, o teatro me parece algo sem fim. Enquanto tiver tempo e disponibilidade, o trabalho pode ser lapidado.

Mas aqui, eu, com as limitações que tenho no momento, a maior delas o tempo, busco encontrar formas de terminar sem parecer um grande buraco.

Desde o início deste processo, considerei a possibilidade de não apresentar ao mundo o resultado final. No entanto, seria um desperdício manter algo criado com tanto sentimento e sinceridade apenas guardado na obscuridade da minha insegurança. Então, decidi que, em algum momento, levarei essa experimentação para o palco, independentemente do formato que essa apresentação venha a ter.

Quanto à escrita, percebo que aqui, no diário, estou entregando meu processo de criação e assim como no trabalho teatral, está criado mas sempre

poderia ter mais algum aperfeiçoamento mas essa experimentação já é uma criaturinha minha que está no mundo, agora falta apresentá-la a ele e ele a ela.

A partir do diário, uma abordagem mais imersiva e pessoal, pude registrar minha jornada de criação teatral. O diário de criação se mostrou como uma ferramenta essencial, não apenas documentando meus progressos, mas também influenciando diretamente na prática teatral. Dialogando com as reflexões pessoais e as inspirações das entrevistas, o diário tem sido quase como um colega de trabalho, me lembrando e registrando as vivências das salas de ensaio.

Portanto, este terceiro capítulo integra meu percurso de construção artística e de pesquisa e ao mesmo tempo em que documenta o processo, é uma ferramenta ativa e essencial no desenvolvimento como artista cênica, enriquecendo minha compreensão do teatro como um todo.

Pensar em todo o processo de investigação me fez perceber que me sinto à vontade para responder às minhas questões iniciais sobre o processo de criação. Usando a experiência adquirida nesse processo de pesquisa, deixo abaixo minhas respostas, as quais também respondi em forma de áudio e transcrevi.

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

A palavra é a parte mais complicada para mim. Nunca senti muita facilidade em dar textos em cena, talvez porque, desde o meu começo no teatro, a palavra não esteve tão presente, não foi algo que eu trabalhei tanto. Eu percebo hoje que, na minha trajetória, a maior parte dos trabalhos que fiz foram muito corporais e exigiam pouco da palavra, de encontrar a forma de falar.

Então, talvez por isso, essa tenha sido a primeira pergunta que fiz na entrevista, para entender melhor como essas outras mulheres se relacionavam com as palavras. Hoje em dia, percebo que o preparo para tirar essa palavra de mim, primeiramente, é ter segurança com o texto, estudá-lo bem, ter consciência de suas nuances e das palavras que considero mais difíceis, que talvez não saiam tão naturalmente da minha boca. Então, foco nessas nuances e nas palavras mais complexas.

A música também me ajuda nesse processo, junto com alguns exercícios de preparação vocal, como massagear o rosto e fazer exercícios com a língua, com os tons, aquecer a garganta. Sinto que, principalmente nesse processo específico que

criei aqui no diário, busco a palavra num lugar muito pessoal. Este texto é algo que tenho muito no meu corpo, então consigo evocar essas palavras de uma forma quase natural, como se fossem minhas.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

A relação com direção e outros artistas é uma questão complexa para se pensar. Eu fiz essa pergunta ansiosa para saber o que outras mulheres iam me responder. Durante minha trajetória no teatro, não consigo visualizar grandes violências, mas consigo lembrar de algumas que não foram tão saudáveis pensando na relação entre meu corpo e outros corpos. Sinto que o teatro às vezes abre margem para relações mais íntimas de toque e contato, e em alguns momentos me senti desconfortável por trabalhar com pessoas que não sabiam respeitar essa margem.

Porém, em todos esses momentos de desconforto, consegui encontrar formas de apoio e me posicionar em relação a isso. Então, quando fiz essa pergunta, estava com vontade de ouvir de outras mulheres sobre essa relação e como elas lidam com isso.

Sinto que tenho uma abertura muito grande para o trabalho prático, talvez pela minha história e pelos trabalhos que já fiz, que eram extremamente corporais e performáticos. O corpo muito presente, assim como a troca e interação.

Sou uma atriz disponível e disposta em cena, então, tirando esses problemas de desconforto ou algo parecido com assédio dentro de cena, não tenho muitas questões em me relacionar com outras pessoas. Inclusive, gosto muito do trabalho de corpo e de ser dirigida, aprecio os apontamentos externos que me dão um rumo e amo a troca de uma boa interação em cena.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

Sobre as técnicas de criação, minha jornada começou no teatro em cursos livres quando eu era bem jovem, e passei cerca de 10 anos frequentando esses cursos antes de ingressar na graduação. Durante esse tempo, mesmo sem ter os nomes específicos das técnicas, eu estava constantemente trabalhando com elas. Ao entrar na universidade e ter contato com as teorias e os nomes dos criadores,

percebi que muitas das técnicas que eu já utilizava desde cedo estavam enraizadas em mim, embora eu tivesse dificuldade em nomeá-las.

Durante a graduação, mesmo ao aprender sobre técnicas específicas em disciplinas dedicadas a diferentes abordagens, eu achava curioso como eu já as aplicava de forma intuitiva. Parecia que essas técnicas já faziam parte de mim, e eu as utilizava de maneira natural, como se estivessem integradas ao meu processo criativo. Muitas vezes, mesmo sem conseguir identificar exatamente de onde vinham, essas técnicas surgiam organicamente, como parte da construção do meu trabalho prático.

Penso que essa relação natural vem da construção do teatro em Uberlândia. As pessoas que me davam aulas nos cursos livres também eram “filhos” da Universidade Federal e aprenderam com os mesmos professores que eu conheci posteriormente, talvez por isso esses teóricos já estavam na minha memória corporal, já faziam parte da construção do curso que frequentei.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

Ser mulher e o mundo. Meus processos estão completamente ligados a minha vivências, comecei esse processo de me entender mulher no mundo durante a graduação, quando iniciei essa exploração do corpo e trabalho de consciência corporal que foi algo que me apaixonei desde o começo. Percebo que foi ali que comecei a me entender mulher, e foi um momento muito intenso, de muita intensidade e vivência profunda dessa descoberta.

E então, todos os trabalhos que eu fui encontrando e fazendo tinham relação com esse tema. Foi interessante porque foram alguns anos de trabalhos nos quais precisava pensar sobre ser mulher.

Começa aí com a oficina do Marcial, a oficina que foi completamente inspiradora e gerou o texto que uso no meu processo criativo. Logo em seguida, começamos um movimento de ocupação, que foi quando montamos o espetáculo chamado *Benedites*⁶, o espetáculo falava sobre muitos assuntos, sobre os muitos

⁶Benedites é um espetáculo musical montado durante as ocupações das escolas em 2016. Foi construído dentro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) por alunos de vários cursos. A dramaturgia se baseia no álbum "A Mulher do Fim do Mundo", passou por festivais universitários, inclusive sendo assistido e elogiado por José Celso Martinez Corrêa na 10ª Bienal da União Nacional dos Estudantes (UNE).

sentimentos dos minorizados, então havia muitas pessoas negras dentro do espetáculo, falando sobre ser negros, LGBTQIA+ e também tinham grandes questões sobre ser mulher.

Em *Benedites*, percebo que comecei a trabalhar mais, a pensar sobre ser mulher. No espetáculo onde ficávamos todos nus, em ensaio, apresentações, todas essas questões do meu corpo em relação a outras pessoas explodiu. Entender como o contato poderia ser saudável ou não nesse corpo, no corpo que está ali, exposto. Acho que ali continuou uma linha de pensamento sobre ser mulher, violências e afins. Tudo isso logo depois da oficina do Marcial que foi onde eu consegui entender que há anos vivia um relacionamento abusivo.

Depois disso, na mesma época de *Benedites*, trabalhei também em um espetáculo chamado *Pulse*⁷, que trazia uma temática LGBTQIA+ como tema principal mas o ser mulher, violências direcionadas ao corpo feminino também estava muito forte ali, percebo em outras mulheres que trabalhavam em cena comigo um processo de descoberta parecido com o meu, sinto que vivemos juntas o encontrar forças para posicionar, discordar e acreditar em nós.

E depois disso, eu tive um trabalho de pesquisa prático com meu orientador Narciso Telles e outras atrizes onde trabalhamos com texto da Grace Passô "Mata Teu Pai", uma adaptação de *Medéia* para os tempos atuais. Essa adaptação de um texto grego que também falava muito forte sobre ser mulher, sobre o corpo, foi importante essa junção com essas mulheres nos encontrar e nos encostar no teatro. Esse texto é um texto intenso, lembro de sentir muita vontade de chorar e ao mesmo tempo, sentir um ódio saudável, um ódio necessário para não cair. Inclusive, foi nessa época que tive uma conversa com Narciso que ele me disse para usar isso, não deixar a tristeza me paralisar, usar essa força para fazer teatro, e eu fiz.

Depois dessa pesquisa, eu tive uma turma no estágio só com mulheres. Essa turma surgiu a partir de inquietações que estavam borbulhando em mim. Montei uma turma com mulheres para falar sobre ser mulher e encontrar respostas para essas inquietações. Foi muito potente, tinha mulheres de várias gerações, de criação diferentes, enfim, mulheres muito diversas, falando sobre ser mulher. Falando aqui,

⁷ O espetáculo teatral "PULSE!" nasceu de uma disciplina na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e aborda o massacre na boate gay com o mesmo nome em Orlando, Flórida. O enredo retrata as 12 horas que antecederam ao massacre ocorrido em 12 de junho de 2016, quando Omar Mateen entrou na boate e assassinou 50 pessoas, deixando outras feridas. Além de abordar o evento específico, a peça problematiza diversos tipos de ataques diários direcionados à comunidade LGBT.

me faz pensar nas entrevistas da minha pesquisa, que também procurei mulheres para me ajudar a resolver inquietações...

Depois dessa oficina, que foi muito produtiva, rendeu um trabalho belíssimo sobre as mulheres em cena, eu fui chamada para fazer um filme com o diretor Carlos Segundo, em um roteiro que também tratava de forma muito intensa o ser mulher e o se descobrir. Eu interpretei uma freira que estava descobrindo o seu corpo, os seus desejos juntamente com uma culpa por tudo isso.

Depois do filme, montei um trabalho sobre prostitutas de Uberlândia com informações que vinham de um livro que é uma junção de boletins de ocorrência de violências contra mulher chamado “Repensando as relações de gênero nos processos e crimes em Uberlândia”, um livro com centenas de histórias de mulheres que viveram na cidade no período de 1892 a 1969, contando essas histórias, histórias envolvendo violência, a maioria delas contra elas. Idealizei e organizei um trabalho sensorial sobre essas histórias com outras mulheres em cena.

Durante a pandemia, tivemos um grupo de pesquisa sobre a Ofélia de Hamlet, mais uma vez orientada pelo Narciso, o que foi incrível. Pensar mais a fundo essa personagem intensa, cheia de camadas que muitas vezes é representada tão superficialmente.

Depois disso, fui convidada para fazer um filme sobre uma igreja de Uberlândia feita pela arquiteta Lina Bo Bardi, também com o Carlos Segundo, que foi outra experiência que me fez entrar muito em contato com essas realidades de ser mulher. Fiz uma personagem que estava de luta pela namorada que faleceu, entrando em contato com a igreja católica, todas as questões de culpa do corpo feminino, do silenciamento e no meio de tudo isso, conhecendo a história da Lina, a força da natureza que foi essa mulher genial.

E agora, minha pesquisa e essa montagem que estou imersa, totalmente relacionado com a minha experiências, minha vivência. Está em mim cada palavra e intenção do “Despromessas”.

Foi por isso que decidi que o meu trabalho de Mestrado seria uma pesquisa sobre mulher no teatro, para entender e condensar todas essas outras experiências. Resumir esses anos de pensamentos e trabalhos intensos sobre ser mulher e conseguir encontrar outro caminho, alguma outra forma de fazer arte, além dessas questões diretas do ser mulher.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

O processo em si. Essa é uma das perguntas que eu mais gosto de ter feito, porque também é uma questão que estava me acompanhando, principalmente depois que eu gravei o filme durante a pandemia, que eu fiz o meu preparo sozinha, que eu pensei realmente pela primeira vez, assim, de forma muito racional sobre um processo de criação.

Até então, acho que eu ainda não tinha parado para pensar nisso de fato, e esse processo me fez entender que a podemos criar o nosso método. A nossa própria técnica, a nossa própria forma de fazer, e foi o que eu fiz. Que eu comecei um processo com o que faço durante todo o diário, colocar uma música que se relacione com a demanda do tema, pra me sentir presente naquele ambiente, e começar um processo de me organizar mentalmente pra trabalhar. Depois começar um aquecimento corporal, alongamentos, pra me sentir mais conectada com o agora, comigo, com o presente, e fazer esse trabalho corporal até me sentir cansada.

Então esse foi um processo recorrente nesse capítulo do diário, que é algo que eu gosto muito de fazer e acho que é um dos processos que se repetem durante os meus processos de criação. Alguma coisa ou outra muda pela demanda da personagem, mas geralmente é assim que eu me preparo para começar um dia de trabalho.

Com essas reflexões, concluo as anotações neste diário. Provavelmente, retornarei para registrar os detalhes de levar minha criação para outras esferas, mas, por enquanto, deixo registrado tudo o que foi essa jornada quase solitária de dar vida a um trabalho artístico. Apesar das dores e desconfortos ao longo do caminho, estou consciente de que algo novo foi criado e está pronto para ser compartilhado com o mundo.

ENTRELINHAS

Neste espaço que intitulei Entrelinhas, registro minhas considerações finais sobre a aventura que embarquei para construir esta dissertação.

A primeira aventura, o primeiro capítulo, aconteceu de forma inesperada e surgiu da necessidade de compreender o passado de maneira mais profunda, visando construir um trabalho sobre a experiência de ser mulher e artista na atualidade. Foi uma busca por entender as origens de questionamentos que me acompanhavam já havia algum tempo.

Esse mergulho no passado foi essencial para colocar meus pés no chão e perceber, de forma concreta, que estamos mais próximas das histórias de luta e privação do que da liberdade. No entanto, não foi um momento de desespero. Foi uma experiência clarificante me encontrar com essas mulheres que foram e são responsáveis por construir um presente e um futuro mais acolhedores.

Percebo agora que o encontro com essas mulheres e a imersão na história e na coragem que elas representam foi essencial para me impulsionar adiante. Sou muito feliz por ter feito como fiz. Percebo agora que precisava desse estudo histórico objetivo para me ajudar a chegar onde estou. Aprendi com elas, senti coragem em todo meu corpo e segui, instintivamente, meu trabalho para todos os lados que a pesquisa e eu precisávamos ir.

Esse capítulo me fez sentir como uma detetive, buscando entender melhor cada uma das mulheres. Foi transformador encontrá-las e entender posteriormente que, mesmo quando eu não sabia, já as procurava. Esses encontros tornaram possível compilar histórias riquíssimas nesse capítulo, que poderia ser uma pesquisa inteira. Entendi a presença delas em muitos lugares em que eu achava que não havia mulheres, pois muitas construções femininas não tiveram seus nomes gravados e reconhecidos.

Ademais, essa jornada me permitiu conhecer melhor ou me encontrar pela primeira vez com algumas figuras que eu gostaria de ter conhecido antes. Mais do que inspiração e admiração, também pude entender melhor as diferentes formas de fazer teatro e compreender a construção do que hoje conhecemos como teatro brasileiro.

O teatro brasileiro, tão recente, foi erguido e é constituído pelo trabalho árduo de muitas mãos femininas, muitas vezes silenciadas em nossos estudos atuais. Mas elas estão na história, imbuídas de toda a força necessária para moldar os estudos teatrais no Brasil. Ao olhar para o passado, penso no futuro. Penso em como faço

parte da construção de um mundo mais igualitário, mais confortável para as mulheres. Espero que essa pesquisa contribua para isso. De certa forma, minha pesquisa já faz parte de algum futuro, pois faz parte de mim!

As perguntas das entrevistas surgiram devido à persistência de resquícios do machismo que ainda não foram resolvidos. Todas essas questões sobre atuação que me inquietam e me trouxeram até aqui têm raízes em um passado mal resolvido, que não é apenas meu, mas são a construção histórica de um país em que as mulheres foram reconhecidas como pessoas perante a lei há menos de 40 anos, até menos de 50 anos atrás, minha avó não pôde se divorciar ou por exemplo, mulheres ainda vivas como Fernanda Montenegro e Laura Cardoso precisavam de uma carta de permissão do governo que as identificassem no mesmo setor de prostitutas, para ter permissão de transitar pelas ruas.

Apesar de já estar ciente dessas informações e dados, foi durante meus estudos que senti profundamente toda essa violência enraizada, o que me fez perceber o significado das minhas perguntas. Ao abordar temas como corpo, voz, ideias e a relação com outras técnicas, muitas vezes criadas por homens, percebo que ser mulher e o trabalho associado a isso não são questões individuais, mas sim universais, presentes na história e na realidade atual.

Após as experiências de leitura e pesquisa, reconsiderarei algumas das perguntas da entrevista, pois meu ponto de vista mudou. Percebi que a criação de personagens não segue uma receita pronta. Cada abordagem é orgânica e carrega um pouco da experiência pessoal da criadora. O fato dessas perguntas começarem a parecerem óbvias é um indicativo de que assimilei bem os conceitos iniciais do meu trabalho, conceitos esses que me pareciam complicados no começo.

É um paradoxo...

Refleti bastante sobre as entrevistas, principalmente sobre o grande privilégio de ter acesso a relatos tão ricos sobre criação. Não me lembro de outro momento em que tive acesso a conversas tão íntimas com outras mulheres sobre o teatro e suas vidas com o teatro.

Faço essas perguntas a mim mesma há algum tempo. São um conjunto de conhecimentos diversos reunidos no mesmo lugar, conhecimentos de mulheres de diferentes idades, vivências diferentes, geograficamente diferentes. Cada uma traz informações singulares.

Com isso, pensei sobre a diferença na forma de ver o mundo, especialmente na questão das gerações. Consigo perceber bastante distinção entre as percepções das gerações mais jovens e as das mulheres que estão há mais tempo no teatro e no mundo. A forma como cada uma lida com ser mulher e fazer teatro muda com a idade. É interessante que, às vezes, as perguntas que elaborei pareceram questões antigas para algumas mulheres mais jovens. No entanto, para as mulheres que estão há mais tempo na luta, é evidente que essas não são questões óbvias. São questões muito recentes para elas, são conversas muito recentes.

Quando questionada sobre como as vivências enquanto mulher estão presentes em seu processo criativo, Carolina Virguez trouxe uma perspectiva que me fez refletir sobre as questões geracionais. Essa visão me fez compreender o motivo pelo qual esse é um tema inesgotável, e ainda se faz necessário pesquisar, escrever, falar sobre aspectos do ser mulher.

Ao relatar como suas vivências como mulher começaram a ser temas mais marcantes em suas montagens, Carolina fala sobre assumir a responsabilidade de falar sobre si mesma e suas experiências, dando a devida importância a esse momento de autorreflexão. Ela explica que, depois de se entender e de prestar atenção nas nuances de ser mulher, mesmo em projetos que não são especificamente seus, ela conscientemente carrega consigo a experiência dessa descoberta sobre si em seu corpo de mulher, colombiana, brasileira, latino-americana.

Então, quando eu assumi que tinha que falar um pouco sobre mim e sobre de onde eu venho, quais são as questões que eu tenho vivido, a mulher começou a acontecer mais nas cenas e foi uma coisa natural, foi acontecendo. E eu não vejo como não ser assim.

Esse momento de assumir essa rebobinada da fita foi muito importante para mim. Então, mesmo que agora eu faça outros trabalhos com outras pessoas que não sejam especificamente projetos meus, o que eu trago a experiência vivida nesse corpo Carolina, mulher colombiana, brasileira, latino-americana, está muito presente. Extremamente presente em todos os trabalhos. (Carolina Virguez, 2023, Fragmento da resposta à pergunta quatro da entrevista).

A expressão "rebobinar a fita" ganha uma beleza especial quando Carolina menciona ter iniciado esse processo por volta dos 40 anos, compreendendo sua origem e sua trajetória no amplo espectro da vida. A construção social que nos trouxe até aqui é notável, e como a Carolina aborda essas questões me faz pensar

novamente nas mulheres que eu trouxe no primeiro capítulo deste trabalho. Reflito sobre o caminho árduo que todas essas mulheres andaram para construir os avanços que conseguimos viver agora.

Sinto esta conquista como uma vitória para todas nós, mulheres. Perceber que as gerações mais jovens estão se construindo, se constituindo com a ideia de ser mulher no mundo, com suas potências e fragilidades, desde cedo, é algo inspirador.

Volto mais uma vez ao passado e me lembro de como foi delicado o processo de me reconhecer como mulher. Intenso, o processo demandou muita pesquisa pessoal. Hoje, tenho consciência de que a mulher que construí ao longo desse tempo tem uma presença marcante em qualquer lugar que eu transite, inclusive neste trabalho.

Ainda pensando nessa constituição de mim, em construir meu trabalho prático, construir a prática do terceiro capítulo, com o auxílio e o apoio dessas mulheres me ajudou bastante. Quando surgia alguma insegurança em relação à cena, voltava às entrevistas e estudava as respostas para as minhas questões sobre criação. Encontrei nas entrevistas um alento nos momentos mais desafiadores da minha montagem. Mais uma vez, é um grande privilégio ter, em primeira mão, respostas para o que me aflige, vindas de profissionais que admiro.

Durante o trabalho prático, vivi momentos complicados até entender que deveria estar sozinha em cena. Estar sozinha em cena com esse texto tornou-se surpreendentemente desafiador e, ao vislumbrar o fim desse processo, compreendo que não existia outra possibilidade além do estar comigo mesma. Ao construir algo completamente meu e, em seguida, pensar nesse trabalho com outras mulheres me auxiliando, me senti mais forte. Vejo como uma finalização de um ciclo que começou em 2016, uma iniciação do eu mulher no mundo. Portanto, estar sozinha nesse trabalho faz completo sentido.

Além de me sentir fortalecida, sinto uma profunda alegria por ter construído um trabalho escrito que documenta todo esse processo de criação. Escrever o diário e registrar cada passo do processo foram formas de encarar intensamente o desafio vivido. Talvez seja a criação de que mais me orgulho até o momento em minha vida artística. É uma jornada que é parte de mim, um processo que exala uma coragem quase inocente de quem começou uma aventura sem ter ideia onde e como ela terminaria.

Para concluir este trabalho de forma direta, escrevi para preencher as lacunas que havia tempos desejava organizar em minha própria compreensão. Escrevi para mim, especialmente para a versão mais jovem de mim mesma, que buscava entender melhor o que significa ser mulher em diversos níveis, do macro ao micro.

No macro, essa busca envolveu uma investigação da história para compreender o contexto em que estou inserida. Em seguida, essa investigação se estreitou com as entrevistas, proporcionando-me uma percepção mais próxima das histórias de mulheres ao meu redor.

No âmbito micro, essa jornada se concentrou em mim mesma. Após buscar inspiração externa, mergulhei em meu interior em busca das respostas para as perguntas que formulei. Embora este trabalho tenha sido inicialmente para mim, percebo agora que não foi apenas por minha causa. Ele também se destina a todas as pessoas que compartilham dessas inquietações.

Espero que minha escrita para outras mulheres, para outros encontros e diálogos.

E, mais uma vez, sinto-me absurdamente grata por ser artista e ter uma vida inteira registrada em arte.

REFERÊNCIAS

Livros:

- SOUZA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.
- RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal (1798-1802)*. Trad. António Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965. 227p.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de (Org.); CARVALHO EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões (Org.). *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de (Org.). *Mulheres no Teatro: Um Olhar Sobre o Espaço Cênico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Espaço FURNAS Cultural, 2008.
- FARIA, João Roberto Gomes de. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. 1993. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- DA COSTA BENTO, Mona Mares Lopes. *Chiquinha Gonzaga e o teatro musical brasileiro do século XIX*. Revista Trilhas da História, v. 7, n. 14, p. 120-137, 2018.

BAIAO, Isis; KÜHNER, Maria Helena; OLIVEIRA, Rosisca (orgs.). *A transgressão do feminino: ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras; Projeto-Mulher – Idac; Projeto Anna Magnoca – IAC, 1989.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil, volume 2*. 1 ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 11ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 182p.

WINNICOTT, D.W. (1975). *O Brincar e a Realidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 256 p.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 384 p.

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 1994. 110 p.

Dissertações e Artigos:

LEEUWEN, Alexandra van. "A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro." 2009. Dissertação de Mestrado (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes). Campinas, SP.

DE ARAÚJO, Nélon. "Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX." *Latin American Theatre Review*, p. 17-24, 1977.

ORSINI, Maria Stella. *Estela Sezefreda: uma atriz pioneira do teatro romântico no Brasil*. Comunicarte, São Paulo, n. 15, p. 91-103, 1991.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Joana Paula Manso de Noronha: uma dramaturga no teatro brasileiro do século XIX (1840-1959)*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 42, p. 1-24, 2021. <https://doi.org/10.5965/1414573102412021e0203>

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

FONTA, Sérgio. *Dramaturgia brasileira: olhares femininos em palcos masculinos*. In: Seminário Vozes femininas da literatura brasileira do PEN CLUBE DO BRASIL, 2001. Rio de Janeiro.

JACINTHA, Maria. *Um não sei quê que nasce não sei onde*. Rio de Janeiro: Fon-Fon e Seleta, 1968. 125 p.

VIOTTI, Sergio. *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

MORAES, Dulcina. *Correio Brasiliense*. 25/02/1980. Entrevista. In: *Dossiê Dulcina de Moraes 1980/1996*. CEDOC/FUNARTE.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 672 p. <https://doi.org/10.7476/9788595461789>

WHITAKER, D. C. A. "Menino-menina – sexo ou gênero? alguns aspectos cruciais." In: *BINO, R. V.; GRANDE, M. A. R. L. (Org.). A escola e seus alunos: o problema da diversidade cultural*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1995. p.31-52.

DO PRADO, Luis André. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

OLIVEIRA, Susilene Ferreira de. *Ruth de Souza: mulher negra e atriz*. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ALMADA, Sandra. *Damas Negras: sucesso, lutas e discriminação: Xica Xavier, Lea Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta*. Rio de Janeiro, Maud, 1995.

JESUS, Maria ngela. *Ruth de Souza: a estrela negra*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

Machado, M. M. (2002). "O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas." *Sala Preta*, 2, 260-263.
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p260-263>

da Silva, J. C. (2020). "LÉA GARCIA, NARRATIVAS SOBRE UMA DAMA NEGRA DO TEATRO E CINEMA 1952-1957." *Canoa Do Tempo*, 11(2), 6–27.
<https://doi.org/10.38047/rct.v11i2.6680>

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André. *Ações: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Tamandú Arte, 2015.

FREY, Tales. *Evocações da Arte Performática*. 1ª ed. São Paulo: Paco, 2016. 484 p. ISBN 978-8546202539.

WESTCOTT, James. *Quando Marina Abramovic Morrer: Uma Biografia*. Tradução de Tiago Novaes. 2ª ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. 340 p. ISBN 978-85-69298-41-0.

CARREIRA, A. L. A. N.; VILLAR-QUEIROZ, F.; GRAMMONT, G. de et al. (Org.). *Mediações Performáticas Latino Americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: FÉRAL, Josette; FISCHER-LICHTE, Erika (Orgs.). *O jogo dos espaços: teatro e pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 189-209.

KFOURI, Ana Maria Barcellos. A PALAVRA COMO CAMPO DE FORÇAS. *Revista Interinstitucional Artes de Educar, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 324–344, 2020. DOI: <https://doi.org/10.12957/riae.2020.44812>*. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/44812>. Acesso em: 28 mar. 2024.

EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto, vol. 2, n. 2, 2019. Dossiê dança butô: Diásporas do corpo de carne.

Burnier, Luís Otávio. *Revista do LUME. A Arte de Ator*. Rev. LUME, n. 1, p. 55, 1998.

Fontes Online:

FOLIAS TEATRAIS. *Itália Fausta*. Disponível em: <https://foliasteatrais.com.br/tag/italia-fausta/>. Acesso em: 17/08/2023.

Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de Apolônia Pinto. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro e Biblioteca Nacional, 1954. Disponível em: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1282511/icon1282511.pdf

Almeida, Nizael Flores. "A estreia de Plínio Marcos sob o signo de Pagu." *Sibila*, <https://sibila.com.br/cultura/a-estreia-de-plinio-marcos-sob-o-signo-de-pagu/10705>. Data de publicação: 17 de maio de 2014. Acesso em: 19 de outubro de 2023.

BARDI, Lina Bo. "Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura." *Instituto Lina Bo e P. M. Bardi site*. Disponível em: [<https://institutobardi.com.br/>]. Acesso em: 19/10/2023.

Lona Cultural da UFU. Disponível em: <http://www.proexc.ufu.br/servico/lona-cultural>. Acesso em: 11/12/2023.

Viviane de Souza Lemes. "Olívia Calábria: a mulher e a militante." *Caderno Espaço Feminino*, v.12 n.15, p. 181-190, 2004. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//CEF/PDF/v12n15/Lemes.pdf>. Acesso em 11/12/2023.

Dicionário de Símbolos. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/passaros/>. Acesso em: 01/04/2024.

ANEXO
TEXTOS DESPROMESSAS
Texto original

Despromessas

I

(Uma Atriz está deitada no chão na posição fetal, concentrada em si e pronta para atuar. Um Ator entra e a olha.)

O Ator (para a Atriz) – Represente um pássaro!

(Música épica, grandiosa. A Atriz começa uma dança pessoal de pássaro, usando todos seus recursos técnicos e verdade cênica. Gritos, expressionismo, butô.

Durante a dança, num microfone, o Ator lê todas as informações oficiais da Atriz. Nome, RG, CPF, endereço, pai e mãe, onde estudou e onde estuda, curso, instituição, lugares que frequenta, plano de saúde, plano odontológico, carteira da UNE, do clube, e todo tipo de informação burocrática e protocolar que se puder encontrar sobre ela.

A Atriz termina seu solo, esgotada e frustrada.)

II

(Cai uma pena do alto do palco, grande e muito bonita. A Atriz brinca com ela. Sua concentração na pena é intensa, seu olhar para o vôo que a pena faz a cada vez que ela a solta no ar é de um respeito mágico.

O Ator chega perto da Atriz e segura por 10 segundos um cartaz ao lado dela, escrito: Um Passarinho. Depois que ele sente que ela foi devidamente reconhecida pelo público como um passarinho, ele sai. Ela dá seu texto ainda manipulando a pena, com uma leveza de reverência.)

Atriz – Caem as gotas de chuva, uma a uma.

E os animais correm, procurando abrigo.

Chuva de verão... chuva de inverno... chuva nenhuma...

Os animais correm da chuva porque é água que vem de cima, e o céu nunca soube fazer boas promessas.

Chuva de arroz... chuva de prata... água da chuva...

Um deus sentado, à espera que suas leis sejam descumpridas a fim de ser reconhecido como um bom contador de histórias não é uma promessa. É uma armadilha.

Chuva ácida... chuva de pedra ... chuva de opiniões...

Os homens imaginam que nossa casa seja o infinito azul celestial. Não percebem que o céu é um lugar de passagem, uma rodoviária imunda repleta de mendigos emotivos e com cartazes colados por toda a parte: (O Ator entra com outro cartaz e segura por 10 segundos na altura da boca da Atriz) Cuidado com os anjos, esses cães! (O Ator sai) Nós pássaros, desprezamos o céu.

Chuva de rosas... chuva de aplausos... chuva íntima...

Nós moramos nos galhos porque amamos as bifurcações. Só se encontra aquele que desiste. Moramos nos ninhos porque só confiamos nas estruturas que revelem suas contradições, nas arquiteturas que se bastam em cruzar gravetos, dores e abstrações em busca de um centro.

Nós moramos no canto porque o silêncio de neon profetizado pelo bruxo Paul Simon venceu! Em tudo!

Nuvem de lágrimas... chuva de trovoadas ... chuva nenhuma...

(O texto se repete inteiro, agora falado numa gravação em off por uma voz também feminina, porém mais madura que a da Atriz. Durante a gravação, a Atriz come grandes pedaços de algodão-doce brancos e azuis claros, num desespero contido. O Ator entra de vez em quando com um cartaz: Nós desprezamos o céu.

Ao término da gravação, o Ator entrega o cartaz para a Atriz e um pincel atômico. Ele então começa a dar o texto de novo, com sua voz masculina e um tom de gargalhada durante o texto inteiro. A Atriz escreve no verso branco do cartaz: Um menino que odeia o mar. O Ator termina de falar o texto com mais gargalhadas, sem olhar pra ela, mas numa relação sutil de escárnio. Ele termina o texto e continua rindo. Ela segura o cartaz por alguns minutos, olhando pra plateia, num misto de agonia e coragem, tentando convencer que é um menino, e que odeia o mar.

Então ela olha pra ele e tem uma idéia. E coloca o cartaz ao lado do Ator. Ele para de rir imediatamente, constrangido. Agora ele também tem um papel a cumprir. Desesperado ele busca um balde cheio d'água, pra jogar em si mesmo. Como se isso o ajudasse a acreditar nesse menino.

Ela o impede de jogar a água em si. Combate corporal entre os dois. Verdadeiro e íntimo. Naquele desespero que têm os que buscam a verdade, íntima. Até que ele a vence e consegue se molhar todo com a água do balde. Silêncio tenso. Ela pega a pena que ficou esquecida em algum canto, para lhe dar coragem enquanto atriz e persona.

III

Os dois olham para frente, com a energia de combatentes pela poesia. Começam o diálogo-luta)

Ele – Eu vi as profundezas.

Ela – Não me diga que não sabe que o céu é uma abóbada, que faz curva no topo de si mesmo.

Ele – Mas eu vi dentro da areia escura, no fundo.

Ela – Não me diga que não sabe da poeira que as estrelas fazem para além dessa curva.

Ele – As sereias existem, sabia?

Ela – Os Etês também...

Ele – Meu escuro é líquido.

Ela – O meu é denso. Pesa tanto que segura o sol que segura a terra que te segura inseguro perto de mim.

Ele – Eu achei o fim.

Ela – E eu vi que o fim é mais amplo do que fundo.

(Silêncio)

Ele – Pois então eu viajei os sete mares todos, inteiros, de trás pra frente, do avesso e do direito.

Ela – Para o céu, basta saber o que é azul.

Ele – Sei reconhecer qualquer espécie de peixe, suas classificações e habitats naturais, seus hábitos e em que lugar estão na cadeia alimentar.

Ela – E vai me dizer que a luz de uma estrela é igual à outra?... Vai me dizer que não sabe que os homens sempre clamam por luz porque luz nunca se repete ao longo da dor?...

Ele – Eu entendo os golfinhos.

Ela – E os golfinhos? Te entendem?...

(Silêncio)

Ele – Eu sei que a água é o Inconsciente.

Ela – Eu sei que a nuvem é nuvem... E que deixa seu sombreado na terra quando os homens sabem dizer o que é terra... sombra... homem... e nuvem...

(Música romântica melancólica sem letra. Os dois se olham. O embate agora será físico-afetivo. Para mostrar que o amor também é luta, mas uma luta muito mais interna do que contra o outro. Eles se despem e começam a fazer amor. Com o máximo de realismo possível. O ideal que seja mesmo uma cena de sexo explícito, tentando deixar explícito o amor. Ele muito mais tenso que ela, se atrapalhando com a camisinha. Ela está no seu elemental, carinhosa, aberta como uma primavera. No meio do ato, o texto do diálogo-luta se repete, em off, por cima da música. Ao fim existe uma satisfação mediana, sem sabermos muito bem se houve gozo por parte dos dois... Eles se vestem. Estão mais fortes por terem exercitado, mesmo que minimamente no maior ato, o amor.)

(Então eles buscam muitos cartazes para a terceira luta, agora conceitual. Cada um tem seu bloco de cartazes, com uma frase do seu diálogo em cada cartaz. O jogo é mostrar o cartaz com a frase para o outro ator e este ter que criar uma ação na hora. Então, começa com o Ator mostrando para a Atriz o cartaz escrito: Eu vi as profundezas, e a Atriz tem de criar uma ação performativa corporal ou vocal ou as duas juntas que, mais do que represente o que está escrito no cartaz, seja a tradução direta e espontânea do que ele afeta na atriz. Uma única ação contínua, repetitiva em si mesma, e que só seja interrompida quando a Atriz decide mostrar o seu cartaz com a frase: Não me diga que não sabe que o céu é uma abóbada, que faz curva no topo de si mesmo. E aí é hora do Ator responder com sua ação. E assim por diante, até o último cartaz com sua última ação-resposta. A idéia é que esse jogo se mantenha como improvisado, sem marcar uma sequencia fixa de ações-respostas, embora mantenha fixa a ordem dos cartazes, respeitando o diálogo-luta. Em algum momento, o jogo é explicado para a plateia e ela é que decide que ação o ator deve fazer a partir do cartaz que aparece, e o diálogo continua.

A cena termina com os dois atores cansados, em meio a um palco coberto de cartazes pelo chão.)

IV

O Ator lê o seguinte texto, tentando se afirmar enquanto persona do mar:

- O texto de Heloisa Meireles Gesteira aborda como os domínios da Coroa portuguesa influenciaram nas comunicações das rotas do Atlântico no século XV. Com isso teve avanços decisivos para os interesses portugueses do Atlântico até as passagens para a Índia realizada por Vasco da Gama em 1498 e Pedro Álvares Cabral no Novo Mundo, assim os conhecimentos adquiridos e somados sobre as rotas e as condições de navegação no hemisfério Sul e os povos que habitavam a região até então desconhecidas passaram a fazer parte do comércio.

Trazendo assim desafios para as navegações oceânicas que teve o encontro entre a astronomia e a náutica: no mar os pontos de orientação das embarcações eram as estrelas no hemisfério Norte polar, sendo o sol a estrela guia e o cruzeiro do sul. Para essas embarcações os pilotos eram munidos de tabelas de declinações do sol e de outras estrelas para obter informações corretas dos roteiros das navegações.

Com isso entre os séculos XV e XVI houve grandes transformações que caracterizavam a arte de navegar e a exploração do Atlântico contendo nessas descobertas o uso e a simplificação do astrolábio para o uso náutico; a confecção do regimento do sol; os cálculos e latitude por meio da relação entre a altura meridiana do astro e a declinação num determinado dia; a preparação das tabelas do sol e estrelas das constelações conhecidas tendo assim um melhor conhecimento do Atlântico.

Em dezembro de 1547 foi assinada uma carta por dom João III que marcou o início das organizações mais sistematizada no ensino náutico por Pedro Nunes cosmógrafo-mor do Reino onde iniciou também o ensino e preparação dos pilotos e

um controle melhor da Coroa estipulado pelo Regime dos Pilotos, publicado em 1592. Com isso os cosmógrafos-mores eram responsáveis pelas demarcações internas e externas do Reino.

O reflexo das necessidades da navegação astronômica aponta para a articulação política e a importância do controle das rotas e o ensino da matemática básica ligada às navegações. Tendo em vista a declaração de alguns círculos da esfera para servir o ensino do universo, o movimento do sol, transmitir regaras da lua e a manipular o astrolábio facilitando os cálculos para melhor e entendimento correto das navegações.

(Durante a leitura, a Atriz pega um ovo. Ovo de pássaro. Símbolo da vida fora do conceito, da pulsão de existir sem a mediação da razão e da ciência. Ela alisa o ovo, o ama, põe o ouvido nele para tentar ouvir a vida se mexendo lá dentro. Então ela quebra o ovo em seu ventre, se curva num gesto trágico de latência da sua essência, do seu existir mais íntimo. A Atriz se prepara para dar à luz a um vestido bonito. De suas pernas e de seus gritos sai um vestido de mulher, suave e completo. Ela o veste, enquanto a leitura do Ator vai-se enfraquecendo.)

V

Atriz (para a plateia e para si) – Então há sim o momento em que damos à luz a espelhos.

O momento em que o mundo cessa seu ruído e nos deixa a sós.

Eu e eu... convidadas para dançar.

Se aprendi sozinha a fechar a porta do quarto às vezes, posso dizer que sei arriscar alguns passos. Um quarto não nos dá mesmo muita chance além de dois pra lá, dois pra cá. Balançar-se. Chega o momento que podemos dizer ao menos que sabemos balançar, nos balançar por conta própria. Uma pirueta talvez? Um salto...

Se eu tivesse pintado na infância ou na adolescência uma paisagem com um horizonte. Não é possível que as pessoas não consigam aprender sozinhas que ter perspectiva é saber colocar coisas pequenas à frente e coisas grandes ao fundo, para darem a ilusão de distantes! Uma casinha próxima e pequena aqui, perto de mim. E uma campina maciça e lânguida, ao longe... Ter perspectiva é saber o que você quer junto de si. O que você quer que seja pequeno sempre, para que não o perca... Distâncias são sempre ilusões, ao fundo...

E se eu tivesse pintado esse quadro, eu poderia arriscar sim um salto dentro do quarto. Daqui dessa parede branca que nunca se despresta das minhas costas até lá, para dentro da paisagem, buscando tocar a casinha.

Eu jamais arriscarei dizer que um salto nos levará para a campina maciça. Um salto nunca leva...

Um salto pode nos levar no máximo ao abismo estreito e escuro, que fica escondido atrás dos arbustos que margeiam a casinha pelo lado de trás. A maioria acha que é um regato o que existe lá. Mas eu sei que não. É um abismo, um leito de rio seco, que foi ficando fundo quanto mais seco.

Um bom salto pode nos fazer cair bem. E só.

O resto é caminhada. Seca.

Mas como eu disse, uma caminhada que faz o mundo cessar seu ruído.

E aí podemos saber quem somos à parte toda a construção contemporânea do sujeito e do objeto.

Descobre-se que o objeto não é o quadro, mas a campina dentro dele.

E que o sujeito não é a consciência de se estar preso à parede branca.

O sujeito é o salto...

(Começa a tocar Sound of Silence, de Paul Simon e Garfunkel.

O Ator, em desespero, pega um gravador que contém o texto que a Atriz acabou de dar em off e começa a colocá-lo pra tocar. Ouve-se o início do texto, mas alguma coisa dá errado na gravação e ela pára.

Ele então começa a escrevê-lo em um cartaz. Mas a tinta falha, de todos os pincéis.

Ele fica estático, paralisado de medo. Ela então o veste de marinheiro, bem figurino de teatro. Coloca em sua mão um barquinho de papel, bem artificial. Por fim põe o cartaz escrito Um menino que odeia o mar aos pés dele.

Ela pega um cartaz branco e um batom. Vai até alguém da plateia e sussurra no ouvido pra que a pessoa do público escreva uma coisa no cartaz: Uma mulher.

Ela agradece à pessoa, volta para o palco, ao lado do Ator, e põe o cartaz aos seus pés.

Tranquila e realizada por ser só tudo isso – uma mulher.

Ela espera a música terminar.

Feliz.)

Texto editado para solo

Despromessas

I

(Uma Atriz está deitada no chão na posição fetal, concentrada em si e pronta para atuar.)

EM OFF UMA VOZ MASCULINA: – Represente um pássaro!

(Música épica, grandiosa. A Atriz começa uma dança pessoal de pássaro, usando todos seus recursos técnicos e verdade cênica. Gritos, expressionismo, butô.

Durante a dança, **EM OFF UMA VOZ MASCULINA** lê todas as informações oficiais da Atriz. Nome, RG, CPF, endereço, pai e mãe, onde estudou e onde estuda, curso, instituição, lugares que frequenta, plano de saúde, plano odontológico, carteira da UNE, do clube, e todo tipo de informação burocrática e protocolar que se puder encontrar sobre ela.

A Atriz termina seu solo, esgotada e frustrada.)

II

(Uma pena no palco, grande e muito bonita. A Atriz brinca com ela. Sua concentração na pena é intensa, seu olhar para o vôo que a pena faz a cada vez que ela a solta no ar é de um respeito mágico.

EM PROJEÇÃO por 10 segundos escrito: Um Passarinho.

Depois que ela foi devidamente reconhecida pelo público como um passarinho, ela dá seu texto ainda manipulando a pena, com uma leveza de reverência.)

Atriz – Caem as gotas de chuva, uma a uma.

E os animais correm, procurando abrigo.

Chuva de verão... chuva de inverno... chuva nenhuma...

Os animais correm da chuva porque é água que vem de cima, e o céu nunca soube fazer boas promessas.

Chuva de arroz... chuva de prata... água da chuva...

Um deus sentado, à espera que suas leis sejam descumpridas a fim de ser reconhecido como um bom contador de histórias não é uma promessa. É uma armadilha.

Chuva ácida... chuva de pedra ... chuva de opiniões...

Os homens imaginam que nossa casa seja o infinito azul celestial. Não percebem que o céu é um lugar de passagem, uma rodoviária imunda repleta de mendigos emotivos e com cartazes colados por toda a parte: (O Ator entra com outro cartaz e segura por 10 segundos na altura da boca da Atriz) Cuidado com os anjos, esses cães! (O Ator sai) Nós pássaros, desprezamos o céu.

Chuva de rosas... chuva de aplausos... chuva íntima...

Nós moramos nos galhos porque amamos as bifurcações. Só se encontra aquele que desiste. Moramos nos ninhos porque só confiamos nas estruturas que revelem suas contradições, nas arquiteturas que se bastam em cruzar gravetos, dores e abstrações em busca de um centro.

Nuvem de lágrimas... chuva de trovoadas ... chuva nenhuma...

O texto se repete inteiro, agora falado numa gravação em off por uma voz masculina com um tom de gargalhada durante o texto inteiro.

Durante a gravação masculina, a atriz se desespera e tenta tapar os ouvidos, para não escutar, talvez gritos e uma tentativa de não estar ali. E então, a atriz escreve em um cartaz: “Um menino que odeia e tem medo do mar” e mostra para a plateia.

III

Com algum homem da plateia ou um ator convidado, fala interrompendo a ação dela de mostrar o cartaz.

Ele – Eu vi as profundezas.

Ela – Não me diga que não sabe que o céu é uma abóbada, que faz curva no topo de si mesmo.

Ele – Mas eu vi dentro da areia escura, no fundo.

Ela – Não acredito que não saiba da poeira que as estrelas fazem para além dessa curva.

Ele – As sereias existem, sabia?

Ela – Os Etês também...

Ele – Meu escuro é líquido.

Ela – O meu é denso. Pesa tanto que segura o sol que segura a terra que te segura inseguro perto de mim.

Ele – Eu achei o fim.

Ela – E eu vi que o fim é mais amplo do que fundo.

(Silêncio)

Ele – Pois então eu viajei os sete mares todos, inteiros, de trás pra frente, do avesso e do direito.

Ela – Para o céu, basta saber o que é azul.

Ele – Sei reconhecer qualquer espécie de peixe, suas classificações e habitats naturais, seus hábitos e em que lugar estão na cadeia alimentar.

Ela – E vai me dizer que a luz de uma estrela é igual à outra?...

Ele – Eu entendo os golfinhos.

Ela – E os golfinhos? Te entendem?...

(Silêncio)

Ele – Eu sei que a água é o Inconsciente.

Ela – Eu sei que a nuvem é nuvem... E que deixa seu sombreado na terra quando os homens sabem dizer o que é terra... sombra... homem... e nuvem...

Ao fim do texto a atriz pede: música romântica melancólica sem letra

Então um músico da plateia se levanta e começa a tocar um violão e ela lê na integra a rubrica:

“Os dois se olham. O embate agora será físico-afetivo. Para mostrar que o amor também é luta, mas uma luta muito mais interna do que contra o outro. Eles se despem e começam a fazer amor. Com o máximo de realismo possível. O ideal que seja mesmo uma cena de sexo explícito, tentando deixar explícito o amor. Ele muito mais tenso que ela, se atrapalhando com a camisinha. Ela está no seu elemental, carinhosa, aberta como uma primavera. No meio do ato, o texto do diálogo-luta se repete, em off, por cima da música. Ao fim existe uma satisfação mediana, sem sabermos muito bem se houve gozo por parte dos dois... Eles se vestem. Estão mais fortes por terem exercitado, mesmo que minimamente no maior ato, o amor.)

Agora, diretamente para a plateia:

Esse texto foi escrito para mim em 2016 por um grande amigo, Marcial Azevedo, é um texto que foi escrito para duas pessoas mas por força do destino, acabei sozinha.

Foi um presente honroso e ao mesmo tempo agonizante.

Marcial escreveu em uma sentada esse texto que eu demorei 7 anos para entender e conseguir montar. Ele ficou impresso numa gaveta durante esse tempo todo, e vez ou outra, eu voltava e lia mais uma vez tentando entender o que ele me dizia.

Foram tantos outros trabalhos de lá para cá. Vivenciei tantos sonhos e desafios, mas foi a partir daqui, desse texto que comecei um processo intenso de entender um pouco mais sobre mim. O que eu posso dizer sobre esse texto é que ele fala sobre coragem e autoconhecimento.

IV

Um convidado da plateia lê o seguinte texto, tentando se afirmar enquanto persona do mar:

- O texto de Heloisa Meireles Gesteira aborda como os domínios da Coroa portuguesa influenciaram nas comunicações das rotas do Atlântico no século XV.

Com isso teve avanços decisivos para os interesses portugueses do Atlântico até as passagens para a Índia realizada por Vasco da Gama em 1498 e Pedro Álvares Cabral no Novo Mundo, assim os conhecimentos adquiridos e somados sobre as rotas e as condições de navegação no hemisfério Sul e os povos que habitavam a região até então desconhecidas passaram a fazer parte do comércio.

Trazendo assim desafios para as navegações oceânicas que teve o encontro entre a astronomia e a náutica: no mar os pontos de orientação das embarcações eram as estrelas no hemisfério Norte polar, sendo o sol a estrela guia e o cruzeiro do sul. Para essas embarcações os pilotos eram munidos de tabelas de declinações do sol e de outras estrelas para obter informações corretas dos roteiros das navegações.

Com isso entre os séculos XV e XVI houve grandes transformações que caracterizavam a arte de navegar e a exploração do Atlântico contendo nessas descobertas o uso e a simplificação do astrolábio para o uso náutico; a confecção do regimento do sol; os cálculos e latitude por meio da relação entre a altura meridiana do astro e a declinação num determinado dia; a preparação das tabelas do sol e estrelas das constelações conhecidas tendo assim um melhor conhecimento do Atlântico.

Em dezembro de 1547 foi assinada uma carta por dom João III que marcou o início das organizações mais sistematizada no ensino náutico por Pedro Nunes cosmógrafo-mor do Reino onde iniciou também o ensino e preparação dos pilotos e um controle melhor da Coroa estipulado pelo Regime dos Pilotos, publicado em 1592. Com isso os cosmógrafos-mores eram responsáveis pelas demarcações internas e externas do Reino.

O reflexo das necessidades da navegação astronômica aponta para a articulação política e a importância do controle das rotas e o ensino da matemática básica ligada às navegações. Tendo em vista a declaração de alguns círculos da esfera para servir o ensino do universo, o movimento do sol, transmitir regaras da lua e manipular o astrolábio facilitando os cálculos para melhor e entendimento correto das navegações.

(Durante a leitura, a Atriz pega um ovo. Ovo de pássaro. Símbolo da vida fora do conceito, da pulsão de existir sem a mediação da razão e da ciência. Ela alisa o ovo, o ama, põe o ouvido nele para tentar ouvir a vida se mexendo lá dentro. Então ela quebra o ovo em seu ventre, se curva num gesto trágico de latência da sua essência, do seu existir mais íntimo.

Ela o veste, um vestido de mulher, suave e completo, enquanto a leitura do Ator vai-se enfraquecendo.)

V

Atriz (para a plateia e para si) – Então há sim o momento em que damos à luz a espelhos.

O momento em que o mundo cessa seu ruído e nos deixa a sós.

Eu e eu... convidadas para dançar.

Se aprendi sozinha a fechar a porta do quarto às vezes, posso dizer que sei arriscar alguns passos. Um quarto não nos dá mesmo muita chance além de dois pra lá, dois pra cá. Balançar-se. Chega o momento que podemos dizer ao menos que sabemos balançar, nos balançar por conta própria. Uma pirueta talvez? Um salto...

Se eu tivesse pintado na infância ou na adolescência uma paisagem com um horizonte. Não é possível que as pessoas não consigam aprender sozinhas que ter perspectiva é saber colocar coisas pequenas à frente e coisas grandes ao fundo, para darem a ilusão de distantes! Uma casinha próxima e pequena aqui, perto de mim. E uma campina maciça e lânguida, ao longe... Ter perspectiva é saber o que você quer junto de si. O que você quer que seja pequeno sempre, para que não o perca... Distâncias são sempre ilusões, ao fundo...

E se eu tivesse pintado esse quadro, eu poderia arriscar sim um salto dentro do quarto. Daqui dessa parede branca que nunca se despreza das minhas costas até lá, para dentro da paisagem, buscando tocar a casinha.

Eu jamais arriscarei dizer que um salto nos levará para a campina maciça. Um salto nunca leva...

Um salto pode nos levar no máximo ao abismo estreito e escuro, que fica escondido atrás dos arbustos que margeiam a casinha pelo lado de trás. A maioria acha que é um regato o que existe lá. Mas eu sei que não. É um abismo, um leito de rio seco, que foi ficando fundo quanto mais seco.

Um bom salto pode nos fazer cair bem. E só.

O resto é caminhada. Seca.

Mas como eu disse, uma caminhada que faz o mundo cessar seu ruído.

E aí podemos saber quem somos à parte toda a construção contemporânea do sujeito e do objeto.

Descobre-se que o objeto não é o quadro, mas a campina dentro dele.

E que o sujeito não é a consciência de se estar preso à parede branca.

O sujeito é o salto...

(O músico convidado começa a tocar Sound of Silence, de Paul Simon e Garfunkel.

Ela então veste o cavalete de marinheiro, bem figurino de teatro. Coloca um barquinho de papel, bem artificial. Por fim põe o cartaz escrito Um menino que odeia e tem medo do mar no cavalete.

Ela pega um cartaz branco e um batom. Vai até alguém da plateia e sussurra no ouvido pra que a pessoa do público escreva uma coisa no cartaz: Uma mulher.

Ela agradece à pessoa, volta para o palco, ao lado do Ator, e põe o cartaz aos seus pés.

Tranquila e realizada por ser só tudo isso – uma mulher.

Ela espera a música terminar.

Feliz.)

APÊNDICE

ENTREVISTAS COMPLETAS

Bruna Ferracioli:

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

O corpo em si é expressão. E como qualquer corpo quando está em cena, o meu corpo de mulher/cis/branca conta algumas narrativas, diante daquilo que está posto (e quem sabe imposto?) na estrutura da sociedade em que vivemos. Em cena ou fora dela, meu corpo expressa questões políticas, questões de gênero, tabus, estereótipos, rupturas. Portanto, quando evoco as palavras desse lugar de onde falo, faço o possível para romper com as expectativas pré concebidas, fazendo o exercício de pensar para além das possibilidades enclausuradas pelos papéis de gênero.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Na relação com outros atores e atrizes, eu também me proponho a refletir sobre maneiras diferentes de estabelecer esse estado de compartilhamento durante a composição da cena. Penso primeiro o que seria o óbvio e o esperado para essa relação (colocando em questão que corpos são esses? que narrativas contam?) e depois traço duas possibilidades: escancarar o estereótipo até que este pareça desconfortável ou inventar outras formas de ser/estar nessa relação.

Agora, com a direção eu tento estabelecer uma via de troca, eu me disponibilizo como uma atriz/criadora, que deseja aprender com processo, mas que também tem vivências para compartilhar. Se é do interesse da pessoa que está conduzindo que eu crie junto - e que diga-se de passagem, trabalhos com essa abertura tem feito cada vez mais sentido para mim -, eu componho e assumo, também, a responsabilidade pelo teor crítico do trabalho que estou ajudando a construir.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

No geral eu não sigo uma única técnica para construção de personagem. O trabalho que faço como atriz envolve a adaptação de diversas práticas e exercícios que funcionam ou costumam funcionar para mim. Eu percebi que, no meu processo de composição, o preciosismo com alguma técnica específica, às vezes pode me bloquear mais do que impulsionar a criação. Então eu faço um filtro, considerando o contexto em que essas técnicas foram desenvolvidas, mas principalmente como o meu corpo se relaciona com elas.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

O fato de eu ser mulher influencia muito a temática dos meus trabalhos autorais, e nesse sentido, relaciono essa resposta com a resposta que escrevi na primeira pergunta. Corpo é expressão. E eu busco expressar aquilo que eu vivo, que faz sentido para mim, aquilo que permeia meu corpo.

Ser mulher traz consigo uma bagagem política/social/cultural e me interessa muito estudar, pesquisar e colocar em cena as dúvidas e anseios que tenho em relação a essa bagagem. Será que ela é realmente minha? Será que preciso continuar carregando? Será que precisa mesmo ser um fardo pra se carregar?

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

Acredito que de alguma forma também já respondi essa questão, acho que me antecipei por ansiedade.

Bom, pensando de uma forma mais ampla, o que está sempre presente no meu trabalho como atriz é esse exercício de não seguir pelo rumo mais esperado. Gosto de trazer complexidade para as minhas personagens, então quando estou estudando um papel, fico me questionando sobre as inúmeras possibilidades inesperadas de composição para este corpo-personagem.

E um dos principais objetivos que tenho comigo quando estou em cena é me divertir, sentir meu corpo vibrando pelo trabalho que estou fazendo. Então fico com a escuta atenta, para perceber quando isso acontece e reconhecer o que eu fiz que fez eu me sentir dessa forma

Beta Rangel

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

O meu preparo vem do enraizamento, da escuta, de honrar quem veio antes e portanto tomar muito cuidado com o lugar em que o corpo feminino é colocado muitas vezes. Escuto meu corpo até na hora de aceitar papéis, prezo pelo conforto, e conforto não é comodidade.

Adoro tomar riscos, fazer o inédito. Mas sempre prezando por histórias que eu tenha orgulho de contar, e que fariam as que vieram antes de mim se orgulhar também. E muitas vezes isso passa pela necessidade de criação, de colocar pro mundo o que tá aqui dentro. Tenho o privilégio de poder fazer isso com meu grupo de teatro.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Quando em cena minha intenção principal é ser energia (e sentir outros como tal também). Sendo energia posso estar no fluxo e caminhar para outros objetivos. E sendo fluxo cada palavra, respiro, comando me modifica. Não há como ser a mesma, responder do mesmo jeito há algo que me é entregue cada vez de uma forma.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

Muito do que trago à cena vem de Boal. Muito mesmo. Fora isso, me relaciono tanto com Peter Brook e Stella Adler, como com Judith Weston e Ivana Chubbuck (essa última voltada para audiovisual, mas uso no teatro também) somada à um tanto do que me foi passado em preparações de trabalhos específicos e cuja a fonte desconheço.

Eu gosto de experimentar e agregar o que me identifico. E sem apego, deixo de lado o que já não me serve mais também. Independente da técnica, acredito que corpos femininos têm a potência da intuição. Estar aberta a sentir o corpo, a deixá-lo fluir é a minha técnica mais primitiva e orgânica.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

Eu trabalho ciente do meu ciclo menstrual e do ciclo menstrual das personagens. Gosto de pensar na lua interna e externa da personagem e do percorrer do espetáculo. Meu ciclo tem influência fisiológica sobre mim e não vejo como deixar isso de fora quando subo no palco.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

O processo se modifica a partir das demandas de cada personagem, porém certos rituais me acompanham sempre, como escrever uma gênese da personagem, separar um objeto que represente ela e que esteja sempre comigo, criar uma playlist para a personagem, e (essa mais recente) me utilizar das tabelas (nem sempre todas elas) da metodologia de Judith Weston.

Jéssica Ribeiro

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

A palavra no corpo está prestes a ser dita, está aqui, sempre esteve - por mais que ocultada. Para evocá-la, começar por intenções e murmúrios. Depois, arrisca-la, hesitá-la. Dependendo do processo, pode vir em grito, incerteza, vômito, certeza, riso... O preparo, para mim, parece depender do que sai da barriga e do ventre, sendo nesses lugares que a energia da atuação brota.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Um corpo criativo é um corpo aberto e, ao mesmo tempo, confiante em suas

ideias. Isso não é fácil. É preciso treinar a escuta e a comunicação, ouvir o outro e dedicar-se no momento de ser ouvido. E o que se diz vai para além das palavras. Como aprendo muito com o meu orientador Narciso, atuar (e estendo para outras camadas de trabalho que envolvem a atuação) é procurar dizer o indizível

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

Não sinto que tive muita prática tradicional difundida no fazer teatral. Quando tive contato com Stanislavski, a disciplina foi online. Quando tive a oportunidade de criar personagem, já na minha Iniciação Científica, o processo foi muito intuitivo no sentido de procurar caminhos. A criação aconteceu conforme eu sentia as necessidades.

Acredito que, apesar das críticas às receitas tradicionais, seria uma boa ideia eu ter mais contato com estas para experimentá-las - e não seguir religiosamente -, porque caminhar no escuro da intuição também é muito difícil e toma tempo, por ser muito experimental.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

Sempre! É impossível desfazer-me de quem eu sou. Se tento ignorar minhas origens, meu corpo, meu lugar, falho miseravelmente. Isso, a meu ver, não quer dizer que estou presa a um perfil cênico, a uma personagem etc, mas que qualquer processo de criação não partirá de uma folha em branco, mas de tudo que sou e já carrego. Meu corpo já é político. Vejo muita força nisso.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

Pelos poucos processos que tive - sou um bebê nisso aqui rs - a prática corporal foi essencial. Por mais que a gente saiba que a atuação parte do corpo e que obviamente tudo começa pelo corpo, sinto que é fácil esquecer o que já está na cara.

Por questão de tempo, autoritarismo ou não se preocupar em fazer parte de fato do processo, sentir-se nele e dele. Acredito que recorrer a outras formas artísticas, como música, literatura e artes visuais é uma estratégia de alimentar-se criativamente

Helena Varkari

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

Bom, a primeira pergunta da relação corpo palavra o que eu penso é que nós não temos um corpo. Nós somos um corpo em vida. E a palavra é uma manifestação desse corpo em vida, assim como “n” outras manifestações.

Sempre acho que a qualidade vocal e a qualidade de presença são manifestações da nossa subjetividade, que envolve a maneira como a gente sente e pensa o mundo. Então, quando eu estou trabalhando um personagem, eu procuro ir compreendendo através do meu corpo, através da minha experiência, principalmente sensorial, como é que esse personagem sente o mundo, como é que ele percebe o mundo à sua volta, as pessoas à sua volta.

Trabalho isso muito através das improvisações, improvisando situações que muitas vezes não estão no roteiro ou não estão na peça, e procurando ficar bem aberta para os elementos sensoriais que vão aparecendo. E então, essa sensorialidade vai criando uma composição que não vem exatamente de um raciocínio lógico. Essas improvisações vão criando um comportamento e eu vou ficando aberta para observar e para ir trabalhando sobre ele.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Para mim, a grande maravilha de se fazer uma arte coletiva, como teatro ou cinema, é o encontro com outro e os deslocamentos que esse encontro promove na gente. Eu realmente acho que esse é o grande desafio, estar aberto e poroso para subjetividade do outro e deixar que o outro me mova. Me mova, me transforme, me provoque questionamentos e me provoque uma criação diferente da que eu faria se eu estivesse sozinha.

Claro que isso é muito fácil de dizer e muito trabalhoso de praticar, mas eu acho que é exatamente esse pra essa dificuldade de praticar a abertura pra

autoridade, abertura para o outro, é o que faz da gente artistas que podem ser mais potentes. Nos últimos anos, eu tenho me deixado acompanhar por uma frase importante para mim, do Mario de Andrade, quando ele fala que um artista só é digno desse pituto quando ele compreende que o mais importante é a obra. Então quando a gente compreende que não sou eu que sou importante, não é o outro, mas sim o que é importante, que é relevante é o que a gente está criando. Eu acho que a abertura para autoridade fica mais fácil e mais instigante.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

Sobre as técnicas de criação. Eu busco ler muito reflexões sobre atrizes e atores. Há muitos anos, eu tenho percebido que a escrita de atrizes e atores sobre o fazer atoral vem de um lugar que me parece, como atriz, mais concreto. Claro que teóricos da cena são muito inspiradores para mim também. A Fayga Ostrower é muito inspiradora para mim.

Mas eu já, há vários anos, estou pensando muito sobre isso, sobre essa fala de atrizes e atores, essa escrita de atrizes e atores. Eu acho que as técnicas são importantes, as técnicas e os procedimentos principalmente. Eu acho que eles são importantes porque eles são a materialização de um pensamento. Então, por trás de um procedimento, têm um pensamento, tem um jeito de ver atuação, tem uma proposta sobre a atuação. Eu procuro me relacionar com as técnicas, tentando ver de onde elas vêm e para onde elas podem me deslocar.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

A experiência de ser mulher está totalmente presente no meu processo de criação, totalmente presente. E ela está presente também nas relações que eu estabeleço com o mundo à minha volta.

Às vezes, mesmo no ambiente de criação entre artistas, modos de vida e de percepção muito enraizados do patriarcado se manifestam. Tenho sentido muito fortemente que nós, mulheres, estamos fazendo cada vez mais uma rede de apoio e de cooperação muito interessante.

Nos meus últimos trabalhos, eu tenho sentido uma ligação, uma rede de proteção e apoio muito grande entre as mulheres. Eu acho que estamos vivendo um momento interessantíssimo em relação a esse aspecto.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

Tem alguns aspectos que estão sempre presentes sim no meu trabalho, como eu falei te respondendo à pergunta um. Muitas improvisações, improvisações buscando compreender na prática como essa personagens se sentem no mundo através das improvisações de situações que não estão necessariamente no roteiro ou no texto teatral.

Eu trabalho sempre com muitas referências visuais, fotografias, artes plásticas e muitas referências musicais. Eu trabalho muito com ações físicas e com uma análise do roteiro, também buscando encontrar quais são as ações que estão contidas ali. E até de uma maneira bastante clássica, né? Compreendo qual é a luta do personagem, quais são os obstáculos que ele está encontrando e o que que ele está fazendo para superar esses obstáculos. Quando o texto teatral me permite fazer uma reflexão desse tipo.

Às vezes o texto teatral não permite esse tipo de reflexão, é outra outra linha, mas no audiovisual, em geral, são textos e roteiros onde esses aspectos são muito presentes e eu gosto muito de pensar por onde esse personagem tá buscando escapar e atravessar os obstáculos que ele tem pela frente.

E eu amo improvisar. Eu acho que a improvisação é fundamental no meu processo de criação, eu sei que improvisação é um termo que pode abarcar muitos aspectos, mas eu acho muito importante improvisar. Colocar algumas delimitações e se jogar no campo vazio, onde a borda são as delimitações que eu coloquei.

Rubia

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

Se eu pudesse definir em poucas palavras; o corpo palavra Rubia, é um corpo rascunho e que aí vai sendo impregnado, impregnado por suas vivências,

por tudo que se observa. E de uma forma outra, isso vai pra cena, é um corpo rascunho muito inquieto. E essa minha inquietude também reverbera nos meus processos. E eu acho que esse corpo palavra Rubia vai se dando às vezes pelo rascunho, às vezes por certezas que logo na frente vão ser quebradas.

Essa pergunta é muito difícil, mas eu acho que eu fico com essa questão do rascunho, na possibilidade de sempre experimentar e de tentar novas alternativas para o enriquecimento, não sei se é essa a palavra, vou usar ela aqui agora, do meu eu atriz. Uma coisa que eu ouvi na graduação de um professor foi: não deixe a sua atriz morrer, não deixe a sua atriz morrer.

Porque esse corpo inquieto, gosta de fazer um monte de coisas, e esse não deixar a minha atriz morrer, acho que foi o que me motivou também a sempre pesquisar muita coisa, tentar trabalhar com gente diferente, para que a minha atriz se mantenha viva.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Eu sempre penso nas minhas criações, em propor. Eu sou uma pessoa que tenta propor várias coisas para uma mesma cena, pensando no teatro às vezes é mais fácil, né? Porque no cinema é diferente em relação à câmera. Mas quando eu penso na Rubia atriz de teatro, não que ela não vá propor no cinema, vai também, mas no teatro eu vejo uma liberdade maior de proposição. Parece que no teatro a gente faz tudo mais em conjunto.

No meu processo de criação, ele parte do que eu vou lendo no texto, no primeiro momento, sozinha, e do que eu vou imaginando de elementos que eu possa trazer. Elementos como corporeidade, sonoridade vocal, eu tenho pensado mais na sonoridade nos últimos tempos, na sonoridade que essa personagem tem. Eu tento esboçar o dia a dia dessa personagem. Então, como ela come? Como ela se veste? Qual é a cor da lingerie que ela usa? Se é que ela usa, onde ela moraria?

Então vou tentando pensar várias possibilidades para personagem e propor isso em cena. Esse primeiro estudo eu faço sozinha. Depois, como eu sou de teatro de grupo também, partimos para um estudo desse texto, com mais pessoas, e aí vamos tentando achar um caminho.

Geralmente, o que eu proponho é sempre aceito pelo conjunto, pensando em teatro de grupo. Sou uma pessoa que pensa muito na visualidade cênica, no andamento cênico, no jogo entre os atores e as atrizes que estão em cena, de como o jogo acontece, para além de você estar interpretando essa personagem, mas de com que esse jogo acontece.

Primeiro gosto do meu momento bem solo, de pensar nessa personagem, em tudo que eu já falei aqui. No segundo momento eu divido isso e vamos ganhando mais coisas.

Em relação a direção, eu sou bem aberta. Porque a direção é o seu primeiro público, é quem tá te vendo primeiro.

Hoje eu sinto muita dificuldade de ser dirigida por alguém que não está com pensamento alinhado com o meu. Alguém que não pesquisa coisas diferentes, não precisa pensar igual a mim mas por exemplo, se eu proponho em uma cena algo mais performático, provavelmente está baseado em alguma pesquisa que eu fiz, algo que eu assisti, de uma exposição que eu estive presente, de uma revista, ou de um livro.

E aí hoje, eu tenho muita dificuldade em trabalhar, na verdade não só ser dirigida, mas de trabalhar com gente que não pesquisa também. porque tento trazer uma referência contemporânea que tem uma afinidade, uma ligação ou que causa estranhamento ali no que estamos criando de processo. Em trabalho de grupo, às vezes, as pessoas querem argumentar que não cabe mas não é que não cabe, é porque a pessoa não pesquisa, não vê outras coisas, não consome a arte, de música ao cinema, o livro ou museu.

Então, eu tenho dificuldade em trabalhar com gente que não pesquisa, de que não está se atualizando. Eu acho que o fazer artístico, assim como qualquer outro, requer estudo, requer trabalho, requer dedicação. E aí, eu tenho uma certa dificuldade em relação a isso.

Eu curto processo criativo em grupo, não só no teatro. Falando um pouquinho de cinema, eu estou em processo com a Luciana Canton, desde 2020, e o processo é muito colaborativo. Está sendo muito interessante criar com várias pessoas. Nos dividimos em grupos, em duplas ou trios e de como tem sido os processos com atrizes e atores que não são daqui da região, estão em São Paulo ou no Rio de Janeiro, tem sido bem bacana, bem interessante.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

Na minha graduação, as 2 técnicas mais difundidas são o sistema Stanislavski e o distanciamento do Brecht. Hoje eu entendo melhor, do que no momento que eu

estava na faculdade, o que são as proposições do Stanislavski e também o distanciamento brechtiano e a dramaturgia brechtiana.

Não só na graduação, mas também posteriormente, fui uma pessoa que sempre dedicou a vivenciar os momentos de aprendizagem, por mais difícil que fosse executar isso em uma cena, de entender isso na época, há 7, 10 anos atrás, quando eu comecei na UFU. O mais interessante em ter acesso a Stanislavski e Brecht, que já é tão amplamente difundido, é poder também brincar com isso, trazer pras minhas vivências, para o meu corpo o que eu entendo de estado de presença, de distanciamento.

Com o passar do tempo, eu tenho me deparado com o que a negritude, o que o referencial afro tem para oferecer pra minha atriz, enquanto jogadora numa cena. Conheci uma pesquisadora, Dani, ela vai trazer a corporeidade de orixás para cena, para pensar na movimentação para sua personagem. Isso também não é distante do que eu também já tinha presenciado na UFU, no momento de graduação de grupos como os da Waquilla Correia, com oficinas que também trabalhavam esse gestual dos orixás para a constância em cena.

Por exemplo, se eu tenho que fazer uma personagem baladeira, uma personagem que gosta da noite, que tal usar a movimentação de uma pombagira, aí pensar nas muitas pombagiras. Se eu tenho uma personagem que ela tem uma postura de guerreira, que tal pensar numa movimentação, no gestual de lansã. Tanto gestual que da parte alta: mãos, braços, como também do caminhar.

Tenho pensado nessas outras coisas para além de tudo aquilo que aprendemos na faculdade, até porque muitos desses pesquisadores foram beber nas fontes ancestrais para criar esse sistema de suas técnicas, e que depois consumimos amplamente e não tem nenhuma nenhuma crítica de pensar que a referência é da África, do continente africano ou de matriz indígena. Tenho pensado nessas outras muitas possibilidades para minha atriz de teatro.

Tem uma coisa muito interessante no universo do cinema, trabalhando com a Luciana Canton, fazendo alguns cursos online e lendo o livro da Ivana Chubbuck onde a Ivana vai trazer a questão do eu interior, de não desistir da sua personagem, fazer de tudo, brigar por ela até o último instante. Tenho começado um trabalho nessa personagem, desse eu interior.

Tem uma outra coisa que eu gosto muito na Luciana Canton, tivemos um processo de gravar o antes e depois das dicas que ela vai elaborando em conjunto,

utilizando a técnica meisner, que é um braço do sistema Stanislavski, trazer emoções que tenham a ver com a sua personagem, algo que remeta, que favoreça o instante da sua cena.

Teve uma cena que eu fiz com o Marcelo, outro ator, estávamos recriando uma cena de Fences, quando a personagem da Viola Davis é avisada que o marido vai ter um filho com a outra, então tem toda uma carga emocional, uma carga de perda, perda de várias coisas. Fizemos essa cena algumas vezes e a Luciana, em uma conversa particular com cada um dos atores, vai conduzindo. Ela me perguntou: Quem hoje, na sua vida, a perda te desestabiliza totalmente? Falei da pessoa e voltei para cena com essa carga, com esse sentimento de Rubia para ser usado como sentimento da minha personagem. Os dois são de perda mas o da cena é um, a perda do marido, a perda da total confiança mas no meu eu ali, no interior, o que está mexendo com a minha cabeça é a perda familiar que eu citei para ela.

Gosto de estar nesse jogo, eu gosto muito do desafio. Quero ser desafiada a ter personagens que exijam mais desse processo de não desistir, de batalhar por ela e nessa coisa interior.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

Acho que é muito difícil desassociar quem você é, das suas ações em cena, acredito que alguma coisa de Rubia está sempre presente naquilo que eu apresento. Eu, Rubia, mulher preta, quando estou em cena, está estampando isso. Pensando no meus processos de criação, querendo ou não, eu parto muito das minhas vivências, de dores, angústias, alegria e utilizo na vivência da minha personagem, a vivência do meu pessoal, aproveito para utilizar na vivência cênica das minhas personagens.

Até um certo período e meio recente, eu tinha trabalhado muito com a linha do empoderamento na fotografia, no teatro, no cinema, naquilo que eu crio. Era uma coisa que estava passando, estava muito latente, então eu levo isso para cena, teatral, audiovisual ou visual. Agora, eu sinto a necessidade de desfrutar outros modos, tentar explorar minhas outras vivências em cena.

Por exemplo, estamos partindo para a montagem do Apaixonadamente Humanos, que sai esse ano, eu interpreto algumas personagens de mulheres em

vários estados; em um prostíbulo, uma balada, até o término de um casamento. Então, com certeza, nos estudos que eu tenho feito, vou levar para cena a Rubia prostituta, a Rubia baladeira, essa Rubia que está terminando um casamento de longo tempo... Vou usar das minhas dores e alegrias para colocar em cena.

Outra coisa que eu penso, é o campo da observação. Gosto muito de observar pessoas na rua. Hoje em dia, não ando tanto de ônibus, mas eu adorava estar nesse espaço que a gente ouve um monte de história, inclusive é uma prática que eu quero retomar, para essa coleta de materiais, essa pesquisa de laboratório.

Como as pessoas circulam, como conversam, como são os termos de relacionamento, como são as conversas na segunda de manhã, depois que a galera curtiu o final de semana, isso é muito bom e eu não tenho vivenciado isso, ultimamente, tenho ouvido só as histórias da vizinhança. Utilizo também essa experiência para levar para cena, não só o que vivi no meu corpo mas também o que observo de outras pessoas, eu acho o máximo.

Um trejeito, um modo de falar, um modo de andar ou uma risada que você fala “opa essa aí casa perfeitamente para minha personagem no cabaré”. A pesquisa de campo de observação e a pesquisa daquilo que você vivenciou, daquilo que você foi. Às vezes é tirada de onde eu venho, da minha família, eu acho importante esse outro lado da observação do externo para trazer, para enriquecer o seu material cênico.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

O meu processo começa com estudo textual dessa personagem, depois desse entendimento textual, eu parto para experimentação. Gosto de experimentar bastante possibilidades, esse é o momento que eu vou pesquisar a minha corporeidade, o que eu vou usar, mas sempre aberta para o improviso que é algo que eu gosto.

No teatro, nunca fazemos uma apresentação exatamente igual, eu gosto de experimentar até mesmo durante as apresentações, quando o trabalho está mais desenvolvido Brincar de alterar coisas no momento da cena, no momento “do para valer”, apesar de achar que todos os momentos já são pra valer, mas nas apresentações, eu gosto bastante de variar.

Então começo com estudo do texto, depois experimento, pensar em elemento cênico para me ajudar a compor o meu andamento cênico, meu gestual cênico. Vou trazer alguma coisa da minha vivência, alguma passagem, para dar incremento para essa minha personagem, ou como eu falei, utilizar do que eu vi no laboratório da vida, na rua no parque, no terminal de ônibus, na rodoviária. Vou usar esses elementos dessa minha pesquisa de observação do cotidiano.

Dentro disso, trago também aquilo que a gente aprendi na faculdade. Quando possível, eu também vou brincar com um teatro mais stanislavskiano ou brechtiano, que gosto bastante. Mas aí tudo depende se é um solo, ou uma coisa em grupo ou é em dupla, então depende de como vamos afinando essas questões com quem estamos em cena.

Em resumo, o experimento é a base, não deixar a criação fechada. Não ficar no pensamento de ter um texto é só decorar mas sim utilizar para a vivência da minha personagem. Algo que já citei sobre o trabalho com o cinema, o fato de não desistir da minha personagem, criar o arco da personagem, como ela começa, o caminho que ela percorre, como ela finaliza, se ela ganha essa cena ou se ela perde, faz parte do processo. Trazer também as minhas memórias, que também é algo do Stanislavski, também no Meisner, dessa minha memória emotiva.

Eu gosto de experimentar!

Citei a Daniela Beny, que trabalha com a questão dos orixás, e eu lembrei do livro pedagogia da encruzilhada, me volta aquela questão que corporeidade diferente minha personagem pode ter, que tenha relação com alguma entidade, com algum encantado, com algum orixá. Isso também traz uma algo de brasilidade, de SulAmérica, de africanidade e que torna assim muito mais rico do que a gente tentar trazer para cena só essa coisa importada, essa coisa da gringa.

Então, também tenho pensado muito nos meus processos. Óbvio que nem sempre dá certo, que nem sempre o que imaginamos é o que vai para quem nos assiste, para nossa vivência cênica mas são tentativas. Enquanto tentativas de um enriquecimento, acho muito válido pesquisar outros modos de atuação.

Giovanna Araujo

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso

Eu achei bem complexo. Acho que ficaria muitos meses pensando nessas perguntas. Essa primeira pergunta foi a mais difícil, como esse corpo feminino se expressa, como é que a palavra nasce nesse corpo feminino.

Em relação ao corpo feminino, eu acho que ele já está aqui, né? Já é. Então, eu nunca pensei em como a palavra chega para mim no sentido de criação, atuação e preparação desse corpo para cena.

Acredito que eu sempre tento entender a palavra com sinceridade, saber como ela, com sinceridade, chega até o meu corpo e como meu corpo filtra isso dentro do meu contexto, dentro do que da minha imagem, de como eu existo, do que eu entendo dele e transmitir isso com sinceridade. De uma forma que cabe na minha voz, no meu corpo e de forma que eu consigo me comunicar com as pessoas principalmente.

E acho que é um processo bem importante de realmente tentar falar com as pessoas, que essa palavra chegue e não fique só no meu corpo. Acho que a sinceridade, pra mim, é o que fala sobre essa pergunta.

E é uma coisa que sempre aconteceu, sempre tive muita dificuldade com a palavra em cena, dificuldade de entender, de fazer caber de fazer caber em mim mas hoje em dia eu acredito que eu tento filtrar mesmo o que é sincero pra mim e o que eu consigo fazer chegar.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Tenho em minha base, no meu teatro, um pensamento de trabalho coletivo. Além de trabalhar e ter trabalhado com grupo de teatro, também trabalhei muito com a ideia de construção coletiva de entendimento e ideais. Sintetizar todas as ideias em uma forma coletiva, de uma forma coletiva, que se misture.

Em um processo de cena ou criação artística, sempre vou tentar e pensar em compartilhar ideias e ver o que é viável para um coletivo, inclusive, com a direção. Gosto muito de processos em que todos possam compartilhar a construção de algo, tanto com quem está criando de dentro na cena ou técnica, como a direção, cenógrafo e figurinista, todos devem compartilhar da ideia, se não, a ideia se torna de uma pessoa só. Acredito muito nesse compartilhamento de construção de processo, de vida, comportamento e trabalho coletivo.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

Eu nunca gostei muito da ideia de personagem e da ideia de técnica muito definida, depende muito do processo, depende muito da proposta. Se é necessário ter uma técnica, estudar uma determinada técnica ou se aquele processo me dá vontade de estudar uma técnica ou trabalhar determinada linguagem. Depende do processo.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

Ela parece a mais simples e é mais fácil assim de pensar, mas eu acho que é mais difícil, porque é a mais óbvia. É como eu falei, é um corpo que já está pronto, um corpo que já acontece, ele já é, então é óbvio que quando eu vou criar e estar em cena, o meu contexto, a minha vivência, o meu corpo e tudo que a gente passa sendo mulher entra nisso.

Não tem como a gente esconder ou fingir que não existe ou não está ali, porque se não, isso é mentira. E não que o que a gente esteja fazendo não seja falsear ou representar algo, mas se eu não estou ali, não comunica. É isso que eu quero dizer.

Eu acho que tudo se relaciona a conseguir comunicar de verdade. Por mais que seja uma representação de algo, eu estou emprestando um corpo que já viveu, já passou por coisas, já existe, ele não se apaga. O que eu penso não se apaga. A gente pode falsear o quanto for, mas para comunicar, ele precisa estar presente ali.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

Às vezes ficamos muito engessados nessa coisa de "eu preciso construir o meu personagem". Deixa de aproveitar a potência que temos em criar realmente em cena. Sabe, estar em cena e estar ali presente. Acho que para mim, o principal é estar presente e entender o que pode surgir, e aí, sim, relacionar.

Mas também, é um trabalho individual que não tem que ser muito imposto, sabe? Não deveria. O ideal, para mim, é que isso não fosse muito imposto. E eu acho que ultimamente as criações estão tendo a oportunidade de ser bem livres nesse sentido.

E aí, junto com isso, tem as demandas da personagem, questões da personagem, construção, se eu posso dizer assim. E aí, vou para um lado mais profissional, de vida. A gente mal tem tempo de fazer um projeto e criar as coisas do jeito que seria ideal, sabe? A gente nem tem tempo porque a gente tá fazendo outras coisas para que aquele projeto dê certo. A gente já tá fazendo muitas funções, a gente tá trabalhando em muitas outras áreas.

Então, a construção da personagem é muito rápida. Eu vejo hoje no dia a dia. Não tem como a gente estudar profundamente uma técnica ou uma linguagem. É assim. Se isso não for muito individual, é difícil a gente se dedicar um ano, um ano e meio para construção ou para o processo de criação e as demandas. Eu acho que é realmente por isso que surge esse pensamento meu do que é possível surgir no processo criativo.

E sim, eu acho que esse processo de criação ele se modifica a partir da demanda do processo. Eu não gosto de pensar em personagem. Eu gosto de pensar no processo como um todo, justamente por conta dessa questão do coletivo. Para mim, é muito mais viável pensar num processo todo e onde a personagem se encaixa nisso do que pensar unicamente na construção dessa personagem. Então, para mim, depende da demanda, depende da proposta.

Maria de Maria

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

Primeiro que eu tenho pensado que esse corpo não é um corpo feminino, é um corpo que é atravessado pelo feminino e pelo masculino e também pelo que existe entre, esse binarismo. ah! São forças de donos diferentes, graus de envolvimento, disponibilidade, de discordância, de gestos mais ou menos intensos, rápidos, fluidos...

Acho que tudo isso passa por alguns elementos que são atribuídos tanto ao feminino, ou mais ao feminino e outros mais masculinos, como, por exemplo, a força ou a violência é mais atribuída ao masculino. A fragilidade, alegria, por exemplo, são

mais atribuídas ao feminino. E eu sinto que esse corpo, essa palavra toda vez que eu vou me expressar ele se atravessa elementos desses dois campos, dessas duas categorias de gênero, e mesclar, usar os elementos, porque eu acho que nunca é igual.

Então eu não considero que seja um corpo feminino, é um corpo de mulher, aí sim, mas é um corpo que também está rodeado de masculinidade e me interessa muito, por exemplo, hoje quando eu penso melodrama, que foi uma coisa de uma vida inteira na vida, graduação, mestrado, doutorado, a minha formação passou por esses papéis de gênero masculino e femininos, muito bem definidos, uma gestualidade bem definida, com uma caracterização muito bem definida nos estereótipos, com a construção social do que é feminino e do que é masculino, e hoje, quando eu trabalho, justamente o que que desses pólos me serve para determinada cena.

Então eu posso lançar mão tanto de uma gestualidade, de uma caracterização mais reconhecidamente masculina quanto feminina, depende do que o trabalho pede, do que eu quero propor. Então eu tenho pensado muito de como tudo, tudo aquilo que eu aprendi, daquilo que eu vim construindo, do que isso me serve hoje, meu trabalho.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Muito no sentido de escuta, eu tenho recebido que geralmente nos meus trabalhos de direção ou nos trabalhos em que estou à frente de uma proposição, por exemplo, é difícil chegar com uma ideia pronta é um caminho, uma possibilidade. Eu sei que existem coisas que podem ser estímulos, dispositivas, que podem ser elementos, materiais, mas é muito mais um movimento de escuta do que as outras pessoas vão trazer, e isso tem que ser revelado uma grande surpresa.

Então é um espaço de incerteza, de insegurança, sempre que começa um trabalho, é um espaço de muita insegurança pra mim, porque não foi assim que eu vi os meus pares, os exemplos, os diretores que eu conheço criando, geralmente eles têm uma ideia de encenação e eu acho que o percurso que vou construir é outro.

É um percurso mais de escuta, de observação, de deixar energia e ideias que essas outras pessoas com as quais o trabalho vai se dar, vão propor também. Então é um trabalho, não sei bem a palavra, mas é um trabalho que tenta buscar, tenta ser mais sensível, tenta encontrar mais o que está ali presente, por trás e ainda não está tão óbvio, e não está dito.

Um trabalho de tentar ter mais sensibilidade, de tentar ter escuta, de ir construir junto, de observar que outros corpos, quais outras vivências, quais outras histórias, e tem coisas que eu não faço a menor ideia, e como ali pode ter coisas riquíssimas, valiosíssimas. Então é sempre um mergulho no trabalho que só sei o que vai ser quando estamos juntas, quando estamos em processo de criação, quando de fato nos reconhecemos, nos vemos, nos ouvimos.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

Quando penso em técnicas de criação, tenho procurado ler muitas mulheres. Nos meus trabalhos, elas se espelham um pouco de onde busco uma metodologia, o procedimento metodológico ou elementos de criação. Por exemplo, para o trabalho de composição, de criação, parto muito dos Viewpoints, uma proposta que acredito ser potente, frutífera, enquanto lugar de criação, trazendo muitos elementos e é uma proposta de uma mulher.

Tenho lido também alguns textos de mulheres feministas, autoras feministas que de algum modo me inspiram, por alguma linha de pensamento, alguma palavra, algum exemplo. Isso tem me inspirado, ou mesmo trabalhos a respeito de pesquisas e performances de mulheres que tratam sobre gênero. Lê-las me inspira muito, então sempre busco ter uma leitura de uma dessas pensadoras da criação, de uma dessas diretoras que me alimentam.

Isso tem funcionado, mesmo no campo da pedagogia, da formação. Por exemplo, gosto sempre de recorrer a autoras mulheres. O livro "Teatro pós-dramático da escola", que é um livro de Carminda Mendes André, sempre visito e retomo coisas ali. Cada vez que leio, vejo um exemplo, uma prática, um modo de pensar que vai alimentando o que estou fazendo.

Então tenho alguns livros de cabeceira que gosto de ter sempre ali, e também livros de poemas. Lembrei também de uma mulher preta, a Raiane Leão. São textos curtos que falam sobre o reconhecimento de si mesmo, o autoamor, se

valorizar enquanto mulher, enquanto indivíduo autônomo, enfim. Essas coisas me estimulam nos processos criativos. Isso nunca foi tão consciente, agora que estou falando com você, estou me dando conta de que esses livros que me rodeiam são de mulheres.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

Sim, acho que sim, acho não, tenho certeza que sim! Esse corpo é atravessado por uma construção social que diz que a gente não pode muitas coisas o tempo todo ou que agora diz que a gente pode muitas coisas, é sempre um corpo no qual existe um dizer sobre ele. Tem sempre alguém dizendo o que a gente pode ou que a gente não pode. Então é um corpo que está sempre sujeito a tudo, a opinião dos outros, é esse corpo que tá sempre a prova.

Porque é sempre o corpo de mulher! Quem diz aos corpos dos homens o que eles podem, o que eles não podem, ninguém perde muito tempo pra isso, mas o contrário é verdadeiro sempre. Então é um corpo que não tem como negar, depois que você entende, toma consciência, isso interfere nos seus processos de criação a todo tempo.

É o corpo de uma mulher exposta, exposto né? É um corpo é um corpo que precisa vir a público e só o fato dele a público já é o ato de transgressão, isso tem tem sido muito presente a tomada de consciência de que corpo é esse, e do que envolve esse corpo de mulher, da sociedade, dos espaços em que ele ocupa.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

Acho que há algo que está sempre presente, que é o momento individual no trabalho, o momento de estar só com o trabalho, de se apaixonar, de se deixar encantar, de se interessar, ou mesmo de encontrar conexões com você. Sempre gosto de ter um tempo para música com trabalho, de tomar um vinho com esse novo projeto, ou estar numa sala sozinha e ouvir música.

Esse primeiro pensamento é um processo muito individual. E isso, para todo trabalho, diria que é o encontro, tem uma aproximação, uma iniciativa de intimidade com o novo processo.

Carolina Virguez

1. Corpo Palavra; como esse corpo feminino se expressa, como se evoca a palavra nesse corpo feminino? Como é o preparo para isso?

Corpo é palavra. Palavra é corpo, mulher, mulher, voz, voz, palavra. Não há limites, não há fronteiras; é uma simultaneidade que está brincando junta, que está se articulando junta para ser. E, em última instância, o processo criativo é a busca desse ser, articulado. Esse ser que vaza do corpo, palavra, mulher.

2. Relação direção e outros artistas; como se relaciona esse corpo criativo com outros corpos, ideias e vivências?

Quando estou num processo criativo eu levo comigo a minha história, a minha biografia, as pegadas. Como eu trabalho, ou pelo menos como eu vinha trabalhando, porque isso está o tempo inteiro em movimento.

Evidentemente, fico com muita atenção de alguma forma, para ver aonde que se dá um pequeno start, uma pequena conexão que me faça abrir esse processo criativo. É um mistério isso.

E quando estamos com um grupo de pessoas trabalhando juntas, seja diretora, atrizes, atores, cenógrafos, figurinistas, cada um traz a sua biografia, a sua relação com o tema e os mistérios de cada um, os corpos de cada um, as vozes de cada um. E a beleza do processo é a articulação desses diferentes pontos de vista, corpo, vozes, olhares.

Essa é a matéria-prima que vai construir um trabalho que traz um pouco do olhar de cada um e que eu acho que a coisa mais linda quando você consegue levar as diferentes perspectivas.

3. Técnicas e criação; como você, mulher artista da cena, se relaciona com as técnicas de criação de personagem existentes e difundidas no fazer teatral?

É bem no início dos trabalhos ou, normalmente, quando a gente começa um trabalho. Ultimamente, tenho trabalhado bastante com a dramaturgia construída na cena. Isso não quer dizer que seja uma direção, uma criação coletiva. Não, tenho um dramaturgo presente mas eu e nós, nos primeiros ensaios, normalmente, se trabalha muito com composição, com improvisação e eu vou muito pela imagem.

Eu acho que a palavra não aparece inicialmente e vou muito pela imagem. A relação imagem, quando eu digo imagem, tem a ver com corpo espaço, o

corpo/espço. E isso não se limita, só ao que se referia ao corpo da Carolina, mas como esses corpos estão lidando com esse espaço. E como vamos criando essas imagens. Para mim, isso é um ponto de partida bem importante.

Não sei se porque eu trabalhei 5 anos com a Companhia do Gesto, trabalhamos 5 anos sem palavras. Aquilo para mim, foi um encontro bem importante, então eu acho que quando você pergunta sobre técnica, eu diria que a questão do corpo espaço, quando digo o espaço, é um corpo também, é o meu corpo também, é o corpo dos outros também, e tudo isso articulado na cena, corpo, espaço e o outro.

Então, quando isso acontece e conseguimos trabalhar com imagens e com sensações, percepções. É um trabalho bem subjetivo. Eu acho que eu começo um pouco a tocar, a tocar na matéria que me desperta esse trabalho.

4. Ser mulher e o mundo; como ser mulher está presente no seus processos de criação? As vivências, experiências e seu corpo influenciam seu trabalho?

Essa pergunta é bem importante porque sempre trabalhei com diferentes grupos de teatro, nunca fui parte de um grupo, mas sempre trabalhei com grupos ou com artistas, num período mínimo de 5 anos. Por exemplo, trabalhei com Bia Lessa, com Luís Arthur Nunes, com a Companhia do Gesto que era do Dácio Lima, eu não sou da companhia dessas pessoas, mas trabalhei muito tempo.

Eu adoro trabalhar com grupos diversos, mas a partir dos 40 comecei um pouco a rebobinar a fita, entender um pouco de onde eu venho, e eu venho da Colômbia e de onde eu venho no amplo espectro, vida. E aí eu comecei a trazer trabalhos que têm a ver com a América Latina, e que têm a ver com mulheres.

Então fiz o Ingrid, que é um solo que eu criei junto com o Marco André Nunes e Fidelis Fraga, que é a partir da candidata à Presidência da República Ingrid Betancourt, que na ocasião tinha sido sequestrada pelas FARC. Isso me moveu muito. Na sequência fiz "Susuné, contos de mulheres negras" são contos afro-colombianos, só de mulheres. Depois eu fiz outro trabalho também, que se chama "Corpos Opacos", criado a partir de uma exposição que eu vi em Bogotá sobre freiras clarissas, a direção foi da Lara de Novais, trabalhei com a Sara Antunes como atriz.

Então, quando eu assumi que tinha que falar um pouco sobre mim e sobre de onde eu venho, quais são as questões que eu tenho vivido, a mulher começou a acontecer mais nas cenas e foi uma coisa natural, foi acontecendo. E eu não vejo como não ser assim.

Esse momento de assumir essa rebobinada da fita foi muito importante para mim, então, mesmo que agora eu faça outros trabalhos com outras pessoas que não sejam especificamente projetos meus, o que eu trago a experiência vivida nesse corpo Carolina, mulher colombiana, brasileira latino-americana, está muito presente. Extremamente presente em todos os trabalhos.

5. O processo em si; como costuma ser o começo do seu processo de criação? Alguma técnica está sempre presente ou esse processo se modifica a partir das demandas da personagem?

Acho que essa pergunta acabei respondendo nas anteriores.

Quando o texto já está escrito, eu acho que eu não vou atrás de construir um personagem, não vou atrás dele. Eu me aproximo dele lado a lado. É Carolina e esse personagem juntos, porque esse personagem não existe se não tem o corpo da Carolina, e a Carolina tem uma história. A Carolina tem uma trajetória. A Carolina tem um tipo de vida específico, e nós estamos em 2024 e as pautas agora são outras, então não tem como a gente ficar totalmente fechado num texto.

Quando o texto está escrito na sala de ensaio, ele, naturalmente, fica um pouco mais poroso. Mas é sempre a relação. A relação horizontal entre a experiência minha, e quando digo isso, leia-se toda a questão quem eu sou, a filosófica, social, política, relações. Com as relações, quando o personagem já constituído ou construído. Como é que a gente vai lidando? Como é que são esses cruzamentos?

Então, de alguma forma eu acho que eu já respondi. Que o processo é variável, sem dúvida porque é sempre um mistério, não entramos sabendo. Mas, às vezes, vamos sondando, tateando, arriscando. E mesmo que estreie, nunca será porque é sempre uma tentativa de aproximação.

Tem uma frase do Jorge Luis Borges que diz que o fato artístico é a iminência de alguma coisa que vai acontecer e não acontece, não sei se é exatamente assim. Mas esse caminhar, a iminência de alguma coisa que está para acontecer. É isso que eu acho que é realmente o ponto chave para a gente estar aberto. Se você tiver alguma dúvida sobre esta resposta você me fala. É sempre um mistério e nunca nada está acabado...